



Comparsas y diversidad sexual

Algunas escenas posibles

Montevideo, junio de 2019

© **Ministerio de Desarrollo Social**

Avda. 18 de Julio 1453

CP. 11200. Montevideo, Uruguay

Teléfono: 2400 03 02*

www.mides.gub.uy

Diseño y armado: Unidad de Información y Comunicación

ISBN: 978-9974-715-99-8

Los textos recogidos en esta publicación son de entera responsabilidad de sus autores

Índice

- 5** Prólogo
- 7** Introducción
- Primera parte: Teoría, reflexiones, ensayos**
- 11** La cultura de la resistencia. Maia Calvo Núñez
- 29** El candombe y la comparsa como espacios de resistencia: la lucha contra el racismo, el machismo, la homolesbotransfobia y la promoción de la cultura afro. Carlos Álvarez
- 41** El ámbito de las comparsas como espacios de integración social. Noelia Ojeda
- 49** Memoria “marica”: un tiempo, una marca de identidad, de género y raza... Beatriz Ramírez Abella
- Segunda parte: En primera persona**
- 65** Con José Antonio Lungo: “En esa época vos no decías que eras...”
- 71** Con Daisy Olivera: “Pirulo amaba el carnaval”
- 75** Con Lorena Rosas: “¿Vos sos loca? Yo soy mujer, ¿cómo voy a salir de hombre?”
- 79** Con Rosana Giménez: “Me gustaría que cada uno pudiera bailar más libre, a su manera”

Prólogo

Sin lugar a dudas en los últimos años el Uruguay transitó un proceso de reconocimiento de los derechos de las personas de la diversidad sexual. Esto fue posible gracias al nivel de organización, propuesta y demanda de la sociedad civil organizada, el trabajo de diálogo entre partidos políticos y el movimiento social y la voluntad política expresa del gobierno nacional.

Pero como siempre cualquier historia o relato tiene un proceso al que podríamos llamar "prehistórico". En este caso, más precisa mente *"pre movimiento"*, en donde se empezaron a encontrar los primeros espacios de negociación, libertad y/o desarrollo de la identidades sexuales no hegemónicas.

El carnaval fue uno de esos lugares en donde varones y mujeres de la diversidad sexual pudieron empezar a expresar y construir sus expresiones identitarias durante el siglo XX. Claramente, como toda expresión de la cultura popular en donde se sincretizan los valores de lo nuevo y lo viejo, de lo irreverente y lo disciplinario, este campo no estuvo exento de contradicciones. Contradicciones que fueron avanzando a visones estereotipadas y conservadoras en la expresión estética y discursiva sobretodo en el que podríamos llamar el carnaval de "escenario".

En cambio, el carnaval "fiesta", el carnaval de "calle" fue en el que se desarrollaron más los espacios de liberación, como por ejemplo los bailes de disfraces, donde algunos Hércules construyeron las Glorias de su futuro. Pero sobre todo fue el candombe y la cultura afrouruguaya el espacio de reconocimiento, valoración y construcción identitaria por antonomasia.

En el año 2017 desde la División de Derechos Humanos de la Dirección de Promoción Sociocultural del Ministerio de Desarrollo Social se consideró necesario reconocer a aquellas personas de la comunidad LGBTI cultores de lo afrouruguayo. Y para ello elegimos como

nombre de ese reconocimiento a Carlos Albín "Pirulo". Reconocer a Pirulo, era reconocer al pionero, en lo artístico, en lo estético y porque no en la construcción de su identidad en la vida cotidiana.

Ya son cientos las leyendas urbanas sobre Pirulo, sus uñas largas hasta el cielo y sus puños firmes como el cuero tensado de un tambor que a varios, más de una vez, le marcaron el ritmo por la calle Isla de Flores. Reconocer a Pirulo es reconocer a la negritud, a la pobreza, al glamour y la mariconada. Es bucear en un mundo de solidaridades y prejuicios.

Fue por eso que en febrero de este año y a cien años de su nacimiento, presentamos una publicación de todas aquellas personas a las que en julio del 2017 homenajeamos. En esas páginas se puede encontrar una breve reseña de cada una de estas personas, historias, sueños y pasiones que fueron aportando a pura lonja y madera las notas necesarias para esta revolución imparables de amor y dignidad.

Pero esto aún nos parecía insuficiente, era necesario poder acercarnos a un trabajo de campo y análisis sobre lo que significó y significa la comparsa para aquellas personas de la diversidad sexual que participaron y participan de ella. Es por eso que gracias al trabajo realizado por un grupo de investigadores en el marco de nuestro convenio con el Instituto de Ciencias Políticas tomamos la decisión de realizar un informe sobre la Disidencia Sexogénerica en la Comparsa.

Este trabajo que hoy presentamos es un esfuerzo más para reconstruir y comprender el proceso histórico que ha llevado al reconocimiento de derechos de las personas de la diversidad sexual. Es también un ejercicio de reconocimiento a los actores, espacios y lugares que fueron fundamentales en los inicios de este proceso. A su vez, es una forma de recordarnos nuevamente que cuando los pueblos no tienen memoria están condenados a ser dominados y más aún cuando se pertenece a sectores que históricamente han sido objeto de desprecio, burla y discriminación.

Federico Graña

Director Nacional de Promoción Sociocultural del Ministerio de Desarrollo Social

Introducción

Este informe busca generar una primera reflexión sobre el cruce entre disidencia sexual y candombe. Un terreno totalmente ignorado en la literatura académica local, en las políticas públicas y en las políticas de memoria de los movimientos afrodescendiente y de la diversidad sexual.

El objetivo es rescatar del silencio a través de la historia oral toda una serie de anécdotas, biografías, relaciones sociales y prácticas que han quedado en los márgenes, en la periferia de lo recordable, y que están a punto de perderse con la muerte de toda una generación de uruguayos y uruguayas. Este trabajo busca así mapear un problema e introducir algunas claves explicativas para comenzar a comprender las formas en que la disidencia sexual se manifestó en una fiesta popular como el carnaval, ámbito en donde se produjeron en forma simultánea tanto prácticas de discriminación, violencia como de integración social.

El texto que aquí les presentamos sigue la siguiente estructura. En la primera parte se presentan acercamientos analítico-académicos que trabajan en clave ensayística, en algunos casos aplicando una suerte de autoetnografías, en otros abordando algunos puntos o temas claves de la interseccionalidad entre género, etnia-raza y sexualidad en el espacio de la comparsa, a partir del análisis de las entrevistas realizadas a diferentes figuras y personalidades vinculados al mundo del candombe.

En la segunda parte, se publican algunas de esas entrevistas a efectos de contribuir a la memoria colectiva, y difundir visiones, datos, y aspectos claves de la historia de la comparsa desde esta perspectiva. Fue imposible publicar todas las entrevistas. El camino seguido durante el desarrollo de la investigación fue muy heterogéneo y rico, llegándose incluso a incluir diálogos con familiares directos de algunas personalidades del carnaval que murieron hace un tiempo. La intención fue rescatar del olvido otros acercamientos posibles a estas figuras públicas apelando a una memoria más íntima y ligada a la historia personal y familiar. La selección final fue apretada y nada fácil. El papel y el espacio son tiránicos.

El criterio seleccionado, si bien es inevitablemente arbitrario, busca cumplir con una apuesta: celebrar la pluralidad de recorridos identitarios, la existencia de diferentes ciclos de vida y de cambiantes niveles de involucramiento. La buena noticia es que todo el material producido por las entrevistas va a pasar a formar parte de un archivo oral sobre los movimientos sociales y varios grupos contruidos como subalternos en el Uruguay. Algo que en definitiva va a permitir su preservación en el futuro y fomentará la investigación social y académica sobre estos temas.



Primera Parte

Teoría, reflexiones, ensayos

1 La cultura de la resistencia

Maia Calvo Núñez

Introducción

El texto que sigue ha sido elaborado a partir de múltiples relatos, procurando dialogar con algunas de las interrogantes que guiaron el acercamiento a las personas entrevistadas. Más que la intención de responder, tengo el deseo de plantear nuevas preguntas.

Las reflexiones aquí planteadas respecto a cuestiones vinculadas a las identidades y la puja constante por resistir en una sociedad que permanentemente busca invisibilizarnos, tiene como marco la presencia permanente de mecanismos de opresión. La resistencia es parte de cómo nos hemos construido y deconstruido dentro de una sociedad que nos ha querido fuera de los márgenes de la historia. Por ello, como punto de partida, me valí de la consideración de que:

.....

Las identidades tienen que ver con las cuestiones relacionadas con el uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no «quiénes somos» o «de dónde venimos» sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo en el que podríamos representarnos. Las identidades se construyen dentro de la representación y no fuera de ella (Hall citado en Jabardo, 2012: 51).

.....

De esta forma, escribir este artículo tiene como objetivo la contribución a la memoria colectiva. Procura aportar activamente en el rechazo a la “marginación histórica” (Parmar, 2012: 264) que se legitima con la ausencia de discursos, imágenes y registro de sujetos estructuralmente pensados por fuera de los espacios significativos de representación.

El centro en el que elijo hacer foco es la visibilidad de la disidencia sexo-genérica y su regulación dentro de las comparsas en distintos contextos. Me propongo aportar a la

recuperación de experiencias desde un abordaje que incluye una dimensión central para profundizar las transformaciones en materia de derechos y posibilidad de acceso a una vida digna habitando orientaciones sexuales y expresiones de género no heteroconformes.

A través de un enfoque interseccional procuré dialogar con las posibilidades de visibilización que los distintos contextos han habilitado y ensayar interpretaciones que complejizan las lecturas y se distancian de conclusiones lineales y binarias del asunto. Acordando con Lorde (1984: 51) en que “las luchas unidimensionales no existen porque no vivimos vidas unidimensionales”, la perspectiva interseccional constituye un marco de referencia para dar cuenta de cómo operan cruces particulares de diferentes categorías identitarias en las trayectorias vitales de las personas. Por un lado, visibiliza las diferencias de poder, privilegio y subordinación. Por otro, cuestiona los marcos universales de interpretación (La Barbera, 2016). De esta manera, es posible apreciar los intersticios que permiten romper con lecturas que homogenizan tanto las experiencias dentro de las comparsas como las experiencias de habitar identidades no heteroconformes.

Si bien la comparsa en sí misma no es el centro de este artículo, se destaca que pensar la visibilidad en ese espacio implica un ejercicio particular que se distancia con las reflexiones que podrían surgir de espacios de participación e integración que no estuvieran tan arraigados en la vida de las personas.

La comparsa tiene un lugar especial en las trayectorias de las personas entrevistadas. Evoca aspectos vinculados a la experiencia personal, familiar y comunitaria. Se vincula con el placer, con el esfuerzo, el compromiso, las relaciones, las convicciones, la libertad. La participación en la comparsa constituye un aspecto identitario altamente significativo que se intersecciona con otros como la identificación étnico racial y la dimensiones de la sexualidad.

Esta consideración implica que al momento de pensar concretamente en las posibilidades de orientaciones sexuales y expresiones de género disidentes, la comparsa no es solo el escenario en el cual esa posibilidad se pone en juego. En este sentido, a través de los distintos relatos, parece establecerse una línea de interpretación clara que refiere al significado cultural de la comparsa. La manera en la que cada persona interpreta y siente este significado explicita tensiones entre el mantenimiento de la tradición, la posibilidad de introducir innovaciones

y toda la gama de grises entre ambos. Este entremedio configura un lugar de múltiples significados en el que puede acordarse con la posibilidad de introducir modificaciones en la comparsa, pero no con todas las innovaciones, ni con todas las formas de hacerlo.

En función de esto, la propia noción de visibilidad se ve tensionada. Junto con el contexto, las distintas posiciones frente a la legitimidad de la innovación y las formas de hacerlo, construyen los márgenes de lo aceptable.

El acercamiento al tema se valió de dos tipos de relatos: a) de personas cercanas a quienes dentro de esos espacios, habitaron identidades disidentes de manera más o menos pública, y que actualmente han fallecido; b) de personas que desde esas identidades, se encuentran actualmente vinculadas a comparsas, o lo han estado durante gran parte de su vida.

Estas dos formas de aproximación, dieron lugar a dos tipos de registro distintos donde se observan rupturas y también continuidades. Para apreciarlas, fue necesario habilitar movimientos que me permitieran cuestionar las ideas con las que comencé a reflexionar inicialmente. El primer movimiento implicó la desconstrucción de un ideal lineal del que se esperaba un progresivo avance hacia un lugar predefinido. Esto quiere decir que para comprender la riqueza que ofreció este campo, fue necesario abandonar la expectativa de la uniformidad de los cambios. Al igual que en otros espacios, la existencia de figuras destacadas a partir de las cuales se hace visible la posibilidad de existir más allá de los límites de la heteronorma, no opera como efecto dominó con relación a la visibilidad de la disidencia sexogenérica a la interna de las comparsas en términos generales.

El segundo movimiento se inscribe en la apertura a los vaivenes que evidencian la historia de la visibilidad y de la opresión como aspectos simultáneamente presentes en una sociedad heteronormativa, racista y patriarcal. Surgen de estos intersticios, múltiples formas de habitar la libertad, el deseo y la memoria.

Visibilidad

(...) Me dijo: 'nene, no mariconees. Bailá que bailás precioso. No te maquilles porque no sos mujer. Natural. Vas con esa alegría y ya está' (...) Permanentemente: 'no mariconees, no mariconees' (entrevista a bailarín y asistente de coreografía, 64 años, 10/09/2018)

Como el patriarcado y el racismo, la heteronorma puede ser leída como estructural y contingente. Lo primero porque se produce, legitima y es parte constitutiva en múltiples espacios: familias, comunidades, barrios, Estado. Lo segundo porque los medios a través de los cuales se impone no son rígidos, sino que se adaptan a los distintos contextos sociohistóricos.

La violencia con que se inscribe la heteronorma socialmente, afecta de manera directa las posibilidades de visibilización de identidades y cuerpos no hegemónicos. Los procesos de visibilización son por ello para nada sencillos. Se inscriben en nuestras posibilidades de identificación en una sociedad que nos ha negado permanentemente el derecho a referencia y representación, en las garantías de supervivencia que el contexto habilite o no, y en la puja por gestionar nuestra visibilidad como propia y no como la estructura heteronormativa puede asimilarla.

Hacernos visibles expone la existencia de aquello que se construye abyecto a la norma. Aun bajo su regulación, existir y mostrarnos por fuera de los márgenes de lo esperable, es en sí mismo un ejercicio que denuncia el carácter cultural de la norma (Butler, 2001). La visibilización configura un hacer político que puede generar transformaciones en la estructura heteronormativa como marco regulador, o al menos en las condiciones de vida en las que se habita.

Me interesó reflexionar acerca de las transformaciones de la experiencia de visibilización de la disidencia genérico-identitaria en la interna de las comparsas considerando la manera en que la disidencia se integra en la biografía de las personas y la implicancia que la visibilidad tiene en términos de acción política de transformación.

Las consideraciones aquí planteadas toman como punto de partida las siguientes premisas:

- a) la dimensión sexo-afectiva condiciona las posibilidades de acceso a una vida digna, y por tanto, tiene una relevancia significativa en la biografía de las personas. Las garantías de sobrevivencia habitando disidencias identitarias visibles han variado en Uruguay. En ese sentido, en los últimos quince años, ha habido transformaciones jurídicas y sociales que acompañaron el progresivo acceso al espacio público por fuera de los circuitos solo

para entendidos¹. Dentro de este contexto, también se ha modificado el margen de lo politizable a la interna de las comparsas y esto ha implicado variaciones respecto a cómo se interpreta la disidencia genérico-identitaria.

- b) desde su dimensión política, los procesos de visibilización no pueden contemplarse como el resultado de acciones individuales, sino colectivas. De acuerdo al contexto, la propia noción de visibilidad es transformada, refiriendo más que al hecho de que la identidad sexo-genérica no esté oculta, al propio agenciamiento de esa identidad como política (Butler, 2000).

Estas dos premisas habilitan una aproximación a algunos aspectos de la negociación de la visibilidad en distintos momentos, así como el marco de aceptabilidad desde el que la misma ha sido regulada. En lo que sigue, presento aspectos de la politización de las identidades sexo-genéricas en las comparsas y las tensiones vinculadas a ello.

Biografía

“Él se reservaba lo que era y vos no podías decir si era gay, era un hombre / No andaba, por decirte, quebrando las muñecas, gritando como una loca / Muy respetuosos / Que eran gay no ocultaban eso, pero no podían decir nada. / Muy reservados / ¿Para qué el cartel? / Nunca estaba con la pareja, no se mostraban / Yo siempre digo lo mismo: “lo que hago adentro de mi cuarto es mi problema, si vos querés saber qué hago adentro de mi cuarto, te invito un día” / Confirmación había, no se los veía a los besos con sus parejas / Yo cruzaba el ensayo de la mano con ella y todo el mundo me miraba pero nunca me dijeron nada / Era discreto, pero con los amigos, hablaba como los amigos, con los que eran... y con los otros hablaba normal. ¿Me explico? / Siempre se les va a escapar alguna palabra, que si ellos quieren taparlo, si uno lo agarra en el aire, se da cuenta” (Extractos de entrevistas)

El acercamiento a las personas entrevistadas partió del interés explícito de conocer la forma en que orientaciones sexuales, identidades y expresiones de género no hegemónicas afectaban las vivencias a la interna de la comparsa.

1. En períodos previos a la dictadura y durante la transición democrática existieron circuitos y puntos de encuentro en donde se desplegaban distintas estrategias de visibilidad. Habitualmente, en función de la hostilidad del contexto y del costo de la visibilidad con relación al riesgo de ser marginado de espacios de integración legitimados (familia, trabajo, comunidad barrial, etcétera), la visibilización se limitaba a esos espacios, no permeando en otros lugares ni estructuras.

Si bien en una sociedad heteronormativa, la orientación y expresión de género, son atributos que no pasan desapercibidos en las trayectorias de vida, también es cierto que la mayor o menos hostilidad que se despliegue en los distintos contextos da lugar a vivencias diferenciales de rechazo o respeto. Al pensar las formas en que las personas gestionan estos atributos en la interna de las comparsas, consideré que podrían presentarse configuraciones específicas, que teniendo puntos de anclaje en el contexto general, también permitieran distancias particulares en función de la propia historia de las comparsas y su implicancia sociocultural vinculada -entre otras aspectos- a la resistencia a la discriminación y violencia estructural que produce el racismo.

En este sentido, la comparsa es un espacio en que se logró flexibilizar los márgenes que la heteronorma impone, bastante antes que en el resto de la sociedad. Es posible rastrear aspectos de las vidas de figuras destacadas cuyas expresiones de disidencia eran conocidas en la interna de la comparsa a mediados del siglo XX. Aun manteniéndose niveles de separación entre aspectos públicos y privados de esas vivencias, dentro de la comparsa se lograban formas de convivencia que no eran pensadas en otros espacios de participación y expresión cultural. Más allá de las formas de discriminación que existieron y de las exigencias que validaban la permanencia en el espacio, al día de hoy, por ejemplo, se sigue reconociendo y elogiando la existencia de una “mama” vieja encarnada en un cuerpo que no era de mujer cisgénero².

A diferencia de la gestión que puede observarse en otras expresiones culturales que reproducen patrones de jerarquía y normalidad (Sabsay, 2002), los relatos recuperados transmiten la impresión de que desde identidades que fueron por momentos más, por momentos menos discretas (Pecheny, 2005), se trataba de un espacio en principio habitable. Regulado, pero habitable.

En este sentido, parte del acuerdo de visibilidad parece estar sostenido por el establecimiento explícito e implícito de los límites que no deben cruzarse. La noción del respeto a las demás personas, a la comparsa como expresión cultural histórica y a sí mismas, es traída por la amplia mayoría de las personas entrevistadas como forma en la que se pautan las posibilidades de trasgredir o no las normas de género. Parece forjarse sobre esta construcción una línea invisible pero identificable, que permite la enunciación de la disidencia, pero resiste algunas

2. Refiero a la reconocida figura de Carlos Anaya “La Araña” (1945 - 2004).

de sus expresiones, especialmente aquellas que desafían la coherencia en los roles de género esperada en la ejecución del baile.

No obstante, la capacidad de establecer nociones de posibilidad se incorpora como un hecho altamente significativo. Dentro de la comparsa, las personas *eran, se sabía que eran, se intuía que podían ser*, aún en contextos sociales de gran hostilidad. En los cuales habitar identidades y cuerpos no hegemónicos presentaba como desenlace evidente el exilio de los espacios de participación socialmente legitimados, la construcción sofisticada de una “doble vida”, la vulneración en el ejercicio de los derechos más básicos de sobrevivencia, la persecución explícita y la imposibilidad de reclamo frente a esto.

La heteronorma impone modelos de pensamiento que obturan la posibilidad de imaginar cuerpos y relaciones afectivas que no se adapten a la coherencia que desde allí se impone (Butler, 2001). En este punto, más que ser reconocido, esté en juego la propia posibilidad de ser reconocible (Butler, 1997). Para reflexionar en torno a la visibilidad y sus efectos políticos, esto es imprescindible, pero no suficiente. En este sentido, no solo importa que las construcciones identitarias no hegemónicas sean reconocibles, sino también los mecanismos de regulación que limitan las formas aceptables de esa existencia.

Siguiendo a Pecheny (2005), la problematización de esta regulación, que cuestiona los límites de lo que se asigna al espacio público y al privado, supone procesos de politización de las identidades. En estos procesos, no solo se altera esta separación, sino que también se evidencia la construcción socio-histórica de las relaciones basadas en los géneros, desnaturalizándolas.

Politizar desde la ausencia

La reconstrucción de las vivencias de visibilización histórica es traída a la luz sin contar con la voz de muchos de sus protagonistas. La integración de la disidencia genérico-identitaria en la comparsa se recupera fundamentalmente desde la perspectiva de quienes acompañaron estos procesos, pero no vivieron en cuerpo propio las consecuencias de no adaptarse a criterios binarios de inteligibilidad³.

3. El criterio de inteligibilidad impuesto por la heteronorma atribuye a los cuerpos nociones de normalidad que se basan en la coherencia y continuidad que pueda identificarse entre el sexo, el género, la práctica sexual y el

“La auto-identificación es el primer paso para el empoderamiento. Si un grupo no se define a sí mismo, entonces será definido por y en beneficio de otros”, expresa Mercedes Jabardo (2012: 37) en diálogo con las ideas de Patricia Hill Collins. Es este uno de los principales nudos que se presentan al hacer memoria desde la ausencia. No se logra acceder a cómo cada persona elaboró su proceso, sino a cómo ese proceso fue leído e integrado por otros. Decir que las figuras icónicas de la comparsa no politizaron su identidad genérica, es incorrecto. Los relatos recuperados no hablan de eso. Lo que sí se puede afirmar es que en los relatos sobre las figuras fallecidas, se priorizan los modos en que la disidencia era asimilada, sobre los quiebres y interrupciones que la misma generaba.

En este ejercicio que plantea una lectura con relación a los límites de lo aceptable dentro del espacio, las orientaciones sexuales y expresiones de género que no eran socialmente esperadas se presentan como un dato más en la biografía de las personas. No cobrando relevancia en el relato, se desdibuja y en ese proceso, se despolitiza.

El respeto, la reserva y la ubicación, son de esta forma exaltados como atributos centrales de la vida de las personas, que incluso pueden llegar a cobrar mayor importancia que la dimensión afectivo-sexual en sí misma. Quiere decir que para el relato, importa menos lo que la persona era o hacía con relación a su sexualidad, que la manera en que esa información era gestionada en el espacio compartido.

Esto implica que a efectos de la posibilidad de politizar la visibilidad, el requisito de asimilación que se impone, obliga al sostén de espacios clandestinos para el despliegue del “submundo de especificidades” (Llamas, 1998: 8). En la mayoría⁴ de los relatos recuperados desde terceras personas, existe gran parte de la biografía que se desconoce, evidenciando los límites implícitos y explícitos que regulan el espacio. Se demarca de esta forma, un

.....
deseo (Butler, 2001). Cuando no se evidencia esta coherencia culturalmente construida, los cuerpos son codificados como no inteligibles negándoseles la posibilidad de acceso a lo humano y con ello también su capacidad discursiva (Butler, 2001, 2005).

4. Vale destacar que esta particularidad no refiere a todos los relatos. Por supuesto que el grado de confianza, el vínculo mantenido y la forma en que cada persona integraba esta dimensión en su vida, afectan el acceso a esta información. La observación se trae a colación en el entendido de que el desconocimiento de toda una dimensión de la vida de una persona cercana, también da cuenta de los parámetros sobre los que el contexto permitía hacer público. En los relatos donde se expresa desconocimiento, el mantenimiento de esferas definidas de antemano como privadas no se percibe como un hecho que afecte particularmente la relación.

espacio bisagra en el que el atributo que genera estigma (Goffman, 1989) sale a la luz y al mismo tiempo es vuelto a la oscuridad a partir de los procesos de “normalización” a los que se le somete. Hago propias las palabras de Llamas para decir que

“la definición de los ámbitos de opresión o libertad solo es posible en el campo de lo establecido como público y político. Un amplio espectro de realidades afectivas y sexuales (y, entre ellas, las realidades lésbicas y gays) queda al margen de toda posible articulación de sentido; no porque no haya habido intentos de acceder a ese espacio de legitimidad pública, sino porque tales iniciativas han sido, durante muchas décadas, bien desestimadas como irrelevantes, bien aplastadas” (Llamas, 1998: 7).

Relevancia en primera persona

Los efectos de que sea difícil recuperar los procesos de politización identitaria cuando se habla de figuras icónicas donde se hace explícita la intersección de pertenencia a la comparsa y una expresión de género u orientación sexual socialmente no esperada, no se agotan en los vacíos que aparecen en esas historias particulares. La ausencia de ese discurso, se traduce en dificultades actuales para politizar la disidencia a la interna de esos espacios en tanto, quienes habitan identidades disidentes no siempre identifican o conocen la historia que les antecede con relación a las cómo otras personas generaron estrategias de resistencia.

El contexto uruguayo de hace setenta o cincuenta años imponía con mayor claridad la necesidad de separación entre lo público y lo privado. La total desprotección que supone la ausencia de legislación capaz de amparar mínimamente la existencia, los discursos científicos al respecto⁵ y la incapacidad para integrar en el imaginario social vivencias no heterosexuales, en gran medida sostienen esta escisión. Por un lado, lo que cada quien hace en los espacios socialmente legitimados para la participación; por otro, lo que se hace en circuitos clandestinos, solo para entendidos y domicilios particulares.

5. La homosexualidad estuvo incluida en el “Manual de Diagnóstico de los trastornos mentales” (DSM) de la Asociación Americana de Psiquiatría hasta 1973, e integró la lista de enfermedades mentales de la organización mundial de la Salud hasta 1990.

Así también, mantener separada la dimensión erótico-afectiva e identitaria que se distanciara del modelo heteronormativo y patriarcal impuesto de forma explícita durante la dictadura (Sempol; Graña, 2012), (Sempol, 2013), resultaba en una estrategia de supervivencia. La persecución, las detenciones, la tortura, el chantaje, entre otras formas de violencia estatal, hacia personas no heteroconformes (especialmente a mujeres trans y varones cuyas expresiones de género fueran socialmente no esperadas), dejaba en claro que la visibilidad era un riesgo y su politización constituía una agenda imposible.

En el contexto actual, los límites entre lo público y lo privado se han ido permeando. El marco jurídico, las políticas sociales y la legitimidad social que ha aumentado considerablemente en los últimos años, ha hecho que se produjera una politización de la disidencia que trasciende las historias de vida particulares.

En la comparsa se conjuga la historia de cómo se ha integrado la disidencia antes, con las expresiones de la disidencia ahora. Por un lado, existen puntos de ruptura con relación a cómo se gestiona la información, presentándose actualmente de forma más integrada. A modo de ejemplo, la diversidad sexual ha sido presentada de forma explícita dentro de cuadros (Sarabanda, 2015), como historia central del espectáculo (La Carpintera Roh, 2019) y se incluyó a la bandera de la diversidad dentro de la apertura del Desfile de Llamadas. Asimismo, aunque hay quienes mantienen criterios de separación entre lo público y lo privado similares a los que se imponían en el pasado, muchas personas viven su orientación sexual o relaciones sin ocultarlas específicamente. Más aún, en la actualidad se describen situaciones cotidianas que incluyen la vivencia de los vínculos de forma pública y la participación de parejas en los espacios de la comparsa, como el acompañamiento en los ensayos

De acuerdo con las entrevistas, quienes así lo viven reconocen que éstas son situaciones que suelen no pasar desapercibidas, pero en general no identifican haber experimentado consecuencias negativas de discriminación a partir de hacer pública su orientación sexual. La progresiva naturalización de vínculos no heteroconformes establece una demarcación clara entre cómo operaba la regulación antes y cómo lo hace ahora. Quienes vivieron en momentos de mayor represión y estigma, visualizan el escenario actual como un horizonte impensado desde el cual tampoco identifican hacia dónde se podría ir a más.

Por otra parte, aún en un contexto general más habilitante, la disidencia genérico-sexual no es una dimensión que las personas ponderen. En las entrevistas realizadas, se reconoce a la comparsa como un espacio que se puede habitar, pero donde no se prioriza esa dimensión de sus vidas. Si bien se considera que este marco se ha alcanzado en gran parte porque han existido otras personas que lo han hecho posible (Lorde, 1984), persiste una suerte de continuidad con relación a lo que compete a la comparsa y lo que se inscribe en vivencias individuales, plausibles de ser no integradas en ese espacio.

En el mantenimiento de la separación entre lo público y lo privado, la expresión de la disidencia, su potencialidad de transformación de las relaciones interpersonales y su cuestionamiento a las interpretaciones lineales de los cuerpos, se reduce a la aceptación de expresiones que no interpelan los roles de género que se han sostenido como base de la expresión cultural. Pensado en el marco de las relaciones privadas, el dato pasa a ser leído como irrelevante para el espacio de la comparsa, su historia y sus objetivos.

El sostenimiento de tradición y las exigencias que impone la participación en el Concurso, son los pilares donde se sostienen las principales resistencias a innovaciones en la ejecución de los roles. No es la orientación sexual lo que en este contexto genera puntos de tensión, sino más bien la expresión de género que irrumpe en la ejecución del baile. La misma, no solo se lee desde los parámetros de respeto y ubicación que se establecieron como criterio a la interna del espacio en tiempos anteriores, sino que los roles, y los roles de género particularmente, son en general, presentados como necesarios para la preservación de la cultura. Subvertirlos por ello, ya no es leído tanto como una ofensa al espacio particular de una comparsa determinada, sino desde sus posibles efectos en otros niveles.

Antes, la fuerte regulación social se replicaba a la interna, apelando a un “saber hacer” de los propios implicados a través de un límite que diferenciaba el ser del parecer. Ahora, frente a un contexto que habilita diversas expresiones, las fronteras de lo aceptable se tensionan y hay quienes entienden que se pone en riesgo más que la dignidad de los implicados, el respeto a la cultura como tal.

Se presenta así, un escenario bisagra al momento de pensar la politización de la visibilidad a la interna de las comparsas. Los relatos de libertad y apertura coexisten, incluso dentro del

mismo discurso, con relatos que explicitan dificultades con relación a cómo son integradas las orientaciones y expresiones no heteroconformes.

En este sentido, la amenaza y la sospecha son parte constitutiva de esta integración. De acuerdo a los relatos, persisten en el imaginario algunas representaciones estereotipadas de no heterosexualidad, entre las que se encuentra las imágenes hipersexualizadas, asociadas a la idea de “depredación sexual” (Gimeno en Rubino, 2013), que repercuten negativamente en cómo se comparten ciertos espacios -por ejemplo los vestuarios-, y que además legitiman modelos identitarios estáticos. Afirmaciones del estilo de que “siempre el bailarín como que es el gay de la comparsa”⁶, son parte de cómo se piensan los roles de género, no solo en la ejecución del baile, sino con relación a todo el espacio.

Esta situación impone un movimiento interesante en el sentido de que a diferencia del resto de los lugares en los que las personas transitan o participan, la asociación lineal entre baile y orientación sexual obliga a que la heterosexualidad no sea asumida, sino que deba ser explicitada. No obstante, esta vinculación entre una actividad y una orientación sexual, refuerza una lectura heteronormativa que en vez de aportar a la ampliación de los márgenes para la vivencia de la sexualidad, impone modelos rígidos que obturan diversos procesos de visibilización y homogenizan las formas aceptadas de no heteroconformidad.

El desafío entonces se inscribe en la resistencia dentro en un espacio que en sí mismo resiste. Resurge a partir de los relatos compartidos, la pregunta acerca de cuáles son los alcances de la visibilización de la disidencia y de qué manera puede aportar a interpelar los procesos que esencializan las identidades e impiden la concreción de luchas interseccionales en contextos que siguen siendo racistas, patriarcales y heteronormativos.

La visibilidad es una herramienta con un potencial único de transformación, que permite historizar y proyectar la vivencia particular y colectiva. La posibilidad de apropiarnos de su gestión es un derecho que ha sido en general negado y sobre el que se han priorizado lecturas que otras personas realizan sobre nuestras vivencias.

6. Frase extraída de entrevista con relación a cómo se interpretan los estilos de baile en la comparsa (entrevista a bailarín y coreógrafo, 42 años, 5/10/2018).

La recuperación de la historia, la reinterpretación de cómo llegamos a vivir las circunstancias que se presentan de manera naturalizada y la capacidad de transformación de estructuras opresivas, son parte de una agenda que se hace posible al habitar cuerpos e identidades disidentes de manera visible.

Representación

El interés por pensar la potencialidad política que emerge de visibilizar la disidencia se enmarca en la necesidad de poner el foco no solo en el derecho a existir, sino en el derecho y responsabilidad de decidir sobre esa existencia.

Hace ya unos cuantos años, Butler instalaba una pregunta que se entiende clave para reflexionar en torno a estos asuntos. Ella decía:

.....
“No hay duda de que homosexuales y lesbianas se encuentran amenazados por la violencia de la desaparición pública, pero quienes deciden oponerse a esa violencia deben cuidarse de no reinstalar otra distinta en su lugar. ¿Qué tipo de homosexuales y lesbianas debería hacerse visible, y qué exclusiones internas harían posible esa visibilidad? ¿Puede la visibilidad de la identidad constituir una estrategia política suficiente, o puede ser solo el punto de partida de una intervención estratégica que exija un cambio de política?”
(Butler, 2000: 94)
.....

Pensar la visibilidad obliga a poner en juego cuestiones que hacen a cómo se habitan las identidades en espacios colectivos y colectivamente. Abordar las cuestiones de visibilización vinculadas a la posibilidad de transformación de un contexto opresivo es un acto de justicia y de reparación del daño históricamente causado. Asimismo, para ello es necesario pensar la visibilidad desde su potencia en la representación política y hacer foco en su capacidad de transformación del contexto opresivo, aún más que en su capacidad de adaptación al mismo.

Este movimiento requiere que se puedan cuestionar las lógicas binarias de representación que consolidan construcciones identitarias con relación o en oposición a la noción de normalidad instalada. Requiere la capacidad de construcción de nuevas referencias que

desarticulen “la jerarquía binaria entre el centro y lo marginal: lo marginal rechaza así su lugar como lo «Otro»” (Parmar, 2012: 246).

La preocupación que en este texto procuré plantear, trasciende el espacio de la comparsa. El problema de la invisibilidad de la disidencia sexo-genérica no se agota en la discusión sobre espacios particulares y sus lógicas de integración o exclusión específicas. Está instalado como un nudo que obtura procesos de autonomía en todos los espacios: familiares, comunitarios e institucionales. La razón por la que se convoca a mirar el espacio de la comparsa en concreto está anclada en la consideración de que la vivencia de distintas formas de opresión y estigma, basadas en construcciones hegemónicas de los cuerpos, habilita formas de diálogo y empatía ante la imposición de otras formas de jerarquías.

Inventar nuevas referencias requiere de lecturas interseccionales que permitan pensar los cruces que materializan las opresiones estructurales, pero que asistan a un corrimiento que resignifique la opresión, o al menos permita su reapropiación. En los relatos que incorporan reflexiones acerca de las relaciones particulares de poder y subordinación que se producen en intersección de las categorías de ascendencia étnico/racial afro y la identificación sexual no heteroconforme, se identifica la complejidad que reviste la consideración simultánea de estas formas de opresión.

Evidentemente, esta complejidad no inhibe la producción de este cruce en los hechos, pero ciertamente limita las posibilidades de pensarse como sujeto político desde allí. La tensión que genera: el cuestionamiento a los roles de género en el baile, las consecuencias negativas que esta situación tiene a efectos de las posibilidades de participación en el Concurso, la frase de “¿no te da vergüenza ser negro y (...) puto?” que emerge para ilustrar esto en uno de los relatos, presenta una situación particular. Frente a exposición de dos estructuras históricas de opresión, se establecen mecanismos de jerarquización que obturan las posibilidades de generar políticas de articulación (Stuart Hall en Parmar, 2012).

De acuerdo con June Jordan “la conciencia política que tenemos de nosotras mismas deriva, la mayoría de las veces, de una necesidad de descubrir por qué este tipo de persecución particular continúa, ya sea la persecución de mi gente, de mí misma o de los de mi categoría” (Jordan en Parmar, 2012: 255). En este sentido, la dificultad de identificar estructuras

opresivas en las prácticas, como lo es la opresión basada en la imposición de una coherencia heteronormativa, no refiere tanto a su impacto en los procesos de visibilización individual -que en los relatos se presentan con escasa dificultad- sino más bien, a las posibilidades de identificación colectiva y generación de conciencia política.

En el centro de esto, se encuentran las consideraciones respecto al vínculo “entre lo que una hace y lo que una piensa” que Hill Collins (2012: 104) identificó respectivamente como la experiencia y la conciencia. De acuerdo con la autora, la identificación de puntos de opresión común sienta las bases para que se produzcan procesos de conciencia colectiva, pero no la determinan de manera inequívoca o automática.

Esto implica que en distintos contextos, las experiencias de violencia o discriminación basadas en la orientación sexual o expresión de género, pueden no interpretarse como lo suficientemente compartidas como para generar procesos colectivos al respecto. En este sentido, en los relatos recuperados, se identificaron situaciones en las que esta forma de violencia había operado, pero ninguna persona había trasladado la situación para que se resolviera en espacios grupales, así como tampoco se entendió que la situación a la que hacían referencia fuera representativa de cómo se gestiona la disidencia a nivel del espacio en general. Tanto la posibilidad de visibilización como las respuestas negativas que pudiera generar, se atribuyen a planos individuales.

El asunto de la representación apela a la generación de procesos de desindividualización. Como punto de inflexión en el pensar lo personal como político, la representación construye un sentido que trasciende la producción individual de problema y las herramientas que cada quien pueda tener a mano para sobrevivir. La representación como la construcción de sujetos políticos no apunta a la legitimación de modelos rígidos y estereotípicos, sino por el contrario, al ejercicio de la posibilidad.

Reflexiones finales

Al comienzo que de este texto tomé prestada una idea de Parmar (2012) que refería a la necesidad de reflexión y construcción de registros como forma de rechazar la “marginación histórica”. Estoy convencida de que nos debemos aún mucho en ese sentido.

El derecho a la cultura y la forma en la que se accede a la representación opera como limitante en la construcción de sujetos y agendas políticas. Junto con ello, afecta no solo la forma en la que quienes son sometidos a mecanismos de exclusión son interpretados o interpretadas por las demás personas, sino también la capacidad de identificación y de pensamiento sobre sí mismas (Parmar, 2012).

Como espacio de resistencia, la comparsa supo ser refugio y contención en una sociedad hostil a lo diferente. Producto de ese contexto, también estableció pautas claras de regulación que si bien aseguraban un espacio de convivencia de acuerdo a los límites de lo aceptable; consolidaron escisiones que en el presente obturan la reconstrucción de las vivencias de manera plena.

En los últimos años se avanzó notablemente hacia la construcción de un Estado y una sociedad más justa; sin embargo persisten regulaciones y sanciones que limitan severamente el ejercicio de derechos y trayectorias de vida dignas. La ausencia de discursos que desafían la construcción de la memoria, viene a poner de manifiesto cómo la heteronorma continúa imponiendo modelos universales que hacen de las disidencias una excepción y no una posibilidad.

Como consecuencia de ello, nos encontramos apenas cursando la segunda década del siglo XXI, con escasas herramientas para reconstruir eventos de mediados del siglo pasado. Los mecanismos de supervivencia a los que quienes nos precedieron se vieron forzados y forzadas se traduce en el presente en un vacío que tenemos la responsabilidad de completar. Como un acto de justicia hacia quienes fueron sus protagonistas, para poder seguir proyectado hacia el futuro.

Bibliografía

Butler, J. (2005). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Argentina: Editorial Paidós.

Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Editorial Paidós, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.

Butler, J. (2000). "Imitación e insubordinación de género", en *Revista de Occidente* N° 235 (pp. 85 - 109). Sin más datos.

- Butler, J. (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. España: Editorial Síntesis S.A.
- Goffman, E. (1989). *Estigma. La identidad deteriorada*. Argentina: Amorrortu editores.
- Hill Collins, P. (2012). “*Rasgos distintivos del pensamiento feminista Negro*”, en Jabardo, M. (ed.) *Feminismos negros. Una antología*. (pp. 99 - 134). España: Traficantes de Sueños.
- Jabardo, M. (2012). “*Introducción. Construyendo puentes: en diálogo desde / con el feminismo negro*”, en Jabardo, M. (ed.) *Feminismos negros. Una antología*. (pp. 27 - 56). España: Traficantes de Sueños.
- La Barbera, M. (2016). “*La interseccionalidad un ‘concepto viajero’: orígenes, desarrollo e implementación en la Unión Europea*”, en *Interdisciplina*, volumen 4, número 8 (pp. 105 - 122). México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/inter/article/view/54971> (enero, 2019).
- Llamas, R. (1998). *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*. España: Siglo XXI de España editores S.A.
- Lorde, A. (1984). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Disponible en: <https://glefas.org/download/biblioteca/feminismo-antirracismo/Audre-Lorde.-La-hermana-la-extranjera.pdf> (enero, 2019)
- Parmar, P. (2012). “*Feminismo negro: la política como articulación*”, en Jabardo, M. (ed.) *Feminismos negros. Una antología*. (pp. 245 - 267). España: Traficantes de Sueños.
- Pecheny, M. (2005). “*Identidades discretas*”, en Arfuch, L. (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades* (pp.131 - 153). Argentina: Prometeo Libros.
- Rubino, V. (2013). “*Armarios de cristal*”, en Sempol, D. (coord.) *Políticas Públicas y Diversidad Sexual. Análisis de la heteronormatividad en la vida de las personas y las instituciones. Informe final* (pp. 103 - 128) Uruguay: Ministerio de Desarrollo Social.
- Sabsay, L. (2002). “*Representaciones culturales de la diferencia sexual: figuraciones contemporáneas*”, en Arfuch, L. (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades* (pp.155 - 170). Argentina: Prometeo Libros.
- Sempol, D. (2013). *De los baños a la calle. Historia del movimiento lésbico, gay, trans uruguayo (1984 - 2013)*. Uruguay: Editorial Sudamericana Uruguay S.A.
- Sempol, D.; Graña, F. (2012). “*Salvar a la patria y a la familia. Dictadura, disidencia sexual y silencio*”, en Gonzalez, S. & Risso, M. (comp.) *Las Laurencias. Violencia sexual y de género en el terrorismo de Estado Uruguayo* (pp. 85 - 103). Uruguay: Ediciones Trilce.

2 El candombe y la comparsa como espacios de resistencia: la lucha contra el racismo, el machismo, la homolesbotransfobia y la promoción de la cultura afro

Carlos Álvarez

“El renacer de la cultura afro y este combatir prejuicios como el racismo, la segregación y la xenofobia van uniendo los grupos étnicos y van saliendo de las tinieblas a que fueron sometidos en toda América evolucionando síquicamente e intelectualmente los afrouuguayos” (Britos, 1997)

Cuando hablamos de la cultura afro y de una de sus principales expresiones como es el *Candombe*, nos adentramos en el terreno de valores, costumbres, tradiciones, sentimientos de identidad, goce y alegría que se expresan a través de la música, la danza y la percusión, entre otras cuestiones que involucran a esos grupos humanos que llamamos *Comparsas*. En los últimos años el candombe volvió a resurgir impulsado por distintas generaciones de candomberos y candomberas, que a partir de la lucha y la resistencia del movimiento afro organizado, también han sumado nuevas generaciones de jóvenes afro que reivindican nuestra cultura, nuestra negritud, la música afro y expresiones del candombe.

Desde *“el candombe es de los negros pero gozan los demás”* a *“la comparsa es realidad y la vida es fantasía”* frases rítmicas de diferentes canciones de ayer y hoy, enuncian el sentir de personas negras y blancas, viejas y jóvenes sobre un elemento cultural que nació en Uruguay y hoy se expande por todo el mundo, al punto tal de haber sido denominado por la UNESCO como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

“El candombe, que goza hoy de una fuerte presencia en el Uruguay –y que lo excede- es una música producto de los mestizajes en esta región. Los géneros musicales son inestables mientras están vivos. Sus límites y presiones lo hacen modificarse dentro de sí mismos, expandiéndose, retrayéndose; en fin, transformándose” (Méndez, 2013).

En ese sentido, en la Argentina presenciamos una explosión, distribución geográfica y difusión del candombe, de cuerdas de tambores y comparsas que de norte a sur toman las calles. Ni que hablar de la cantidad de cuerdas y grupos de candombe en distintos países de Europa y Estados Unidos, que producto de la migración afro uruguaya, diseminan el candombe y lo hacen crecer en muchos países, como elemento cultural e identitario del Uruguay y de la cultura afro uruguaya.

En esa difusión del candombe muchas veces no se visibiliza la historia, la lucha y la resistencia de la comunidad afro uruguaya. El candombe se ha tornado un elemento popular que ha logrado romper el clivaje de clase, género, étnico-racial, sexual y territorial. Esto ha despertado varios debates y problemáticas que emanan de esta promoción y expansión del candombe. Hay quienes sienten que las personas afro estamos perdiendo el protagonismo de este elemento cultural propio de la cultura afrouruguaya y su resistencia. Durante mucho tiempo el candombe estaba vinculado a “*negro, tambor y vino*” y otros prejuicios que lo reducía a pequeños grupos de Montevideo y hoy, producto de la apropiación cultural, es percibido por algunos sectores como “*cool*” y de “*onda/moda*” tocar y bailar candombe. Así cientos de personas blancas muchas veces desconocen la historia de lucha, resistencia y tradición del candombe y de la comunidad afro, se cuelgan un tambor y disfrutan de la danza pero no ponen el cuerpo contra el racismo ni por la igualdad y el desarrollo de las personas negras y/o afrodescendientes.

Como activistas afro, integrantes de la academia y del candombe, no podemos escindir lo imbricado de nuestra cultura con la lucha contra el racismo y por el desarrollo de las comunidades afro. Poder pensar uno de los clivajes sociales como la diversidad sexual y su aporte a la cultura afro y particularmente a las comparsas, plantea el gran desafío, como sostiene el intelectual afro fundador de los Estudios Culturales, Stuart Hall: “*Parece que*

el trabajo y el pensamiento verdaderamente interesante y productivo no tienen lugar sin la tensión productiva de intentar combinar, navegar y coordinar “diversas” identidades al mismo tiempo diversos compromisos y posiciones.” (Fredik Jameson, 1998)

Reivindicar nuestro conocimiento situado y aportar en este artículo como afrodescendiente, gay, candombero y migrante, tiene como objetivo recuperar nuestra ancestralidad y experiencias comunitarias y candomberas y visibilizar el aporte de las personas en su mayoría afros que a través del arte lograron trascender y dejar *-más allá de su orientación sexual e identidad de género-* un *marca*, una *huella*, un *legado* para que el candombe, su danza, música y cultura sigan creciendo, brindando espacios de integración y desarrollo de nuestras negritudes y sexualidades.

La danza del candombe en el marco de una comparsa la desarrollan todos sus componentes, particularmente *mama viejas* y *gramilleros*, *escoberos*, *bailarinas*, *bailarines*, *destaques* y *vedettes*, personajes fundamentales de este grupo humano. Con la incorporación de esta última, la comparsa sufrió una de sus principales modificaciones en su estructura tradicional en la búsqueda de mejorar su performance sobre todo, su competitividad en el marco del concurso de carnaval y de Llamadas. Rosa Luna, Marta Gularte, “La Negra” Johnson, *vedettes* y referentes históricas bailaron con grandes *partenaires*, que con galantería y destaque brillaron y dejaron su marca y referencia en la historia del candombe.

Grandes referentes del candombe y de diversos roles en la comparsa como Carlos “*Pirulo*” María Albín Pintos y Carlos “*La Araña*” Anaya, con su danza, vestimenta y homosexualidad dejaron sus marcas en las calles, escenarios y en nuestra comunidad con todo el orgullo de ser excelentes bailarines. Raúl “Zulú” Ciccocioppo Silva, Roberto “Gonzalo” Lencina y Héctor Amorín impusieron la elegancia y aportaron la influencia de la técnica, clásica y moderna, para bailar y ampliar los límites de la danza candombe.

Históricamente lesbianas, gays, bisexuales y personas trans (LGBT) de la comunidad afro han participado e integrado las diferentes comparsas que han surgido en Uruguay y en distintas partes del mundo. En este mismo sentido, también podemos recordar al grande de José De Lima, que además de bailar cambió la estética de la comparsa y revolucionó el vestuario y su visión general. También a Jorge Céspedes y a “Beto” Barreiro, históricos bailarines y

candomberos de ley, quienes al día de hoy nos siguen deleitando con sus coreografías y danza candombe.

La nueva camada de jóvenes bailarines que reivindicamos la danza candombe y el rol de los bailarines poniendo el cuerpo en resistencia y nuestra ancestralidad en cada momento de la danza, reivindicamos con orgullo nuestro rol en la comparsa. Ya no solo somos personas negras, pobres, putos, maricas, tortas y travestis, sino promotores, productores y difusores de la cultura afrouruguaya.

Este lugar de enunciación nos permite posicionarnos y configurarnos desde una perspectiva cultural afrocéntrica y problematizar la influencia de la “blanquitud” en la estructura de la comparsa y lo que se espera del rol del *partenaire*. Figura que corporaliza estereotipos de la cultura eurocéntrica socialmente valorada y reconocida. Así, la galantería valorada en la danza candombe surge para acompañar a la vedette, reproduciendo desde una perspectiva eurocéntrica, mecanismos históricos de dominación y ocultamiento del deseo sexual para performatearlo.

En referencia a este tema desde la perspectiva poscolonial rescatamos las palabras del historiador cubano y estudioso de la danza, Ramiro Guerra:

.....
“En su larga y ancha geografía pueden encontrarse innumerables bailes de este tipo, dominados por el galanteo sin mediación de abrazos. (...) Siempre prima, por supuesto, la respetuosa gentileza del varón y el porte de grácil coquetería femenino, herederos ambos, quizás, de las danzas de corte europeo en que la galantería caballeresca se imponía como fachada de refinamiento de una cultura occidental masculina, sobre todo a partir del Renacimiento” (Guerra, 2000).
.....

La penetración de la cultura eurocentrica se corrobora en la danza candombe, así como también se reproducen en algunas comparsas el machismo y otros mecanismos de opresión. No obstante, como parte del proceso que analizamos el candombe y las comparsas se han constituido en espacios de lucha y resistencia contra el racismo, el machismo y la homolesbotransfobia, además de espacios de integración y desarrollo de nuestros aportes

y potencialidades. Esto nos ha permitido generar un enclave de visibilización de la negritud y la diversidad sexual. Reivindicando los valores de igualdad y diversidad y la lucha contra la homofobia dentro de la comunidad afro y del racismo social para poner en valor nuestros aportes y desafíos en la construcción y desarrollo de la cultura afro.

A los varones maricas, homosexuales, gays, queers aun siendo *partenaires* no nos ha sido fácil encontrar un lugar dentro de la comparsa y ponerlo en valor. El desafío fue y es corrernos de la estigmatización, la pobreza, las periferias y los márgenes de la exclusión y colocarnos en el centro de la escena cultural y social, valiéndonos del orgullo, la visibilización y la resistencia.

En la comunidad candombera son infinitos los relatos sobre el gran bailarín “Pirulo”, al respecto recuerda la hija del “Macho” Lungo, referente histórico del mundo comparsero y gestor de la inclusión de la vedette, quien también albergó en su casa a “La Araña” y a diversos personajes sexualmente diversos atravesando los prejuicios de la época:

“Mira, mi papá siempre contaba que un día iba cruzando la Plaza Independencia para la comisión de fiesta que estaba ahí en Juncal y venía con Pirulo, caminando los dos, cruzando. Y había un tarado sentado en un banco. Pirulo era boxeador, pero ese señor pensó que era maricón y cuando van pasando le dice “bo, negro puto”, ¡ay para qué! Mi padre no sabía ni lo que iba a hacer porque fue inmediato, lo agarró, lo levantó y ¡Pam! Y lo dejó tirado, noqueado. Y papá dice “que equivocado que estaba”, sí dice Pirulo. “Sí, este no le dice más negro puto a nadie”⁷.

La tensión entre la “*masculinidad*” en la danza candombe y la diversidad sexual siempre tuvo lugar en la comparsa. Poner en valor nuestra orientación sexual y la lucha contra la homofobia dentro del candombe trajo imbricando también el desarrollo del rol del bailarín y su danza candombe hasta hoy.

7. Entrevista a Cristina Lungo (20/11/2018).

Por otra parte, a las mujeres que les gustaba el ámbito de la comparsa también fueron y son estigmatizadas por su participación. No hace muchos años atrás la mayoría de ellas fueron tildadas de “fáciles” y “putas”, entre otros prejuicios y a las que querían tocar el tambor se las señaló como lesbianas. Las mujeres también tuvieron que romper diferentes estigmas cuando buscaban tocar el tambor o simplemente expresar su sexualidad dentro de la comparsa. Hoy seguimos viendo en estos ámbitos prácticas altamente sexistas y machistas, de cosificación de las mujeres y actitudes transfóbicas. También existen otras comparsas, lideradas e integradas por personas LGBT, que promueven la presencia diversa y los valores de la cultura afro. Ejemplo de ello son Julio Sosa “Kanela” y su comparsa, la ex “Elumbe”, “Sinfonía de Ansina” y la “Cuerda de la Explanada”, entre otras que son respetuosas de la diversidad sexual en la promoción de la cultura afro.

Estas nuevas experiencias y avances deben pensarse en el marco del desarrollo de las reivindicaciones feministas y del reconocimiento de los derechos de la diversidad sexual a través de las leyes recientemente conquistadas. Las comparsas se hacen eco, social y culturalmente, de estos avances y son interpeladas por estos nuevos procesos de igualdad.

Hoy, como consecuencia de ese proceso de transformación, a los varones afro nos está más permitido bailar y ocupar ese lugar en la comparsa y las mujeres están penetrando en los diferentes roles: portabanderas, tamborileras, bailarinas, coordinadoras, pero aun no son dueñas totales de una comparsa. Lo que muestra otro costado de expresión del machismo.

También producto del mismo machismo, la danza de los bailarines de candombe se puso en tensión en las comparsas. Se cuestiona que la mayoría de los bailarines blancos que ingresan a las comparsas, y compiten en el concurso de las Llamadas de Montevideo, siendo gays generan cierta confusión y distorsión respecto al rol del bailarín y su danza. Desde una perspectiva crítica muchos bailarines blancos que se suman a las comparsas expresan una danza “feminizada” que trajo muchas críticas respecto de nuestro rol como bailarines: les criticaron que “quieren opacar a la Vedette”, “se mueven más que ellas”, etc. Lo que tuvo como consecuencia una distorsión de nuestro rol y abonó el retraimiento de todos los varones afro y puso en tensión la masculinidad en la performatividad de la danza candombe. Varias de las personas entrevistadas referentes del candombe para esta investigación señalaron que: “Todos los varones bailamos candombe y nos gozamos, hasta tocando bailamos y si un

*día pinta en un cumpleaños salimos a bailar y todo, pero también había como mucho miedo antes, los varones negros bailaban en los cumpleaños y puerta adentro pero no en la calle por el que dirán*⁸.

Por ello es necesario rescatar el surgimiento de la figura de la vedette y con ella el rol del bailarín, quien tomó cuerpo no solo para acompañar a esta nueva figura en la comparsa y ser su partenaire, sino para abrir el camino a la cuerda de tambores, hacer espacio y permitir el despliegue y desarrollo de la danza candombe. Esto permitió llamar la atención sobre la vedette, como cuentan lo hacía *"Pirulo"* con sus saltos y despliegue que anunciaba la cuerda de tambores que venía detrás. Todo ello sin descuidar a su compañera de danza, aspecto central que da cuenta de esa conexión amorosa que presenta cadencia y goce con ese sonido envolvente y polirítmico, esa sinfonía de tambores que vienen hablando detrás de sus cuerpos.

En ese sentido está surgiendo con fuerza una corriente de jóvenes afro que intentando romper estigmas y el mandato social que sostiene *"los varones tocan y las mujeres bailan"* se lanzan a la danza candombe orgullosos de la cultura afro sin que esto interpele necesariamente su sexualidad. Así ocupan la escena candombera nuevas masculinidades en resistencia y oposición a la cultura machista y homofóbica que tuvo un fuerte arraigo en la cultura uruguaya particular.

Sin embargo, los hombres afrodescendientes y africanos históricamente bailaron los distintos ritmos y expresiones de la cultura afro. En la liturgia de las religiones de matriz afro existen danzas de *Orisha* solo permitida para varones. Luego del proceso de esclavización y colonialismo las danzas afro y el rol de los varones afro tuvieron un gran desarrollo en toda América Latina. Los varones afro bailan danzas típicas desde Cuba con la Salsa hasta Brasil con el Samba. Incluso en el carnaval Argentino, tanto en la ciudad de Buenos Aires como en el litoral, las murgas y comparsas tiene influencia de la cultura afro y se destaca una gran participación de varones en el baile.

Es por ello que resulta fundamental que el cuerpo y la danza de los varones afro rompa tabúes y estigmas y siga construyendo resistencia, reivindicando su lugar en la comparsa y combatiendo la perpetuación del machismo y la homofobia.

8. Entrevista a Sergio Ortuño (27/872018)

La comparsa y las identidades trans afro

Las personas trans y su lugar en la comparsa tuvo y tiene otro significado respecto del rol y la integración de la diversidad sexual. Existieron diferentes momentos y experiencias de inclusión y exclusión que dan cuenta de la transfobia existente al interior de las comparsas. No hay experiencias de inclusión e integración de chicas trans en las comparsas que no hayan atravesado la burla, la risa socarrona y la discriminación. Una de las primeras comparsas tradicionales en asumir la inclusión de personas trans ya en los años noventa en las Llamadas de Isla de Flores fue “*Sinfonía de Ansina*”. Su principal referente y candombero Gustavo Oviedo nos decía al respecto:

“Mira, nosotros nunca tuvimos ese tabú de... bueno, de repente rompimos barreras con eso, ¿no? O abrimos puertas, ¿por qué no tener la misma oportunidad que tienen todos? ¿Por ser trans? No, ¡son seres humanos, bo! ¿Y por qué no pueden ser parte si es una fiesta popular? ¿Eh? Eso son mitos que crean, ¿viste?”⁹

En aquellos tiempos recuerdo que eran travestis blancas que solo las veíamos el día de las Llamadas, llegaban con sus trajes llenos de plumas minutos antes de comenzar el desfile y las ubicaban adelante entre los primeros cuadros de la comparsa. No había una integración con el cuerpo de baile. Eran solo figuras exóticas que se mostraban en ese momento y luego no las veíamos más, ni en los ámbitos del ensayo de la comparsa ni cuando salían los tambores los domingos por Palermo y barrio Sur. En esos momentos de encuentro comunitario y disfrute del candombe con un fuerte sentido barrial e identitario, no estaban.

La comparsa durante las Llamadas si las tenía como protagonistas pero solo en ese momento. En los últimos años podemos ver otro tipo de inclusión de las personas trans, en particular las afro. Traspasando el exotismo han generado una integración en los distintos espacios del cuerpo de baile, ahora vemos personas trans bailarinas, destaques y hasta en algunos comparsas han sido vedettes. Adriana Arrascaeta de la comparsa *Elumbé*, recuperando la historia de su prima y tocaya María Adriana Arrascaeta, nos decía al respecto:

9. Entrevista Gustavo Oviedo (11/10/2018)

“Yo creo que la empoderaba, le daba como otra impronta porque ella estaba muy orgullosa de la comparsa y de lo que hacíamos entre todos, y también la ponía en un lugar muy visible, en un lugar que en otros aspectos de la vida no lo tenía. Además al ser la única mujer trans de la comparsa la gente no se daba cuenta de que ella era. Era una mujer más.”¹⁰

Generacionalmente ha habido cambios en ese sentido, producto de los derechos conquistados socialmente, las experiencias de *Lorena Rosas* y *Kevin Roik* como jóvenes afros trans dan cuenta de cierta apertura en diferentes comparsas y contextos. Si bien sabemos de la transfobia que esconden algunas comparsas actuales que aunque recuperan ciertos valores de la cultura afro reproducen la transfobia y el machismo.

Diferentes expresiones de la cultura afro han integrado a la diversidad sexual y particularmente a las personas trans, prueba de ello no solo es su inclusión en las comparsas sino en las prácticas de las religiones de matriz afro. En la Umbanda, el Batuque, el Candomble y la Quimbanda las personas LGBT han encontrado un gran lugar de inclusión y desarrollo de sus potencialidades y también una alternativa de crecimiento a los lugares de vulnerabilidad y estigmatización al que el sistema sistemáticamente las ha llevado.

También la comparsa se transformó en un espacio de “realización” para las personas trans, generando un otro lugar de visibilización luego de romper con la hipersexualización de la que son víctimas. Los cuerpos negros han sido históricamente hipersexualizados como una estrategia del sistema racista, que justificó las violaciones a nuestras mujeres afro por la voluptuosidad de sus cuerpos y cosificó a los varones negros por su fogosidad y virilidad. Las mujeres trans y sobre todo las afro, son víctimas del prejuicio y la estigmatización, que encierra el preconcepto de que todos sus movimientos, acciones y vínculos, al interior de la comparsa estaban basados en la búsqueda de sexo.

Mostrarse, disfrutar y participar de espacios populares y multitudinarios como el carnaval, el candombe y la comparsa, se constituyó en un lugar de visibilización, orgullo y resistencia contra el estigma y la marginación. El candombe aportó y aporta a esa visibilización positiva

10. Entrevista Adriana Arrascaeta (1/10/2018).

dando otro lugar de enunciación, integración y respecto en el marco de la cultura, que da una respuesta positiva a los distintos tipos de estigmatización y violencia que recibían socialmente en las calles.

“Yo la recuerdo a ella saludando a todo el mundo, no tanto bailando, bailaba pero muy poco, pero con la gente, se sonreía, tiraba besos y la aplaudían mucho, tenía mucha hinchada todo el tiempo, como que tenía un aura. Ella quería salir por Isla de Flores a ser la estrella y disfrutaba muchísimo. Era como su momento de esplendor”.¹¹

La cultura afro y particularmente el candombe nos propone reflexionar y analizar las condiciones de inclusión, integración y exclusión que se yuxtaponen con las posibilidades de promoción de las identidades y la conciencia social del ser afrodescendiente y de la diversidad sexual. Los contextos locales nos posibilitan pensar los mecanismos de reproducción y configuración del racismo, el sexismo, el machismo, la homolestransfobia y el patriarcado. La estructura común de dominación y colonización de estos modos de opresión nos obliga a generar acciones, intervenciones y promover políticas afirmativas y de inclusión que garanticen igualdad, equidad y no discriminación. Transformar las subjetividades y los procesos materiales de exclusión en nuestras sociedades, comunidades y colectivos, implica repensar nuestras propias prácticas, mecanismos de articulación y solidaridad e indagar nuevos procesos de descolonización para aportar nuevas estrategias en la lucha social y política contra el racismo y construir nuevas realidades.

Hoy la interseccionalidad se propone como una estrategia en la lucha política y colectiva que desafía la articulación y producción de los movimientos sociales desde una perspectiva decolonial. En ese sentido el desafío central es la distribución equitativa del poder, la ruptura de toda hegemonía y de privilegios estructurantes que sustentan nuestra sociedad. Las mujeres afro, los afros LGBT y diversos grupos disidentes hemos comenzado ese camino como estrategia política y emancipatoria por la real inclusión de nuestras diversidades. ¿Y tu?

11. Entrevista a Rosana Arrascaeta (17/10/2018)

Bibliografía

Bell Hooks (2017) *El feminismo es para todo el mundo*. Ed. Traficantes de sueños, Madrid.

Bidaseca, Karina (2010) *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos) coloniales en América Latina*, Ed. Sb. Buenos Aires.

Britos Serrat, Alberto (2017) *Antología de poetas negros uruguayos*. Ed. Mundo Afro, Montevideo.

Guerra, Ramiro (2000) *Eros baila. Danza y sexualidad*, Ed. Letra cubanos. Cuba. Disponible en (última bajada 17/5/2019):

<https://www.encaribe.org/Files/Personalidades/ramiro-guerra-suarez/texto/Ramiro%20Guerra%20-%20Eros%20baila.pdf>

Gularte, Jorginho “La comparsa es realidad” versión en disco “La Tambora” de 1984, Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=13EkZb4xZRE&t=655s>

Jameson, F.; Zizek, S.; (1998). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el Multiculturalismo*. Ed. Paidós Estudiante. Barcelona.

Méndez, Leo (2013) *Somos Candombe, melodía/ armonía/letra*. Ed. Casa de la Cultura Afrouruguaya. Montevideo.

Santos, Hugo “Cheche”, “El candombe es de los negros...” en canción “Candela”, disco “Candombe de Gala”. Autor original Ricardo Pierdrahita.

Segato, Rita (2007) *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempo de Políticas de la identidad*. Ed. Prometo Libro. Buenos Aires

Spivak Gayatri Chacrovorty (2011) *¿Puede hablar el subalterno?*. Ed. El cuenco de plata. Madrid.

3 El ámbito de las comparsas como espacios de integración social

Noelia Ojeda

Presentación

El presente artículo tiene como principal objetivo analizar desde una perspectiva interseccional de qué manera las diversas identidades de personas Afrodescendientes y personas Lesbianas, Gay, Bisxuales y Trans (LGBT) ocupan el espacio de las comparsas, en qué roles participan y cómo son los procesos de visibilización.¹²

El Estado uruguayo en el año 2006, aprobó la Ley Nro. 18.059. *“Se declara el 3 de diciembre de cada año, el Día Nacional del Candombe, la Cultura Afrouruguaya y la Equidad Racial.”* Esta ley recoge la importancia del rol de las personas afrouruguayas y del Candombe en la construcción cultural del país: *“Declárase patrimonio cultural de la República Oriental del Uruguay el candombe, caracterizado por el toque de los tambores denominados chico, repique y piano, su danza y canto, creado por los afrouruguayos a partir del legado ancestral africano, sus orígenes rituales y su contexto social como comunidad.”*

El Estado al aprobar la norma comenzó un camino de reconocimiento hacia las personas afro que fueron víctimas del régimen dictatorial y sus fundamentos racistas que generaron el desalojo y la exclusión territorial de las personas afrouruguayas: *“El 3 de diciembre de 1978, sonaron por última vez los tambores de candombe en el conventillo Mediomundo.”* La normativa también promueve la reparación simbólica con la población afrodescendiente:

“Es una fecha de conmemoración de los hechos de resistencia de la comunidad Afrouruguaya y reafirmación de su identidad ante las medidas discriminatorias dispuestas por la dictadura militar que impuso el desalojo de los edificios

12. Para una definición de estas categorías ver MIDES-ANEP (2014).

de alquiler denominados “conventillos” habitados mayoritariamente por la población negra afrodescendiente, en sus tradicionales barrios de Sur y Palermo.” (Casa de la Cultura Afrouruguaya)

Las comparsas han sido históricamente espacios de referencia comunitaria, formas de expresión y organización social, parte de una identidad nacional, negada, rechazada por el racismo y la discriminación, desde modelos conservadores y racistas de hacer política, - por medio de desalojos, represión y persecución- hasta patrones socioculturales que reproducen prejuicios basados en las identidades de las personas.

Las comparsas como espacios de encuentro, de fortalecimiento de la identidad -y el candombe como herramienta cultural de resistencia- se han multiplicado en todo el país. Este hecho refleja transmisión cultural específica, autorreconocimiento y visibilización.

Definimos las comparsas como parte del ámbito público, espacios comunitarios, de transmisión de valores y conocimientos, espacios abiertos donde las identidades Afro-LGBT son parte. Algo que puede ser explicado como respuesta interseccional a dos mecanismos de opresión social como son el racismo y la homolesbotransfobia.

El enfoque interseccional explica de qué manera las personas viven experiencias únicas por el cruce de sus identidades, así las personas trans afrodescendientes viven situaciones particulares de transfobia y racismo. La interseccionalidad *“es una herramienta analítica para estudiar, entender y responder a las maneras en que el género se cruza con otras identidades y cómo estos cruces contribuyen a experiencias únicas de opresión y privilegio”* (AWID, 2004). Este enfoque nos proporciona un marco de investigación centrado en las vivencias de personas y colectivos que cuentan con conocimientos específicos y propone herramientas integrales para la superación de los mecanismos de opresión que viven las personas afrodescendientes gays.

En esta sección y de mano de las entrevistas realizadas, analizamos en qué forma comienzan a participar las personas afrodescendientes trans dentro de las comparsas y qué factores promueven su participación. Luego abordaremos la existencia de actitudes racistas y transfobias dentro del espacio de las comparsas y cuáles son las estrategias utilizadas para resolución de las mismas. En la segunda parte analizamos desde el enfoque de intercambio

cultural de qué manera son incluidas personas afrodescendientes gays en las comparsas y que roles ocupan.

Participación de las identidades afrodescendientes trans en las comparsas

El espacio de la comparsa, como espacio público genera participación comunitaria, el uso colectivo de la calle promueve encuentros de personas con intereses culturales en común. Así Lorena Rosas, mujer afro trans,¹³ nos relató su primera participación en comparsa. Ella toda su vida fue candombero y dentro del espacio de las comparsas participa históricamente en el cuadro de destaques. *“Empezaron a salir los tambores allá en mi barrio y cada vez me ponía a bailar con ellos y ahí me invitaron” ¿A qué edad comencé a salir? Fue a los 16 años, en la Comparsa la Dominguera y anteriormente había salido en una del Borro, Rosa Negra.*” La expansión del candombe a nivel territorial da cuenta de la transmisión cultural que reproduce la identidad afro.

Las formas de acercamiento al espacio, son diversas. El territorio y su cultura, y vínculos familiares de trayectoria *candombero* son factores que promueven aún más la participación. Consultada Rosana Arrascaeta, en referencia a su prima María Adriana Arrascaeta (bailarina en su rol de destaque) nos relató de qué manera ella se integró en la comparsa:

.....
 “Como todos los de mi familia, en el 2001 empezamos a salir con los tambores. Era la familia y el barrio en el que yo nací, Malvín Nuevo. Y bueno, era un ambiente familiar lindo de... siempre decíamos lo mismo, tocar bien el candombe y sentirse bien como entre familia. Nos empezamos a unir entre los primos, tíos, y era todo un ámbito familiar”.¹⁴

La aceptación por parte de las familias hacia las identidades trans, genera en ellas visibilidad, y reconocimiento que fortalecen los espacios sociales de autopertenencia, así continúa el relato de Rosana: *“Después ya se hizo comparsa y así fue que ella se fue integrando (...). En realidad no hubo que integrarla, era parte de nuestra familia y salía como salía mi prima, mi hermana.”*

13. Entrevista a Lorena Rosas (17/10/2018).

14. Entrevista a Rosana Arrascaeta (17/10/2018)

Existencia de actitudes racistas, transfóbicas y estrategias personales para la resolución de las mismas

Las formas armoniosas e inclusivas de participación dentro de las comparsas no están libres de tensiones, tanto el racismo y la transfobia operan en los cuerpos de las personas y se manifiestan cuando las mismas hacen uso del espacio público. Es así que sobre los cuerpos recaen estereotipos ligados al imaginario del varón afro, como la exigencia de que sea extremadamente masculino y fuerte. Y todo aquello que rompa con ese modelo de *hombre negro*, genera incertidumbre. Estas formas de pensamiento se reproducen a nivel comunitario dentro del espacio de las comparsas, así las identidades femeninas afrodescendientes trans se enfrentan a variadas situaciones de discriminaciones que cuestionan su identidad e intentan deslegitimarlas en el uso del espacio. Existen diferentes estrategias de resolución de estos conflictos, las personas se imponen desde su identidad y ocupan el espacio, en otras ocasiones (insultos indirectos) no le dan mayor importancia, o recurren al uso del humor, así lo explica Rosana Arrascaeta:

“Entonces a veces en los ensayos viste, o sea como para descontracturar hacía algún chiste, o “me duele la rodilla”, siempre se quejaba de algo como para poder zafar de esa situación que yo sabía que era así. Como que la juzgaban por “querer parecer” pero era lo que ella sentía.”¹⁵

Lorena Rosas relata una experiencia similar en relación a su rol de bailarina: “*Si me han dicho que tenía que salir de hombre, que si quería salir tenía que ser de hombre. De ninguna manera yo soy una mujer, cómo voy a salir de hombre*”.¹⁶

Intercambio cultural y participación de personas afrodescendientes gays dentro del espacio de las comparsas, aprendizajes y roles

El intercambio cultural implica un proceso por el cual los sujetos se autoidentifican y se reconocen a partir de sus diversas experiencias. El intercambio cultural es complejo, en cuanto las personas tienen en cuenta tanto su pasado, como su futuro colectivo. Como

15. Entrevista a Rosana Arrascaeta (17/10/2018).

16. Entrevista a Lorena Rosas (17/10/2018).

lo explica Robins (1996:112) este enfoque considera que sujetos diversos interactúan y generan nuevos relacionamientos sociales y culturales: “*Tenemos que pensar en términos de experiencia cultural y preguntarnos si las colectividades son capaces de aprender de ella, y cómo.*”

La entrevista realizada a Rafael Martínez Crosa (referente, director de la Comparsa la Explanada en el departamento de San José) nos ilustra la necesaria interacción entre la identidad y el ámbito del candombe y las comparsas. “*El candombe para mí fue una puerta enorme, (...) luego que me asumí cerca del año 1999, ahí empezar a bailar.*”¹⁷ Observamos como los procesos de autoidentificación sobre la orientación sexual y el fortalecimiento de esa identidad permite hacer uso del espacio público y a partir de ahí comienzan recorridos de aprendizajes.

Actualmente Martínez se considera *trans* porque transgrede el género:

.....
“No soy ni una cosa ni la otra y no me interesa hacerlo tampoco. No me miro en el espejo y necesito definirme. Yo soy yo, Rafa y me siento muy bien en las relaciones humanas que genero, porque con las que mejor me llevo y más disfruto estar, son con las personas que no tienen ninguna necesidad de estar definiéndome”.¹⁸
.....

Desde su rol como director recuerda (entre otros) los aprendizajes de José de Lima, referente de la comunidad de personas afro y diversas sexualmente. José de Lima le ha transmitido conocimientos técnicos, el ejercicio de autoridad y estrategias sobre como conducir una comparsa: “*Es un ídolo a seguir en cómo se maneja una comparsa, hoy en día que me toca dirigir, como exijo respeto de todos en especial de todos con o*”, aclara.

A continuación nos relata que significa para él el candombe, de qué manera lo vive y lo transmite. Destaca la importancia de rescatar la historia detrás del candombe y de qué manera esa postura facilitó su acercamiento a las comparsas:

17. Entrevista a Rafael Martínez Crosa (23/11/2018).

18. Entrevista a Rafael Martínez Crosa (21/11/2018).

“Para mí candombe significa ir dejando en cada paso que uno da la evidencia del racismo, y dejar en evidencia que es una cultura que viene desde ahí, de ese origen. Es una cultura de resistencia, es una música, es un baile, una espiritualidad que se relaciona con una de las culturas fuertes en el mundo, que desgraciados eventos de quinientos años atrás hicieron que se conociera en todo el mundo porque en cierta manera ese proceso de forzar la salida de las personas afro afuera de África, que fue la esclavitud, generó que todo el mundo - y sobre todo América- conociera la cultura afro”.¹⁹

Por su parte, Jorge Céspedes bailarín, nos relata que significa para él el candombe y como es ocupar el lugar de bailarín dentro de la comparsa. *“Porque me preguntas a mí qué es el candombe, yo no sé. ¿Por qué te digo que yo no sé? Porque no te puedo decir qué significaba ese golpe de esa bodega del barco negrero. Alegría no era. Cuando venían cagados de hambre y cagados a palo (...) era un lamento, una comunicación.”*²⁰

La dualidad y discriminación vivida por ser varón afro gay, ese cruce de identidades, potenció rechazos y resistencias a su participación: *“Y fue muy duro insertarme dentro de lo que era la sociedad negra, insertarme dentro de lo que era el candombe, porque me decían: ¿No te da vergüenza ser negro y puto?”*²¹

Reflexionó que las contribuciones de las personas diversas sexualmente no encuentran espacio para el reconocimiento. Es así que se proyecta de manera colectiva el rol esperado de las personas gays dentro de las comparsas otorgándoles un lugar de “puertas adentro” donde la inclusión está relacionada a asumir las tareas colectivas asignadas. Reconoce que el rol que cumplen las personas es de vital importancia para la construcción de toda la comparsa:

19. Entrevista a Rafael Martínez Crosa (21/11/2018).

20. Entrevista a Jorge Céspedes (11/10/2018).

21. Entrevista a Jorge Céspedes (11/10/2018).

¿Viste cómo sigue habiendo discriminación? Que uno no hable y no se haga notar no quiere decir que no la hay. El puto le viste la comparsa, le cose todo. El puto le pone las plumas. Pero ahí, a entregarle un premio, no van. ¿Qué les da vergüenza? Orgullosos estamos nosotros de ser lo que somos y ser como somos, porque gracias a cómo somos ellos pueden seguir luciendo y seguir candombeando y haciendo un montón de cosas”.²²

En esa dualidad es importante observar el rol de la danza del candombe como liberador, como algo que genera el encuentro con un ritmo ancestral donde las personas se muestran tal cual son: *“Para mí el candombe fue la liberación porque me hacía sentir alguien. Porque estabas entre gente, haciendo algo que te veía el mundo, que a mí me gustaba, que era bailar. O sea, fui encontrando una identidad.”* Céspedes continúa su relato haciendo referencia a las emociones que le produce el toque de los tambores y la sensación de libertad: *“Lo mío era bailar nomás. Era como te decía, como una liberación desde adentro para afuera, como una identidad, el liberar, el sentir, el... no sé.”*

Sobre el rol del bailarín observamos cómo se debe mantener en los movimientos características masculinas, acompañar a la vedette permitir que sea ella quien se luzca: *“Porque ahora se dicen ser “el” bailarín y bailan más que las mujeres... No, bailarín no quiebra tanta cintura, el bailarín no caderea tanto, el bailarín es el marco del cuadro, la figura es la mujer.”*²³

El reconocer las diversas identidades que componen las comparsas nos permite definirlo como un espacio abierto a la participación, que promueve acciones colectivas en torno a un fin en común: el demostrar la cultura afrouruguaya y transmitirla desde los cuerpos. Para superar las situaciones de transfobia y homofobia dentro del espacio de las comparsas es necesario incluir en el hacer cotidiano la perspectiva interseccional que visibilice y promueva las identidades afrodescendientes y de la diversidad sexual. Se deben continuar fomentando los espacios de encuentros e intercambios que promueven la formación.

22. Entrevista a Jorge Céspedes (11/10/2018).

23. Entrevista a Jorge Céspedes (11/10/2018)

La música y la danza del candombe es una de las pocas expresiones culturales que se realizan en la calle y agrupan a las personas más allá de su racialidad y diversidad sexual. Para conservarlo desde una perspectiva cultural, se debe de transmitir su historia, su historicidad y el respeto por su origen y significado.

Bibliografía

AWID (2004) *“Interseccionalidad: una herramienta para la justicia de género y la justicia económica”* Derecho de las mujeres y cambio económico. N 9 agosto 2004, Pp. 1-8

Casa Afrouruguaya *“Día nacional de los afrouruguayos”*. Disponible en (última vez consultada 1/4/2019)
<https://casaafrouuguayo.org/web/dia-nacional-de-los-afrouruguayos/>

MIDES-ANEP (2014) *Guía didáctica Educación y Diversidad Sexual*. Disponible en (última vez consultada 1/4/2019)

<http://www.mides.gub.uy/innovaportal/file/40883/1/guia-didactica-educacion-y-diversidad-sexual-uy-version-final.pdf>

Robins, Kevin (2006) *“Identidades que se interpelan: Turquía/Europa”* en Cuestiones de identidad cultural. Hall, S.; y Du Gay, P.; (comp.). Amorrortu Buenos Aires, Madrid. Pp. 107-147

4 Memoria “marica”: un tiempo, una marca de identidad, de género y raza...

Beatriz Ramírez Abella

Esta narrativa hace parte de la “*memoria marica*”, lo que ha implicado situarse en un momento de la historia donde emergía un claro sentimiento de orgullo frente a una sexualidad emergente y libertaria, una revolución profunda que se caracterizó por un empeinado sentido del *derecho al ser*. Una sexualidad que confrontó con una sociedad, heteronormada, pacata, con doble moral e hipócrita que mostró su rechazo, intolerancia, discriminación y violencia extrema hacia dichos colectivos. Surgió así el orgullo gay.

Ser, asumirse “marica”, no dejó de ser una expresión de valentía que transgredió su tiempo. Fue la afirmación de una condición de quienes asumieron pagar un alto costo social y político y, sobre todo, personal, humano, frente a una sociedad profundamente hostil; por tanto, enfrentarse a un mundo altamente doloroso. Implicó renuncias a los afectos más cercanos y una permanente exposición al escarnio de una sociedad donde la burla, la agresión y la violencia en todas sus dimensiones fueron moneda corriente.

Ser “marica” y “negro” trajo consigo la confluencia de dos dimensiones, donde las expresiones discriminatorias se aunaban y por lo tanto agravaban las condiciones de integración social de estas personas.

Sin embargo, cada colectivo discriminado resiste y se empodera a través de diferentes estrategias, como las alianzas “por abajo” con otros discriminados. Serán en muchos casos las mujeres negras, aún en tensión, lo que les permitirá sobrevivir a un sistema que no cejó en su claro empeño de someter, oprimir y exterminar. Decía Abdías do Nascimento: “*el extremo de las formas de discriminación es el exterminio. Existe una finalidad genocida, se trata de hacer desaparecer al otro*”.

Encontraron lugar en los espacios en donde tenían lugar las expresiones culturales de origen afro: las comparsas, los templos de raíz africana, el conventillo, los espacios nocturnos, como clubes y cabarets. Allí las mujeres y los gays encontraron lugares comunes de aceptación. La pobreza los conjuntaba espacial y simbólicamente: la periferia, material y simbólica, los colocará en espacios que les fueron comunes. Clase, raza, género, márgenes, desigualdad y exclusión. Espacios de encuentro y también de desencuentros, ya que también es real que entre los sectores oprimidos aparecen prácticas de dominación y abuso y estos colectivos no fueron ajenos a ellas

Este ángulo en el cual sitúo este análisis hace parte de mis recuerdos vividos. Se trata de una narrativa que vivencí y responde a un contexto país y también a un barrio con particulares características. El barrio Palermo, semillero cultural de convivencia de migrantes, de diversas procedencias, cuya constitución fue de periferia, de más allá de los Ejidos, límites de la ciudad. El crecimiento y la expansión dejarán como centro a dos espacios emblemáticos donde su arquitectura edilicia de conventillos, Cuareim 1080 y las casas de inquilinatos Barrios Reus al Sur, Ansina, quedan anclados en el medio de Montevideo. Ambos conforman una periferia en el centro y a pocas cuadras de la costa de la urbe. Dejan allí, en un gueto, a quienes no lograron una movilidad espacial.

La caída del viejo murallón, resultado de *“la piqueta fatal del progreso”* establece un nuevo escenario para los barrios Palermo y Sur. Rivales y hermanos.

Nuestro recorte se sitúa desde fines de los '50 hasta la expulsión de las personas de los barrios tradicionales, en el año 1976; y se ubica en el barrio Palermo, donde nací, me críe y pretendo morir.

En su extensión más amplia convivían expresiones y formas de vida de distintos colectivos: italianos, españoles, judíos de Europa del Este (a los que uniformemente se les decía “los turcos”). A modo de ejemplo los comerciantes de las tres cuadras que seguían a mi casa eran: sobre una esquina el almacenero español, el verdulero italiano y el otro almacenero judío. Pasaban habitualmente mujeres italianas, españolas y “las negras” lavanderas y planchadoras, con sus atados de ropa en la cabeza, prontos a ser a entregados en las casas de familias “pudientes” de la zona.

Exactamente a una cuadra y media de donde nació estaba el barrio Reus al Sur, donde se aglutinaban, mayoritariamente, las “familias negras” en lo que denominaban “casas de inquilinatos”, de tres pisos, donde vivían en cada piso distintas familias que en el mejor de los casos tenían dos habitaciones, una que operaba de comedor y otra de dormitorio, con un alto número de integrantes. La familia extendida era el común de las familias afro-uruguayas, quienes convivían de forma hacinada, tenían el uso de cocina y baños comunes y un fondo con varias piletas y cuerdas que eran utilizadas para el lavado de la ropa propia, como el de las familias a quienes les ofertaban los servicios. La mayoría de las mujeres tenían como medio de vida e ingreso el lavado y planchado de ropa, complementario al servicio doméstico.

El denominador común de estas familias era la pobreza y la preservación de la cultura afro. Allí llegaban por vivienda barata, así como en busca de una forma de vida donde los vestigios de la ancestralidad africana aún persistían en las distintas comparsas de negros y lubolos que allí se mantenían.

Tanto a Reus al Sur como al Medio Mundo llegaron también personas de la comunidad lésbico, gay, trans, bisexual, intersexual y queer (LGTBIQ), pobres, expulsadas de sus familias. Allí transcurrieron su vida en una convivencia comunitaria marcada por la discriminación, pero también, la pertenencia.

También surgieron figuras, que luego fueron destacadas y reconocidas en Carnaval, expresión popular uruguaya que en ese tramo de la historia tuvo una expresión muy fuerte, de alto arraigo popular y prestigio social, personas que fueron ovacionadas y queridas por multitudes, donde el arte y la cultura reconocían el talento más allá de su condición y procedencia.

Entre ellos se encontraba Pirulo Albín, bailarín, coreógrafo, *partenaire* de las máximas divas del Carnaval. Majestuoso, fino, se destacaba por sus largas uñas entre las cuales su dedo índice acusaba, sin piedad, a quien osara poner en cuestión sus modos afeminados o su caminar cadencioso. Vestía con elegancia y sobriedad, se acompañaba con sombreros que daban un toque especial a su aspecto fornido de estatura media baja, físicamente, pero potente en su personalidad.

Se pintaba sus cejas y la base con la que se maquillaba dejaba uniforme ese rostro color

canela el cual portaba orgulloso. Sus expresiones y modales femeninos contrastaban con una voz ronca, poco audible pero temida. Su ironía, el sarcasmo con el que se refería a sus congéneres, podía dejar al más avezado en burlas. Y si algo ha tenido mi colectivo ha sido la capacidad, en ocasiones desmedidas, del uso de la burla, a la cual contestaba con una rapidez y agudeza única.

Hombres y mujeres sentían profundo respeto por Pirulo, acompañado con un dejo de temor. Escuché en innumerables ocasiones en ruedas de familia sobre sus enfrentamientos a golpes de puño en ruedas de boliche sin medir consecuencias. La defensa a su orientación sexual no conocía límites.

Sin embargo, y pese a su fama de “peleador”, también se le conocía como alguien profundamente generoso. Quienes convivieron con él, en Tacuarembó 1010, supieron de la belleza de su alma. Solidario, cuidadoso de los niños actuaba en su defensa, enfrentaba a sus madres, desde una comprensión que podía parecer contradictoria frente a un hombre cuya rudeza era parte de su perfil.

Aún es recordado por sus coetáneos como esa figura histriónica y glamorosa jactándose de su peluca color “champán”; dueño de una frase memorable que estaba acompañada de un gesto altivo que aún resuena en los oídos y en la imagen de muchas personas que supieron frecuentarlo, dirigida a quienes osaban burlarse, al grito de “¡No te atrevas!”, con lo que marcaba una advertencia que inmovilizaba hasta al más “macho”.

Fue todo un personaje, una figura destacada de nuestra cultura. Perteneciente a ambos colectivos, tanto afro como gay, fue un cuño de resistencia cultural identitaria importante de preservación y de resguardo. Se manifestó a través de la danza afro. Particularmente el afro era donde se identificaba una religiosidad no explícita, con un claro componente ancestral de arraigo profundamente africano. La Danza afro candombe y el “afro”, dentro de la comparsa, fue el espacio de desarrollo cultural y artístico de las mujeres y varones gay afros.

Ambos colectivos han tenido, tanto en la identidad de género y la raza, en cada coyuntura histórica la “marca” que se expresa a través del prejuicio, la estigmatización, las acciones discriminatorias y la violencia, que han coartado el desarrollo humano de las personas que vivían víctimas de estos flagelos.

Los '60 fueron años de grandes cambios revulsivos. El mundo se encontraba exactamente en el proceso de la posguerra, luego de que el nazismo y el fascismo hubieran recuperado la supremacía de las razas. Por lo tanto, el componente racial se encontraba muy presente en las sociedades americanas.

Uruguay había crecido en todos los aspectos. Como país “ilustrado”, que se autoconcebía, sus elites se sentían muy acordes y en consonancia con las metrópolis. Europa resurgió en la segunda guerra mundial y se debatía en su afán de seguir manteniéndose como la referencia civilizatoria, que históricamente se había caracterizado por entrar en un despertar de contradicciones filosóficas y de principios, con visiones transformadoras, desde el marxismo dialéctico hasta el psicoanálisis freudiano, con aportes e influencias de oriente, expresadas en el budismo y el modelo de luchas pacíficas. Todo se entremezclaba y se retroalimentaba. El humanismo, los Derechos Humanos eran la regla vigente en una sociedad que clamaba por justicia, pero sobre todo por libertad.

Entretanto el pragmatismo americano crecía aceleradamente, establecía un nuevo modelo de modernidad donde el mercado marcaba nuevos paradigmas, donde el dios dólar, se instalaba de forma inexorable. El racismo y el sexismo fueron fuertemente interpelados. Dimensiones que se abren al espacio público y salen del closet social. Se establecen como temas que ocuparán desde ese momento un lugar en las revueltas sociales, toman la calle y se alimentan junto a otras agendas públicas.

Las comunidades afroamericanas, a través de los procesos culturales periféricos expresaban su resistencia. La preservación y el resguardo serán a través de la cultura, la música, la danza, la resistencia al Racismo salvaje, el miedo, y el deseo de libertad expresado por Nina Simone, y por otras “mujeres del blues”, hasta el decir de Angela Davis, eran las expresiones corrientes que colectivamente se manifestaban.

La sexualidad se liberaba de principios moralistas y surgían voces que irrumpían en la escena pública y abrían nuevas compuertas de libertades donde se privilegiaba el Ser. Las luchas por los Derechos Civiles contra el racismo ocupaban el escenario público. El movimiento feminista iniciaba su segunda oleada y los episodios de Stonewall, liderados por Marsha P. Johnson y Silvia Rivera colocaban a la comunidad gay en la calle. Sin embargo, los movimientos de los

derechos civiles no reconocían en ellas su liderazgo ni su agenda, ni siquiera el movimiento feminista. Tampoco reconocían en Rustin Bayard, el gran activista gay afroamericano, las luchas de los colectivos de la diversidad sexual. Las calles eran escenario de un proceso de cambio importante. A los tradicionales espacios de la clase obrera y los estudiantes se sumaban nuevos actores quienes serán denominados; los “nuevos” movimientos sociales.

En términos filosóficos y culturales ese mundo de la resistencia se movía cual péndulo: del pienso de la palabra y el discurso hacia al sentir del cuerpo, la música y la danza. Surge en ese momento un “falso divorcio” identitario y reivindicativo, las luchas políticas y las luchas culturales. Todas estas dimensiones de género y orientación sexual fueron atravesadas por la dimensión de clase, conformándose así nuevas complejidades y tensiones. Dando paso a nuevas categorías de análisis. La interseccionalidad surge desde el feminismo negro como una herramienta de análisis, fundamentalmente, como un nuevo paradigma emancipatorio.

Desde los márgenes al centro, en un devenir complejo y en ocasiones confuso, en perpetuas tensiones y contradicciones ideológicas, la sociedad afrouruguaya también se manifestará entre “círculos de intelectuales antirracistas” que intentan avanzar sosteniendo parte de su identidad y, por otro lado sectores que, en su afán de integración, buscarán romper con su historia ancestral, convencidos de la “barbarie” del continente africano, con el ascenso y movilidad social como meta, a través fundamentalmente del prestigio obtenido por el logro del nivel terciario. Forjándose una falsa clase media que se autodenominaba “negros usted”. Serán estos sectores quienes instalen los “Clubes Sociales”, por los años ´40, a imagen y semejanza de los clubes sociales de las clases patricias de las capitales. Cerro Largo y Montevideo aún tienen sedes en sus capitales que ya no funcionan frente a una sociedad que ha cambiado sustantivamente. Los “negros che” era la denominación para las grandes mayorías, asentados en la periferia y en el centro de la ciudad en los denominados barrios tradicionales de los negros.

Es en este espacio, poco reconocido, donde se sostiene la cultura del candombe, en las comparsas que, asentadas en los sectores periféricos, situados en el centro de Montevideo, Palermo, Sur y Cordón, en su discurso oculto pretenderán preservar la historia y reminiscencia del continente africano, su África ancestral.

Ignorados y excluidos

Montevideo capital del país albergaba un número significativo de población de origen africano sobre la Costa, a orillas del Río de la Plata. A trescientos metros de Barrio Reus al Sur, Barrio Ansina, las familias migraban desde los conventillos y casas de inquilinato, pasaban a pequeños apartamentos en intentos de movilidad social.

Esa ruta fue parte de mi historia. Mis abuelos maternos se habían iniciado en Ansina. Su muerte prematura los alejó de esta zona. Mis padres, al instalarse como pareja, eligieron volver y su lugar de residencia fue el corazón de Palermo. Por lo tanto, mi infancia se verá fuertemente influenciada por esta movilidad, con la cercanía de familiares y amigos. El concepto de familia extendida se mantenía con total vigencia. Un claro sentido comunitario sumaba familias amigas quienes vivían y compartían sus realidades, mayoritariamente mujeres solas con hijas a cargo, trabajadoras domésticas, “sirvientas”, quienes se convirtieron en mis primas mayores.

Cercano como bien decíamos estaba “Ansina”, familias cercanas donde se “vivía”, se olía y degustaba el candombe, a través del toque de los tambores y todo un entorno cultural que marcará mi historia personal por y para siempre, dándome el sentido de identidad y pertenencia que fortalecerá sin duda alguna mi estar en el mundo. Socialmente no estaba muy bien visto la participación de las mujeres en esas manifestaciones. Mi mamá, sin embargo, “llamada” por su ancestralidad, subía presurosa tan sólo a una calle y con ella nosotros a ver pasar los tambores, sin permitirnos “ser parte”. No era correcto que las familias “de bien” dejarán a sus niñas bailar, por lo tanto, ese espacio estuvo vedado hasta la adolescencia donde la irreverencia juvenil y la necesidad de la pertenencia a una identidad colectiva estableció que lográramos apropiarnos de un espacio público cultural: los tambores.

La prohibición de acercamiento tenía un claro sesgo de género y de clase. El candombe era expresión de la periferia, no era signo de civilización. Por el contrario, se promovían otras expresiones musicales vinculadas a las elites montevideanas: la ejecución del piano, la música clásica, la literatura y el canto lírico eran parte de un ascenso social “necesario”. Se consideraba que había que superar “el tribalismo y la barbarie”. Eran nuevos tiempos, por lo tanto, había que dejar atrás los recuerdos oprobiosos de una cultura en extinción y abrazar la cultura de occidente.

Supongo que justamente para contrarrestar estas “influencias” barriales fuimos vinculadas al club social de la “raza” más viejo de Montevideo: Asociación Social y Cultural Uruguay Negro (ACSUN). Los clubes sociales de la época jamás reivindicaron el candombe. Contrario a lo deseado, fuimos quienes ingresamos el candombe. Fue a partir de los años ´70 que las expresiones culturales periféricas ingresan de nuestra mano (no sin resistencia) a los espacios de socialización de las sociedades negras.

Fue a fines de los años ´80 que, en un acto de subversión, mi padre, juntamente con un grupo de jóvenes, promovió la presencia de la comparsa del barrio en el club Uruguay. El mundo se desprendió de viejas vestiduras y se vistió con nuevos ropajes. Hablamos entonces de discriminaciones múltiples, de interseccionalidad.

Género e identidad de género, subalternidades del sistema patriarcal

Transgresiones

Entre los ´50 y ´60 las individualidades atravesaban una etapa de transgresiones sociales, raciales, sexuales. Transgresiones que progresivamente iban posicionándose a veces de modo oculto pero que conformaban nuevos “cuerpos”. Transitaban en el mundo de lo no dicho encaminándose a tomar su voz.

Transgresiones desde cuerpos invisibilizados, identidades disidentes, una insurgencia que nace casi en silencio y se expresa en espacios marginales, territorial y simbólicamente, pero que, sin duda, emerge hacia lo público interpelando el statu quo y con un alto costo personal. La sociedad condena a quienes se permiten cuestionar el orden establecido e irrumpir en espacios fundamentalmente masculinos. El orden patriarcal comienza a ser interpelado.

Las personas afro y las personas de la Diversidad Sexual comienzan a moverse con otra libertad. No podemos decir “aceptación”, pero algunas figuras icónicas como Pirulo Albín, a quien ya mencionamos, denunciarán en sus espacios cotidianos la hipocresía de una sociedad de doble moral. Parado en la puerta de su casa de Barrios Reus al Sur, denunciaba a aquellos que en la noche iban en su búsqueda, pero en el día lo desconocían. Esa doble moral denunciada por Pirulo le permitió ganarse el respeto y la admiración de la sociedad negra de su época.

Dualidades de los transgresores

Los colectivos de las culturas afros, particularmente las mujeres y los gays, en los 60 vivían en dualidad. Durante el día en silencio, ni vistos ni escuchados, desempeñándose en espacios sin relevancia, subalternizados, en muchos casos escondidos y violentados. Vivían en los márgenes espaciales y simbólicas de nuestras ciudades. Con las situaciones excepcionales de quienes transgredieron los espacios asignados para recuperar un lugar social de reconocimiento, algo que les permitió dar valor no sólo a su condición de persona sino a los colectivos a los que pertenecían.

Las mujeres cultoras negras: bailarinas, cantantes, se desempeñaban como trabajadoras domésticas, trabajadoras sexuales, costureras, planchadoras, cuidadoras. En la comparsa ocupaban el último lugar. Al referirse al colectivo de mujeres les decían “las negras”, refiriéndose despectivamente a ellas, reproduciendo el orden jerárquico que el sistema establecía. Con el surgimiento de las vedettes surge una figura que si bien está en un plano más jerarquizado igualmente su “cosificación” y explotación fue permanente. Con ellas una nueva figura, las Divas. El divismo es un fenómeno asentado en la necesidad de prestigio y que tiene como contrapartida negativa un exacerbado individualismo y competencia que marcará fuertemente a estos colectivos que, desde su lugar de personas discriminadas, padecían de una invisibilidad y un menosprecio que minaba su autoestima e imposibilitaba una mirada colectiva, entrampándolos en conflictos entre pares.

Los denominados “maricas”, “putos”, “mariquitas”, “manfloros”, antes vivían y sostenían a sus madres y familiares. En otros casos, vivían solos o con personas por fuera de sus círculos familiares, “otros y otras” expulsados y o repelidos por sus núcleos familiares. Vivían en habitaciones rentadas, conventillos. Cohabitan espacios comunes con otras familias pobres a las que ayudaban materialmente y con las que se adoptaron mutuamente, para así conformar nuevos arreglos familiares.

Compartían ollas comunes, enfermedades, preocupaciones, tristezas y celebraciones de distintos acontecimientos.

Morían en silencio, acompañados y asistidos por amigos y vecinos. En muchas ocasiones aparecían familiares directos para hacerse cargo de los pocos bienes que dejaban, lo que

dejaba a sus parejas en un lugar sin derecho a reclamo alguno. Esa era la práctica común: vivir y morir como ciudadanos carentes de derechos.

La noche

Ambos sectores, mujeres y gays, tenían como espacio de realización y reconocimiento en la noche, abriéndose a espacios de libertad, sueños, quimeras, strass y lentejuelas. Allí eran las Divas.

Marta Gularte, Rosa Luna, la Negra Johnson, Chichi y Beba Piriz, Carmen Abella, Lágrima Ríos fueron ejemplos claros de estas realidades, se abrieron paso en espacios duros, hostiles, violentos, junto a sus partenaires: Pirulo Albín, José de Lima, Julio César “Piel Kanela”, Zulu. Figuras de porte artístico, de alta relevancia, quienes se defendían y respaldaban mutuamente, aunque en ocasiones se enfrentaban y competían. Más temprano que tarde aprendieron que solo “juntos” podrían sobrellevar un mundo que los condenaba.

Ellas. Las Divas

El desempeño, en la mayoría de los casos, fue de limpiadoras durante el día. Tarea que se alternaba con la noche: “la bohemia”, de boliches y cabarets, donde convivía la cultura y el arte con la prostitución abierta y encubierta.

Ellos. Los “Maricas”

Bailarines, partenaires de las grandes estrellas. Pero luego, rápidamente, pasan a asumir papeles decisivos: se convierten en los coreógrafos, vestuaristas, costureros y dueños de comparsa. Pirulo, Kanela, José de Lima. Su identidad de género se construye de forma ambivalente: la masculinidad se sostiene, no dejan de sacar sus características de poder y fuerza para hacer sentir su peso y determinación. Si había que sacar el “macho”, este surgía sin problemas.

En el ámbito de la prostitución las Divas también utilizaban el poder que tenían a su favor. Eran hospitalarias, maternales, frente a la expulsión familiar albergaban en sus casas compañeros y compañeras. Pero también había abusos, utilizando especialmente a los “mariquitas” jóvenes como sus sirvientes: costureros, maquilladores, entregándolos sexualmente a su clientela. Relaciones de cooperación, pero también de abuso, la ley del más fuerte también imperaba entre “plumas y *paillettes*”.

Carnaval

El carnaval cobra una dimensión de alto prestigio para ellos. La comparsa se convierte en un espacio de poder cultural, social, comunitario y religioso, con una clara desigualdad de género. La comunidad gay y las Divas de origen afro encuentran allí su espacio de desarrollo cultural e identitario.

Aún desde la más profunda pobreza detentan un poder significativo. Representan en el carnaval los sectores más invisibilizados de la sociedad uruguaya. Contradictoriamente cobran una popularidad inédita. Representan lo más ancestral de la cultura de origen africano y lo más marginal de la sociedad uruguaya. Ese mes de febrero les dará un prestigio y un valor por el cual vivirán y en torno al cual girarán sus vidas el resto del año. Será el tema y el eje central para muchas familias afrouruguayas, preparándose siempre para el próximo carnaval.

Surgirán también las identidades trans, “los” travestis quienes como “nuevos”, irrumpen desde los espacios más excluidos y ocupan socialmente la escala más baja de la pirámide social, con ocasionales transiciones y siendo permanentes víctimas de violencia. Para algunos el carnaval fue el espacio habilitado para poder mostrarse en la identidad que anhelaban ser pero que, socialmente sabían que no era aceptada.

El pasaje de las personas trans por los barrios tradicionales

Voy a nombrar a quienes en mis recuerdos más lejanos fueron precursores: “la Francisca”, la Verónica, el Pucho, “Cachito y Richard”. Mujeres trans que ni siquiera lograban un nombre de uso social acorde a su identidad. Las otras dos personas que quiero mencionar son: Cachilo, un varón trans que frecuentaba los cabarets y sentía una profunda admiración por Rosa Luna, a quien lloró la noche de su muerte, sin consuelo, y a quien se le permitió excepcionalmente quedarse en el salón de AGADU, consternado por su profundo dolor. Por último a la Coca Albín, hermana de Pirulo, “la Coca Pimienta”, cuya expresión de género era absolutamente masculina, frecuentaba los bares de la zona, ámbitos absolutamente masculinos, cuyos códigos excepcionaban su presencia.

La noche

Los cabarets del centro de Montevideo albergaron en fines de los 60 a parte una población

que se mezclaba. Si bien numéricamente esa población era pequeña fueron convirtiéndose en referencia para sus colectivos. Expresarán a través de su arte una imagen revalorizada de los colectivos a los que pertenecían.

Tanto las Divas como los partenaires convivirán en los cabarets con la sociedad uruguaya “la bohemia”, con lo más “selecto” de la sociedad rioplatense: políticos, intelectuales, músicos, figuras connotadas, y otras Divas quedarán perdidas en un inframundo de alcohol, drogas y prostitución. “La noche” les dio “integración” con las altas esferas de la sociedad uruguaya. Les permitió vincularse con las clases sociales poderosas, codearse con gente importante. “Se enorgullecían y jactaban de conocer a artistas de fama internacional, desde Pablo Neruda hasta Pedrito Rico. Empresarios y deportistas participaban e interactuaban con el mundo de la noche. Esa convivencia finalizaba con el amanecer. En el día sus mundos no se acercarían nunca.

Fueron surgiendo empresas de candombe: Negrocam, Afrocan, Candangro, entre otros. Fueron emprendimientos que en los '60 y '70 dieron alce al candombe y vida a estos artistas.

El antecedente que hubo, a fines de los '50 e inicio de los '60, como espacio empresarial fue realizado por afros. “La Vinería” fue un impulso de José María Natal y su esposa, la bailarina afrobrasileña Mague Da Silva. Su hijo, Yenecca Natal, eximio pianista y casi un niño, ejecutaba el piano en su “boliche”.

También en los '60, a instancias de los pintores Ruben Galloza y Julio Olivera, entre otros, impulsaron, en un predio municipal en el Parque Rodó, uno de los espacios más connotados de candombe llamado Negrocam. El último fue Mambi, en la década de los '80 dirigido por Néstor Silva.

Fueron emprendimientos que, si bien tuvieron una corta vida en el tiempo, fueron espacios que dieron cabida a muchos artistas mujeres y gays afros de estos colectivos, espacios donde generaron ingresos, pero también ámbitos de socialización y prestigio. Eran parte de “la noche montevideana”.

El circuito se expande de un mercado nacional a uno regional, particularmente Argentina, donde el candombe llega al cruzar a la vecina orilla de la mano de muchos de estos exponentes. Muchos se quedaron en Buenos Aires, otros emigraron a Europa. En ocasiones también fueron víctimas de falsas promesas de éxitos para luego encontrarse con realidades falsas, donde la prostitución era el destino de muchas de esas mujeres jóvenes que nunca más volvieron, nuestras víctimas de trata. En otras ocasiones su retorno fue, también como víctimas de trata, en situación de pobreza, sin las riquezas prometidas. En situaciones más desgraciadas aún encontraron un final violento como fue el caso de una de las más grandes cantantes de esa época: Beatriz “Tita” Arregui, asesinada hace 30 años. Diva incuestionable del carnaval en los ´80.

Flagelos sociales. Dictadura. Desplazamiento. VIH Sida

El proceso dictatorial tuvo en estas poblaciones una de sus víctimas. La expulsión de los barrios tradicionales del colectivo afro arrastró a las personas afro de sus lugares de asentamiento histórico. Con ellas salieron muchas de las personas gays y trans que convivían hacia las márgenes de la ciudad. Muchos fueron albergados por sus pares, otros encontraron rutas de salida a su situación social y económica.

El desalojo dispersó a personas cuya convivencia fue marcada por su condición de pobreza y marginalidad. Sin embargo, los espacios culturales permanecieron dando albergue a estos colectivos y habilitaron espacios de disfrute de una cultura generosa con todas las personas más allá de su condición y/o procedencia. Es entonces que, a las desigualdades vividas por estos sectores se suma también la dificultad en acceso a derechos.

Por otro lado, a fines de los ´90 la epidemia del VIH cobra la vida de muchas de las personas de la diversidad sexual, en muchas ocasiones afrodescendientes. La precariedad en la que se encontraban y el desconocimiento de prácticas de prevención hicieron que muchos de estos grandes artistas perecieran prematuramente víctimas de esta pandemia.

Los movimientos sociales de la diversidad sexual y afro comienzan a generar agendas y una legislación necesaria dirigida a estas poblaciones. En el proceso hacia Durban las reivindicaciones de ambos colectivos eran reforzadas por activistas quienes colocan estos temas como parte de la Agenda de Derechos.

En el proceso de diseño e implementación de las políticas públicas surge la necesidad de hacer visibles dimensiones que se intersectan y que era necesario reconocer y visibilizar. Por lo que en el año 2017 entendimos pertinente recuperar de la historia una memoria que diera cuenta de los distintos transitaros de las personas. Su evolución, los cambios y empoderamientos han tenido mucho que ver con muchas de estas personas que fueron capaces de avanzar con costos altísimos en búsqueda de su libertad y, por sobre todas las cosas, el encuentro de su felicidad.

Esta memoria tiene un déficit; una mirada desde las mujeres lesbianas, las “mariconas”, las “marimachos”. Su invisibilidad fue de tal magnitud que al realizar el reconocimiento tuvimos el cuidado de plantearle a algunas de ellas, quienes no quisieron, o no pudieron, hacer pública una orientación sexual que era de público conocimiento y que consideraron innecesario explicitar, con honrosas excepciones.

Este aporte a la *memoria marica* no es otra cosa que desmitificar que los conceptos no surgen del pensamiento de mentes iluminadas, sino que no son otra cosa que la abstracción teórica de prácticas cotidianas, en la interacción social entre los sectores discriminados que surgen de su resistencia y resiliencia. La prevalencia por encima de la condición humana, la necesidad de fortalecer la idea de construir y vincular agendas. No es otra cosa que conjuntar dolores y humillaciones para reconvertirlos y resignificarlos en herramientas de combate al racismo, la homofobia, la transfobia y el sexismo. Las transformaciones se nutren de TODAS LAS LUCHAS.

Faltan muchos y muchas que recorrieron estos intrincados caminos del dolor y la lucha: los invisibles de los barrios, los de los lugares recónditos de nuestro país, aquellas y aquellos que vivieron y murieron como “ilustres desconocidos”. Será por ellos y ellas que esta lucha transformadora y emancipatoria seguirá siendo un gran desafío. Por las Marsha P. Johnson y los Pirulo Albín del mundo *no se retrocede*.

Montevideo, 25 de febrero de 2019



Segunda parte

En primera persona

1 Con José Antonio Lungo²⁴

“En esa época vos no decías que eras...”

Carlos Anaya, alias “La Araña”, desestabilizó en forma pionera el binarismo del candombe desfilando como mama vieja en la comparsa Añoranzas Negras en los años cincuenta. En esta entrevista con el hijo del conocido carnavalero José “Macho” Lungo, hablamos de esta entrañable figura del carnaval, de Pirulo, y de los regímenes de enunciación de una época lejana, que manejaban un estricto código de lo que era posible poner en palabras.

Maia Calvo

- *Me estabas por contar algo de “La Araña” justo cuando empezamos a grabar.*

- Salía vestido de negra vieja, ¿viste? Se hacía su disfraz, se hacía todo lo que usaba, era impecable. De todas las negras viejas fue la única que era así. Pero la veías bailar y era una negra vieja. Para mejor tenía una altura imponente.

- *¿Y cómo se conoció tu papá y “La Araña”?*

- Cuando lo conocimos no tenía dónde vivir. Primero empezó a vivir acá en el fondo (Chacabuco 1880). Había una piecita que usaba, y después se vino a vivir acá mismo. Era una persona muy correcta. “La Araña” y Pirulo eran personas “normales”. Cuando salía en la comparsa era como un actor, ¿viste? Él se hacía su ropa, en ese sentido era impecable y salió años hasta que mi papá falleció. Siempre salió de negra vieja, y siempre se hacía un disfraz diferente para cada año.

- *¿Y cómo se dio que empezara a bailar en la comparsa de tu padre?*

- Mi padre era como Steven Spielberg (se ríe). Tenía un ojo: te miraba y sabía si servías o

24. Fragmentos de una entrevista realizada a José Antonio Lungo (9/7/2018).

no para el trabajo o para la tarea que estaba seleccionado. Y “La Araña” un día le dijo que quería salir de mama vieja y mi padre lo miró y le dijo: "Bueno, pedime lo que vos precisés y hacete el disfraz...". Y bueno, así empezó. Él le dijo traeme esto, esto otro”, y se hizo su ropa. No sabes lo que era el vestido, impecable. En un ensayo mi padre lo probó y dijo: "Ta, funciona bien”. Es que era una negra vieja bailando, era una cosa que vos no... todos sabían que era “La Araña”, que era hombre, pero él bailaba como se tenía que bailar. Incluso lo hacía tan bien, que allá por los años cincuenta, ganó el primer premio de mama vieja. “La Araña” era como una mama vieja superstar en aquella época. Sí, tenía ese don para ser negra vieja. Sí, eso es un don.

- *¿Cómo fue para los demás grupos que el premio a la mama vieja lo ganara él? ¿Se decían cosas?*

- Quedaron atónitos, porque no podían creer que este tipo había sacado el primer premio. Fue muy cómico.

- *¿Y su vida en general como era?*

- Y durante el día trabajaba como mecánico aunque no estaba recibido. Si bien era ayudante sabía mucho. Las bañaderas de mi padre se rompían dos por tres y el ayudaba a los mecánicos a repararlas. Además, era una persona muy honesta. Me acuerdo que varias veces pasó que en el taller desaparecían las herramientas, entonces mi padre le planteó a él volverse el encargado. Y cuando terminaba la jornada él juntaba todo y si faltaba algo le decía, "Macho..." - porque a mi papá le decían el “Macho Lungo”-, mirá que falta esto". Al final daba vueltas, hablaba y las cosas aparecían. .

- *¿Y cómo se fusionaban el día y la noche de “La Araña”? ¿Qué te acordás de eso vos?*

- Durante el carnaval vivía para eso y nada más. Antes el carnaval, a diferencia de lo que pasa ahora, no duraba todo el año. Empezaba más o menos un mes antes, y ahí entonces estaba todo el tiempo ocupado con las preparaciones, los ensayos, etc. Se dedicaba a eso y nada más. Después, durante el resto del año él era mecánico, y se concentraba en eso. Tenía una vida muy tranquila. No era peleador, no tomaba. En fin, una persona muy correcta.

- *¿Tenía buen vínculo con sus compañeros? ¿Era reservado?*

- Sí, tenía un buen relacionamiento, nunca tuvo problemas con nadie que yo sepa. Pirulo si era más peleador. Me acuerdo, por ejemplo, de una anécdota en la Playa Pocitos. Yo iba manejando el ómnibus y Pirulo dice: "Pará, pará!", "¿Qué pasa Pirulo?", porque siempre se sentaba adelante, "¡Esperá!" y se bajó muy enojado. Yo no sé cómo hizo, sintió que había un loco abusando a un niño...y se metió a ayudarlo. Si no se baja toda la comparsa y lo agarran, lo mataba al tipo este. Él era así. Si veía una injusticia reaccionaba. Pirulo podía llegar a matar a alguien si veía que a un niño le estaban haciendo algo, ¿viste? Y La Araña lo mismo.

- *Se dice también que tu padre fue quien trajo a la comparsa a Marta Gularte. ¿Es así?*

-Si. Es cierto. Mi padre fue el que creó la figura de la vedette, algo que en nuestro medio antes no había. Es que él sabía mucho de carnaval, de lo que pasaba en Brasil, en Estados Unidos e incluso sobre el carnaval de Venecia. Él sacó solo su comparsa en 1948. Y al año siguiente cuando fue a inscribirse a la Comisión de Fiestas, ahí por donde está el Teatro Solís, vio a Marta Gularte, que trabajaba en frente. Y entonces mi padre cruza y le pregunta: "Decime, ¿vos sabés bailar candombe?" Y ella le dijo: "Más o menos", "Bueno", dijo: "yo saco una comparsa así y así" y quiero crear la figura de vedette, ¿te interesa?". Y ahí empezó todo.

- *¿"La Araña" tenía familia?*

- Nunca supe, pero me parece que no. Creo que él había estado en un asilo. Nunca vino nadie a visitarlo que lo tratara como familiar. Su familia pasamos a ser nosotros. Mi padre era como, no sé, como el padre de ella.

- *Estoy notando que alternás entre decirle "él" y "ella", ¿cómo se definía?*

- Porque al ser mama vieja yo te digo "ella" pero si vos la veías así común le decías El Araña. Tampoco sé por qué le pusieron ese sobrenombre. Sería porque era muy alto, y tenía los pelos todos como se usa ahora. En esos años, no se usaba la palabra "travesti", se usaba afeminado... Pero hasta donde yo sé, él nunca dijo nada sobre eso, igual que Pirulo. Era algo que no se hablaba por más que todos sabían. En aquella época vos no decías que eras... ¿A quién se le iba a ocurrir? Y si lo hacías ya te rareaban para un costado. Nunca ellos explicitaron nada y tampoco nadie les decía nada. Y si a Pirulo le llegabas a decir algo te podía matar, ¿viste? Además, si vos eras bailarín aunque fueras muy machito ya te miraban de mala cara. Tampoco vi a ninguno de los dos saliendo con alguien de la comparsa. No eran

tipos que, ¿cómo te puedo decir?, que anduvieran pregonando su condición. Igual Pirulo era diferente porque era más jodón y a mí me conocía desde chico.

- *¿Qué hacía por ejemplo?*

- Me acuerdo de una vez que fue muy cómica. Un día vengo caminando por 18 de julio con mi señora y lo veo venir caminando. Entonces le digo a Sonia, mi señora, de meternos en una galería de la calle Río Negro, para evitar cruzarnos con Pirulo. Yo era como un hijo para él, me agarraba, me alquilaba, mil cosas. Pero él se dio cuenta, ¿y qué hace?, entra a la galería atrás nuestro y a los gritos peleados me dice: "¡Ah! ¡Te me estás escondiendo! ¡Vos que fuiste mi amante durante tanto tiempo!". ¡Así de gente estaba la galería!. Las personas abrían los ojos y no podían creer lo que estaban escuchando... Y a mí me subían y bajaban los colores de la cara. Y Pirulo para rematarla le dijo a Sonia: "Tratá de cuidármelo a este, porque yo lo tuve desde chico". ¡Me quería morir! (Se ríe). También me acuerdo de una vez en el interior. Mi padre terminaba el carnaval y hacía una gira por todo el Uruguay, entonces fueron a actuar...creo que fue a Mercedes o a Fray Bentos... Y en esos viajes las morenas dormían juntas en una habitación de hotel y todos los hombres en otra habitación. Y entonces a Pirulo le tocó con nueve más, ¿no? Estaban todos juntos comiendo y empezaron a decir: "Hoy de noche vamos a joder a Pirulo... que no sé qué". Mi padre los escuchó y fue contundente: "No lo jodan, miren que él será bailarín todo lo que ustedes quieran, pero tengan cuidado porque Pirulo si se calienta no sé qué les va a pasar". Terminan todos de comer y se van a dormir. Y estos se quedan en la habitación esperando a que llegara Pirulo. Entonces mi padre cuando ve que Pirulo se va le dice: "Esperá, mirá que estos se creen chistosos...". Y él le contesta: "dejámelos a mí". Entra Pirulo, y se sienten ruidos, forcejeos, ruidos de nuevo, y de repente "¡Pa!" un negro para afuera. De nuevo ruidos y otro negro más para afuera... ¡Despacho a los nueve él solito!. Pirulo había sido boxeador antes, ¿viste? Iban cayendo de a uno en el pasillo y ahí mi viejo les recordó: "Yo les dije, ¿para qué lo joden?"

- *Pirulo y "La Araña" también eran costureros, ¿verdad?*

- Tanto Pirulo como La Araña adoraban a mi madre. Mi madre siempre decía: "En Uruguay no va a haber otro modisto para comparsas como Pirulo". Nadie ponía tan rápido las lentejuelas como Pirulo. Él te hacía todo en dos tres horas, era una rapidez fabulosa. A mí me encantaba cuando venía Pirulo a coser con mi madre, porque hablaban mientras trabajaban. Mi madre

para Pirulo era como una confidente, y le contaba historias, algunas muy divertidas sobre cosas que le pasaba. "La Araña" también cocía muy bien.

Los dos comían a veces con nosotros, porque mi padre era como Maciel, el padre de los pobres. En casa se hacía una olla así hasta arriba... porque no sólo comían los de la comparsa, sino que también los mecánicos, los choferes.

- *¿Te acordás qué lugares frecuentaban?*

- Iban a los bares del bajo. Junto con las mujeres, ¿viste? Pero yo esa vida así de bares nunca la vi. Yo he salido por los bajos cuando era joven, pero nunca los vi a ellos. Sé que, por ejemplo, Pirulo trabajaba en Antequera, un bar que estaba en la Plaza Independencia. Un bar de copas, donde están las mujeres, y él bailaba y trabajaba ahí. Pero viste que siempre la vida de esas personas, las mujeres y los hombres que trabajan, son vidas aparte. O por lo menos antiguamente era así. Por más que fueras prostituta nunca mezclabas eso con lo que vos hacés en tu casa.

- *¿Vos cuándo fue la última vez que lo viste a La Araña?*

- La última vez... fue acá mismo. Él se fue después que falleció mi padre.

- *¿Cuántos años tenía él ahí? ¿Más o menos?*

- Pah, ya era veterano, aunque casi no se le notaba. Él tendría más de 35 años en esa época.

- *Y cuando él se murió...*

- Me enteré... lo mismo que Pirulo, cuando me enteré ya había pasado un tiempo. Yo me enojé porque no me avisaron antes, nosotros éramos muy cercanos. Me enteré como a los cuatro, cinco meses que había fallecido. Lo que pasa que yo solo llevaba conjuntos en los ómnibus pero no me dedique al carnaval, entonces no seguí con esos vínculos. Mi padre sí. Él al llevar la comparsa era como que llevaba toda una familia. Me acuerdo que cuando vivíamos acá a la vuelta, eran de repente las dos de la mañana, y venía la gente a avisarte igual. "¡Ay! Falleció fulano, tenés que mandar el ómnibus". Se sabía todo... quién se moría, y quién nacía.

2 Con Daisy Olivera²⁵

“Pirulo amaba el carnaval”

Daisy fue bailarina y reina del carnaval en dos oportunidades en su vida, y además fue sobrina de Carlos Albín “Pirulo”, una de las figuras más conocidas del candombe. Esos años de encuentro y diálogo familiar nos permiten hoy tener un retrato de primera mano de su tío.

Noelia Ojeda

- *Hablame un poco de la vida de tu tío Pirulo. ¿Qué cosas recodas de él?*

- A Pirulo lo quería todo el mundo, él iba al mercado del Puerto y se encontraba con un pueblo. Fue un ídolo en los 50, 60 y 70, pero no fue de dar mucha entrevista o sacarse fotos. No estaba en esa actitud “mírame soy Pirulo”. Todo el mundo, cuando él desfilaba, le gritaba “Pirulo, Pirulo, Pirulo”. ¡Era increíble! Pero Pirulo hacía el desfile de 18 de Julio, el primer desfile y después hacía el Teatro de Verano, pero a los tablados no te iba. Entonces todo el mundo se rompía el alma para ir a verlo en esas ocasiones. Él amaba el carnaval, y junto con Marta Gularte, fueron las figuras más importantes y llamativas del carnaval. Ella por ser mujer y él por su vestimenta, y por como bailaba. En los carnavales todo el mundo venía a preguntar quién era el “Famoso Pirulo”, el que sacaba los brillos y las plumas.

- *Tú me decías de su forma de vestir. ¿Eso lo producía él o lo traía de otros lados?*

- Él era una persona muy creativa. Pero también viajaba mucho a Argentina (lo llamaban para trabajar) y a Brasil, de donde traía telas y plumas faisán que acá no había. Eran todos materiales importados. Además, Pirulo enseñó a bailar y a vestirse a las grandes. Por ejemplo a Carmen Abella. Él también fue muy amigo de Canela, quien llamaba a mi tío “el maestro”. Y estaba la “Negra Johnson”, una gran venezolana, que había venido hacía muchos años al Uruguay y se quedó. Además se acercó mucho a Rosa Luna, que fue una de las vedettes más renombradas.

25. Fragmentos de una entrevista realizada a Daisy Olivera (17/9/2018)

- *¿Qué reacciones generaba en la comparsa que usara vestimentas de ese tipo o incluso las uñas largas como se ve en algunas fotos?*

- Sí, tenía unas uñas que ni yo tengo... Su vestimenta para carnaval era con plumas, lentejuelas, brillo. Pero después en lo cotidiano usaba sport y si tenía que ir a un casamiento iba de traje con su correspondiente corbata. Pero en carnaval se vestía como carnavalero. Además, él se mandaba hacer algunas cosas y otras la traía de Brasil. Igual que Canela. Aprovechaban e iban con dinero y se traían cosas para el carnaval.

¿Sabes quién le hacía mucho la ropa a Pirulo? José de Lima, a quien daba todo tipo de indicaciones y precisiones. Él era muy exclusivo y la gente lo respetaba.

- *¿Cómo fue su relación con la familia?*

- Pirulo siempre fue una persona muy andariega, no lo ataba nadie, te avisaba que lo habían llamado de Corrientes para hacer un show y si le pagaban allá iba. En ese sentido, siempre se hizo valer, negociaba su paga, y si no le daban lo que pedía, se abría. Y cada vez que le pagaban, venía y nos daba. Decía: “Hermana tomá para la leche de los chiquilines”. Los chiquilines éramos nosotros, yo, mi hermano y uno que falleció. Siempre estuvo alrededor de mi madre y nuestro. Con mi madre era un ángel. Nunca la dejó a pie a mi mamá, siempre fue un buen hermano. Pirulo, según mi mamá, un día anuncio que se iba y desapareció. Parece que se fue a Brasil. Él siempre fue andariego, el hizo su vida, vivió a su manera, como dice la canción de Frank Sinatra. Igual que la hermana Perla (“Coca”).

- *Perdón ¿Pirulo era mayor o menor que tu mamá?*

- Era menor que mi mamá. En la familia fuimos todos bailarines. “Coca”, la hermana de Pirulo, una vez salió con Morenada como bailarina y después también salió una vez como escobera. “Coca” fue la primer mujer que salió de escobera... Todos fuimos carnavaleros. Dijera mi mamá, cuando somos jóvenes todos somos bonitos... Pirulo era coreógrafo y maestro, enseñaba a bailar. Pero te enseñaba un paso hoy y al otro día te enseñaba otro y vos le decías, “¿Pero ese no fue el que me enseñaste ayer?” Y él te contestaba: “Tenés que hacer como yo te digo ahora”. Y ta era así.

- *¿Y él de donde aprendió a bailar o a hacer coreografías?*

- Se formó él solo. Le nacía bailar y hacer cuestiones coreográficas. Él siempre se involucró

con el tambor, nunca fue a una escuela de baile ni nada, ¿viste cuando te nace? Siempre le gustó ser figura en carnaval.

- *¿Cómo lo trataba la comparsa cuando funcionaba como coreógrafo?*

- Lo respetaba todo el mundo, sabían que él era maricón, pero era un señor como Canela, a quien todo el mundo quiere y respeta. Él siempre se daba su lugar. Se sabía ubicar, en la comparsa se daba su lugar como Pirulo Albín y todo lo demás quedaba afuera.

- *¿Y a nivel personal como eran las relaciones?*

- Él siempre alternó con gente de alto nivel. Tenía amigos que viajaban y le traían los grandes perfumes de París, personas con apellido y dinero. Pero también cobijaba a muchos, ayudaba y les conseguía trabajo, por ejemplo en el puerto. Fue muy humanitario.

- *¿Y cómo hacía para vivir?*

- Vivió del baile, de coser. Trabajaba en Brasil y en Argentina mucho. Se iba con su ropa de baile, con sus zapatillas y demás cosas. Y lo llamaban de uno, después de otro, y así seguía.

- *¿Vos le conociste alguna de sus parejas?*

- Él tenía amigos y supongo que tendría sus cosas por ahí pero a mí no me iba a contar. Su vida siempre fue nocturna, igual que Coca, Gularte o Rosa Luna. Siempre le vi amistades, la mayoría “maricones”, que bordaban, como José de Lima, Canela... Estos amigos venían a su casa, a hablar de carnaval, a ver cómo se iba a hacer un traje, a discutir el diseño de algo, pero después de su vida íntima no sé mucho. A uno de sus amigos, le decían “el Chiche”, bordaba muy bien y a otro “la Rusa”, porque era igual a una rusa. Mi mamá tenía un espejo en su tocador, y todo el mundo venía y se miraba en ese espejo, a maquillarse, para salir de noche vestidos de mujer porque había bailes, antes se decían los “asaltos”, a los que iban disfrazados. Lugares en donde iban muchas travestis. A veces competían entre ellos para ver quién iba mejor vestido y quién se parecía más a los artistas de cine, onda Hollywood. Una iba rubia...pero platinado, igual a Marilyn Monroe. Otra tipo Sofía Loren, o Jane Russell... Eran artistas. Estaban tan producidas que no sabías que eran. Vos le querías buscar un defecto y no se lo encontrabas.

- *¿Y cómo surgió la amistad entre Pirulo y Canela?*

- Se conocieron hace muchísimos años, de chiquilines. Canela tuvo una época que estuvo un poco mal y Pirulo se lo llevó a vivir a su casa. Y después me parece que a los años Pirulo fue a vivir a lo de Canela. Siempre se ayudaron.

- *¿Y hasta cuando Pirulo estuvo involucrado en las comparsas?*

- Hasta que se murió. Pirulo murió en 1995 con 79 años, falleció sin ninguna arruga, mantuvo siempre un cutis envidiable y un físico fornido. Pero igual llega un momento en el que el cuerpo se agita y es muy difícil seguir bailando. Él empezó a decir entonces “este es el último año que salgo”. Pero como en el fondo no quería dejar las tablas, al año siguiente volvía de nuevo al ruedo. Después se enfermó y ya no pudo más.

- *Nunca le dieron ningún reconocimiento a su trabajo*

- No, nunca le dieron nada en vida. Todo fue después de muerto. Fue una gran injusticia pero mira que él nunca reprochó nada. Al contrario, él salía en carnaval porque le gustaba, porque amaba el carnaval.

3 Con Lorena Rosas²⁶

“¿Vos sos loca? Yo soy mujer, ¿cómo voy a salir de hombre?”

Lorena es trans y vedette. Sus palabras y experiencia confirman la importancia de las redes de solidaridad y lo transfóbico que sigue siendo, muchas veces, el mundo de la comparsa.

Noelia Ojeda

- *¿Contame un poco de vos?*

- Tengo cinco hermanos, tres más chicos y dos hermanas más grandes, mi mamá y mi papá. Mi infancia estuvo buena, la escuela también. Pero después cuando fui creciendo te vas abriendo. En el liceo empezaron los problemas con la gente, por el tema del sexo, del género, ¿no? Me pasaban peleando, me insultaban, terminaba agarrándome a las piñas. Me gritaban puto, negro sucio, me quería golpear. Al final era algo continuo, casi todos los días, siempre un problema. Vivía llorando, me suspendían, mandaban a llamar a mi madre y como casi nunca podía ir seguía suspendida. Fue algo horrible, son experiencias te quedan marcadas. Por todos esos problemas no pude seguir estudiando. A los 14 años dejé de ir. Hoy por hoy yo podría tener algún título de algo, un trabajo...

- *Explicame a qué te referís con lo de “género”.*

- Soy una chica trans y en la adolescencia empecé mi transición. Con el cambio la gente se asombra. Aunque siempre fui así. Cuando tenía cinco años tenía una túnica de jardinera que era ancha y jugaba así, me daba vueltas para que me volara como un vestido. Siempre fui femenina. Jugaba con muñequitas, me ponía una toalla en la cabeza para hacerme la que tenía el pelo largo, siempre jugaba con nenas, nunca jugaba a la pelota. Siempre supe que era... A los doce le dije a mi familia. A la primera que le dije fue a mi prima, ella fue la que me ayudó.

26. Fragmentos de una entrevista realizada a Lorena Rosas (17/10/2018).

- *¿Ahí ya estabas en el liceo o estabas saliendo de la escuela?*

- No, ya estaba en el liceo, sí. A los trece también le dije que quería fumar cigarros (risas). Todo siempre pidiendo permiso.

- *¿Te acordás cómo fue esa conversación? ¿Cómo le dijiste?*

- Sí, me acuerdo. Le dije que yo era nena. Ella me dijo que ya sabía, estaba esperando a que se lo dijera. Es que ya estaba cambiando, usaba shorcitos apretados y remeritas cortas

- *Y el nombre Lorena Yasuri ¿de dónde surge?*

- Lo elegí yo. Pero tuve más dramas para encontrar un nombre que me quedara. Y Yasuri salió del tema musical que siempre usaba en un club en el que trabajaba bailando en el caño. El tema dejó de estar de moda, nadie se acuerda, pero el nombre me quedó. Y ahí me quedó Lorena Yasuri. Y me combina con mis apellidos, Rosas el de mi padre y Espinosas el de mi madre.

- *¿Y eso a qué edad fue más o menos? ¿Cuándo encontraste ese nombre?*

- Eso fue a los quince

- *¿Y ahí ya trabajabas?*

- Sí, ahí fue cuando empecé a salir a trabajar. Tengo tres hermanos más chicos. Mi madre salía a trabajar, pero en el barrio que vivíamos, Gruta de Lourdes, era bravísimo, te robaban todo, no podías salir y dejar tu casa. Bueno incluso a mí me dieron un tiro. La única manera era que saliera a trabajar.

- *¿Cuándo empezaste a participar en una comparsa?*

- Bueno, yo nací en la Ciudad Vieja y acá siempre hubo candombe. De chicos siempre íbamos a Las Llamadas. Imaginate, sonaban unos tambores y yo iba a bailar. Nada de tocar un tambor, a bailar. Y bueno, y eso nació de mí, y hasta el día de hoy bailo, como que el candombe vino conmigo. Toda mi vida fui candombera. Salí por primera vez a los 16 años en la comparsa de la Dominguera, y anteriormente había salido en una del Borro, de los Palomares que era Rosa Negra, que fueron mis primeras llamadas

- *¿Y saliste bailando, como destaque?*

- Destaque.

- *¿En ambas ocasiones?*

- Sí

- *¿Y qué implica ser destaque?*

- No vas dentro del cuerpo de baile, vas más cerca de los tambores, ¿no?

- *¿Cómo llegaste a Rosa Negra?*

- Cada vez que salían los tambores en mi barrio y me ponía a bailar con ellos. Después me invitaron y empecé a participar de los ensayos y a conocer a la gente de ahí. Y quedé para la comparsa. Me hice la ropa, agarré una malla, empecé a coser perlas... (risas)

- *Y ¿cómo fue tu pasaje por esa comparsa? ¿Qué recordás?*

- Estuvo bueno. Conocí gente, disfruté del candombe que es lo que amo. Tengo amigos y me encanta compartir con ellos, bailar juntos. Esos momentos son bárbaros. Los momentos que pasas mal es cuando te insultan, te discriminan.

- *¿Y sufriste algún tipo de discriminación en Rosa Negra?*

- En esa comparsa no.

- *¿En ninguna de las dos?*

- En esas dos no. Si tuve una experiencia muy dura en Sinfonía de Ansina, en donde me dijeron que no podía salir.

- *¿Y eso por qué?*

- Porque era trans y no querían alguien así en la comparsa. Ahí me fui llorando... y no salí en ningún lado.

- *¿Y cómo se resuelven esas situaciones? ¿Qué hiciste en esa situación?*

- Con mis amigos decidimos que si yo no salía, no salía ninguno y ese año no salimos. El

problema era con el jefe de cuerdas y algunos tamborileros. Y también una vez, en otra comparsa, me dijeron que si quería salir, tenía que salir de hombre.

- *Pero, ¿vos aceptaste eso?*

- ¡No! ¿Vos sos loca? Yo soy mujer, ¿cómo voy a salir de hombre? ¿Dónde la viste? De ninguna manera.

- *¿Sentís que la comparsa, más allá de estas experiencias negativas que has tenido, es un lugar seguro para vos?*

- Depende a cual vayas, porque ahora está cambiada la cosa, ahora estamos teniendo más derechos, con todo esto que está pasando. O sea, nosotras somos personas también, como cualquier otra persona, diferente género pero somos personas. Y nosotras tenemos derecho a ese espacio como cualquier otra persona... sin límites, porque a nadie le ponen exigencias de ese tipo. A veces hay personas blancas en la comparsa, y se meten con una porque es negra. Vienen a competir con algo que es de nosotros, que es naturalmente nuestro.

- *Dentro del ámbito de la comparsa, ¿cómo es convivir con bailarinas, con otras vedettes?*

- Ay, es divino. Tuve y tengo compañeras divinas. La verdad que nos re gozamos y la pasamos súper bien.

- *¿Y hay rivalidades también dentro de ese grupo?*

- No, para nada. Nuestro grupo es de amor. No es de competencia.

4 Con Rosana Giménez²⁷

“Me gustaría que cada uno pudiera bailar más libre, a su manera”

Rosana fue bailarina, vedette, coreógrafa y fundó varias comparsas durante su larga trayectoria dentro de la comparsa.

Maia Calvo

-¿Cómo surge tu vinculación con el mundo de las comparsas?

- Mi familia son comparseros, mi padre Jorge Cola Giménez, mis tíos (entre ellos Malumba, Giménez y su familia, Rodríguez, Prieto, que también son todos de carnaval). Desde muy chiquita viví ese ambiente y siempre me gustó bailar. Mi primera comparsa en Las Llamadas fue Morenada, donde salí como bailarina. Después salí de grande de nuevo en Morenada, en Biafra, en Sinfonía de Ansina y soy fundadora de Sueño Buceo y de Sarabanda, con las cuales también salí. Me faltaron algunas comparsas, pero bueno yo me retiré un poco de todo. Cuando me junté en pareja con una mujer ya me había retirado un poco. A medida que fueron pasando los años, se me juntaron algunas nanas y las circunstancias de la vida.

Pasé algunos años sin ir a ensayos, sí seguí participando de lo que es la movida del candombe, como Las Llamadas, Día del Patrimonio, pero no he ido a ensayos específicos de comparsa, como para ofrecerme para volver a salir. En una oportunidad, un dueño de comparsa me ofreció salir en un Día de Llamadas en el Día del Candombe, pero cuando decidí, a pesar de mis nanas, hacer mi retirada de mi vida candombera de una forma más linda, arriba de las tablas, se dio vuelta y me dijo que él quería más gente joven. Me la tiró por ahí, que podía salir solo con el grupo de mamás viejas. No como figura, como fui toda mi vida.

Yo no he ido específicamente a pedir a una comparsa para salir, pero no me han venido a hacer propuestas tampoco. Aunque he tenido algunos reconocimientos a lo largo de estos

27. Fragmentos de una entrevista realizada a Rosana Giménez (27/9/2018).

años, en el ambiente hay discriminación que si bien hay leyes no se cambia, a nivel de candombe también hay mucho machismo.

Toda esa cosa ridícula de los supuestos “peligros” de que comparta y me cambie en un vestuario con un grupo de mujeres. No me canso de decir que porque me guste una mujer no quiere decir que me gusten todas. Estuve toda mi vida, entre miles de mujeres y jamás me metí con ninguna. Pero no voy a insistir porque muchos no quieren tener trato conmigo. ¡Allá ellos y su cabeza! En mi época de carnaval fui nombrada como mejor vedette de llamadas y tuve varios Teatro de Veranos. Yo no cambié, solo cambié de pareja, en vez de ser un hombre, es una mujer. Y en esta sociedad por más que digan que no hay racismo ni discriminación, si lo hay.

- ¿Cuál fue la reacción en la comparsa cuando pasaste a tener una pareja mujer? ¿Qué cosas sucedieron en el entorno? ¿Te preguntaron? ¿Te dejaron de hablar? ¿Cómo fue?

- Yo ya no estaba en ninguna comparsa cuando empecé con quien es hoy mi esposa.

La gente cuchicheaba pero nunca llegaron a preguntarme. Los dueños de comparsa me pasaron a saludar pero se perdió todo lo otro: hacer cosas por fuera de la comparsa, hablar largo y tendido, insistirte en que tenés que salir con ellos. Hubo gente que luego quise contactar por Facebook y me negaron la solicitud y no me aceptaron, cuando compartimos muchas cosas juntos.

-Y en la interna, ¿tus compañeras, las otras bailarinas?

- A muchas no las vi más, y si las veo la cosa es de lejos. Algunas se acercan a saludar y otras te das cuenta que es un saludo forzado o que ya no hay eso de venir a abrazarte y decirte “¿cómo andas? ¡Tanto tiempo!”. O si no, están las típicas falsas que sabés que no están de acuerdo con lo que soy hoy a nivel sexual y tienen compromiso de saludar, pero no es lo mismo que antes.

-¿Qué cosas se juegan ahí en la relación entre las bailarinas?

- Para mí piensan que si soy lesbiana las voy a manosear o algo así. En la comparsa hay de todo, sobre todo entre los bailarines. Pero muchas veces he escuchado el comentario de que prefiero como compañero de baile a un gay que a una lesbiana. Es que en la comparsa se acepta más a los varones gays que a las mujeres lesbianas.

- *¿Cómo fue ese momento, te acordás? Cuando lo contaste...*

- Muchos se enteraron porque lo vieron, otros por chismeros. Y venían a preguntar: “¿Es verdad?” No las culpo, antes de estar con mi compañera yo también era así. A mi me cayó un balde encima cuando me enamoré de una mujer. Yo también decía “Ay que horrible, que asco”. Jamás pensé que me iba a juntar, ni a casar con una mujer, y sin embargo pasó.

- *¿En la historia de las comparsas, vos identificas alguna otra referente que haya sido lesbiana antes que vos, como por ejemplo Pirulo para los homosexuales?*

- Pirulo está para ellos. Para nosotras mujeres no identifico a nadie. Había unas cuantas que les gustaba todo, pero no sé si se puede decir que eran lesbianas. Si había no eran muy abiertas sobre eso porque antes era peor que ahora.

- *¿Cómo era el lugar de la mujer en la comparsa antes?*

- Y nuestro lugar en la comparsa era ser bailarinas. Ser una de las figuras, llamar la atención, y con eso lograr que se cierren contratos para tablados. Si tenías buen cuerpo muchas veces el dueño de la comparsa te llevaban a donde se reúnen los dueños de tablados para mostrarte. Si les gustabas, la comparsa en la cual estabas tenía más contrataciones, porque los dueños de los tablados quedaban como locos contigo y querían verte bailar. Se usaba a la mujer para eso, para bailar, para mostrar su figura, las que tenían buen lomo tenían que estar lo más desnudas posibles, y mostrarlas bien de bien.

- *¿Eso se mantuvo en el tiempo o ha variado?*

- No, yo creo que eso está igual, las mujeres o son las costureras o son las bailarinas y las figuras de la comparsa. Ahora hay muchas coreógrafas también que son dueñas de comparsas, pero no he visto muchas mujeres juntas tocando el tambor, a no ser en la Melaza. De a poquito, es cambiar toda esa cabeza de los dueños de comparsa que están con aquella escuela de que el tambor era para el varón, y la mujer era para ponerse los tacos y bailar. Si bien se mantienen algunas cosas, creo que algunas cosas han cambiado.

- *Y a la interna de la comparsa entre vos y las otras bailarinas, ¿se hablaba de eso, se cuestionaba? ¿Se creía que estaba bien?*

- No se veía este problema, no se hablaba de eso entre nosotras. Si se hablaba de la

discriminación que enfrentaban los gays. Fui testigo de escenas de discriminación directa contra ellos. Destrato, insultos, cosas así. Me calentaba porque no les daban su lugar, eran siempre del montón, y algunos que servían que eran más o menos de tu altura para ir bailando al lado tuyo como acompañante, no como figura si no como el bailarín que acompaña a la vedette, nada más.

- *¿Qué es lo que se espera de un bailarín?*

- Que sea el acompañante y nada más. No es figura. Es el coreógrafo, el modisto o el acompañante de las bailarinas y de la vedette. Hay mucha discriminación. Hay trans que bailan muy bien y están muy bien vestidas, pero las mandan para adelante del todo con el grupito que no sabe bailar.

- *¿Cuán rígidos son los roles a la interna cuando se define el baile?*

- Hay una coreografía que te marca lo que tenés que bailar en todos los temas pero los bailarines son sólo acompañantes de una bailarina. En muy pocas comparsas tienen cuadros que sean solo de ellos. Saben bailar, a veces muchísimo, pero en general no hay un cuadro que les permita mostrarse o destacar. El coreógrafo es el que exige, vamos a bailar así, el que manda es él y no las bailarinas. Me acuerdo de Pirulo, lo llegué a conocer. Me acuerdo que tenía unas uñas así. Y cuando veía que vos estabas haciendo algo mal, te decía: “shhh, nena, no así no, hazelo así”...

- *¿Y para vos estaría bueno que hubiera?*

- Me parece que sí. Estaría muy bueno, sería un estímulo y ganaría más todo el espectáculo. ¿Si antes no existía la figura de vedette, y lo importante era la mamá vieja, porque no se puede cambiar esto también?

- *¿Cómo juega el tema de tener varias formas de discriminación, la racial, la de orientación sexual, la de ser mujer?*

- Es complicado. Se va sumando. Pero en la comparsa el tema racial no se ve tanto porque la mayoría somos negros, pero afuera de carnaval sí. Viví experiencias de ese tipo, de trabajar en casa y ser la “negrita limpiadora” y nada más.

- *¿Pensás que el pasaje por comparsas de figuras como Zulú, Pirulo, Kanela permitieron volver las comparsas más amigables para la diversidad sexual?*

- Creo que sí. Zulú defendió muchísimo lo que era. Él se hacía respetar, y era una figura muy reconocida. Hoy se siguen usando algunas cosas que él introdujo: que el acompañante debe tomarle la mano a la bailarina, para presentarla y que se luzca. Lo mismo Pirulo, se hacía valer y respetar. Yo lo que le diría a los que están ocultos, que no vivan del que dirán, que afronten las cosas como son. Que luchen por lo que quieren y por lo que sienten, que se abran con alguien que realmente los entienda, que digan lo que están sintiendo y que salgan a la vida, que son personas normales.

- *¿Qué le falta a la comparsa para poder ser más amigable?*

- Primero tienen que abrir la cabeza y afrontar que hay diversidad. Que gays, lesbianas y trans van a bailar, y que pueden participar sin que se les falte el respeto. Que no es que vamos a buscar novio, novia, o lo que sea. La mayoría ya tenemos pareja. Vamos a bailar, divertirnos, porque nos encanta bailar, el tambor. Es algo que se siente.

- *¿Si tuvieras que rescatar algo, con que te quedarías?*

- ¿Con que me quedo? Yo fui muy feliz en carnaval. Tuve la suerte de ser bailarina y de llegar a ser vedette, me gustó ese destaque. Pero también me gustaría que el candombe abandone un poco las coreografías porque vos sentís un tambor y bailas. Me gustaría que cada uno pudiera bailar más libre, a su manera.



Comparsas
y diversidad sexual

Algunas escenas posibles



Ministerio de
Desarrollo Social

Avda. 18 de Julio 1453
Montevideo, Uruguay

www.mides.gub.uy