



# EL CARNAVAL QUE SOÑAMOS

Democrático, popular  
y libre de violencia

ESPACIO  
FEMINISTA  
PLAZA LAS PIONERAS

**EL CARNAVAL QUE SOÑAMOS**  
Democrático, popular y libre de violencia

*Soledad Castro Lazaroff*  
*Victoria Cestau Yannicelli*  
*Leticia Rodríguez Taborda*  
*María José Hernández*  
*Sofía Mieres Leaman*  
*Sabrina Martínez*

**El carnaval que soñamos.**

Democrático, popular y libre de violencia.

**Autoras:** Soledad Castro Lazaroff, Victoria Cestau Yannicell, Leticia Rodríguez Taborda, María José Hernández, Sofía Mieres Leaman, Sabrina Martínez.

**Edición:** Soledad Castro Lazaroff.

**Coordinación:** Lilián Celiberti.

**Diseño:** Francesca Cassariego.

**Fotos tapa e interior:** Agostina Vilardo.

## Índice

EL CARNAVAL QUE SOÑAMOS .....	5
<i>Lilián Celiberti</i>	
CARNAVAL PARA QUIÉN .....	7
<i>Soledad Castro Lazaroff</i>	
UNA CARTOGRAFÍA SOCIAL EN PLENO COMBATE.....	51
<i>Victoria Cestau Yannicelli</i>	
LA COMPARSA ES REALIDAD Y LA VIDA ES FANTASÍA.....	85
<i>Leticia Rodríguez Taborda</i>	
IMAGINAR EL FUTURO DEL CARNAVAL .....	99
La importancia y las contradicciones de la historia .....	99
<i>María José Hernández</i>	
Mirarnos para adentro .....	103
<i>Sofía Mieres Leaman</i>	
Otros Carnavales posibles.....	108
<i>Sabrina Martínez</i>	



## El Carnaval que soñamos

El Espacio Feminista *Las pioneras* es un espacio de uso compartido para actividades de defensa y afirmación de los derechos de las mujeres y disidencias en sus diversas expresiones y formas de organización, que tienen como principio luchar contra el racismo, la xenofobia, el fascismo, la homolesbotransfobia y toda forma de violencia y discriminación.

En 2020 nos conmovimos con las denuncias de la cuenta @varonescarnaval y comenzamos a pensar acciones de solidaridad y apoyo. Recibimos entonces la propuesta de la Fábrica Nacional de Cervezas (FNC) para promover acciones de formación y debate tendientes a afirmar una cultura de no violencia. En ese marco, promovimos conjuntamente un debate público en la Plaza de las Pioneras llamado *El Carnaval que soñamos*, realizado en febrero 2021. Ninguna de nuestras organizaciones tiene una vinculación funcional con expresiones del Carnaval, el teatro o la música. Somos, en ese plano, ciudadanas y espectadoras de las diversas expresiones artísticas; en tanto tales, queremos disfrutar de las expresiones culturales sabiendo que las mujeres y disidencias que participan lo hacen libres de violencia y acoso. En ese sentido, los testimonios digitales de @varonescarnaval nos interpelan y nos comprometen.

Esta publicación recoge ese debate realizado en la plaza Las Pioneras en febrero 2021, pero también tres brillantes artículos que profundizan sobre los contextos y realidades que impactan en los espacios de la cultura nacional y, en particular, en su expresión más popular, el Carnaval.

Las historias feministas son historias de indisciplinas. Desde lo privado a lo público y de lo público a lo privado, pequeñas y grandes rebeliones han marcado las silenciadas trayectorias de



las mujeres. La movilización convocada el 3 de junio del 2015 en Argentina con la consigna Ni Una Menos se extendió rápidamente a otras ciudades latinoamericanas y fue la antesala del Paro Internacional de Mujeres del 8 de marzo de 2017. Desde entonces, en todos los rincones y territorios aparecen nuevas identidades colectivas que expresan multiplicidad de consignas y demandas.

La diversidad de los feminismos es su característica actual. Es, además, su mayor riqueza, porque muestra las múltiples formas, espacios y estrategias desde donde los feminismos luchan por modificar las bases estructurales del patriarcado, interseccionadas por desigualdades étnico raciales, generacionales, de clase y género. Una diversidad que trae nuevas voces y presencias y abre el espacio para la enunciación y la denuncia. Una experiencia del cuerpo, una acción de aparición performativa en el espacio público como resistencia, como acción discursiva y también como afirmación de identidades políticas. Analizar la emergencia y multiplicación feminista en las calles en los últimos años, da cuenta de este momento tan singular de la capilaridad feminista, que hace audible voces que denuncian heridas y prácticas surgidas de la normalidad patriarcal.

Cuando la experiencia social de las mujeres ingresa en el debate público, todas las categorías asumidas como neutras por la cultura patriarcal son interpeladas desde dimensiones que han permanecido ocultas, mostrando entonces espesores y disonancias hasta entonces desconocidos. El grito *Tocan a una, tocan a todas* expresa ese clamor colectivo frente a la violencia sobre el cuerpo de las mujeres y las disidencias.

Lilian Celiberti  
Integrante de la Asamblea de Colectivos  
Feministas Las Pioneras

**Por una cultura libre de acoso.  
Más mujeres en los escenarios.  
Más escenarios para todas y todes.**

## El problema del acceso a la participación en el Carnaval Oficial de Montevideo

### Carnaval para quién

*Soledad Castro Lazaroff*

*«Es más probable que un joven o una joven de 18 o 20 años  
sin mucha formación artística o sin contactos pertinentes,  
puedan ingresar a trabajar a Estados Unidos sin visa  
antes que participar del Carnaval Oficial  
con su barra de amigos y amigas.  
Para que no digan que flecho la cancha, les aseguro también  
que si un grupo de veteranos carnavaleros  
quiere sacar su conjunto propio sin ayuda de jóvenes  
que le aggiornen el repertorio,  
seguramente quede por el camino»  
Ignacio Alonso*

### Introducción

Una primera aclaración: este no es un texto académico. No surge de una investigación formal y ordenada sino de años de habitar y de pensar en el Carnaval y en su logística, y de compartir con compañeros y compañeras de Uruguay y de otros países las problemáticas sobre las que estas palabras reflexionan. Nací durante el Carnaval de 1981. Participo desde niña en la murga Falta y Resto, tal vez una de las más tradicionalmente patriarcales. Fui testigo de los enormes cambios que sufrió el Carnaval durante mis cuarenta años de vida. He aprendido desde adentro





de las bañaderas, en los ensayos, en la parte de atrás de los tablados, en los camarines del Teatro de Verano y en decenas de teatros de la Argentina. También acompañando a mi padre, Raúl “Tintabrava” Castro, a asambleas de dueños, riendo en familia de anécdotas atravesadas por la violencia, comiendo –por casualidad, por ser *hija de*– en la misma mesa con referentes de todas las categorías, hablando en los micrófonos de las radios, aún sin haberme subido casi nunca al escenario. También aprendí el Carnaval de la mano de mi madre, que nos cuidaba cada noche a mi hermano mayor y a mí para que papá pudiera irse a cantar, y como no sabía manejar –y mi padre se llevaba el auto– nos llevaba caminando o en ómnibus a los desfiles y a los tablados, desde que éramos muy chicos.

Hoy soy parte de la Comisión de Género de SUCAU (Sindicato de Carnavalersxs del Uruguay). He salido en Murga Joven, he escrito muchas letras para varios conjuntos, he habitado la murga de mujeres Las Canarias en Buenos Aires, he brindado talleres y charlas en los Encuentros de Murguistas Feministas, en el interior del Uruguay y en diversas provincias de Argentina. He ido en varias oportunidades a congresos académicos de la región para presentar textos y reflexiones que no eran académicos, porque hasta no hace mucho tiempo –desde hace un par de años, por suerte, esa situación se está modificando– los únicos estudios serios sobre Carnaval atendían a su dimensión histórica o estética, pero nunca a sus particularidades como política pública, como hecho democrático, como espacio de disputa de derechos en términos de género, de raza y de clase. Así que la fuente más relevante para este trabajo ha sido la experiencia de estar toda la vida entre carnavaleros y carnavaleras, de discutir y rediscutir los mismos temas, de ver llorar y sufrir y sentir la frustración en el cuerpo propio y en los ajenos, y también de gozar y experimentar diferentes tipos de éxitos y glorias. También han sido muy reveladores estos últimos años en los que, en espacios de militancia entre mujeres e identidades disidentes, hemos realizado intercambios de todo tipo con compañeros carnavaleros procedentes de una gran multiplicidad de espacios y organizaciones institucionales y autogestivas, a veces en la coinciden-

cia y muchas otras en el disenso. El ejercicio de escucharnos, de leernos, de pelearnos, de exigirnos y reclamarnos, de abrazarnos y apoyarnos cuando el contexto más aprieta, ha sido profundamente revelador para construir un sentir colectivo que insiste en seguir molestando, en seguir levantando la bandera de que necesitamos otro Carnaval, otros muchos Carnavales. Así que este aporte se trata, más que nada, de poner por escrito contradicciones y reflexiones que han ido surgiendo en este largo camino tanto individual como colectivo al que, como casi todos quienes hemos sido carnavaleros desde niños, un poco hemos elegido y otro poco nos eligió a nosotres. Ojalá cumpla con el objetivo de despertar debates y discusiones, y colabore –¡por favor!– con colocar la problemática del acceso al Carnaval en la esfera pública.

También quisiera, justamente por conocer de adentro la intensidad de ciertas sensibilidades carnavaleras, dejar muy en claro que la intención de este texto no es atacar al Carnaval o boicotear su carácter festivo, tan importante y fundamental para el desarrollo cultural de nuestro pueblo. Sea como sea, el Carnaval es y seguirá siendo un territorio a defender por la belleza de quienes lo integran, por muchas de las tradiciones que representa, por el amor inmenso de tantos cientos de personas que ponen el cuerpo para sostenerlo, aunque nunca lo cuestionen, aunque simplemente lo vivan así, como es, sin preguntarse demasiado acerca de su historicidad y su logística. Pero, por eso mismo, y desde el respeto –pero también con la convicción de que ciertos cambios son necesarios– es que, en estas palabras, he intentado sistematizar algunas ideas que puedan abrir zonas nuevas de duda, de discusión, de posible intervención académica y política.

Por último, quisiera aclarar que en este trabajo hay fragmentos de otros escritos y charlas de mi autoría que han sido compartidos y publicados a lo largo de los años en diferentes espacios de prensa, conversatorios, congresos y mesas de debate en Uruguay, Argentina y Chile.



## 1. El carnaval de Montevideo como espacio diferencial

El problema del acceso a la participación en el Carnaval Oficial montevideano está relacionado con una serie de variables que parece imposible describir de forma completa. Si bien existen algunos estudios especializados en el tema, son pocos los enfoques que se centren en la evolución compleja de los métodos de selección que han llevado, en todas las categorías en las que se dividen los espectáculos carnavaleros –Comparsas de Negros y Lubolos, Humoristas, Parodistas, Revistas y Murgas– a la exclusión sistemática de la participación sobre los escenarios de una parte importante de la ciudadanía. Esta ausencia casi total del debate acerca de quiénes tienen derecho al Carnaval en la opinión pública y en la academia –salvo algunas investigaciones muy recientes, en general llevadas adelante por mujeres– no parece casual: responde a la naturalización de la lógica capitalista por la cual existe un proceso de selección natural<sup>1</sup> que el mercado lleva adelante y sobre el cual no hay ninguna razón de peso para intervenir. La legitimación de los conceptos de industria cultural y economía creativa han permeado los caminos de gestión estatales y privados de un modo irreversible, lo que deriva en un inconsciente colectivo que considera «buenos» aquellos productos artísticos que tienen valor de cambio: o porque mueven los grandes números o porque redundan en la afirmación de un tipo de sensibilidad considerada la correcta. Esa sensibilidad cambia de signo y nunca ha dejado –ni dejará– de ser un espacio de disputa, pero resulta indudable que se ha visto absorbida por ideas de éxito vinculadas, casi estrictamente, al reconocimiento individual y a la idealización incólume de la autoría. En ese marco, la competencia aparece como una articuladora nata para justificar el proceso sistemático de exclusión que se repite año tras año: el mercado y el Estado te premian si tenés la capacidad de demostrar que sos mejor que otrxs ciudadanxs y que merecés, más que ellxs, un sostén económico y un aval de prestigio social.

---

1] Para revisar el papel del darwinismo en el sistema capitalista, ver el trabajo de Emiliano Salvucci disponible en <https://www.redalyc.org/journal/924/92445928003/html/>

El Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas que sucede en Montevideo, junto a su circuito de tablados, es habitualmente considerado como el Carnaval del Uruguay o, en todo caso, su primera división, su punto más alto. Existen en el país muchos otros Carnavales; para empezar, los de cada uno de los otros dieciocho departamentos con sus peculiaridades propias (categorías, estilos, reglamentos, personajes, historia). A su vez, en Montevideo existen los corsos barriales, organizados por la IM, que consisten en desfiles que se realizan en los distintos barrios, con entrada gratuita. También se desarrolla el Carnaval de las Promesas, organizado por la IM en conjunto con ADICAPRO –Asociación de Directores del Carnaval de las Promesas – en el que participan niños y adolescentes y que se hace sobre fin de año, también bajo una lógica de competencia centrada en un concurso. Otro espacio carnavalesco es el constituido por el Encuentro de Murga Joven, llevado adelante por la IM en coordinación con el TUMP –Taller Uruguayo de Música Popular–, en el que participan decenas de murgas de todo Montevideo, integradas por jóvenes de hasta 35 años. A pesar de su nombre y de que constituye un espacio muy libre de goce y disfrute generales, el Encuentro también responde a una lógica de competencia, con una evaluación por parte de un jurado que cambia cada año, algunas murgas ganadoras y variadas menciones en distintos rubros. Por último, en 2020, se concretó Más Carnaval, un Carnaval sin concurso organizado con participación de vecinos y carnavalescos, mayoritariamente provenientes de Murga Joven, del Sindicato de Carnavalescos y de unas pocas murgas disidentes del Carnaval Oficial. En él también pudieron participar, de manera espontánea, diversos espectáculos barriales. Esta interesante experiencia se realizó una sola vez, sin apoyo estatal (al contrario del Carnaval Oficial de DAECPU). A su vez, los Encuentros Nacionales e Internacionales llevados a cabo por la organización autogestionada del EMF –Encuentro de Murguistas Feministas–, en el que participan de forma no competitiva murgas integradas por mujeres e identidades disidentes, empiezan a consolidarse como otro espacio de Carnaval cuya influencia es cada vez mayor.



El Carnaval Oficial, sin embargo, es el que recibe más atención masiva y mediática, nacional e internacional. Sobre él se derrama cada año muchísimo dinero por parte de empresas privadas y estatales. Por él se negocia, por cifras muy abultadas, la venta de derechos de imagen que realiza DAECPU a empresas televisivas –por lo general a Tenfield, aunque no únicamente–. De él deriva una gran recaudación vinculada a la publicidad, a la venta de entradas en los tablados y en el Teatro de Verano. La televisión, los radios y la prensa en general (y paralelamente, o como consecuencia, la inmensa mayoría del público) centran su atención en ese Carnaval. Es el que se vende como tradicional, con el espesor de impacto cultural que eso implica, y por ahora, y por lejos, es el principal desde todo punto de vista. Es allí donde se puede ganar dinero, es allí donde están la fama y sus mieles, el prestigio, la reputación, la influencia. Y, eventualmente, la gloria del triunfo, símbolo perfecto del éxito en el sistema capitalista.

El Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas que se desarrolla en el Teatro de Verano y se transmite en vivo por la televisión y, en diferido, por internet para todo el mundo, es el motor del arte, pero también su conductor. A través de premiar determinados aspectos y castigar otros, los espectáculos de cada categoría comienzan a ajustarse a un formato general: vertiginoso, no necesariamente original, visualmente vistoso, con opiniones sobre diversas causas políticas y temas de moda. El concurso convierte a lxs carnavalersxs en estrellas zafrales, con el consiguiente rédito económico, ya que no parecen tan caras las entradas cuando se tiene en cuenta que, en otros países, las clases populares difícilmente acceden a ver alguna estrella en vivo.

Esa manera específica de pensar, organizar y llevar adelante el Carnaval Oficial recibe el máximo apoyo estatal y social. El Carnaval que excluye personas, que limita la variedad y la cantidad de propuestas para aumentar las ganancias de los menos en detrimento del disfrute de los más, el Carnaval subvencionado, pero controlado por una institución privada que pone reglas que nadie discute, es el que más gente consume y el que funciona como espacio aspiracional, al que quieren llegar los jóvenes para triunfar y sentir que su vocación artística tiene respaldo y sentido. Es el

Carnaval que funciona, dentro de la cultura popular, como el mayor ordenador de las interacciones públicas y privadas que definen las subjetividades en las diversas comunidades vinculadas al arte –consumidores y espectadores, artistas, técnicxs, académicxs, etc.– que interactúan en nuestra ciudad, en el país y en la región.

## **2. ¿Es la disputa por el Carnaval una disputa política?**

Si tomamos en cuenta la ausencia casi total de debate en los medios de comunicación y en la opinión pública acerca de la logística del Carnaval y sobre quiénes pueden o no participar en él, podemos concluir que la mayoría de la sociedad ha naturalizado la continuidad de las normas que lo rigen. El sentido común de que la competencia es la regidora natural, tradicional, de la fiesta, ha sido construido durante años en el boca a boca de los formadores de opinión dentro del ambiente –fundadores y dueños históricos de conjuntos, referentes, periodistas– obviando la difusión de relatos históricos que demuestran, de forma fehaciente, que en sus inicios la modalidad del concurso sirvió para disciplinar a las clases populares, obligándolas a que la fiesta en la que subvertían todos los órdenes sociales se resumiera en solo tres días. Victoria Cestau, en su artículo *La murga uruguaya. Problematizaciones acerca de las identidades artísticas murgueras y condiciones de producción dentro del concurso oficial del Carnaval*<sup>2</sup>, se refiere al trabajo que la historiadora Milita Alfaro ha hecho al respecto de la siguiente manera: «Alfaro (2013) afirma que, a partir de 1874, el Carnaval montevideano empieza a ser un escenario anticipatorio de la civilización, dado que, por primera vez, esa fiesta descontrolada, en la que predominaban los gritos, risotadas, desenfreno gestual y verbal, parodización de los símbolos de poder, se enmarca en tres días de locura, siendo regularizada por medio del Concurso de Agrupaciones Carnavalescas, el cual tuvo como escenario la Plaza Matriz. (...) En esa transición, las clases sociales más poderosas fueron esenciales, ya que por medio de ellas es que se empiezan a

---

2] Publicado en Revista Dossier, enero–junio 2020



delimitar las formas y los ámbitos de participación, como así también se trazan las primeras líneas estratégicas para poder disciplinar a la sociedad. En lo referido a las élites dirigentes de esa época, son las impulsoras de implementar un nuevo Carnaval, más precisamente, el que ellos más deseaban, el Carnaval a la europea.»

Esa operación, ligada a la construcción nacionalista de un Carnaval ordenado y potenciado por un Estado que, a partir del batllismo, lo transformó en símbolo de lo uruguayo, cumplió con creces el objetivo de ocultar otras raíces comunitarias, no europeas, de los festejos. El ejemplo de La Gaditana que se va, murga de Cádiz que desembarca en 1909 y constituye el gran «mito de origen» de la murga uruguaya y de todo el Carnaval, es contundente al respecto. En su ponencia *La quimera del origen*<sup>3</sup>, Alfaro demuestra que antes de esa murga existían muchísimos antecedentes carnalescos en el territorio, y que incluso la palabra «murga» ya era utilizada mucho antes de 1909. Su texto da cuenta de cómo esa asociación de lo carnalesco con formas procedentes de Europa cuadró de modo perfecto en el Uruguay civilizatorio de los años cincuenta, negando los relatos que, hasta la década del cuarenta, reconocían a la murga como producto de una construcción anónima y colectiva.

El mito de origen construido alrededor de La Gaditana que se va resultó, a partir de los cincuenta, el símbolo clave para la consolidación continua de un sentido común. Esa construcción cultural colectiva avala un tipo de organización del Carnaval centrada en los títulos, en los premios, en el destaque de unas agrupaciones sobre las otras y en los derechos de autoría. El Carnaval dejó de ser considerado como producto de una evolución histórica comunitaria; se cree que su existencia se debe a la acción concreta, influyente, de artistas y agrupaciones únicas, específicas, endiosadas hasta el hartazgo. La propia Milita Alfaro, en la jornada internacional en la que presentó esa ponencia, contó, casi como un chiste y despertando las risas del auditorio, que al tratar de

---

3| *La quimera del origen* fue parte de la ponencia de la autora en «Carnaval en debate. Primera Jornada Internacional de Estudios sobre la Fiesta», organizada por la Cátedra Unesco de Carnaval y Patrimonio en octubre 2017.

discutir acerca de los verdaderos inicios del Carnaval con Dalton Rosas Riolfo –fundador de la Mutual de Jugadores de Fútbol, dueño de murgas y tablados, figura de gran poder dentro de DAECPU–, él había desestimado de cuajo la sola idea de que La gaditana que se va no hubiera sido la murga originaria de la fiesta. La voluntad de ese varón llamado, literalmente, «patriarca de la Mutual de futbolers uruguayos»<sup>4</sup> era que ciertos relatos de origen siguieran teniendo preponderancia sobre otros, aun cuando se hubiera demostrado que no tenían validez histórica. Podemos deducir en ese pequeño gesto la sabiduría, consciente o inconsciente, de quien reconoce que esos mitos están vinculados con la continuidad de las relaciones de poder dentro de determinados espacios, y que la construcción de ciertas tradiciones simbólicas, en detrimento de otras, resulta funcional a la naturalización de la competencia dentro del llamado *saber popular*.

La disputa por la difusión de una narración histórica que reconozca al Carnaval como una construcción de varias procedencias, desordenada y mixta en términos de género y de clase, propia de las muchas culturas que convivían en el país a fines del siglo XIX, encuentra su sentido básico a la hora de dar vuelta varios enunciados argumentativos que sirven para sostener que la organización del Carnaval actual es la única posible, y la que mejor responde a la tradición ritual del llamado pueblo. Si las diversas autoridades vinculadas al Carnaval, si sus referentes y participantes reconocen y admiten de forma pública que la imposición del concurso y la difusión acrítica de ciertos mitos de origen han estado relacionados con la opresión, la supresión y la invisibilización de la voz y el deseo de gran parte de las clases populares, se abre la posibilidad de una nueva discusión acerca del rol del Estado. Un Estado que aboga por la diversidad y la democratización de los bienes culturales, ¿no debería tener como misión principal, a la hora de pensar y planificar el Carnaval como política pública, una reformulación reparatoria de su función social de origen? Es allí donde el problema del acceso a la participación comienza a convertirse en un nudo conceptual ineludible.

---

4] Extraído de un artículo disponible en <https://www.lr21.com.uy/deportes/35743-la-ultima-retirada-de-dalton-rosas-riolfo>





### **3. Una educación artística regida por la competencia**

Pero aún así, si existen otros Carnavales, si es posible –incluso yendo en contra de una serie de monopolios que explicaremos más adelante– trabajar en modos alternativos de festejo, más libres e inclusivos, ¿por qué seguir, desde cierta intelectualidad y militancia artística y política feminista y de izquierda, disputando el acceso libre al Carnaval Oficial? ¿Por qué no concentrar todas las energías en la organización de otros Carnavales?

El ejemplo que la logística del Concurso Oficial derrama sobre otros de los muchos eventos carnavaleros que suceden en Montevideo, sobre todo en lo relacionado a las adolescencias y las niñeces, es muy complejo. Los conjuntos que participan en el Carnaval de Las Promesas y el Encuentro de Murga Joven se encuentran profundamente influenciados por la lógica de competencia y por la alimentación continua de una especie de complejo de autocensura: la creencia generalizada es que los verdaderos espectáculos están en el Carnaval Oficial, ese habitado por quienes, supuestamente, son los verdaderos artistas. Ahí están quienes tienen las mejores ideas, quienes lo hacen en serio, no como lo que puede verse en estas otras instancias. ¿Pero no es el Carnaval un arte esencialmente colectivo y popular? ¿No es allí donde radica su belleza? ¿Tiene sentido que exista una división entre lo amateur y lo profesional en una fiesta que nació de lo más hondo de las clases populares y que debería, en lugar de juzgar, garantizar el derecho de acceso a la cultura para toda la ciudadanía?

Basta reflexionar acerca de la elección del nombre «Promesas» para denominar un festival artístico infantil y adolescente, o escuchar asambleas de Murga Joven en las que algunos integrantes se niegan de forma radical a que no haya concurso, para comprender el poder del efecto que tiene la lógica competitiva, capitalista y patriarcal para gran parte de una juventud lógicamente interesada en encontrar su propia voz. La seriedad y calidad de lo que se hace sobre el escenario parecen estar directamente vinculadas con la necesidad de competir, como si

la voluntad de hacer un buen espectáculo, aprender y desarrollar disciplinas artísticas o establecer un diálogo genuino con el público no fueran motivadores suficientes. ¿Por qué no lo son? ¿Cuándo llega el momento de hacerse esa pregunta? De hecho, la mayoría de las murgas jóvenes se preparan gran parte del año para dar una sola actuación o a lo sumo dos, como si lo que tuviera importancia no fuera el esfuerzo de hacer un espectáculo para que lo vea la mayor cantidad de público posible –que es el sentido último del arte– sino someterse a las normas del Encuentro, porque esa estructura les quita el problema de pensar cómo conseguir una sala, cómo gestionar un espacio, cómo hacer un trabajo en el territorio que pueda derivar en nuevas posibilidades. Entonces, uno de los grandes sueños continúa siendo lograr entrar al Carnaval Oficial y ser parte de ese otro algo superior, serio y definitivo. ¿Cómo se motiva a las nuevas generaciones a imaginar otros Carnavales posibles?

La instalación de la idea de que para el goce de unos es necesario el dolor o el sufrimiento de otros no es excluyente del Carnaval, es muy propia del sistema de relaciones sociales en el que vivimos. De hecho, los medios masivos se encuentran llenos de *reality shows* en los que se concibe al arte como un proceso que debe estar signado por la competencia, y por el descubrimiento de quién es mejor que quién. Este tipo de naturalización ideológica que cosifica talentos y estimula estándares artísticos cada vez más alejados de los procesos culturales locales, comunitarios y tradicionales, está íntimamente ligada al problema del acceso a la participación. Basta con prestar atención a lo sucedido en los últimos 20 años para comprobar cómo, para obtener los recursos del Estado, para lograr ser estrellas de Carnaval, los diferentes grupos que empiezan en Promesas, en Murga Joven o espontáneamente en los barrios consideran necesario sacrificar cuerpos –por ejemplo, sacar a las mujeres e identidades disidentes del conjunto–, sacrificar identidades –traer técnicos y técnicas que tengan una impronta ganadora–, o dejar de lado prácticas colectivas y antijerárquicas –tener que designar Directores Responsables– para disputar ese lugar tan ansiado. Eso si los grupos no se deterioran antes, debido a las ausencias



de algunas de sus integrantes: muchas veces los dueños de las agrupaciones de Carnaval Oficial o sus mayores referentes van a estos espacios en busca de nuevos talentos, y les ofrecen a algunos jóvenes oportunidades que les hacen dejar atrás sus espacios originales de pertenencia.

#### **4. El carácter monopólico y el derecho a la cultura**

DAECPU tiene un monopolio absoluto en el Carnaval Oficial. A pesar de que cada año firma un convenio de coorganización con la IM, su poder de acción y decisión resulta, en el territorio, prácticamente ilimitado. El monopolio no se limita a sus propios escenarios ni a los comerciales, sino que se extiende a los tablados municipales, administrados por vecinas y vecinos, en los que la IM financia gran parte del gasto que supone contratar conjuntos. El monopolio consiste en que DAECPU tiene una lista de números artísticos, los que concursan y los fuera de concurso, todos los cuales deben estar representados por un socio (el Director Responsable) en la institución, y pasar por una Prueba de Admisión (PDA). Esos grupos están sometidos a la disciplina interna de DAECPU, que no solo afecta a sus socios sino a todo el conjunto que representan. El monopolio de facto consiste en que sólo los conjuntos que DAECPU autoriza pueden actuar en los tablados, públicos y privados, de cualquier tipo. Son aquellos títulos que aprobaron la PDA y cuentan con un aval específico, un papel expedido por DAECPU, sin el cual la Intendencia, directamente, no inscribe a los grupos. El pedido del aval de DAECPU es reciente, antes no existía.

A pesar de que la reglamentación de la IM dice, en los papeles, que los tablados populares tienen derecho a programar conjuntos que no tengan el aval de DAECPU, en los hechos eso prácticamente no sucede. El monopolio que se produce en los tablados municipales influye directamente en la pérdida del verdadero carácter popular de los mismos, porque los artistas del barrio o municipio correspondiente no pueden actuar en el ta-

blado, aun si la gente los pide por aclamación y quienes administran el tablado lo consideran altamente conveniente. Esto se volvió evidente en febrero de 2020, cuando la organización de Más Carnaval (un carnaval no competitivo fuera del Concurso Oficial), junto a la Red de Escenarios Populares, hizo el arreglo de utilizar la infraestructura de los tablados barriales en los días en los que no abrían –la primera mitad de la semana–, con las consiguientes ganancias para los escenarios. Estaba todo acordado y, de nuevo, aunque la reglamentación oficial lo permitía, los escenarios dijeron «no, no se puede», y esos tablados estuvieron cerrados todos esos días, las comisiones barriales que los administran perdieron ese ingreso y la gente se quedó sin Más Carnaval, solo porque los grupos que iban a ir no pertenecían a DAECPU. La IM miró para otro lado.

Lo mismo sucede con un montón de iniciativas que surgen de modo espontáneo en la comunidad pero que, al no contar con el aval de DAECPU, nunca pueden llegar a concretarse. La naturalización de estos procedimientos en la comunidad carnalera es muy grande, y hace falta mucho trabajo para que las personas comprendan que se trata de un funcionamiento injusto. «Siempre ha sido así» parece ser la contestación más frecuente, aunque sería un importante territorio de investigación averiguar los verdaderos sentimientos de la gente de los barrios frente a estas imposiciones constantes.

Ninguna comisión de vecinxs que administre un tablado de los financiados por el gobierno municipal puede, de hecho, dejar subir a su escenario un espectáculo que no esté avalado por DAECPU. La amenaza –difícil de comprobar, siempre sutil y soslayada pero igualmente coercitiva– es que, si una comisión de vecinxs se atreve a dejar subir a los escenarios una agrupación que no forma parte de DAECPU, la asociación dejará de enviarle sus conjuntos, dejando al barrio sin aquellos números más atractivos y con más difusión masiva. Esos conjuntos apodados «grandes» lo son, entre otras cosas, gracias a la difusión en los medios de comunicación de las funciones para el jurado en el Teatro de Verano, y a la acción continua de un periodismo especializado que se centra



casi únicamente en el Concurso Oficial y que también se encuentra, en su enorme mayoría, asociado en mayor o menor medida a los intereses de DAECPU. A tal punto llega el concepto de monopolio, y a tal punto la arbitrariedad con la que se lo aplica ante la sordera de las autoridades pertinentes, que el requerimiento del aval (escrito o simbólico) de DAECPU para poder actuar ha generado más de un conflicto y pérdida de actuaciones a grupos que, por ejemplo, mencionaban en sus textos a empresas fuertemente vinculadas con el Carnaval.

El efecto del monopolio como anulador del carácter barrial de los tablados es el problema más grave, el más ilógico, el que más atenta contra el espíritu mismo del Carnaval que se dice defender. Si a media cuadra del tablado vive una figura famosa del Carnaval, un cupletero o una humorista muy graciosa a les que, para darles una mano, o simplemente para alegrar al público, quieren contratar de tanto en tanto para que hagan alguna cosa, no es posible. Si en el propio escenario ensaya una Murga Joven todo el año, durante el Carnaval esa murga no podrá actuar ahí, salvo que lo haga en el marco del acuerdo específico con la IM pero sin tener en cuenta la relación que el conjunto pueda tener con esa zona; es más, es probable que le toque actuar en cualquier otro barrio.

Y más allá de estos ejemplos, el monopolio deja afuera a las personas o agrupaciones a las que no les interesa concursar. Esto es muy curioso: normalmente, les carnalaxxs tienen el discurso público de que no les interesa mayormente el concurso, de que actúan para la gente. Sin embargo, si de verdad no les interesara el concurso y quisieran actuar únicamente en los tablados, no podrían hacerlo, salvo que se adaptaran a alguno de los formatos preestablecidos para los «fuera de concurso».

Pero tal vez lo más paradójico sea que la IM, aunque avala todos estos procedimientos, invierte muchísimo más que lo que recauda durante el Carnaval. El acuerdo que la IM tiene con DAECPU incluye el uso del Teatro de Verano a discreción durante el tiempo que dura el Carnaval. DAECPU recauda y administra luego el dinero que se consigue por la venta de entradas, por las

comisiones de la comida, la bebida y otros productos que allí se venden, y por los espacios de publicidad que pueden verse sobre el escenario y en los alrededores. Además, DAECPU también recauda a través de la venta de entradas del Desfile Inaugural del Carnaval y de la publicidad que allí se realiza. Eso significa que, en términos de inversión, la política pública de coorganizar con DAECPU el Carnaval no tiene rédito económico alguno para la IM. ¿No resultaría lógico revisar esas condiciones? ¿Por qué no es posible acceder a las rendiciones de cuentas que DAECPU debería entregar a la IM? ¿No deberían invertirse más recursos en la garantía del acceso a la cultura, en lugar de entregarlos a un Carnaval privatizador y segregador de cientos de expresiones comunitarias?

## **5. La Prueba de Admisión, o cómo justificar la exclusión**

Dos restricciones aparecen a la hora de inscribir un conjunto nuevo al Carnaval Oficial: la Prueba de Admisión y el pago de una matrícula de inscripción bastante alta pero, por supuesto, mucho más inaccesible para aquellos conjuntos de origen humilde, sin auspiciantes y que, además, por motivos obvios, no cuentan con ningún fondo que pudieran haber reunido con el trabajo o premios del año anterior. En esos dos requisitos, en la cantidad de dinero de la que se dispone y en la calidad de los espectáculos, pueden resumirse las dos variables básicas para la limitación del acceso y la exclusión de ciertos sectores sociales, de ciertos cuerpos, de ciertas maneras libres de concebir el arte carnavalero. Si el conjunto nuevo no pasa la PDA, no recupera su dinero, porque lo que se paga es la inscripción a DAECPU, no la prueba en sí misma.

El Carnaval muestra así una estructura defensiva, como un castillo medieval con su foso, su muralla y su puente levadizo. El que quiera ingresar deberá sortear esas vallas y, en caso de lograrlo, enfrentarse a la siguiente, ya intramuros: el llamado *derecho de piso*. En el caso de la PDA se argumenta que es para elevar el



nivel del Carnaval, evitando que ingresen propuestas mediocres. El derecho de piso no figura en ningún reglamento; simplemente se da que, por lo general, por muchos años, dependiendo de factores descritos en otros puntos, del azar o hasta del buen o mal comportamiento del conjunto y sus integrantes de acuerdo a ciertos códigos implícitos, no habrá mucho trabajo y será muy complicado obtener buenas puntuaciones.

En Carnaval siempre está la opinión, cada tanto llevada a la práctica, de que hay que reducir el número de conjuntos para aumentar las ganancias de cada uno de los que ya están adentro. Esa opinión suele ser respaldada, justamente, por estos últimos, mientras que los otros, los que están esperando para entrar, no tienen derecho a opinar, ya que el Carnaval se gobierna desde la asamblea de directores en DAECPU. Estamos, así, ante un caso curioso de regulación del mercado por la vía de eliminar la competencia antes de que surja. Esto ocurre con el beneplácito de los actores públicos, que saben que muchos de sus votantes verán con buenos ojos cualquier medida que tienda a «elevar el nivel del Carnaval», por más que esto sea una frase hecha que oculta la verdadera intención de una maniobra de carácter más económico que artístico.

La PDA, que surgió para el Carnaval de 1985 y se hizo por primera vez en diciembre de 1984, tenía en sus orígenes un carácter más benevolente. Uno de los mitos populares alrededor de su inicio reza que en DAECPU algunos conjuntos se quejaban de tener poco trabajo, entonces se puso la prueba para desestimar su participación antes de que gastaran demasiado dinero en trajes y utilería. La política de cupos no existía: se trataba de una verificación básica y no de un escrutinio detallado de calidad con rubros y puntajes; de hecho, muchas veces, un equipo de jurados iba a los ensayos para ver a los conjuntos y darles el visto bueno. Pero fue la instalación de esta prueba, supuestamente comenzada con buenas intenciones, la piedra fundacional del reinado de la meritocracia en torno al acceso al Carnaval, y no parece casual que ese proceso haya coincidido con lo que Alfaro identifica como un período que «remite a un cúmulo de miradas y sensibilidades nuevas que irrumpen en estos años y que guardan estrecha

relación con las transformaciones ya señaladas. En efecto, por obra de la represión desatada por la dictadura sobre muy diversas formas de creación y expresión cultural, el Carnaval también ofició como espacio alternativo para músicos, actores y artistas que encontraron en él la posibilidad de experimentar y comunicar lo suyo. En muchos casos, los recién llegados eran portadores de una extracción sociocultural distinta y de niveles de formación desconocidos para los parámetros de un ritual tradicionalmente ajeno a los códigos y a las exigencias de la alta cultura.»<sup>5</sup>

Con el paso de los años, la PDA se volvió cada vez más exigente y difícil de sortear. Su evolución hacia perfilarse como garantía de *nivel y profesionalización* –términos importados de otras disciplinas y mundos artísticos, mucho más vinculados a las clases medias que a las populares– se articula con la aparición de la Liguilla, una tercera instancia en el Teatro de Verano a la que pasan los conjuntos mejor puntuados, y de la que saldrán los ganadores. Si antes el Concurso Oficial constaba de solo dos ruedas –lo que aseguraba, en gran medida, que hubiera trabajo en los tablados para todas las agrupaciones hasta la Noche de los Fallos–, la instalación de la Liguilla, cuyo nombre es símbolo claro del entendimiento del Carnaval como un fenómeno más cercano al mundo del fútbol que al del arte, supuso la instalación de mecanismos de control cada vez más grandes. Quienes no pasan a la Liguilla, sí o sí deberán dar la PDA al año siguiente, lo que implica un enorme esfuerzo para los conjuntos, sobre todo los más humildes.

La PDA, además, comenzó a serle muy útil a los procesos de televisación del Carnaval que, con la complicidad de DAECPU, cada vez influyen más sobre los horarios y contenidos que se presentan en el Teatro de Verano. La transmisión empezó a ser más importante que los espectáculos en vivo, porque es una fuente de ingresos enorme para Tenfield –la empresa que la realiza–, y porque el pacto patriarcal entre empresarios define que todo aquello que acrecienta las arcas será un mejor negocio para los dueños de los conjuntos. Eso deja afuera a les

---

5] Alfaro, Milita y Di Candia, César. Carnaval y otras fiestas. Revista Nuestro Tiempo, 2013/2014





componentes que, como trabajadores, intentan a duras penas negociar sus derechos de imagen de forma digna, sin obtener mayores resultados. Para decirlo de manera más clara: los trabajadores no cobran nada por sus derechos de imagen; en todo caso, si reciben algo, eso depende de los dueños o directores responsables de los conjuntos y de las negociaciones que realiza, por su cuenta, DAECPU con Tenfield.

El poder de la televisación en el funcionamiento y la logística del Carnaval se ha ido acrecentando con el tiempo. En 2020, último año en el que hubo Carnaval, la gente que iba al Teatro de Verano debía soportar intervalos de más de cuarenta minutos porque eso resultaba conveniente para la transmisión televisiva. Los ejemplos sobran: el acondicionamiento de la calle del Desfile de Llamadas para que la publicidad se vea bien en la televisión, la iluminación puesta al servicio de la transmisión, la disposición de los lugares en la platea y la tribuna del Teatro de Verano para que se beneficien las posiciones de cámara, y un largo etcétera. Tenfield también influye en los cupos y en los horarios de los conjuntos cada noche, operando para que la cantidad de agrupaciones humildes o desconocidas que tienen que transmitir sean las mínimas posibles, y priorizando aquellas consideradas más importantes, las que arrastran más público y tienen más posibilidades de ganar. Del mismo modo, aunque se hace un sorteo, resulta vox pópuli que los horarios en los que los conjuntos se ordenan para cantar en el Teatro de Verano se deciden bajo la influencia de los intereses de la televisación, dejando para los horarios principales aquellos títulos más convocantes. Todos estos puntos constituyen temáticas interesantes para investigar seriamente dentro del Carnaval, constatando las grillas de cada año.

## **6. La variable de calidad**

Cuando nos esforzamos por mandar un mensaje, buscamos que los demás lo reciban. Pero que ese diálogo sea posible depende no sólo de la calidad del mensaje, sino también de muchos factores; cualquier diálogo necesita dos partes deseosas de es-

tablecerlo. Esto implica entender que, para que la comunicación suceda, el receptor que lee, mira o escucha es tan responsable como el emisor. Cuando una persona se expone a una obra artística se lleva a cabo una fusión entre sus experiencias personales –lo que incluye sus expectativas, lo que sabe de antemano sobre el autor y el género, su relación emocional con lo que percibe, y un enorme etcétera– y las líneas de interés que propone el material. Eso explica, entre otras muchas cosas, cómo una misma obra se interpreta de modo completamente diferente en distintas etapas históricas, o cómo la propuesta de una murga que ganó el concurso en algún momento puede resultar completamente olvidable como producto cultural tan sólo dos o tres años después.

El destinatario de un mensaje es parte fundamental de la construcción del sentido de un texto, de un cuadro, de una película, de cualquier espectáculo. Quien se expone a la experiencia artística carnavalera trae consigo un montón de variables que condicionarán su percepción: cuánto conoce del Carnaval, qué es lo que le gusta y lo que no, a qué tipo de humor suele exponerse, qué privilegia a la hora de escuchar un coro (¿la afinación?, ¿el timbre?, ¿la potencia?, ¿la musicalidad?, ¿la versatilidad?) o qué le llama la atención de un texto (¿el humor?, ¿la originalidad?, ¿el sentido político?). La idea de que existe una única verdad en la obra de arte, que puede medirse, además, en forma fragmentada –en términos de rubros– es la negación misma de la complejidad, de la variedad infinita de interpretaciones y recepción que puede despertar una experiencia artística. De hecho, la característica fundamental de aquello que consideramos «lo artístico» o «lo estético» es esa ambigüedad en los significados, que lleva, por tanto, a una inmensa variedad de valoraciones (tantas como receptores tenga una obra).

En una fiesta en la que la competencia ejerce un reinado tan absoluto y el sentido común naturaliza la concepción de que el arte puede medirse en términos objetivos, volver a repasar estos conceptos nos sirve para pensar en lo ridículo que puede volverse, en una argumentación seria, que un jurado decida por rubros



cuál espectáculo es el mejor. Justificar la competencia como algo perfectamente normal y natural, estrictamente necesario para la existencia del Carnaval, niega las condiciones mismas del hecho artístico y lo reduce a una fragmentación absurda. Además, no toma en cuenta las subjetividades del jurado ni las razones reales por las que alguien es designado para ocupar ese cargo.

En una entrevista realizada el 15 de febrero de 2018 en el programa *Algo contigo*, el entonces presidente del jurado, luego de defender casi sin cuestionamientos conceptos tan difíciles de definir como los de *nivel* y *profesionalización*, al hablar de los jurados reconoció: «Es muy difícil encontrar personas que cumplan con la totalidad del perfil (...), con conocimiento, con formación probada, acreditada. (...) De repente vos tenés un técnico que sabe mucho de una categoría porque trabajó en ella, pero capaz que de otra no, y eso ya lo estaría inhabilitando».<sup>6</sup> Cuando se le preguntó si continúa existiendo una norma por la cual un jurado no puede haber tenido contacto con ningún conjunto en los últimos años, contestó: «Eso se sacó hace varios años, precisamente porque, si no, no tenías jurados carnavaleseros. Hay jurados que pueden haber tenido un vínculo técnico con un conjunto». ¿Contaminarán los vínculos personales la recepción estética de un ser humano? Es evidente que sí.

Si no es posible encontrar gente realmente capacitada para conformar un jurado idóneo, ¿cómo puede ser que se siga insistiendo en la variable de calidad como único requisito para la asignación de los recursos del Estado y la decisión de quién puede participar del Carnaval y quién no? Es imposible lograr un verdadero consenso, un acuerdo a priori que resulte puro y prístino, en lo que a calidad se refiere. Este tipo de evaluación se trata de un simulacro, de una farsa que se complejiza cada vez más –más rubros, más puntajes, más reglamentos, más restricciones incomprensibles– para sostener la logística de la exclusión sistemática. En todo caso, lo interesante para el Carnaval, lo que resultaría verdaderamente subversivo y fiel a su espíritu,

---

6 | Entrevista disponible en [Algo Contigo – Ramiro Pallares 15 de Febrero de 2018](#)

sería negar la pretensión misma de una noción objetiva de calidad y abrir la puerta para la experimentación, para el ridículo, para el goce abierto de las personas y la consecución de sus sueños escénicos. Además, eso permitiría un verdadero debate democrático, porque muchas más comunidades tendrían voz y podrían narrar y argumentar, arriba de los tablados, acerca de sus muchas realidades y reclamos. ¿Qué pasaría si en lugar de pensar, cada año, una política pública y una inversión del Estado que se centra en cómo excluir más y más, se pensara en una cuyo problema principal consistiera en cómo hacer para que participara la mayor cantidad de gente posible, y en cómo redistribuir los recursos para lograrlo?

Es cierto que la competencia está sostenida por un sentido común que, por un lado, la comunidad carnalera percibe como tradicional y que, al mismo tiempo, es afín a los valores del neoliberalismo, lo cual hace que su existencia aparezca como condicionante natural de nuestro ritual carnalero. ¿Pero eso implica, necesariamente, que la variable de calidad se utilice para expulsar aquellos cuerpos, aquellas músicas, aquellas propuestas que no entran en determinados estándares casi imposibles de definir? Podría ser interesante pensar en otro tipo de concurso, uno descentralizado, que no sirviera como excusa para acaparar la distribución de los recursos. En todo caso, si el concurso como gran cercenador de ideas e ilusiones de los trabajadores, como muro que tantas y tantos no pueden atravesar, resulta tan importante para que los privados sostengan sus negocios, que abandone el Teatro de Verano y se realice con dineros privados, no con aportes que surgen de toda la ciudadanía y en espacios que son públicos.

Es necesario comprender que en el Carnaval Oficial que tenemos, el concurso no es meramente un juego sino una excusa sistemática para excluir un montón de propuestas. Se trata de convencer a la gente de que no cumple con determinados estándares imposibles de identificar o de defender con ideas que trasciendan lo meramente logístico. La competencia, meritocrática y capitalista, relacionada con la capacidad de



inversión, aleja al Carnaval de su identidad como verdadero espacio democrático. Aunque lo cierto es que, en el proceso de naturalización de las opresiones del que hablábamos más arriba, las y los propios componentes del Carnaval son, muchas veces, quienes defienden la PDA. Muchas la consideran una garantía de que nadie «se subirá a hacer cualquier cosa al escenario». Pero, vamos, ¿no es el Carnaval el espacio del goce y la expresión sin cadenas, en el que es posible desordenar las normas sociales? ¿No es el Carnaval el momento de experimentar nuevas formas, priorizar la expresión y la participación popular a ciertos estándares estéticos? ¿No está, en todo lo demás, la mano del mercado regulando aquellas disciplinas artísticas que no son el Carnaval, articulando con sus propias reglas el acceso a la cultura? ¿No es función del Estado garantizar derechos más allá de una concepción estética particular, siempre subjetiva y manipulable, funcional a los intereses de quienes tienen más dinero para invertir, más privilegios y más poder?

Otro punto importante en esta temática es la influencia del contexto a la hora de juzgar los espectáculos carnavalesxs. Una gran parte del público disfruta, sobre todo, del fenómeno general, de ver los conjuntos, de ir a los tablados, de compartir las noches con todo el barrio. Resulta interesante pensar en el goce y el valor estético y artístico del Carnaval montevideano como algo que va mucho más allá de sentarse en una silla a recibir un espectáculo «de calidad». La participación desordenada de las clases populares, más performática, menos profesional, también puede tener una intensa belleza que se mide desde otras variables: la potencia y el hermoso asombro de ver ciertos cuerpos en escena, cuerpos que nunca veremos sobre el escenario de un teatro o en otra disciplina artística; la maravilla de escuchar ciertos discursos, maneras de hablar, cantar y bailar, que nunca entrarían en estándares de calidad nacionales o internacionales. El valor estético de los espectáculos de Carnaval también está dado por sus registros tradicionales, por sus condiciones rituales, por la gracia de ver a los vecinos y las vecinas rompiendo las normas, invirtiendo los roles. Un Carnaval en el que la minoría

se sube al escenario y la mayoría se queda siempre abajo es un Carnaval sin vuelo, sin esencia libertaria, sin subversión del orden social, patriarcal y de clase.

Trabajar para deconstruir la sensibilidad de los y las carnavalesxs en torno a la necesidad de competir es todo un desafío. Es parte de una batalla cultural que un Estado comprometido con la diversidad debería llevar a cabo, entendiendo que el arraigo de la tradición del concurso es realmente muy fuerte, en todas las clases sociales. Hay sentimientos que la razón no puede desarmar del todo, por eso se vuelve necesario repensar qué forma darle a ese concurso para lograr que, a mediano y largo plazo, deje de ser la excusa perfecta para excluir de forma sistemática a tantas personas que intentan un acceso a la cultura que el Estado no debería negarles. En ese sentido, recomiendo mucho leer el artículo *El Lado B de la Murga: la mujer y su participación*<sup>7</sup>, en el que se insiste en la necesidad de posibilitar y promover en el público nuevas maneras de escuchar, nuevas formas de disfrutar de las sonoridades, de las propuestas, de los cuerpos y cuerpas que se suben al escenario, sin juzgar constantemente los espectáculos y apostando a una participación más empática y gozosa.

## 7. La variable de clase

Que haya que pagar una matrícula para poder entrar al Carnaval Oficial y asociarse a DAECPU es una primera variable de exclusión de clase, porque quedan afuera todas aquellas agrupaciones que no cuentan con ese dinero. Pero también el Carnaval, entendido como la fiesta en sí y toda la estructura que la rodea, tiene dentro un sistema de clases sociales marcadas. El acceso a los grandes auspicios, por ejemplo, depende mucho de quién sea el Director Responsable del conjunto, sus contactos con la

---

7] Escrito por Victoria Gutiérrez, Pía Bava y Sabrina Umpiérrez. Disponible en <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/uruguay/16099.pdf>



industria y el comercio. Se suele pensar que la trayectoria carnavalesca es determinante, pero hay casos de figuras reconocidas, mitos del Carnaval, que golpean puertas sin obtener absolutamente nada. Por otro lado, gente sin ninguna trayectoria pero que cuenta con dinero y contactos, solo tiene que hacer algunas llamadas telefónicas.

Los contactos no se limitan a los auspiciantes. Ser «del ambiente» desde hace mucho tiempo, tener conocidos, además de dinero para contratar buenas y buenos cantores, vestuaristas, etc, hace que un conjunto trabaje mucho. Existe una especie de círculo privilegiado de amigos que, cuando llega a un escenario, es invitada a tomar algo con el dueño del tablado y, eventualmente, con algunos auspiciantes que anden por la vuelta para arreglar, en ese mismo momento, nuevas actuaciones. Otros conjuntos pasan una o dos veces por cada tablado, una vez por los municipales, y no mucho más. Otros, ni siquiera eso. Los conjuntos humildes, en un buen año de trabajo, ni siquiera se acercan a un mal año de los conjuntos con suerte. En general, el que dice «Buenas tardes, señor, venía a dejarle la carpeta con datos sobre mi conjunto para ver si existe la posibilidad de recibir un auspicio» es difícil que consiga algo. El que consigue es el que llama por teléfono y le dice a un gerente: «Hola, Carlitos, ¿ya sabés cuánto habrá este año?»

Claramente, salir sin deudas, con el plantel completo e incluso reforzado, influye directamente en el rendimiento de los conjuntos en los tablados, y la cantidad de tablados influye en el concurso y el concurso en el prestigio, y el círculo se cierra. Si sos taquillero trabajás, si trabajás te va bien en el concurso, si te va bien en el concurso sos taquillero. Un ejemplo claro es el dinero que recibe cada conjunto por concepto de derecho de imagen: las agrupaciones que pasan a las últimas etapas del concurso son las que reciben más. Lo mismo ocurre con los premios; si bien esto es esperable en un concurso, no tendría por qué serlo en un festival artístico en el que todos trabajaran más o menos a la par. Los auspicios, los contratos y los premios, las tres fuentes de ingreso de un conjunto, aparecen ligados de una u otra manera a esos círculos de contactos, amistades y vinculaciones comerciales, en resumen, a pertenecer a la «clase alta» del Carnaval.

Nada de esto es determinante del todo; se trata, simplemente, de factores que influyen en el éxito (económico, laboral, de público y, hasta cierto punto, artístico) de los conjuntos. Es interesante destacar que los auspicios públicos no escapan a esta lógica, aun cuando deberían tender a igualar las posibilidades. Por ejemplo, los tablados municipales, que cuentan con un apoyo económico de la IM, deben llevar al menos una vez a todos los conjuntos, pero no está establecido en qué fecha, por lo que cuando estos tablados cierran antes de fecha (o incluso si lo hacen dentro de lo previsto) suelen quedarse sin cumplir con esa norma, ya que intentaron, primero, llevar a los conjuntos taquilleros todas las veces que pudieron. Tampoco existe un verdadero control sobre las programaciones, una intervención institucional que priorice que se cumplan las normas en torno a la distribución del trabajo. En el caso de apoyos económicos directos (como ha sido notorio en el caso de la empresa pública Antel), estos, si bien son amplios, no llegan a todos los conjuntos, siendo a veces los más desconocidos, nuevos y con menor capacidad de agencia o cultura burocrática los que quedan afuera del reparto. En otras palabras, no existe un plan claro de inversiones y apoyos, y el criterio para conseguir dinero es, casi siempre, el mismo que en el caso de los privados: tener un nombre hecho dentro del Carnaval o conocer a alguien dentro de la institución auspiciante.

Todos y cada uno de estos factores parecen estar relacionados, también, con la clase social real de la que son originarios los conjuntos. Esto ha hecho que las clases bajas, que pueden atribuirse gran parte de los méritos históricos a la hora de repartir honores sobre invenciones y creación de repertorio, e incluso de géneros a nivel del Carnaval, han ido perdiendo peso en favor de una clase media más acostumbrada a moverse en terrenos fértiles para conseguir fondos o realizar acuerdos de intercambio de servicios. Esas clases medias también tienen la capacidad material de solucionar emergencias financieras mediante préstamos u otras vías. Desde que el concurso, a partir de los ochenta, empezó a dirigir la evolución de los conjuntos, premiando aspectos que parecían provenir más del teatro o la televisión (corrección





en la pronunciación o dicción, sonoridades menos estridentes, vestuarios mucho más caros), los conjuntos asociados con orígenes humildes empezaron a mermar y ser sustituidos por otros que cantaban para otro público, de mayor poder adquisitivo, que, a su vez, marcaba sus preferencias por estos conjuntos. Eso supone otro círculo vicioso originado, en este caso, por una tendencia marcada tanto desde el concurso como desde una sociedad que se refleja en él.

Pero, además, con el paso de los años, a los conjuntos se les exige cada vez más ensayos: para preparar la PDA, que se realiza en noviembre, los trabajadores deben disponer de varias noches por semana a partir de mayo o junio, dependiendo de la anticipación con la que se decida ensayar. Eso supone un agravamiento de las dificultades para el sistema de cuidados de los hijos, un gasto semanal en transporte y comida que no suele ser remunerado, y un esquema de trabajo cotidiano que debe sostenerse con uno de los proveedores del hogar ensayando decenas y decenas de noches al año. ¿Cuántas y cuántos trabajadores pueden ponerle el cuerpo a un ritmo así? ¿Qué tipo de subjetividades, qué tipo de voces quedan excluidas al manejar una exigencia tan grande y obligar a las personas a someterse a esquemas agotadores, que pueden ser llamados de autoexplotación? ¿Pueden las madres, las personas en situación de discapacidad o las personas de más edad, por poner algunos ejemplos, entregarse a ese tipo de lógicas de exigencia, incluso sin saber si su esfuerzo dará frutos?

Sería necesario contar con datos comparativos en el tiempo para observar cómo ha sido la evolución de los componentes de los conjuntos en términos de edad, pero parece bastante evidente que los jóvenes tienen muchas más posibilidades de participar, a razón de que, en general, cuentan con menos responsabilidades de otro tipo. Muchas personas abandonan el Carnaval a medida que crecen, tienen hijos, necesitan más tiempo para sus trabajos formales. La lógica de la PDA no solo supone una instancia de exclusión en sí misma; es también un mecanismo para que queden afuera cientos de personas que, si bien po-

drían sostener un esquema de ensayos de dos o tres meses en el verano (como sucedía con la mayoría de los conjuntos hasta fines de los años ochenta), no pueden hacer el esfuerzo de ensayar casi todo el año.

## 8. La variable de género

Varios trabajos recientes han dado cuenta de la brecha de género que existe en Carnaval. Las mujeres están subrepresentadas en todas las categorías y las discriminaciones son interseccionales: si sos del interior, menos acceso; si sos afrodescendiente, más dificultades; si no tenés un grupo familiar que te apoye o acompañe, participar del Carnaval se vuelve casi imposible.

En un informe reciente del Banco Mundial<sup>8</sup>, el diagnóstico sobre la desigualdad de género en nuestro país da escalofríos. Allí se lee que «sólo la mitad de las mujeres uruguayas participa en el mercado laboral y ganan un 31 por ciento menos que los hombres por desempeñar la misma tarea o el mismo cargo». Las madres son las que están en mayor desventaja y ganan 42 por ciento menos que sus pares sin hijos. Sólo el 12 por ciento de las empresas está en manos de mujeres. Eso quiere decir que, a la hora de disponer de recursos para invertir en el acceso a la cultura, las mujeres están en una posición completamente desfavorable. Si cruzamos esta variable con las expresadas más arriba, en torno a la dificultad de combinar cuidados, trabajo doméstico, trabajo formal y ensayos, tendremos un panorama de lo complejo que es, desde el punto de vista económico, habitar los espacios de Carnaval para las mujeres e identidades disidentes. Elles tienen menos dinero para invertir, menos contactos en el ambiente, menos posibilidades de conseguir apoyos por sus trayectorias, ya que el Carnaval Oficial las expulsa sistemáticamente, salvo en los roles que les han sido adjudicados de forma tradicional: bailarinas, cantantes, vestuaristas, maquilladoras, productoras.

---

8 | Informe disponible en <https://www.bancomundial.org/es/country/uruguay/publication/mujeresuruguay>



Por otro lado, la asociación de ciertos géneros musicales con la masculinidad (la murga, el rock, el hip hop o el candombe, por ejemplo) hace que los varones que los practican tengan más prestigio sólo por el hecho de ser varones.<sup>9</sup> De este modo, la mayor parte de los reconocimientos son para los hombres, en modo de premiaciones o de contrataciones. Muchas veces las mujeres no cobran por realizar actuaciones en festivales, centros culturales, actividades municipales o actos de militancia en los que los conjuntos masculinos sí reciben remuneración. Esto deriva en una naturalización de una desigualdad que, a pesar de todo el esfuerzo de los feminismos en los últimos años, no da señales reales de estar cambiando, porque necesita el apoyo sostenido del Estado para la construcción de nuevas sensibilidades comunitarias.

Según datos de 2018, de los dueños o directores responsables de los 36 conjuntos, sólo uno tenía una mujer como dueña. Aunque viene cambiando paulatinamente en los últimos años, esta realidad es un reflejo ineludible de la asociación entre patriarcado y capitalismo. En los conjuntos con patronal, los dueños son hombres. En la mayoría de los conjuntos cooperativos, los directores responsables son hombres, en todas las categorías. Además de evidenciar quiénes tienen el dinero necesario para invertir en el negocio del Carnaval, esta realidad implica que las potestades mayores de decisión creativa de casi la totalidad de los conjuntos –tanto en la contratación de técnicos y componentes como en la definición ideológica y estética de los espectáculos– están en manos de varones.

En el artículo *Tiempo de revolución*, publicado en el Semanario Brecha<sup>10</sup>, Victoria Cestau y Sol Scavino afirman que «Según los datos de la Gerencia de Festejos y Espectáculos, en 2017–2018, del total de las personas que participaron en el Carnaval (10.793)

---

9 | Datos del libro *Mujeres de la cultura. Escritoras, artesanas, del teatro, de la música, del cine y la televisión*, de Castelli, Luisina; Dominzain, Susana; Radakovich, Rosario; Chmiel, Fira y Espasandín, María Victoria. Ed. Trilce, 2012

10 | Publicado en Brecha el 7/1/2021. Disponible en <https://brecha.com.uy/tiempo-de-revolucion/>

en distintos roles y distintos ámbitos institucionales, sólo el 38,1 por ciento son mujeres y el 61,9 por ciento varones. (...) El grado de masculinización/feminización varía según el ámbito estudiado. Por ejemplo, en el Carnaval de las Promesas, el 58,2 por ciento son mujeres y el 41,8 por ciento varones; en el Desfile de Llamadas, el 36,5 por ciento son mujeres; en el EMJ, el 23,9 por ciento son mujeres; en el Concurso Oficial del Carnaval, el 23,6 por ciento son mujeres, el sector con menos presencia femenina. (...)»

Algunas urgencias que emergen de estos números se intensifican al chequear en cuántas ocasiones las mujeres logran ocupar otros roles que no sean los tradicionalmente asignados a la condición femenina. ¿Cuántas mujeres que salen en murga no son sobreprimas? ¿Cuántas que salen en revistas o en comparsas no son bailarinas o cantantes? ¿Cuántas letras de Carnaval son escritas por mujeres o identidades disidentes? ¿Cuántas arregladoras musicales hay?

La brecha de género en el trabajo cultural implica varias capas: por un lado, las mujeres acceden menos a lugares tradicionalmente ocupados por varones, pero, además, cuando lo hacen se encuentran con que sus aptitudes no se aprecian de la misma manera; ni hablar de la diferencia que hay en la cantidad de dinero que cobran. Por lo tanto, suelen tener que esforzarse más. Si consideramos que la mayoría de las mujeres de nuestro país son quienes se encargan del trabajo doméstico y de los cuidados, podemos ver cómo las variables se acumulan para impedir su acceso y participación.

Las mujeres aportan al Carnaval un trabajo que no es remunerado ni es considerado trabajo en ningún sesgo de la economía (salvo en la economía feminista): el trabajo de cuidados. Cada noche de diciembre, enero y febrero, son las mujeres las que se quedan en las casas de aquellos que salen a hacer tablados. También suelen ser mayoría como público: compran rifas, pagan entradas, van a los ensayos, llenan las cantinas. Sin embargo, pocas veces se ven reflejadas arriba del escenario, no solo en lo vinculado a lo corporal sino también a las temáticas, las preocupaciones, las realidades que allí se muestran.



En conclusión, si en el Uruguay las mujeres e identidades disidentes son, al menos, un 20% más pobres, y sacar un conjunto implica, como mostramos más arriba, una inversión de dinero muy grande, ¿cómo pueden acceder al Carnaval Oficial y a remuneraciones más sustanciales que las que obtienen en espacios alternativos, en los que se actúa por amor al arte? ¿Por qué las mujeres y disidencias no pueden reclamar los recursos del Estado, y tienen que resignarse a no recibir retribuciones económicas por su trabajo cultural y social?

Cuesta mucho que las mujeres e identidades disidentes ocupen roles no tradicionales, y la lógica de la competencia como único valor no ayuda en nada a revertir esos procesos naturalizados. A su vez, la maternidad impide, muchas veces, que las mujeres puedan ocupar lugares de protagonismo con cierta continuidad, ya que no existen garantías para una mujer que, durante un año, no puede salir en su conjunto. En ese sentido, basta recordar la intervención de la legendaria murguista mujer Gabriela Gómez, fundadora de la Murga La Bolilla que Faltaba y directora por muchos años, en el primer Encuentro de Murgas de Mujeres (que después se transformó en el Encuentro de Murguistas Feministas). Gabriela contó cómo, cuando quedó embarazada, perdió el lugar que tenía en una murga tradicional en la que salía. A otros compañeros que habían estado enfermos les habían puesto suplentes, pero a ella, cuando quiso volver después de la licencia maternal, le dijeron que ya no era posible sumarla al coro.

Hay categorías como las murgas o los parodistas en las que, salvo muy raras excepciones, los conjuntos que triunfan no tienen mujeres. Tener mujeres se asocia, para el sentido común, con bajar la calidad artística de los espectáculos. Las mujeres tradicionalmente se ocupan de los cuidados del ámbito familiar, en desmedro de oportunidades para participar en la vida pública. Las situaciones de acoso y violencia sexual también son expulsivas, como quedó expuesto en los testimonios digitales de la cuenta @varonescarnaval (ver el texto de Victoria Cestau en esta publicación).

Las mujeres e identidades disidentes terminan ocupando los roles estrictamente necesarios según los requerimientos de los conjuntos: tapan los agujeros cuando no hay más remedio, o cuando el esplendor de sus cuerpos sirve para llamar la atención. Son sobreprimas, bailarinas, maquilladoras, vestuaristas, productoras (o solucionadoras de problemas prácticos), y se dedican al cuidado de la familia y a «acompañar» el trabajo de los conjuntos. Cambiar esta situación requiere de un trabajo serio en el ámbito cultural, que implica derrocar ciertos postulados naturalizados que se multiplican y transmiten dentro de las masculinidades, y construyen sentidos comunes realmente difíciles de quebrar. Es probable que sólo con políticas afirmativas sea posible cambiar esta situación, esta brecha que deja afuera las voces, las músicas, los cuerpos de nuestras trabajadoras. Lo cierto es que el Carnaval, que llena cada año los escenarios con discursos de burla y resistencia al sistema, no subvierte, en términos de género, raza y clase, ninguno de los órdenes de poder que estructuran la sociedad: los reproduce y los justifica.

Para terminar este apartado del texto, entrevisté de forma anónima a algunos varones del ámbito carnavalero, específicamente del ambiente de las murgas, para preguntarles qué tipo de frases o enunciados vinculados a la participación de mujeres recordaban haber escuchado. Aquí el resultado del registro de esos recuerdos desordenados que, en muchos casos, se repitieron en el tipo de afirmaciones. Quiero aclarar que la consigna era planteada como un juego; no se trata estrictamente de los pensamientos de esos varones entrevistados, sino de lo que recordaban haber escuchado al respecto.

«La murga, tradicionalmente masculina, tiene seguidoras mujeres, que a veces colaboran con tareas propias de su sexo, como coser trajes, que se sentirían traicionadas si una mujer viniera de afuera y ocupara un lugar sobre el escenario»

«La hinchada femenina proyecta amores, deseos y fantasías en la murga, la cual, por lo tanto, debe ser masculina al 100%.»



«La bañadera es el lugar en que los carnavaleros descargan todas sus miserias en forma de insultos, groserías y salvajadas verbales y gestuales de diversa índole, principalmente sexual y escatológica. A veces se permite que vayan mujeres acompañando, pero con ciertas limitaciones, pero si hay mujeres componentes van a ir siempre, y se pierde ese papel terapéutico de la bañadera».

«Una mujer en la murga es para problemas, porque podría pasar que se hiciera demasiado amiga de más de un componente, generando problemas entre ellos»

«La sonoridad del coro masculino, que es la sonoridad de la murga, solo se logra con hombres»

«La murga es viril, tanto en su canto como en la forma en que se para en el tablado; la murga canta con huevos»

«Queremos ganar, y es sabido que la probabilidad de ganar disminuye con cada mujer que se integra. Y si ya vamos a arrancar dando ventaja, mejor no salimos.»

## **9. La variable de las categorías y la inversión cultural**

En la problemática del acceso al Carnaval Oficial, también resulta evidente que no todas las categorías reciben el mismo apoyo ni los mismos estímulos a la hora de conformarse y encontrar su lugar. La preferencia de los sectores profesionales y del progresismo de izquierda por la murga y el candombe, en detrimento de categorías como el parodismo, el humorismo o las revistas, queda perfectamente evidenciada en el hecho de que la Intendencia de Montevideo, gobernada por el Frente Amplio hace más de treinta años, trabajó en el desarrollo del Encuentro de Murga Joven y de la categoría Cuerdas de tambores en la Movida Joven, pero no ofreció ningún estímulo para la existencia de Parodismo

Joven, Humorismo Joven o Revista Joven. Las y los jóvenes que quieren dedicarse a estas categorías no tienen una instancia intermedia de formación con apoyo del Estado: pasan del Carnaval de las Promesas a un vacío del que solo podrán salir si acceden, formando parte de un conjunto, al Carnaval Oficial –de un conjunto que rara vez es el que ellos armaron o en el que crecieron; tienen que ser capaces de adaptar su identidad artística a lo que el conjunto al que llegan les ofrece–.

La sensibilidad progresista de izquierda no parece admitir al parodismo, al humorismo ni a las revistas como *cultura digna de ser estimulada*. Por su parte, los espectáculos de comparsa que se presentan en los escenarios han tenido que modificar hondamente sus tradiciones para adaptarse a los nuevos gustos que se reflejan en las decisiones de los jurados (ver el texto de Leticia Rodríguez Taborda incluido en esta publicación). Lo vistoso, lo glamoroso, lo evidentemente costoso, ha ido supliendo en términos de concurso a muchas formas históricas que eran parte de la identidad del candombe. Que el Estado nunca haya decidido invertir en espacios de formación de jóvenes en ciertas categorías habla de un divorcio estético con ciertos patrones culturales, muchas veces identificados con las clases más populares, con la cumbia y el pop. La discrecionalidad en la inversión cultural deja en evidencia la ausencia de un espíritu capaz de desacralizar lo que es entendido como valioso o agradable para gran parte de la cultura de izquierda universitaria, que derive en una voluntad real de redistribuir de forma justa los recursos y los bienes culturales. También demuestra una profunda indiferencia en torno a la variable de género, porque las revistas, las comparsas de escenario y los humoristas suelen tener un porcentaje mucho más alto de mujeres entre sus componentes.

Como demuestra el artículo de Lucía Naser en el libro *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya*<sup>11</sup>, categorías como la revista no logran tener la misma

---

11 | *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya, de varios autores*. Coordinador: Gustavo Remedi. Zona Editorial, Montevideo, 2021.





consideración y prestigio social que otras. Eso también influye en la capacidad de permanencia en el Carnaval y en la oportunidad real de trabajar en los tablados, porque el público de ciertos barrios, acostumbrado al sentido común de que lo más valioso son las murgas y los parodistas, no logra conectar del todo con otras formas de expresión posibles. Sin embargo, estas categorías ofrecen, muchas veces, formaciones disciplinares muy específicas y concretas que, en un contexto como el de hoy, en el que tantas y tantos jóvenes eligen el baile como forma de vida, si tuvieran más apoyo podrían ayudar a armar comunidad, a democratizar el conocimiento, a dar espacio para la escucha de nuevas voces.

Que no exista Parodismo Joven o Humorismo Joven, por su parte, es un grave problema en términos de posibilidad de colaboración del Estado en la formación del desarrollo ético y estético de cientos de jóvenes. Es notoria la experiencia política que otorga el tránsito por el Encuentro de Murga Joven: los grupos aprenden a organizarse de forma autogestiva, se encuentran en asambleas, generan discursos propios, cuestionan los lenguajes del Carnaval Oficial, habitan instancias comunitarias. ¿Por qué no existe el interés del Estado en que jóvenes que se sienten identificados con otras categorías puedan tener acceso a esas experiencias y llenarse de nuevos estímulos?

La sola existencia de instancias intermedias entre el Carnaval de las Promesas y el Carnaval Oficial en todas las categorías generaría un escenario nuevo en términos de autoestima, de conocimiento de los derechos laborales, de conciencia política y estética en los componentes. Dejar de lado esas sensibilidades porque no resultan afines al gusto de ciertos sectores sociales es, sin duda, una decisión que afecta profundamente el acceso al Carnaval Oficial, porque no hay espacios que tiendan a romper las tradiciones, a cuestionar los funcionamientos de forma colectiva, a pasar por experiencias en los que la competencia o el capacitismo no sean las únicas variables a tener en cuenta.

## 10. La variable de edades y trayectorias

Durante el siglo XXI, una serie de murgas venidas del Encuentro de Murga Joven se animaron a entrar en el Carnaval Oficial. Como puede comprobarse en el libro *Destino: Murga Joven*, de Alejandro Scherzer y Guzmán Ramos<sup>12</sup>, su aporte resultó fundamental en el cambio del lenguaje de las murgas, y en la introducción y reafirmación de nuevos recursos vinculados al humor, a la puesta en escena y a la musicalidad. Sin embargo, de todas estas murgas, solo Agarrate Catalina ganó, alguna vez, el Concurso Oficial. El dato resulta significativo si lo relacionamos con el gran número de agrupaciones procedentes de Murga Joven que no han logrado sostener su existencia en el tiempo.

Además de los procesos de exclusión de la PDA, el Carnaval Oficial, con la excusa del concurso y sus puntajes, ha resultado expulsivo para decenas de grupos de jóvenes que intentan llegar a él, o que lo transitan algunos años pero no logran sobrevivir a sus exigencias –sobre todo, a la de tener que volver a dar la PDA año tras año–. Ese factor se vuelve sustancial a la hora de evaluar la inversión que hace el Estado al sostener el Encuentro de Murga Joven. ¿Qué sentido tiene la realización de una política pública que estimula la autogestión, la formación de grupos, la reflexión política, la experiencia de gestión colectiva, si luego esos grupos, cuando están preparados para seguir su camino en el Carnaval Oficial, son sistemáticamente despreciados o expulsados?

Ser joven en Carnaval puede ser un beneficio o una carga, dependiendo de qué lugar se ocupe. Es posible ser premiado como una *revelación*, sobre todo si se trata de un talento individual que se consagra en un grupo que ya tiene trayectoria. Pero si son conjuntos que proponen un plantel completamente nuevo, es mucho más difícil que se los reconozca o se los premie. La división de los puntajes en rubros no suelen favorecerlos. La sonoridad del canto joven ha sido históricamente cuestionada

---

12 | Destino: Murga Joven. De Alejandro Scherzer y Guzmán Ramos. Medio y medio, Montevideo, 2011



por quienes siguen insistiendo en que existe un estándar o una receta correcta con la que debe cumplir un coro de murga o de parodistas. El problema de conseguir un cupo dentro de los habilitados por DAECPU y Tenfield se multiplica en muchas variables: conseguir un vestuario adecuado, cantar de cierto modo, moverse de cierto modo, tratar ciertos temas, tener contactos, hacer *lobby*. ¿Cuánto espacio queda para la libertad creativa cuando hay que renunciar a la experimentación para poder sobrevivir al concurso o asegurarse las fuentes laborales? Y eso en lo referido a la categoría murga: también ha resultado notorio, en los últimos años, lo que han sufrido conjuntos nuevos de parodistas o humoristas que se encuentran obligados a pagar el famoso derecho de piso por no contar con estrellas carnavaleras o querer innovar en mensajes y formatos.

Pero también el Carnaval Oficial expulsa los cuerpos de más edad. Las personas viejas son, para su logística, descartables. Debe ser el único ámbito artístico de nuestra sociedad en el que la trayectoria de las personas, los años que hace que están explorando la disciplina a la que se dedican, no tiene absolutamente ningún valor a la hora de obtener recursos, de conseguir al menos un lugar en el que poder expresar en paz y de forma cuidada la pasión de toda una vida. La PDA no tiene piedad: no importa que se trate de gente que haya dejado la vida en los tablados, que haya perdido dinero durante años y años solo para lograr sacar un conjunto, que se haya convertido en referente en muchos otros ámbitos de la sociedad, que haya militado la expansión de nuestra cultura tanto en los territorios comunitarios como fuera de fronteras. Como dice la frase de Ignacio Alonso que abre este texto, los veteranos y las veteranas son descartados de forma sistemática porque ya no pueden seguir el ritmo o adaptarse a los códigos que el concurso propone año a año. La hipocresía resulta, a veces, difícil de digerir: abundan en las canciones los homenajes a las figuras carnavaleras y las menciones al pasado como origen mítico de la fiesta, pero, en los hechos, la trayectoria suele jugar incluso en contra de los artistas, que son juzgados sin el más mínimo respeto por el periodismo, los jurados y un público centralizado en el Teatro de Verano que está formado y azuzado en el odio por lo que ya no resulta eficiente o exitoso.

## 11. La variable racial

En términos generales, como el racismo estructural presente en nuestra sociedad se entrelaza de modo profundo con la desigualdad de clase, muchas veces la falta de recursos es un problema para la población afro a la hora de cumplir con las nuevas exigencias de inversión que supone el Carnaval. Si, como hemos visto más arriba, es cada vez más duro para las y los trabajadores poder sostener, económica y socialmente, la participación en la fiesta, muchas otras dificultades pueden agregarse cuando sumamos a los posibles condicionamientos la variable racial. De hecho, es necesario estudiar a fondo la presencia afro en las distintas categorías, su división por roles, sus procedencias barriales. También dentro del mundo de las comparsas las hay más ricas y más pobres. ¿Cómo funciona ese sistema de inversiones diferenciadas dentro del candombe? ¿A quiénes discrimina? ¿A quiénes deja afuera?

“La pobreza en Uruguay tiene cara de niña afro”, afirmó Tania Ramírez, del colectivo Mizangas Mujeres Afrodescendientes, en el diálogo entre feministas procedentes de diversas organizaciones promovido por La Diaria en su Día del Futuro 2021.<sup>13</sup> Si tomamos en cuenta las variables analizadas más arriba –la clase, el género, las categorías– es evidente que la situación de las mujeres afro, en términos de acceso al Carnaval, implica una problemática particular, ya que se les hace muy difícil sostener, de forma autónoma, la dirección y producción de conjuntos que logren llegar a competir en el Concurso Oficial.

Es cierto que en la cultura del candombe, tanto en su condición comunitaria como en su expresión estética, las mujeres afro han jugado un papel absolutamente fundamental y que, además, lentamente, han empezado a ocupar lugares de dirección (ver el artículo de Leticia Rodríguez Taborda incluido en esta publicación). Pero también es cierto que los roles de género han estado, históricamente, muy marcados. En su enorme mayoría, las

---

13 | Ver datos sobre el evento en <https://ladiaria.com.uy/feminismos/articulo/2021/10/un-futuro-feminista-mas-igualitario-colectivo-e-inclusivo/>



mujeres cumplen con lugares específicos: las mama viejas, las vedettes, las bailarinas, coreógrafas, vestuaristas, peluqueras y maquilladoras. Si bien de un tiempo a esta parte es posible ver más mujeres tocando los tambores, salvo en aquellas cuerdas que se proponen estar integradas mayoritariamente por mujeres e identidades disidentes (como el caso de La Melaza o, más recientemente, de La Fermina y La Fauna), su presencia es muy minoritaria.

También son muy pocas las mujeres afro que se han ocupado de escribir las letras, de componer las canciones o de hacer los arreglos musicales. De todas maneras, si se puede hablar de mujeres verdaderamente populares y masivas en Carnaval, cuyos nombres han logrado la condición de míticos –como los de tantos varones–, esas mujeres han surgido mayoritariamente del candombe. Rosa Luna, Marta Gularte, Lágrima Ríos o Chabela Ramírez son figuras de una importancia radical en la cultura montevideana y carnalera, que lograron consolidarse como referentes a pesar de toda la invisibilización que puedan haber sufrido. Es mucho más difícil encontrar en el parodismo, en el humorismo, en las murgas o en las revistas figuras femeninas tan referenciadas y recordadas, incluso fuera de sus círculos primarios de pertenencia. Sin embargo, en términos generales, las individualidades que pertenecen a los cuerpos de baile de los espectáculos de candombe suelen ser, año a año, invisibilizadas en sus particularidades e importancia. Hasta hace muy poco tiempo, era prácticamente imposible encontrar en las instituciones datos que incluyeran sus nombres. Así, se volvía imposible realizar análisis claros acerca de cuál era el porcentaje de su participación en términos de género.

La intervención de las políticas culturales del Estado en el desarrollo del candombe ha sido muy compleja, en relación a la organización del Carnaval y también a los partidos políticos que, en diferentes momentos, manifestaron la necesidad de asociar esa cultura con sus propias tradiciones. Por otro lado, todo el proceso de televisación y marketing turístico del Desfile de Llamadas ha derivado en varios cambios estructurales, éticos y es-

téticos, que han sido declarados como problemáticos por diversos miembros de las comunidades y agrupaciones en diferentes oportunidades. Trabajos académicos como el de Alejandro Gortázar<sup>14</sup> establecen una lectura histórica que traza los vínculos entre el candombe y las instituciones del Estado a lo largo del tiempo, y permiten registrar que han existido, sin duda, procesos de aculturación o de apropiación cultural definitivos a la hora de analizar los procesos del presente. El problema del acceso de las comunidades afro al Carnaval Oficial, a los recursos económicos y al prestigio social necesario para su existencia, es un nudo sustancial a la hora de definir cuáles son, en términos de políticas públicas, los mejores caminos de intervención para proteger un tipo de práctica artística y comunitaria que depende, en gran medida, de ciertos métodos y modos de producción cultural que se encuentran en riesgo.

## **12. El centralismo montevideano**

En su artículo *¿Carnaval Uruguayo?*, publicado en el Semanario Brecha<sup>15</sup>, Sofía Mieres Leaman abre el texto preguntándose: «El carnaval “de verdad”, del que la gente habla, parece ser el de Montevideo. Entonces me pregunto, ¿por qué decimos “Carnaval uruguayo”?»

La inmensa mayoría de los conjuntos que tienen acceso al Carnaval Oficial son de Montevideo, pero, sin embargo, la fiesta se vende, dentro y fuera de fronteras, como el único Carnaval que sucede en todo el país.

Lo cierto es que hay muchos Carnavales en todos los departamentos, que suelen tener sus propias características, historicidades, estilos y formas. Los recursos que el Estado les provee

---

14 | La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya, de varios autores. Coordinador: Gustavo Remedi. Zona Editorial, Montevideo, 2021.

15 | Publicado en Semanario Brecha el 22 de febrero de 2019. Disponible en <https://brecha.com.uy/carnaval-uruguayo/>



son, en la mayoría de los casos, insuficientes, y la realización de actividades suele quedar a discrecionalidad de los diversos intendentes de los gobiernos municipales, sin responder a una política cultural que se desarrolle en todo el país (en este sentido, resultaría muy interesante investigar la experiencia llevada a cabo por los Centros Mec en los gobiernos del Frente Amplio, estudiando qué incidencia y participación tuvieron en la organización de los Carnavales de sus localidades).

Como el Carnaval Oficial de Montevideo se transmite por televisión, en muchos casos su influencia termina siendo grande sobre las identidades carnavaleras locales. Que los conjuntos puedan llegar al Carnaval de Montevideo es, para muchos artistas y también para gran parte del público, una forma automática de elevar el nivel artístico. Sin embargo, las dificultades para realizar ese movimiento son realmente muy grandes. El trabajo personal limita la posibilidad de viajar hacia Montevideo; al haber menos espacios artísticos en el Interior, hay menos artistas profesionales que puedan dedicar todo su tiempo al Carnaval. Además, dependiendo de la distancia, las jornadas de trabajo se hacen mucho más largas porque implican viajar cada noche, de ida y de vuelta.

Una de las únicas maneras que tienen los conjuntos para acceder a viajar a Montevideo es contar con el apoyo departamental o municipal, que a veces no se brinda o es muy magro por la existencia de Carnavales locales. La ganancia de los conjuntos por sus actuaciones, sponsors u otros ingresos se van en locomoción, y esto limita, también, la cantidad de recursos que pueden destinar a tratar de participar y hacerse un lugar, porque no hay ningún estímulo especial para ellos. Sus dificultades y particularidades no se contemplan en lo más mínimo, y quedan presos del mismo funcionamiento jerárquico que se ha descrito más arriba.

Se suma la problemática de que, en la concepción de que Montevideo es la guía estética y logística a seguir para conseguir *nivel* o *profesionalización* –esas palabras tan repetidas–, muchos jurados de los Carnavales locales se importan desde la capital,

aun cuando no manejan las realidades y tradiciones de cada lugar. La imitación de formas carnavaleras que llegan mediante la televisión y los juicios de ciertas personalidades famosas, que traen prácticas vinculadas a la competencia, al mercado y al lenguaje estético de Montevideo, termina derivando, muchas veces, en una especie de hibridación. Gran parte del público, al ver por televisión lo que pasa en Montevideo, termina jerarquizando los productos culturales capitalinos como superiores a los locales, y eso desmerece la valoración artística de las expresiones que tienen su propio arraigo en tantos rincones del país. ¿Por qué apuntar a la homogeneidad en los discursos y en las formas estéticas, si la riqueza mayor está en la diversidad? ¿Cómo hacer para estimular el respeto a esa diversidad artística y estética, en lugar de desmerecerla llenándola de estándares importados? ¿No debería ser ese uno de los objetivos básicos de las políticas públicas en torno a la cultura popular?

Más allá de que la realidad de los Carnavales no capitalinos implica un análisis mucho más complejo y delicado que el que se expresa aquí –también porque, en muchos casos, se trata de fenómenos que casi no he habitado–, no quería dejar de nombrar la variable de la procedencia como otra causa del problema del acceso al Carnaval, y de la exclusión de ciertos cuerpos y discursos en favor de la idealización desmedida de otros.

### **13: Conclusiones: ¿quién paga el costo político?**

La promoción de cambios en el Carnaval uruguayo que tengan como objetivo disminuir la profunda desigualdad que lo habita, tiene, necesariamente, que incluir un cuestionamiento honesto y específico acerca de la estructura de exclusión en la que se sostienen su logística y funcionamiento. Es necesario investigar y contar con datos e información de calidad en términos cuantitativos y cualitativos, y también urge que se coloquen ciertos debates en la esfera pública, que hoy resultan muy minoritarios o se encuentran invisibilizados.





Si miramos el Carnaval con una perspectiva interseccional, es claro que la vulnerabilidad y la dificultad de acceso a la participación en la fiesta se condiciona y acentúa mediante las variables de clase, de raza y de género, entre otras muchas otras. La violencia estructural supone la exclusión sistemática de ciertos cuerpos, de ciertos discursos, de ciertas procedencias de clase, y la negación de recursos del Estado que resulten consistentes en la promoción y garantía de los derechos culturales de toda la ciudadanía.

Esa violencia se articula y se entrelaza, de modo profundo, con otros tipos de violencias que suceden en el Carnaval. La formación de las subjetividades en torno al arte como competencia encierra una problemática muy honda para la comunidad. Lo que debería ser pensado como un método de encuentro social, de disfrute colectivo, de estímulo de las relaciones sociales en términos de colaboración y solidaridad, termina convirtiéndose en un artefacto del mercado que rasga, de manera continua y dolorosa, cientos de vínculos y relaciones.

En términos de violencia de género, es importante comprender que las condiciones de producción culturales permiten ciertas relaciones de poder y negociaciones morales jerárquicas y violentas entre las personas, en perjuicio de otras más igualitarias, informadas y consentidas. Esas relaciones de poder están justificadas y sostenidas, en gran parte, por la logística y el funcionamiento de un Carnaval casi privatizado, centralizado siempre en el concurso y nunca en promover la amplitud de la participación popular. Un Carnaval que no es para todas, todos y todes, porque se ata, cada vez más, a las lógicas del mercado. Un Carnaval cuya organización casi no apuesta por las raíces comunitarias y desoye a las organizaciones de la sociedad civil que están dispuestas a romper la barrera de la exclusión en los escenarios. Un Carnaval cerrado y discriminador, que impide el acceso de nuevos actores y prácticas que lo vuelvan más democrático, más habitable, más acorde a esa idea de respeto a la diversidad que recorre el discurso de gran parte de la izquierda partidaria uruguaya.

¿Quién paga el costo político de cambiar las cosas? ¿Qué jerarcas, qué gobernantes, qué mandos medios serán quienes consideren prioritario el derecho a la cultura y se ocupen de estudiar y pensar sinceramente en la solución de estas problemáticas? Todavía no lo sabemos. Lo que sí es claro es que un Carnaval para el cambio cultural, para el goce de todos los cuerpos; un Carnaval de los sueños cumplidos, igualitario, paritario y abierto a las transformaciones éticas y estéticas de su tiempo; un Carnaval de libre acceso, que no excluya, que no eduque más en la violencia, necesita de un enorme compromiso político, tanto de las instituciones y autoridades como del movimiento social uruguayo.



El impacto de @varonescarnaval y la encrucijada de los feminismos en Montevideo

## **UNA CARTOGRAFÍA SOCIAL EN PLENO COMBATE**

*Victoria Cestau Yannicelli*

### **Preludio personal**

Nada fue igual después de lo acontecido con el fenómeno social @varonescarnaval. No quiero hacerles perder el tiempo, esto es un verdadero desafío, lleno de contradicciones, de heridas, de cuerpos. Sobre todo lleno de afectos y conflictos que tensionan constantemente categorías, definiciones, prácticas, vivencias, relaciones. Fui y soy parte del problema, no escapo a él, la violencia y su naturalización es constitutiva de nuestros vínculos. No tengo la luz para iluminar ningún camino. Escribo, trato de organizar lo que siento para relacionar lo emocional con lo racional. Es difícil pero, también, qué posibilidad. Todo se entremezcla; sin embargo, sabiendo las dificultades que estamos atravesando, creo que de este embrollo voy y vamos a salir mejores, porque la salida es colectiva.

De esto se aprende, no soy la misma. Me parece importante interpelarme como investigadora, es necesario y urgente cuestionarnos desde dónde escribimos y para qué. La escritura es parte de la práctica, en mi caso forma parte del camino andado, camarines, tablados, bañaderas, clubes de ensayo, festivales,



trabajos. Hablar con las personas, escucharlas, observarlas, indagarlas, amarlas y hasta rechazarlas ha sido un trabajo de espejo bastante arduo. Aprender de los ojos ajenos para mirar hacia algún lugar de transformación. Que una vida en la que defender que lo personal es político derive en un proceso crítico profundo y no en una chapa inconsistente. La epistemología que encuadra mi voz, mi subjetividad, mi fragmento, un cristal dentro de otros, mis privilegios como mujer blanca, de clase media, son parte de las reflexiones aquí vertidas, de estas líneas. No escapo a mi cuerpo. Todo lo contrario, lo habito. Esta invitación a escribir me llenó de emoción y me llevó a elegir algunas tensiones que observo y que también vivo, pero que sobre todo encarno como trabajadora de la cultura y activista.

### **Metodología y epistemología: ser parte del problema que investigo**

Me parece importante señalar que escribir con cierta rigurosidad y compromiso merece dar cuenta de que el sistema androcéntrico fue y es la visión desde la cual se han montado las construcciones científicas universales, legitimadas como verdaderas. Se trata de sistemas inmensos que han servido para oprimirnos, sistemas que hoy podemos denominar como patriarcales. Para lograr una mirada crítica de los fenómenos sociales es necesario cierto corrimiento y comenzar a trazar epistemologías feministas; eso requiere estudiar autoras, teóricas, pensadoras, educadoras que no han sido tan divulgadas ni conocidas dentro de las ciencias sociales. La epistemología requiere no solo una forma para llegar a acercarnos a los problemas, sino que también cuestiona cómo llegamos a ellos. Parafraseando a Diana Maffia (2007), coincidimos en que la expulsión de las mujeres y disidencias de la ciencia (como en las otras construcciones culturales humanas) tiene un doble resultado: impedir nuestra participación en las comunidades epistémicas que construyen y legitiman el conocimiento y expulsar las cualidades consideradas «femeninas» de tal construcción y legitimación, incluso considerándolas como obstáculos. En esta línea me propongo

contribuir a un debate inmenso que, lejos de estar cerrado, ha abierto y siguió abriendo líneas de acción concretas y cuestionamientos personales y grupales.

Para pensar este fenómeno social de @varonescarnaval me propuse, además de tomar herramientas de mi práctica profesional como técnica de Carnaval<sup>16</sup>, integrar también mi oficio de socióloga. He realizado entrevistas semi estructuradas a distintas personas involucradas en el problema, buscando una cierta heterogeneidad y una polifonía de edades, identidades sexuales, razas y clases sociales. Voces que por afinidad o por diferencias me han aportado su punto de vista; personas que pertenecen a instituciones públicas, privadas, artistas del Carnaval, colegas, compañeras y compañeros de ruta, amigos, militantes y hasta personas con las que nunca hablé y me dieron su parecer.

Me he contactado con algunos varones del Carnaval que, por distintas razones, no quisieron responder las preguntas de la entrevista. Este fenómeno de la no respuesta de los varones también es una respuesta. Esta práctica ha sido analizada por muchas teóricas feministas; una lectura posible que desarrolla Rita Segato en su texto *Contrapedagogías de la crueldad* afirma que «las mujeres hemos identificado nuestro propio sufrimiento y hablamos de él. Los hombres no han podido hacerlo.»(2018:18). Las dificultades que algunos varones encuentran al hablar de estos temas radica en darse cuenta de que quizás han sido violentados por sus propios camaradas. Muchos aún no se animan a bucear adentro del dolor, porque tiene un costo alto. El patriarcado también se encarga de evitar las emociones de las masculinidades, y de esta forma logra su principal cometido. Parafraseando a la misma autora (2018:15) los niveles de empatía son mucho más bajos (y hasta inexistentes en algunos casos) en los varones.

---

16 | Participé y participo como puestista en escena de Murga Joven, del Concurso Oficial, de murgas que han salido en Más Carnaval. Fui devolvedora de Murga Joven y tallerista del Encuentro de Murguistas Feministas, entre otras actividades.



Incorporé actas de asambleas, recopilé distintos artículos de prensa, sistematizaciones de distintas observaciones participantes y la constante consulta de fuentes primarias y secundarias. También este problema forma parte de mi tesis Doctoral en Artes especialización en Artes Populares que desarrollo en la UNA (Universidad Nacional de las Artes, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) como investigadora independiente.

Dentro de este marco metodológico y epistémico, fue fundamental retomar las conclusiones y discusiones del trabajo que realizamos con mi amiga y colega Sol Scavino. Sistematizamos y analizamos todos los testimonios digitales<sup>17</sup> que se dieron a conocer en las 14 cuentas de Instagram: @varonescarnaval, @varonesteatro, @varonesmunicipales @varonesdelacomedia, @varonesdelfolclore, @varonesdeladanza, @varonespublicidad, @varonesHipHop, @varonesdelcandombe, @varonesgastronomía, @varonesdelaelectrónica, @varonesdelanoche @varonesdelafotografía. Gracias a esta consultoría<sup>18</sup> he logrado tener una visión más generalizada del problema y del fenómeno, aunque no menos dolorosa.

En este intento personal me propuse bosquejar algunas líneas para cartografiar un mapa amplio en construcción. La palabra cartografía tiene su origen en los vocablos *charta* del latín, que significa papel o carta, y *grapho* del griego, que significa descripción, estudio o tratado. La cartografía parte del principio de que los seres vivos, los fenómenos físicos, y sus interrelaciones ocurren en un contexto temporal y espacial y que, por lo tanto, es posible mapearlos. Cuando nos referimos a la cartografía social tomé esta referencia para dar cuenta de lo complejo que es construir un mapa dinámico y caótico habitado por distintos actores sociales que se encuentran atravesados por relaciones, intereses, poderes, afectos, dinero, enemistades, etc.

---

17 | Categoría analítica creada por las investigadoras Victoria Cestau y Sol Scavino

18 | Trabajamos junto con Sol Scavino en la sistematización de la cuenta @varonescarnaval. Posteriormente fuimos contratadas por la División de la Asesoría para la Igualdad de Género de la Intendencia de Montevideo (DAIG) para continuar con ese trabajo y abarcar las otras cuentas relacionadas al campo cultural montevideano.

Dentro de esta cartografía social me propongo problematizar las tensiones existentes, acontecidas luego del fenómeno @va-ronescarnaval, entre: La Intendencia de Montevideo (IM) como principal organismo que organiza el Concurso Oficial de Carnaval junto con Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay (DAECPU), La Colectiva de Técnicas de Trabajadoras del Carnaval (CTTC), Sindicato Único de Carnavalerxs de Uruguay (SUCAU), Encuentro de Murguistas Feministas (EMF), La División de Asesoría por la Igualdad de Género (DAIG/IM) y El Punto Violeta (PV) como política pública recientemente creada junto con el Departamento de Cultura de la IM.

## **Breve contexto pandémico en Uruguay**

El 1 de marzo del 2020 asume el gobierno el partido blanco presidido por Luis Lacalle Pou, dirigente de derecha, varón blanco neoliberal que desató la furia de las feministas al pronunciarse con una agenda «pro-vida» al inicio de su mandato. Las criadas<sup>19</sup> vestidas de rojo no dudaron y performatearon en distintos escenarios de Montevideo, recordándole una vez más que «nuestros cuerpos son nuestros». El día 13 del mismo mes se declaró en Uruguay la emergencia sanitaria nacional y se pusieron en práctica medidas como la cancelación de eventos públicos, el cierre parcial de fronteras y la cuarentena obligatoria para lxs viajers provenientes de países con altos niveles de infección. Aún Uruguay estaba posicionado como el país referente de la región durante el invierno del 2020.

Paralelamente, mientras los medios hegemónicos de comunicación nos mostraban como «el país modelo», el campo cultural montevideano tomaba las calles en protesta y reclamo por el cierre de los teatros y los cines, y la prohibición de espectáculos públicos. Las decisiones políticas tomadas por el gobierno

---

19 | La performance estuvo coordinada por Mujer y Salud en Uruguay (MYSU) y el colectivo Gozarte, se realizó en el marco del Día Internacional de Acción por la Salud de las Mujeres, frente al Palacio Legislativo.





aumentaban la brecha de desigualdades sociales y dejaban en extrema vulnerabilidad a lxs artistas entre otros sectores económicos. La lucha por visibilizar la precarización laboral<sup>20</sup> artística fue y es un emergente que brotó con más fuerza, así como la campaña que se llevó adelante en contra de algunos artículos de la LUC. Dentro de este contexto el fenómeno @varonescarnaval se levantó una noche gélida de agosto a través de la red social Instagram. Cientos de testimonios digitales expresaron distintas experiencias de violencia basada en género vividas por menores de edad, mujeres y disidencias dentro del campo carnavalero montevideano. También se dieron a conocer relatos que sucedieron en Buenos Aires, cuando los conjuntos giraban por los teatros argentinos.

Los sucesos personales y colectivos de agosto 2020 nos dejaron angustiadas, con amigas quebradas pero no inmóviles. ¿Cómo construir otra justicia? ¿Cómo afrontamos el dolor de nuestras amigas y el propio? ¿Cómo las/nos ayudamos? ¿Es posible la reparación de un daño? ¿De qué forma? Este destape de cientos de voces nos obliga a habitar muchas preguntas éticas, que como militantes y artistas nos enfrentan a una encrucijada, a buscar soluciones, alternativas, consensos.

¿Qué fue lo que sucedió después? ¿Cómo nos organizamos las mujeres y disidencias del arte y la cultura para afrontar semejante problema histórico? ¿Los varones (denunciados y los que no) de la cultura y el arte se están organizando? ¿Existe algún tipo de relación entre el confinamiento y el fenómeno @varonescarnaval? ¿Qué estamos haciendo (o no), para combatir la violencia, las distintas generaciones de trabajadorxs de la cultura y el arte? ¿Cuáles son las particularidades que caracterizan al campo cultural montevideano? Empezaré por esta última pregunta y luego iré desarrollando las demás.

---

20 | Actualmente el interés de este gobierno por vaciar y deslegitimizar al sector cultural, lo ha dejado más que claro al querer suprimir los bachilleratos con orientación artística.

## **El problema demográfico, la aldea donde «nos conocemos todes»**

Uruguay arrastra dos problemas estructurales desde su nacimiento como Estado: el bajo crecimiento y el envejecimiento<sup>21</sup> de la población. Estas dos características conforman una idiosincrasia bastante particular que nos diferencia de otros países y ciudades, haciendo que se construyan vínculos interpersonales peculiares. Si la mirada controladora se instala con presión en las mujeres y disidencias de cualquier sociedad, imagínense cómo esas miradas inquisidoras afectan a las sociedades y grupos más pequeños. A su vez, la creciente urbanización y la concentración poblacional en el área metropolitana de Montevideo y zonas costeras han dejado casi vacío al campo. Esta es una de las razones más importantes por las cuales la actividad artística se desarrolla mayoritariamente en la capital y sus alrededores.

Me parece importante destacar que dentro de la frase *acá nos conocemos todes* (que solemos decir en forma de chiste, siendo parte de una cortina publicitaria popular que escuchamos en los tablados) subyace una organización social que determina los vínculos y por lo tanto construye prácticas sociales, acuerdos y contratos propios de ciudades poco pobladas, en las que la mirada ajena toma una cierta forma coercitiva, invisible y subyacente a nuestras acciones y formas de pensar.

La peculiaridad del campo carnavalero montevideano durante este S XXI radica en que la organización social de los distintos actores involucrados combina formas tradicionales (características de las aldeas y las comunidades) con formas modernas (características de las urbes). Esto genera un choque de fuerzas y formas híbridas de relacionamiento que tensionan las distintas posiciones subjetivas dentro del campo<sup>22</sup>. ¿Cómo las personas

---

21 | La vejez no es un problema en sí mismo, es parte de la vida. Lo que es un problema es cómo la sociedad no se hace cargo de un tema general. Para un abordaje de las vejeces con perspectiva de género recomiendo los textos e investigaciones de Sol Scavino Solari

22 | Tomamos la definición de campo del sociólogo Pierre Bourdieu.



sostenemos y construimos los vínculos dentro de un espacio (demográficamente pequeño y coercitivo) que disputa la política, la institucionalidad, los feminismos, lo popular, el arte, y las identidades artísticas?

Para pensar estas formas de organización social traigo a colación la visión teórica feminista de Carole Pateman (1988), que no solo realiza una aguda crítica a los autores clásicos<sup>23</sup> de la sociología, la antropología, la filosofía y el derecho, sino que explora «algunas de las conexiones de la dominación patriarcal en las dos esferas. La dicotomía privado/público como natural/civil adquiere una doble forma que sistemáticamente oscurece sus relaciones.» (Pateman: 1988). Por lo tanto, será necesario hurgar en estas «dos formas» (aparentemente) opuestas y que sin duda son complementarias ya que se dan al unísono y se construyen desde lógicas patriarcales, porque en ambas subyace la noción de contrato sexual. Este se define como: «El contrato social es una historia de libertad, el contrato sexual es una historia de sujeción. El contrato original constituye, a la vez, la libertad y la dominación.» (Pateman: 1988).

Por un lado, dentro del campo carnavalero montevideano existen formas que priorizan el vínculo familiar, la sangre, el sentimiento, lo no racional, la pasión, el deseo, como base de la comunidad, la solidaridad mecánica, el estatus y la tradición. Por otro lado, existen otras que se basan en la racionalidad, los vínculos profesionales, el dinero, la institucionalidad, la solidaridad orgánica y el contrato. El pacto originario es tanto un pacto sexual como un contrato social. Es sexual en el sentido de que es patriarcal, es decir, el contrato establece el derecho político de los varones sobre las mujeres y también es sexual en el sentido de que establece un orden de acceso de los varones al cuerpo de las mujeres y de las menores.

---

23 | «Las descripciones del estado de naturaleza y las historias del contrato social que se encuentran en los textos clásicos vanan ampliamente pero a pesar de las diferencias más o menos importantes, los teóricos clásicos del contrato tienen un aspecto crucial en común: todos narran historias patriarcales.» (Pateman:1988) Para un revisionismo crítico de los autores clásicos también recomiendo el texto de la gran Esther Pineda G «Machismo y vindicación. La mujer en el pensamiento sociofilosófico.»(2017)

Lo que concretamente develaron los cientos de testimonios digitales es la vigencia del contrato sexual dentro del campo carnavalero montevideano. Es, además, un contrato que se establece desde el origen del Carnaval, porque más allá de la figura polémica del concurso<sup>24</sup> actual (que luego desarrollaremos), las concepciones históricas y antropológicas que estudian al Carnaval como fenómeno social lo han romantizado e idealizado como ícono de la libertad de la cultura popular. «El contrato está lejos de oponerse al patriarcado, el contrato es el medio a través del cual el patriarcado se constituye.» (Pateman: 1988). El concurso del Carnaval actual montevideano asegura y perpetúa el contrato sexual. Las mujeres y niñas corren con siglos de desventaja frente al símbolo masculinizado y universal de la cultura popular encarnado por y para los varones.

¿Cómo eran abordados los cuerpos de las mujeres y las menores durante las fiestas populares? ¿Qué sucedía con esos cuerpos y esas voces? ¿Las mujeres participaban a la par que los varones? ¿O siempre fuimos objeto de burla y destrato? La verdad es que nunca vamos a poder acceder a esa información. Lo que sí sabemos es que los cuerpos de las personas no gozan de los mismos derechos y la definición del contrato sexual lo deja claro. Se hace necesario revisar y actualizar, entrado ya el SXXI, la cultura «bárbara» que el historiador José Pedro Barrán ha definido como central del país premoderno para cuestionar las prácticas carnavalescas que, supuestamente, en sus orígenes eran libres y con un gran sentido de lo lúdico. ¿Qué es lo lúdico? ¿Qué construimos como juego? No olvidemos que parte de las tácticas montadas por los abusadores de @varonescarnaval se relacionan directamente con el juego, con jugar a las escondidas, con jugar con el cuerpo del otro. Con la excusa del juego los abusadores del campo carnavalero montevideano han violentado sistemáticamente. ¿Qué juego queremos jugar en el Carnaval? ¿Quiénes juegan? ¿De qué forma?

---

24 | El concurso tal como está construido actualmente es una particularidad del Carnaval uruguayo, no se presentan otros ejemplos con tales características dentro de la región.



La carnavalización que define Bajtín se encuentra vinculada al fenómeno del Carnaval. Hecho social en el que la cultura popular establece una relación distintiva con la cultura oficial. La sátira y la parodia que se encarnan en esta festividad manifiestan la burla a la autoridad a través de distintos rituales que se generan en la vía pública. Las jerarquías se subvierten construyendo un mundo alternativo y paralelo al status quo. La carnavalización literaria de la cual nos habla Bajtín es la representación literaria de los principales fenómenos que acontecen en Carnaval. Esta construcción de «un mundo al revés» debilita el lenguaje formal y serio para dar lugar a temas profanos, dotados de excentricismo y excesos. El Carnaval, fiesta popular, representada a través de mascaradas, degradaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos se servirá de un cuerpo grotesco para manifestar esta risa ambivalente. ¿Dónde estaban los cuerpos grotescos de las mujeres? ¿Sus cuerpos eran/son libres para encarnar lo grotesco? ¿Y sus risas? ¿Cuál es el status quo que se invierte? Claramente, no es el que retroalimenta el contrato sexual. Esa inversión que analiza Bajtín es una inversión que no termina de derrocar de fondo el orden patriarcal y deja afuera el goce de las mujeres. Estamos ante un problema histórico y sistémico que, por costumbre, tradición y naturalización se ha instalado en los cuerpos carnavaleros.

Hay cuerpos que gozan y otros cuerpos que son abusados y menospreciados, que son objeto de burla y de risa. Pero no desde un lugar emancipador –como debería de funcionar el humor en sociedad–, sino desde una jerarquía (de los varones hacia las mujeres) que retroalimenta a la cofradía masculina<sup>25</sup> carnavalesca. Ya iniciado el SXXI deberíamos preguntarnos de fondo, ¿cuál es el Carnaval que queremos construir?, ¿cuáles son las formas de llevarlo a cabo sin violencia y sin crueldad<sup>26</sup>?

---

25 | Concepto desarrollado por la antropóloga Rita Segato.

26 | *Pedagogía de la crueldad* concepto desarrollado por la antropóloga Rita Segato.

En estas múltiples convivencias de relacionamiento y organización social del Carnaval, que hibridan formas tradicionales y modernas, se presentan distintos actores sociales. Pasaré a presentarlos y luego desarrollaré un análisis crítico desde un encuadre teórico-práctico feminista que, como ya expliqué anteriormente, me atraviesa por completo.

## **Cartografía social, actores sociales en pleno combate**

### **a. Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos y Populares de Uruguay (DAECPU). La cara visible de la cofradía del Patriarcado carnavalero.**

«Lo de @varonescarnaval no nos afectó en nada.»<sup>27</sup>

En 1952 se crea DAECPU, Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos y Populares de Uruguay, con el cometido de poder regular los pagos a los conjuntos participantes, debido a la mercantilización de los espectáculos. Dichos directores de los conjuntos son los dueños responsables, a nivel legal, del nombre de los mismos. Esta asociación nace en contra de una norma que pretendía hacer perder los derechos de aquellos títulos que no salieran durante dos años seguidos. De esta forma, DAECPU es el principal impulsor, junto con el apoyo del Estado y, sobre todo, de la IM, de pasar de un Carnaval amateur y artesanal a un Carnaval más profesionalizado, mercantilizado y menos popular.

Para concursar deben existir responsables o dueños<sup>28</sup> del conjunto que se afilien a DAECPU como socios suscriptores. La persona que va a inscribir al conjunto debe de ser la misma que

---

27 | Declaración del directivo Carlos Nipoli en una nota para radio Carve el 12/08/2021. <http://carve850.com.uy/2021/08/12/caso-varonescarnaval-un-ano-sin-ninguna-consecuencia-legal/>

28 | La dueñidad es otro concepto que desarrolla la antropóloga Rita Segato en su texto La guerra contra las mujeres (2016)



reservó el título. Lo que el conjunto paga es la existencia del título para poder participar del concurso, sin embargo esa tarea se resume en una persona (en cualquiera de las categorías carnavalescas la amplia mayoría de dueños son varones<sup>29</sup>). Esta instancia de acceso a la participación se denomina prueba de admisión. El costo varía según la antigüedad: a mayor antigüedad que registre quien se presente como director/a responsable del título, más económico va a ser el pago del mismo. La prueba de admisión se realiza en el mes de noviembre (el conjunto, dependiendo de la categoría, debe presentar aproximadamente la mitad de su espectáculo). El valor está expresado en UR<sup>30</sup>, monto que en su totalidad queda en poder de DAECPU. Si el conjunto pasa la prueba de admisión puede participar del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, es decir, se habilita la existencia del título del conjunto. Si el conjunto pasa la prueba de admisión puede participar del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. Se habilita la existencia del título del conjunto con el pago de ese título que tiene un director responsable. Si el conjunto no pasa la prueba de admisión, DAECPU se queda con la totalidad del dinero que el grupo pagó y esto habilita al conjunto a volver a dar la PDA sin pagar nuevamente el próximo año. También el monopolio se consolida cuando se necesita cambiar de director/ra del conjunto, o cuando fallece un director/ra responsable del conjunto, nuevamente se debe volver a dar la PDA y por lo tanto a pagar de nuevo.

Ahora bien, la figura y el papel desarrollado por DAECPU merece especial atención, ya que ha sido un actor clave y central para mercantilizar y normativizar el Carnaval así como para perpetuar e instalar lógicas patriarcales que aseguren las ganancias de algunos y la exclusión y explotación de otros. El Teatro de Verano es uno de los escenarios más codiciados por el mundo artístico, se trata de un teatro municipal que, por una situación muy excepcional, es cedido por la IM a DAECPU para su

---

29 | Se pidió este dato a la Comisión Pro género de DAECPU y no respondieron.

30 | El UR es una unidad de medida, cuyo valor es ajustado periódicamente en función del Índice Medio de Salarios, cuantificándose las variaciones en los doce meses anteriores.

explotación durante la realización del Carnaval. Esta concesión ha generado y genera una polémica muy grande respecto de las normas municipales, dado que la misma se otorgó durante la última dictadura militar para darle sustentabilidad económica al Carnaval. En los años 60, en el marco de la crisis, los premios del concurso comenzaron a hacerse cada vez más magros, lo que puso en peligro la continuidad del festejo. Ante este dilema, Oscar Víctor Rachetti Masanes, quien fuera intendente de la municipalidad de Montevideo entre 1969 y 1973, le ofreció a DAECPU la concesión del Teatro de Verano durante el tiempo que dura el Carnaval, por lo que, tanto la recaudación por venta de entradas como todo lo que allí se vende es recaudado por dicha asociación. Esto se mantiene hasta el día de hoy y es un punto clave para comprender el poder político, económico y simbólico de DAECPU.

Otro elemento que posiciona a DAECPU como monopolio del concurso es la negociación que realiza con la empresa Tenfield. Al respecto tomamos la investigación de Turnes (2021) que afirma lo siguiente: «Un factor relevante para entender el contexto de surgimiento de SUCAU y algunos de sus principales reclamos, es la televisación del concurso oficial. De acuerdo con Gandolfo, en el año 2003 la empresa Tenfield —propietaria del canal de televisión VTV— adquiere los derechos de transmisión del Concurso Oficial del Carnaval a través de un contrato firmado con DAECPU que cede los derechos por 4 años a la empresa de ‘Paco’ Casal, Enzo Francescoli y Nelson Gutiérrez [...] La empresa Tenfield pagó entre 2004 y 2007 65.000 dólares anuales a DAECPU, más 15.000 dólares que le paga por poder distribuir las imágenes del Carnaval uruguayo en el exterior, además de 15.000 dólares por la transmisión del Desfile Inaugural y el Desfile de Llamadas. (Gandolfo, 2007, p. 47) No fue posible en el curso de esta investigación acceder a más información<sup>31</sup> acerca de las condiciones de este contrato, pero lo cierto es que la transmisión del concurso de Carnaval por el canal VTV se mantiene ininterrumpida hasta el año 2009. De acuerdo con una

---

31 | Somos varias las investigadoras a quienes nos niegan la información.





nota publicada por El País, «en 2009 hubo una jugada de los directores de Carnaval que, ocho años después, es vista como el batacazo: DAECPU decidió transmitir el concurso por dos años en Televisión Nacional y tras ello Tenfield optó por sextuplicar la oferta» (Urwicz, 2017). La transmisión del concurso oficial a través de Televisión Nacional – el canal estatal– durante el año 2010 y el año 2011 implica un importante cambio respecto a VTV al permitir el acceso gratuito a la transmisión desde cualquier parte del territorio nacional. En el año 2012 se retoma la transmisión a través de VTV, exclusiva para sus clientes. Las condiciones contractuales siguen sin estar claras, particularmente en lo que respecta a la cesión de derechos de imagen y los montos involucrados. Según una nota publicada por el semanario Búsqueda en 2019, el contrato entre Tenfield y DAECPU por la transmisión televisiva del concurso es uno de los datos más codiciados. El Sindicato Único de Carnavaleros del Uruguay [...] recibió una negativa contundente cuando quiso acceder a esa información. El presidente de DAECPU, Enrique Espert, les dijo que era confidencial y que fueran a pedírselo a Tenfield. (Mocoroa, 2019)»

A partir de lo acontecido con @varonescarnaval DAECPU crea una comisión denominada «Pro Género» integrada por Katya Zakarián y Florencia Gularte. Al día de hoy (octubre 2021) la comisión recién se encuentra formalmente establecida, y tímidamente ha generado un taller sobre violencia basada en género de carácter obligatorio para los directores de los conjuntos que concursaran de cara al Carnaval 2022, que es dentro de los ámbitos carnavaleros, el más machista. Esta convocatoria es un primer paso, pero no es ni cerca “la solución”. Mientras la estructura patriarcal del Carnaval siga inamovible, contando con el apoyo del Estado y de la IM que pacta ciertos acuerdos económicos y simbólicos, se seguirán perpetuando lógicas misóginas y antipopulares.

## **b. Los Puntos Violetas. Un punto de inicio y expansión.**

El estado uruguayo, a través de la IM, hace ya un siglo que viene estableciendo la competencia dentro del Carnaval. Los distintos momentos históricos han reflejado que el Carnaval uruguayo se basa en una fuerte narrativa instalada en nuestras identidades que ha sabido acompañar (algunas) transformaciones y quiebres de nuestra sociedad. A partir de la década de los noventa la Intendencia de Montevideo se encuentra gestionada por el Frente Amplio. La División Asesoría para la Igualdad de Género (DAIG), dependiente de la Intendencia de Montevideo, es el organismo rector de las políticas de género en dicho departamento. Su cometido es el diseño, la coordinación, y la implementación de las políticas para la igualdad de género del departamento de Montevideo. Actualmente cuenta con cuatro áreas de trabajo: Transversalidad para la igualdad de género, Participación y empoderamiento de las mujeres, Violencia basada en género y Cambios culturales.

El Punto Violeta es una política pública de construcción reciente (2020) en respuesta a lo sucedido con el fenómeno @varonescarnaval. Esta política pública encuentra su antecedente en España. En los años 2014–2015 vecinas auto organizadas y asociaciones feministas de las ciudades de Madrid, Barcelona, Bilbao y Pamplona, se plantearon cómo actuar para prevenir los agresiones sexuales en ámbitos festivos y cómo ayudar a las mujeres que han sufrido algún tipo de violencia basada en género. Otra vez en la historia, la organización de las mujeres<sup>32</sup> y su incansable activismo demuestra que, a pesar de las dificultades que interpone el sistema patriarcal, hemos logrado seguir avanzando en la lucha y en ser los puntos iniciales de muchas políticas públicas de distintos países del mundo. En sus comienzos, estos Puntos Violetas se encargaron de redactar guías y protocolos de actuación. De esa forma, antes de establecerse como una política pública, fueron grupos de mujeres que comenzaron a salir con pulseras violetas y a desplegar puestos improvisados en las fiestas y festivales para alertar, prevenir e informar.

---

32 | No podemos dejar de nombrar a las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo (1977) que hasta el día de hoy sigue con su lucha por la verdad, la memoria y la justicia.



El año pasado diferentes colectivos feministas, comisiones de género provenientes de distintos sindicatos, mujeres de la cultura y del arte, han tendido diálogo con la DAIG y con las autoridades del Departamento de Cultura a partir de lo sucedido en @varonescarnaval. Solana Quesada, directora de la DAIG, se ha mostrado interesada y ocupada por brindar distintas respuestas ante semejante fenómeno, que, por supuesto, es un tema de Derechos Humanos y debería ser una de las prioridades de la agenda estatal. Una de las primeras medidas que se establecieron fue tomar una de las recomendaciones que realizó en su informe final la asociación civil El Paso<sup>33</sup>, que implicaba cambiar el formato de Carnaval de las Promesas para que dejara de ser un concurso<sup>34</sup> y pasara a ser una muestra no competitiva. Dicha asociación tuvo instancias con ADICAPRO<sup>35</sup> (Asociación de Directores del Carnaval de las Promesas), la DAIG y con lxs mapadres y referentes del espacio. La segunda medida fue instalar los Puntos Violetas durante el Encuentro de Murga Joven (Octubre del 2020) en el anfiteatro Canario Luna. Para este Carnaval los PV se encontrarán en los tres ámbitos: Promesas, Murga Joven y Concurso Oficial.

Es importante destacar que dentro de la IM también se ha reflejado la problemática de la violencia machista dentro de la cuenta @varonesmunicipales. Es un ámbito político y laboral donde otras compañeras no artistas han sido violentadas de diferentes formas. Todavía queda mucho por trabajar, lo importante es que ya se están conformando grupos especializados en perspectiva de género, niñeces y cultura, para desarrollar dentro de los ámbitos carnavalescos (Promesas, Murga Joven, Concurso Oficial) espacios más cuidados, libres de violencia machista, con el objetivo último de poder tener Puntos Violetas para todas las

---

33 | <https://ongelpaso.org.uy/>

34 | El concurso y la competencia son características que se vinculan con el concepto de potencia bélica desarrollado por Rita Segato. Éstas fortalecen uno de los mandatos de masculinidad que asegura la reproducción de la cofradía, así como refuerza la dimensión social de la figura del violento, siempre se construye en manada, la violencia no se construye ni se practica en soledad.

35 | Institución sin fines de lucro, fundada el 4 de junio de 1988. <https://www.adicapro.org/>

actividades culturales. De cara a este Carnaval 2022, destacamos como un importante logro el trabajo realizado entre el movimiento social feminista y la DAIG, Departamento de Cultura, dependientes de la IM, ya que los Puntos Violetas se vienen consolidando y renovando, no solo como políticas públicas culturales, sino también como un espacio donde los feminismos encuentran su anclaje en el territorio. Queda aún seguir visibilizando y combatiendo el monopolio económico y simbólico que DAECPU lleva a cabo históricamente.

Actualmente, algunas personas que conformamos el Punto Violeta nos encontramos trabajando, junto con otras compañeras, en distintas instancias que también incluyen discusiones, debates, intercambios fuera de la institución y la gestión pública. Este hecho es de suma importancia porque también demuestra que existen posibilidades reales de trabajo conjunto entre las distintas feministas que ocupan múltiples espacios de poder.

**c. SUCAU. Somos Carnaval. Tensiones en torno a la precarización laboral artística, la profesionalización del Carnaval y la representatividad de lxs trabajadores.**

SUCAU surge en 2018, momento de auge de la profesionalización del Carnaval dentro de la estructura del concurso. Existió un antecedente de conformación sindical durante los años 80' y principios de los 90', en los que se intentó crear TACU (Trabajadores Agrupados del Carnaval Uruguayo), pero la asociación no prosperó. Actualmente, SUCAU se está ocupando de reclamar el cumplimiento de deudas atrasadas. Para abordar este tema ha tendido diálogo con DAECPU que, por primera vez en la historia, lo ha reconocido como sindicato, sin lograr aún una comunicación fluida. SUCAU ha elevado denuncias al Ministerio de Trabajo, pero las deudas siguen vigentes. Además, el/la trabajador/ra de Carnaval tiene derechos; sin embargo, no está cubiertx si se accidenta, no está regularizadx ni protegidx. Ese problema también incluye los reclamos de las técnicas y técnicos. La creación en 2020 de «Más Carnaval», proyecto independiente gestionado por artistas y agrupaciones nu-



cleadas en SUCAU, constituye, además de un hecho histórico sin precedentes, una posibilidad de pensar otro tipo de Carnaval, que se complementa y convive junto con el concurso.

Desde sus inicios SUCAU conformó una comisión de género a la que plantea como indispensable para trabajar en la desnaturalización y deconstrucción del mismo, y en la incorporación de perspectiva de género en pos de un Carnaval más justo y menos excluyente. Luego del estallido de @varonescarnaval, ha habilitado una línea telefónica para recibir denuncias, así como también ha incorporado desde la fundación del sindicato y en todas sus comunicaciones el lenguaje inclusivo. La comisión se encuentra trabajando en algunos objetivos específicos: realizar talleres con perspectiva de género para compañeros y compañeras así como difundir y promocionar talleres que se brinden en otros lugares, que sirvan para reformular roles y acciones. También se propone ofrecer asesoramiento a las compañeras para la realización de denuncias por acoso, discriminación o violencia, tanto dentro de los conjuntos a los que pertenecen como en situaciones que puedan acontecer en sus vidas personales. Del mismo modo, se encuentran trabajando para exigir al jurado de Carnaval contar con formación con perspectiva de género, para minimizar el sesgo machista dentro de los puntajes. Dentro de la comisión se vienen sistematizando –con muchas dificultades, ya que el acceso a la información además de ser negado muchas veces ni siquiera existe–, datos en relación a la participación de mujeres y disidencias dentro del Carnaval. También está presente la voluntad expresa de querer descentralizar al Carnaval. Esta comisión ha salido públicamente a repudiar los dichos misóginos del Gato Morgade<sup>36</sup>, que sin dudas representa lo

---

36 | «Fue un ataque por elevación, fue un dron, muchos compañeros se comieron un garrón, no es así, no es como ellas dijeron, algunos bueno, creo que eso va a seguir avanzando, eso está en la Justicia, hay denuncias que están mal. Pero claro, vamos a ponernos en el signo de libra, en la balanza, atacan a los botijas de la Trasnochada y yo iba al Capitol a verlos ensayar, las gurisas los violaban a ellos, violaban ellas a los chiquilines, ahora son un poquito más grandes las nenas, que quieren? . Yo soy hincha a muerte de la mujer, mi hija se fue al cielo hace 5 años, era un amor y amo a las mujeres, y las quiero de todo corazón pero hay cosas que no, no nos podemos bancar, porque cuando reboleas el rebenque viste, vas atacar a muchachos que...no seas malo...» Dichas declaraciones sucedieron el 9 de febrero del 2021 durante el programa televisivo Vamo Arriba, emitido por el Canal 4 en horario central.

que muchos «referentes» del Carnaval aún piensan. Destacamos la realización de un taller sobre VBG en Carnaval, en el espacio feminista Las Pioneras<sup>37</sup>. Este se llevó a cabo el 1 de octubre de 2021, por María José Hernández, integrante de la comisión de género de SUCAU y por mí, que si bien no formo parte del sindicato, valoro inmensamente el trabajo y el diálogo que realizamos en conjunto, porque como expresé anteriormente, la salida es colectiva. Se contó con el apoyo de Pilsen, empresa que apoya económicamente

al Carnaval desde hace años, que también viene trabajando en el marco de distintas propuestas que tienen como objetivo sensibilizar e impulsar distintas acciones que fortalezcan y promuevan la equidad de género, tanto al interior de la empresa como hacia afuera de la misma.

Es importante señalar que el Colectivo de Técnicas no pertenece a SUCAU. Algunas técnicas no se sienten representadas por el sindicato. ¿Por qué sucede esto? ¿Por qué es tan difícil construir espacios entre lxs trabajadorxs de la cultura si tenemos los mismos intereses? ¿No es acaso un sindicato el lugar propicio para aunar fuerzas? Una evidente y primera conjetura podría esgrimir que, dentro de los espacios sindicalizados, las mujeres y disidencias no participamos ni somos valoradas de la misma forma que los varones, es decir, se reproduce la violencia basada en género al igual que en otros ámbitos. La división sexual del trabajo es otro factor que también obstaculiza la participación, dejando a las mujeres con sobrecargas dentro de sus hogares. La figura de los sindicatos en Montevideo ha sido poco investigada dentro de la academia y menos aún la problemática de género dentro de los mismos.

Al decir de Andrea Giunta (36: 2018), la equidad de género está lejos de cumplirse en el campo del arte. A comienzos de los años noventa era casi inexistente la bibliografía sobre artistas mujeres en la Argentina y en la región (Giunta: 2018), esto va ir transformándose a medida que se acerca el nuevo siglo. La autora desglosa dos hipótesis con las cuales coincidimos. La

---

37 | Espacio gestionado por cinco colectivos feministas: Cotidiano Mujer, Las Puñadito, Encuentro de Feministas Diversas, Colectiva Elefante y Fundación Plemmu.



escasez, dentro del Cono Sur, de estudios feministas en relación al arte, se deben, en primer lugar, a la invalidación hacia la militancia feminista proveniente de las formaciones de la izquierda y, en segundo lugar, a la violencia represiva de las dictaduras militares en gran parte de los países sudamericanos, que limitó e impidió la formación de agrupaciones y la actividad política. (62:2018) Los relatos y testimonios de las mujeres<sup>38</sup> latinoamericanas que fueron víctimas del terrorismo de Estado han estado ocultas. Los hombres contaron sus experiencias de los procesos vividos durante los distintos períodos dictatoriales, en los que la figura heroica exclusivamente masculina también ha servido para invisibilizar y desconocer las vivencias de las compañeras. Las violaciones sistemáticas y en manada han sido diseñadas y llevadas a cabo con alevosía por sobre los cuerpos de las mujeres, así como los terribles partos forzosos en medio de la clandestinidad.

A partir de la década de los noventa, las mujeres agrupadas en distintos sectores de la izquierda han reclamado, luchado y trabajado para incorporar sus experiencias a la memoria de la izquierda, que también ha sido sumamente machista y misógina. Este tema también debe ser puesto sobre la mesa, ya que la tradición carnavalera y sobre todo la cultura murguera, denuncian las desigualdades sociales de clase pero poco han hablado sobre la desigualdad en relación a la participación y a la lucha de las mujeres militantes dentro de la izquierda y dentro del arte.

---

38 | Para problematizar esta temática recomiendo el texto de Alonso, J; Larrobla, C. (2014). Memorias femeninas en el Uruguay pos-dictadura. Aletheia, 5 (9). En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.6417/pr.6417.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6417/pr.6417.pdf)

#### **d. La Colectiva de Técnicas Trabajadoras del Carnaval. (CTTC). «Visibilizar lo invisible».**

La Colectiva de técnicas nuclea actualmente 56 técnicas (muchas somos docentes y talleristas también) de distintos rubros (escenografía, sonido, iluminación, maquillaje, vestuario, puesta en escena, fotografía, sombrerería y tocados, utilería, peinados, gestión, comunicación, coordinación). La Colectiva se crea a partir del fenómeno @varonescarnaval (setiembre 2020), y aún se encuentra en proceso de construcción. Muchos de los testimonios digitales que aparecieron en @varonescarnaval relatan experiencias de distintas técnicas violentadas dentro de los ámbitos carnavaleros, el Concurso Oficial del Carnaval, el Carnaval de las Promesas y el Encuentro de Murga Joven. «El objetivo de la colectiva es brindar apoyo a las inquietudes y dificultades de todas las compañeras que la requieran. La modalidad de apoyo será definida por la compañera que se encuentre en la situación de conflicto y la colectiva tomará el lugar que pueda y que se requiera para cada caso. (Contención, diálogo, formación, acción)» (Tomado de las actas de la CTTC).

La Colectiva se organiza en distintas comisiones que buscan facilitar y agilizar el trabajo por área: proyectos, laboral, género y comunicación. Destacamos que el grupo es heterogéneo en su composición: existen técnicas que se desarrollan en distintos ámbitos más y menos profesionalizados, y las trayectorias, edades y realidades son muy variadas. Al día de hoy estamos buscando lograr acuerdos laborales que establezcan derechos, obligaciones, tarifas y garantías al contratar algún servicio artístico técnico. Es importante señalar que es la primera vez en la historia del Carnaval uruguayo que las técnicas se reúnen y se organizan. El trabajo técnico (que también es artístico) ha sido invisibilizado durante siglos, aun siendo parte fundamental del espectáculo. «La segregación horizontal, que alude a la reproducción de los roles de género en el ámbito laboral, también se ve reflejada en los roles de las mujeres en la murga. Para 2017 y 2018, el análisis de las grillas de cada una de las murgas que participaron del Concurso Oficial de Carnaval lo muestra





claramente: el vestuario y el maquillaje, que aluden a la ornamentación del cuerpo e implican tareas asociadas con el trabajo doméstico, están fuertemente feminizados, mientras que el quehacer musical se encuentra fuertemente masculinizado.» (Scavino y Cestau: 2021)

El trabajo técnico, llevado a cabo en su mayoría por mujeres, sigue siendo un punto ciego a la hora de relacionar precariedad laboral artística y violencia basada en género. Si ya dentro del campo carnavalero existen problemas entre lxs trabajadorxs de la cultura, estas problemáticas se agudizan cuando hacemos foco en el rol y participación de las mujeres técnicas y carnavaleras. Si bien SUCAU cuenta con una comisión de género, al igual que SUA, parecería ser que la estructura sindical presenta algunas resistencias ante las problemáticas de violencia basada en género. «La crisis sanitaria develó problemáticas estructurales del trabajo artístico e instaló nuevas urgencias. Por un lado, echó luz sobre la precariedad, informalidad y el pluriempleo de estxs trabajarxs, la fragmentación interna que atraviesa al sector, y ciertas dinámicas identitarias arraigadas que profundizan la situación de precariedad. A su vez, propició la emergencia de asociaciones y colectivos entre lxs trabajadorxs de la cultura, que se nuclearon para movilizar sus reclamos, llevar a cabo acciones solidarias, realizar relevamientos y proponer salidas colectivas.» (Simonetti y Cestau: 2021.)

Es importante destacar que la Colectiva no pertenece a SUCAU, y se ha conformado como espacio independiente. Esto devela que al interior del campo carnavalero las técnicas mujeres, que también son artistas pero que se encuentran debajo del escenario, han estado más invisibilizadas que otras artistas mujeres que suben a la escena. Este punto debería ser problematizado por los distintos sindicatos y colectivos artísticos, ya que al interior de estas grupalidades persisten aún problemas que imbrican precariedad laboral y perspectiva de género.

**e. Encuentro de Murguistas Feministas (EMF). «Sin nosotres no hay Carnaval.» «Sin Feminismo no hay Carnaval.» «Si hay abuso no es Carnaval.»<sup>39</sup>**

La histórica y sistemática expulsión que ha generado el Concurso Oficial del Carnaval ha llevado a que mujeres, carnavaleras, murgas de mujeres y disidencias se organizaran para conformar un movimiento murguero alternativo a la mercantilización de este arte popular encabezado por DAECPU y el Estado uruguayo. La construcción del EMF fue el aire fresco y renovador, la contracara y la resistencia al Concurso. «Dentro del Concurso Oficial del Carnaval se reproduce esta idea de feminidad y masculinidad, basada en una concepción esencialista de la diferencia sexual. Se olvida de las masculinidades y feminidades alternativas producidas en cuerpos inapropiados. La restricción a una categoría genérica esencialista de la diferencia sexual, fuertemente vinculada al ideal ilustrado de lo humano, no da cuenta de la multiplicidad de cuerpos no normativos y genealogías disidentes tan necesarios para un proyecto crítico, creativo y genealógico como fue en su origen el espacio carnavalero donde el cuerpo grotesco se celebraba.»(Cestau: 2020)

El inicio del Encuentro de Murguistas Feministas (EMF) se produce a finales del año 2017. Mujeres e identidades no hegemónicas que participaban en murgas denominadas «mixtas» (mayoritariamente integradas por varones), o murgas autodenominadas «de mujeres», comenzaron a compartir la necesidad de encontrarse. La mayoría apenas se conocía y no estaban al tanto de las producciones artísticas que venían realizando. Ese fue el inicio del Encuentro, un espacio que nace desde la necesidad de conocerse e intercambiar. «En febrero de 2018 generamos la campaña-intervención, «Sin nosotras no hay Carnaval», recordarán aquellos primeros pañuelos rojos con esa frase que fueron repartidos en el Desfile Oficial de Carnaval y que a esta altura dejaron de ser «del encuentro» y pasaron a ser, de alguna

---

39 | Esta información fue otorgada por el Encuentro de Murguistas Feministas, ponencia presentada en el «Conversatorio Murga y Feminismos» llevado a cabo en mayo del 2021.



forma, uno de los símbolos del ser «murguista feminista». Ese mismo mes de febrero nuestro primer desafío colectivo fue generar, de forma autogestiva, lo que llamamos el Primer Encuentro Nacional de Murgas de Mujeres.»(EMF: 2021)

El Encuentro, justamente, es un encuentro de mujeres e identidades no hegemónicas (por fuera del Concurso Oficial) que reflexionan y desarrollan espacios de formación técnica y teórica. También es un espacio de lucha y reivindicación feminista. «Entonces nos focalizamos en lo artístico, en los talleres de formación técnica brindados por mujeres que sí tenían ese saber y que también estaban invisibilizadas. Este fue el puntapié para que comenzáramos a organizar, los siguientes años, talleres de formación en diversas áreas y con diversas compañeres que también son parte de este camino. En este primer Encuentro realizamos mesas de debate e intercambio y presentaciones de murgas, lo que creemos marcó un hito en nuestra historia colectiva como Murguistas Feministas.» (EMF: 2021)

Al principio (2018) este colectivo se nombró como Encuentro de Murgas de Mujeres. Al ser parte de un proceso y saberse en construcción, para el año 2019 su nombre pasó a ser Encuentro de Murgas de Mujeres y Mujeres Murguistas. En marzo de ese año realizaron el Encuentro Internacional de Murgas de Mujeres y Mujeres Murguistas, que reunió a más de 500 mujeres y otras identidades no hegemónicas, compartiendo instancias de formación, intercambio y muestra de espectáculos de 12 murgas en el Teatro de Verano. Ese mismo año comenzaron a participar colectivamente como bloque murguista en el 8M, lo que implicó e implica un actual reconocimiento, ya que es un espacio de encuentro incluso con compañeres que no participan activamente del espacio.

Durante el 2019, el Encuentro también se propuso repensar la forma en que se nombraba, ya que continuaba problematizando qué sucedía con las otras identidades que no eran solamente las mujeres. Personas trans, travestis, lesbianas y no binaries seguían sin ser incluidas; al respecto, el Encuentro afirma: «Fue un año de mucha reflexión, a partir del que decidimos que este

colectivo comience a tener un nombre con el que todes podamos identificarnos y nos permita sentirnos parte. Y nos preguntamos: Sabiendo que la identidad mujer no nos representa a todes, ¿cuál es el lugar o el objetivo que tenemos en común?» (EMF: 2021)

Como vemos, este espacio sigue reflexionando y cambiando, y se permite la resignificación de una identidad colectiva –la de «ser murguista»– que, desde antaño, está atravesada por el patriarcado más recalcitrante y hegemónico que construye nuestra cultura popular uruguaya. Continuando con la historicidad del Encuentro, a partir de febrero del 2020 se denominan como Encuentro de Murguistas Feministas, encontrando así una inclusión y pluralidad de voces.

Durante el 2020 y 2021 (setiembre hasta marzo) un grupo de talleristxs pertenecientes al Encuentro de Murguistas Feministas llevaron adelante un ciclo de talleres semanales con el objetivo de acercar la murga a les jóvenes del Centro Juvenil Bien al Sur, ubicado en Montevideo. Destacamos el valor de esta actividad socioeducativa. Al respecto, el Encuentro dice: «Fueron talleres de murga con perspectiva de género, étnica y de alcance popular. En muchos de los casos fue el primer acercamiento de les gurises a la murga como hecho artístico, como generadora de discurso, al cómo se construye y cómo se vive cuando se hace colectivamente. Y nos enorgullece decir que fueron talleristes del encuentro quienes le pusieron piense a este proyecto y lo llevaron a cabo. La experiencia se llevó adelante en el Teatro de Verano y el proceso en conjunto con les gurises tuvo como resultado el surgimiento de una nueva murga llamada <Les juveniles murgueros.>» (EMF: 2021)

Para el 8M 2021 participaron activamente de la Coordinadora de la Marcha y fueron uno de los puntos de referencia. Destacamos el proceso visible que el Encuentro ha generado y genera en artistas populares. Su creación a base de lucha es realmente un logro, un refugio en el que poder cambiar, cuestionarse y conocerse entre artistas que comparten dificultades e intereses semejantes.



## 5. Reflexiones finales

Hace ya un año, las voces de @varonescarnaval se alzaron en medio de una pandemia declarada a nivel mundial a través de las redes sociales. Éstas configuran una nueva relación entre la tecnología y la cultura popular, e implican una nueva forma de pensar el ciberfeminismo durante el SXXI. Las voces anónimas de los cientos de testimonios digitales han gritado en las redes lo que el sistema judicial ha obstaculizado históricamente. Una nueva forma de hacer política nos interpela porque las generaciones más jóvenes encuentran herramientas y prácticas distintas a las que veníamos desarrollando.

Al igual que en otras regiones del mundo, el confinamiento impactó en la salud mental de las personas, ha trastocado las economías de todos los hogares y también nos ha dejado más vulnerables que nunca. La incertidumbre de la peste ha colapsado el sistema frente a nuestros ojos. Aislarnos, restringirnos y distanciarnos ha intensificado la violencia basada en género en América Latina y el Caribe. Ha sido necesario repensar nuestras redes de apoyo ante esta realidad social que ha dificultado la cercanía de la ayuda, de la escucha, del acompañarnos: «El incremento exponencial de la violencia de género durante la cuarentena en toda la región resulta alarmante y ha obligado a algunos gobiernos a diseñar planes de emergencia y a ejecutar políticas públicas con perspectiva de género. Los datos provistos por ONU Mujeres (2020) al respecto muestran que en casi todos los países de América Latina y el Caribe hubo un aumento exponencial de los femicidios, de denuncias por violencia familiar y violencia de género, de aumento de la violencia intrafamiliar y de violación a menores de edad en los primeros meses del año.» (Batthyány, Sánchez: 2020:4)

Esta cita pone sobre la mesa la violencia intrafamiliar, uno de los temas más difíciles de abordar porque toca de lleno la configuración de nuestro campo carnavalero montevideano. Como sabemos, la tradición carnalera construye grupalidad a través de lazos familiares y estructuras de parentesco que invisibilizan la violencia o que dificultan su visibilización. Personas con distintos roles en el círculo de la violencia se encuentran afectivamen-

te involucradxs, perteneciendo al mismo clan. Este tema coloca a los afectos como parte de un gran problema, así como devela una oportunidad enorme para desarmar la institución familiar y sus contratos patriarcales. Ahora bien, quizás suene ambicioso desarmar tal estructura, pero ¿cuál sería la estructura que deberíamos desarmar para pensar un próximo Carnaval sin violencia, o al menos un Carnaval más equitativo para todes?

¿El problema es el concurso? ¿O podría llevarse a cabo un concurso que fuera una fuente laboral seria y regularizada, en pos de construir un Carnaval paritario?

La crisis que implica el reconocimiento de estas preguntas dentro del Carnaval es, también, una oportunidad artística de creación colectiva. Podría ser posible establecer otro tipo de convenio con el Teatro de Verano y potenciar los tablados populares para que les vecines de todo el país accedan a espectáculos de calidad. ¿Cuál es la problemática de fondo? Indudablemente el problema no es el concurso en sí sino cómo funciona, es decir, el monopolio al que responde. Las reglas que lo rigen sustentan la perpetuación de la cofradía masculina y la cosificación y mercantilización de los cuerpos carnavaleros. Así como también acrecienta la desigualdad entre lxs artistas mujeres y varones.

Me parece importante traer el concepto de dueñidad que desarrolla Segato para reflexionar acerca del concurso de Carnaval. Este concepto explica la célula base sobre la cual DAECPU y algunos de sus integrantes han institucionalizado, legitimizado y avalado desde el siglo pasado la creencia de que las pocas mujeres carnavaleras que desarrollan sus actividades tanto arriba como debajo del escenario les pertenecen<sup>40</sup>. De esta manera,

---

40 | No profundizaré aquí el debate sobre el abolicionismo, problemática que dentro de las discusiones feministas aún no está saldada. Considero que la mercantilización y cosificación de los cuerpos en el capitalismo actual dentro del campo carnavalero montevideano se relaciona con la regulación de la prostitución entendida como “trabajo” en Uruguay, además de otros temas que se relacionan como: el alquiler de vientres, la trata de personas y la pornografía infantil. La invisibilización y la impunidad de la figura del proxeneta dentro del campo artístico es un tema del cual no se ha hablado ni investigado en Uruguay.



han creado lógicas carnavalescas paraestatales, en las que un accionar mafioso y turbio los convierte en los dueños de los conjuntos, del dinero, de las personas y de los títulos. Retroalimentan el negocio sucio mediante chantajes y amenazas. Los famosos «arreglos» de dinero por premios, menciones u otros beneficios, han calado hondamente en la naturalización de estas acciones peligrosas dentro del campo carnavalero montevideoano. En esta logística de la dueñidad se conforman relatos escalofriantes que no solo alimentan la cultura de la violación sino que además manosean el lugar de las víctimas, que merecen reparación. Los discursos tergiversan los hechos, las convierten en agresoras potenciales y depredadoras, distorsionando no solo la realidad sino construyendo más violencia: «las chiquilinas los violaban a ellos<sup>41</sup>».

Este negocio y mercantilización del Carnaval atenta directamente en contra de la fiesta popular que muchxs soñamos y desde la cual el Estado uruguayo se muestra y hasta se vende. No podemos negar que la profesionalización del Carnaval es una realidad y, además, una ventana desde la cual Uruguay se presenta al resto del mundo, con lo cual se constituye en un derecho de toda la sociedad. Lxs artistas y canarvalerxs tienen que poder disfrutar pero también saber que sus roles de trabajo implican fuentes laborales que hay que defender. Pero ¿cómo podemos defender los intereses de lxs trabajadores del arte sin perspectiva de género? ¿Qué estuvieron haciendo los varones denunciados? Y los que no estuvieron denunciados pero sabemos que forman parte de esa cofradía, ¿qué hicieron?, ¿dónde están?

Lamentablemente, muy pocos varones han estado mirando hacia adentro. Casi no han existido grupos que hayan tomado medidas serias y concretas de evaluación y reflexión a largo plazo, porque esto no se soluciona con talleres sueltos y aislados. Se necesitan procesos profundos y sostenidos para arribar a un cierto movimiento y una cierta «deconstrucción». Las masculinidades artísticas montevideanas siguen presentando resistencias. A través de las entrevistas realizadas, podemos afirmar que

---

41 | Dichos de José “Gato” Morgade

los varones que generan vínculos cercanos con mujeres, amigas, hermanas, primas, colegas, compañeras feministas, tienden a reflexionar más sobre el problema, pero esos procesos individuales tampoco conforman una salida concreta. Muchas veces parece que las mujeres maternamos hasta los procesos machistas ajenos, ¿hasta dónde podemos acompañarlos? ¿Cuál es el límite? Estas respuestas son de carácter personal, aunque hablando de ello también hemos construido espacios de contención entre nosotras, porque acompañar duele y muchas veces no podemos, no queremos.

Algunos pocos varones se mostraron un poco más reflexivos, se han retirado de algunos ámbitos y se cuestionan cómo volver. Pero la mayoría salió por redes sociales a reivindicar la violencia que generan, las amenazas y burlas. La exclusión hacia las mujeres no ha cesado ni siquiera en los peores momentos. Siguen subiéndose a los escenarios, presentando sus shows y hasta realizando provocaciones desde el cinismo. Durante el Encuentro de Murga Joven 2020 se realizaron chistes misóginos que confirman que, también dentro de ese ámbito, es necesario trabajar seriamente con los jóvenes. Sabemos que al interior de algunas murgas jóvenes han estado trabajando sobre la problemática y han surgido instancias de reflexión, pero claramente no alcanza cuando sabemos que este problema abarca a toda la sociedad.

El problema de la representatividad de las mujeres y disidencias dentro del sector sindical artístico es un punto de inflexión para generar aportes y discusiones, un pendiente dentro del movimiento. Dentro del campo artístico montevideano, que es de pequeña escala, se encuentran ocupando los escenarios las mismas personas desde hace un largo tiempo y en su mayoría son varones, pero el Estado tampoco genera datos estadísticos ni ley de cupos. Este exceso de poder simbólico y económico que gozan los varones y sus producciones artísticas son también parte de la cultura del ídolo, que debemos derrocar de forma urgente. La pluralidad e interconexión de las mismas personas que habitan el campo cultural uruguayo, artistas del campo de la música que salen o arreglan conjuntos de Carnaval,





o personalidades del teatro que escriben y dirigen en Carnaval, genera una fragmentación que profundiza problemas y dificultades dentro del sector cultural.

SUCAU (2018) ha sido uno de los últimos sindicatos en conformarse, ya que lxs músicxs (AUDEM, 1938), actores y actrices (SUA, 1941), autorxs (AGADU, 1929) y bailarinxs (ADDU, 2009) se han nucleado anteriormente. De todos modos, las fechas varían considerablemente a lo largo de la historia, mostrando la fragmentación del campo artístico uruguayo y sus dificultades para integrarse en un solo movimiento. Lxs cirquerxs aún no cuentan con sindicato: se encuentran conformadxs en una red llamada RACU (Red de Artistas de Circo del Uruguay, 2020). Hay que problematizar cómo, siendo el Carnaval y el circo criollo lenguajes artísticos constitutivos y referentes de nuestro campo cultural, sea tan tardía, en la historia, la conformación sindical de los mismos.

La falta de estudios académicos en relación a la historia sindical (no existe una sistematización de los sindicatos que nuclean artistas de distintas disciplinas) es otro vacío problemático que también deja en evidencia los conflictos existentes. Tampoco tenemos información cuantitativa en relación a lxs artistas y sus trayectorias en nuestra cultura uruguaya. ¿No sería posible contar con un sindicato artístico uruguayo en común y que al interior de cada comisión/disciplina se problematicen las especificidades de cada arte? ¿Qué sucedió con la Intersocial Cultural creada el año pasado?

A veces resulta extraño que siendo tan pocxs y conociéndonos tanto, la fragmentación siga siendo una elección. La autocrítica se hace cada vez más necesaria dentro del campo artístico y cultural montevideano: las identidades artísticas auto precarizantes<sup>42</sup> son un problema actual y la falta de perspectiva de género se pone cada vez más en evidencia. Ante el avance de las derechas neoliberales en América Latina, se vuelve urgente un llamado común a reivindicar nuestros derechos y construir

---

42 | Isabell Lorey y Karina Mauro trabajan este tema. Ver bibliografía.

una salida colectiva como sustento para la transformación. Si lxs artistas no nos unimos, poco podremos avanzar cada unx en su chacra. La inminente interconexión de lenguajes y disciplinas artísticas y las mismas problemáticas (precarización laboral, multiempleo, informalidad, violencia basada en género) podrían ser buenas razones para hilar una red artística sólida y con peso político de cara al S XXI.

El futuro será transfeminista, antiespecista, antirracista, abolicionista y antipatriarcal. Una revolución en la cual podamos comer, cantar, pintarnos, bailar, reír, amar y gozar sin miedos y sin violencias. Un escenario en el que vuelvan a brillar las lucecitas amarillas para todes, donde la luna no sea tan nostálgica y sea testigo de miles de encuentros amorosos consentidos, donde los romances prioricen la felicidad de las personas, sin transfobia ni homofobia... y al salir del tablado podamos caminar tranquilas soñando con los ojos abiertos, de cara al mar, mirando al sur.

## Bibliografía

Alba, A, Pallares, R, (2016). «*Las murgas en los noventa*». Cuadernos del CLAEH (Centro Latinoamericano de Economía Humana), Vol. 35, N° 104, 225 – 231.

Alfaro, M. (1991) *Carnaval: Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*. Primera parte. El Carnaval heroico (1800–1872). Montevideo: Ediciones Trilce.

(1998) *Carnaval, Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento. Montevideo. Trilce.

(2008). *Memorias de la bacanal: Vida y milagros del Carnaval montevideano (1850–1950)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Alfaro, M. (1998) *Carnaval, Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento. Montevideo: Trilce.



Batthyány, K y Sánchez, A. (2020) *Profundización de las brechas de desigualdad por razones de género: el impacto de la pandemia en los cuidados, el mercado de trabajo y la violencia en América Latina y el Caribe*. Revista Astrolabio Nueva época. CONICET. (ISSN 1668-7515) <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/>

Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

Bourdieu, P., 1967. «*Campo intelectual y proyecto creador*», en AAVV, Problemas del estructuralismo, México: Siglo XXI: 135-182.

Carrquiry, C. (2017). *Poéticas de murga uruguaya: tradición, profesionalismo y rupturas*. Estudio comparado temático-formal de cuatro casos entre 2005 y 2010. Tesis de Maestría en Teoría e Historia del Teatro, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República. Montevideo. Uruguay.

Caminha, M. (2015) *Historia, cuerpos y formas de representar la Comicidad desde una perspectiva de género*. Tesis doctoral. Barcelona.

Castro, S. (2017). *Murgas de mujeres (estilo uruguayo) en América Latina. Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Santiago: Juan Pablo González.

Cestau V (2020) *La murga uruguaya. Problematizaciones acerca de las identidades artísticas murgueras y condiciones de producción dentro del concurso oficial del Carnaval*. Revista de crítica teatral Telóndefondo N 31. Pág (147-161) ISSN 1669-6301. Facultad de Filosofía y letras, UBA, Buenos Aires.

(2020) *Humor y Feminismos. Problematizaciones acerca del cuerpo cómico en escena. Experiencias y apuntes del Encuentro de Murguistas Feministas del Uruguay*. Ponencia presentada en las II Jornadas Artes y Humor. Estéticas Plurales y liminales. <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/desbordes-humor%C3%ADsticos-est%C3%A9ticas-plurales-y-liminales>

Giunta, A. (2019). *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Gutiérrez, V, Brava, P, Umpiérrez, S (2019) *El Lado B de la murga. La mujer y su participación*. Montevideo: Friedrich Ebert Stiftung

Maffia, D. (2007) *Epistemología feminista: La subversión semiótica de las mujeres en la ciencia*. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género Universidad de Buenos Aires. Revista Venezolana de Estudios de la Mujer v.12 n.28 Caracas jun. 2007

Miranda, C. (2021) «Somos carnaval» *Caracterización de la identidad organizacional y los principales grupos de interés para SUCAU*. Trabajo Final de Grado. Licenciatura en Comunicación. UdeLar, Montevideo.

Lorey, I. (2006) «Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales», en Brumaria, Arte, máquinas, trabajo inmaterial, 7, pp. 1-18

Pateman, C. (1995) *El contrato sexual*. Editorial Anthropos. Barcelona.

Segato, R. (2003) *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayo sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Editorial Prometeo. Buenos Aires.

(2016) *La Guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueño. Madrid

(2018) *Contra-pedagogías de la crueldad*. Editorial Prometeo. Buenos Aires.

Simonetti, Cestau (2021) *Escenas y escenarios de la pandemia. Una mirada a la situación del sector artístico-cultural montevideano*. Revista Sociología del trabajo - Estudios culturales - Narrativas sociológicas y literarias NB - Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-Conicet) ISSN 1514-6871 [www.unse.edu.ar/trabajosociedad](http://www.unse.edu.ar/trabajosociedad)

Pereira, M. (2020) «La participación de las mujeres en el Encuentro de Murga Joven». Trabajo inédito final para la Diplomatura en género y políticas públicas. Facultad de Ciencias Sociales. UdeLar. Sitios de internet.

<https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/biblioteca/3er-plandeigualdaddegenerocompromisos2016-2020.pdf>

<https://www.elobservador.com.uy/nota/carnaval-feminismo-y-un-dialogo-apoyado-por-pilsen-en-la-plaza-las-pioneras-20212229460>

<https://brecha.com.uy/que-cultura-popular-queremos/> Sofía Pinto Román 27 noviembre, 2020

<https://brecha.com.uy/el-ultimo-cuple/> Mauricio Pérez 22 febrero, 2019

<https://www.carasycajetas.com.uy/colectivos-de-murgas/>



Acercamiento al candombe y su proceso en el Carnaval

## **LA COMPARSA ES REALIDAD Y LA VIDA ES FANTASÍA**

*Leticia Rodríguez Taborda*

### **1. La historia**

El candombe representa una parte fundamental de la cultura del Uruguay. Llegó con las personas de origen africano que vinieron en situación de esclavitud. Las comparsas son una forma primitiva de organización en estas tierras. Comparto estas reflexiones sobre su contexto actual tomando la historia como punto de referencia para pensar algunos aspectos políticos de los concursos de Carnaval y de la participación de las mujeres en ellos.

En 1750 tenemos claros ejemplos de organizaciones de candombe participantes en el Corpus Christi. Para fines de 1800, la utilización del término *comparsas* ya tiene relación directa con el candombe tal como lo conocemos hoy, pero por esa época los grupos tenían la obligación de responder en todo sentido a la voluntad de la iglesia, de los gremios o de grupos de señoritas organizadas con fines de beneficencia. Las organizaciones de candombe no tenían regulación; sin embargo, luego de estudiar su complejo proceso de prohibición primero y de reglamentación después, podemos comprender la restricción histórica que han tenido el candombe y las comparsas.

La Iglesia y el Estado diseñaron y ejecutaron la apropiación cultural del candombe. Regularon todo en cuanto a su práctica. Hace muy poco tiempo que el candombe tiene su reconocimiento en la historia del Uruguay. De hecho, aún no es profundamente



estudiado en los centros educativos, no hay una concepción de reparación cultural y su carácter patrimonial no está siendo muy útil a la práctica comunitaria.

Entender algunas especificidades de la comunidad afrouruguaya nos permite dimensionar esta manipulación cultural del candombe y su espacio sociocultural: las comparsas.

### **a. Cofradías**

«Las cofradías eran dirigidas e institucionalizadas a partir de la Iglesia que impuso sus códigos y patrones»<sup>43</sup>. Fueron un eficaz instrumento para el aculturamiento y la resignación de los esclavos. En estas formaciones el principal objetivo era liquidar cualquier postura de rebeldía. Se entregaba aguardiente y tabaco de forma gratuita para facilitar la dominación de quienes eran ingobernables.

La Ley de Indias puede tomarse como una demostración de cómo se reglamentó este proceso. Gustavo Goldman y Romero Rodríguez aseguran en sus libros que la evangelización fue una negociación política con los esclavos. Desde el punto de vista religioso, también podemos señalar el sincretismo y la recaudación para comprar libertades como objetivos concretos de las organizaciones afro. Desde 1787, la cofradía de San Baltazar fue una de las fiestas más importantes; gracias a las negociaciones políticas que se fueron dando a lo largo del tiempo, el gobierno reconoció y autorizó, en 1852, el seis de enero como día de celebración. Parte de este proceso es el que da nacimiento a lo que hoy conocemos como llamadas<sup>44</sup>.

---

43 | Romero Jorge Rodríguez. Mbundo Malungo a Mundele. Rosebud ediciones 2006. Pag. 34.

44 | Gustavo Goldman Salve Baltazar! la fiesta de los reyes en el barrio Sur de Montevideo.

## b. Salas de Nación

Siempre rigurosamente controladas, las Salas de Nación fueron un centro de planificación estratégica para luchar por la libertad de los esclavos. El encuentro de los nacidos en África y sus descendientes en un recinto cerrado generó prácticas culturales específicas. Esto dio origen a agrupaciones denominadas mayoritariamente como *Salas* o *Candombes*. Los organizadores y organizadoras eran obligados a decorar el espacio con cultos católicos: el funcionamiento estaba reglamentado por la Real Cédula, el conjunto de leyes venidas de España que regulaban la vida en esos tiempos. Benguelas, Minas Nago, Angolas, Congos y muchas más naciones tuvieron un lugar asignado para sus encuentros. Los congos africanos se reunían en la calle Ibicuy y Soriano y sus reyes eran José y Catalina Gómez. El surgimiento de las figuras de la Mama Vieja y el Gramillero se da en estas salas, y al inicio tenían que ser parejas casadas en las que el linaje africano estuviera presente. Las relaciones jerárquicas surgidas a partir de estos encuentros decaen con el nacimiento de la identidad negra uruguaya<sup>45</sup>.

Hay algunos casos interesantes de mencionar, como la historia de Mariana Artigas, Reina de la Nación Benguela, que era esclava del General Artigas. Mariana falleció con 100 años, el 30 de Julio de 1880.<sup>46</sup>

## c. Tuteladas

La mujer negra llegada de África como esclava se convierte en sierva uruguaya<sup>47</sup>. La mayoría de las mujeres negras en la ciudad sobrevivían como nanas de leche o lavanderas, pero siempre estaban tuteladas por la policía dado que debían cumplir con lo

---

45 | Lino Suarez Peña. Apuntes y datos referentes a la raza negra en los comienzos de su vida en esta parte del plata.

46 | Oddone.j. Antonio La universidad Uruguaya. Del Militarismo a la crisis T1. 121 y 122 pág.

47 | Romero Jorge Rodriguez. Mbundo Malungo a Mundele. Rosebud ediciones 2006. Pag. 34.





que se entendía por buena conducta, quedándose en la casa de los patrones y aceptando todo lo que eso implicaba. En 1853, en los diarios uruguayos, el 67% de los avisos de prensa hacían referencia a transacciones en torno a las amas de leche. La abolición de la esclavitud no solucionó el problema vital de estas mujeres.

Las mujeres y hombres negros en América y en Uruguay eran libres en los papeles, pero sus vidas estaban más reglamentadas que las del resto de la sociedad. La ley de abolición trajo un telón mordaz sobre la vida de la gente negra. Según las narraciones de la época, sus comunidades eran tremendamente invisibles, incluso más que ahora. La población afrouruguaya ha sufrido una continua tutela institucional, especialmente en el espacio sociocultural que ocupan el candombe y las comparsas. Esa condición es una gran clave de comprensión del proceso que nos ha traído hasta el presente.

## **2. La transformación hacia el empresariado cultural**

La comparsa Pobres Negras Lavanderas estaba integrada, en su totalidad, por mujeres de Durazno. Algunas de sus letras fueron transcritas en el periódico El Argos, en 1883. Las mujeres afro de Uruguay siempre fueron activas en el ámbito cultural, especialmente desde el punto de vista artístico.

Citamos una de sus letras: “Bailemos negras un tango con mucho gusto y compás, / que si a las niñas agrada quisá, no salgamo’ mal. / A ver si hacemos esfuerzo de entonar este cantar / y de bailar este tango con gracia particular. / Ya que tú negra no tienes ninguna dificultad, / es preciso que demuestre’ hoy tu buena habilidad, / porque tú sabes que el tango precisa aire y nada más, / y así te pide mi negra bailá, mi negra bailá”.

Las niñas a las que había que agradar eran las señoras de la alta sociedad blanca, que poco a poco empezaban a tener más libertades e influencia en los ámbitos de la cultura y financia-

ban, aunque siempre dando el mínimo, a las agrupaciones de comparsas sobre finales del siglo XIX. Ya para 1850, el Estado tiene la perspectiva de que, a partir de las comparsas, deben organizarse eventos.

El seis de enero de 1877 los Pobres Negros Orientales, de origen argentino, participaron del Carnaval. Ingresaron en la fiesta negra del seis de enero gracias a ciertos acuerdos políticos que habían negociado previamente con las autoridades de la época. El paseo de familias por las Canchas, Tangos, Tambos o Candombes se integró a la fiesta oficial de Carnaval y le brindó una perspectiva de entretenimiento y burla a lo que ritualmente solían hacer las y los negros, pardos y mulatos con sus danzas, cantos y toques. Los empresarios argentinos Crowell y Escalera comenzaron a parodiar las tradiciones africanas, y así comenzó a desaparecer el carácter religioso, libertario y secreto que estas expresiones tenían en sus inicios.

Ya a fines de 1800, las agrupaciones estaban integradas por una cuerda de tambores, personajes típicos como la Mama Vieja, el Gramillero y el Escobero, un grupo de bailarinas y portaestandartes de símbolos. Toda esta grupalidad conformaba cada comparsa.

En 1872 se organizó una actuación de comparsas en el Teatro Solís; poco a poco, las autoridades municipales fueron apropiándose de las responsabilidades y se hicieron cargo de organizar los festejos. En 1874 se organizó el primer Concurso Oficial de Comparsas, realizado el 16 de febrero en un gran escenario levantado en la Plaza Matriz. Participaron 35 comparsas, de las cuales sólo once eran de negros. Dicen que fue una fiesta tan popular que a mediodía ya no había lugar.

Ese mismo año se creó la participación en Carnaval de la figura de los negros y lubolos. La mayoría de la gente desconocía que el origen de esta palabra hacía alusión a una nación africana. Los blancos de la época se pintaban la cara de negro; de su conjunción con los negros nacen las sociedades de negros y



lubolos. La fusión no fue hecha por simple voluntad de ambas partes. La tradición negra está signada por la obligación de negociar y negociar para conservar sus tradiciones a cambio de generar el famoso *crisol de razas* que luego pasaría a ser uno de los símbolos característicos de la democracia uruguaya.

### 3. Problemático y febril

En el siglo XX la segmentación social estuvo dada, fundamentalmente, por los clubes sociales. Se creó una clara segregación en la que las personas fenotípicamente negras no podían ingresar a los clubes de los blancos. Sin embargo, la política de los intelectuales negros empieza a hacerse sentir con la prensa escrita y con nuevas estrategias de alianza con ideas demócratas y progresistas.

El tango y el candombe estaban de moda, y eran ejecutados en música, canto y baile mayoritariamente por gente negra, aunque ya en ese momento, quienes ganaban los concursos eran los comerciantes y *niños bien* de la época. Los conventillos fueron un gran semillero cultural: allí nacieron muchas comparsas que luego participaron en el proceso hacia el Concurso Oficial del Carnaval uruguayo.

En 1903, la comparsa Esclavos de Asia llevó adelante una auténtica rebelión junto a las agrupaciones Pobres Negros Cubanos, Lanceros Africanos, Negros Hacheros, Esclavos de Nyanza, Negros del Congo, Esclavos Africanos, Negros Libertadores, Esclavos de La Habana, Hijos del Congo, Esclavos de Mozambique y Libertad. Los Esclavos de Asia sostuvieron la iniciativa de señalar que no se presentarían en ningún tablado en el que no se premiara a las comparsas por separado, lo que obligó a la creación de una nueva categoría. En 1905, se crea el actual Concurso Oficial de Comparsas de Sociedades de Negros y Lubolos. Los ganadores de la primera edición fueron los Negros de Asia. El periódico Nuestra Raza desaparece, y sobre 1950 nace el CIA-PEN, el Círculo de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores

Negros en el que Pedro Ferreira, Virginia Brindis de Sala y Pilar Barrios, entre otros, crean una organización cultural para debatir la cultura y el Carnaval, y luchar contra el racismo.

En 1946, Marta Gularte innova en el candombe y baila delante de los tambores. Esto dio lugar a un personaje fundamental de las comparsas modernas: la Vedette. Su incorporación generó polémica desde un principio, y sigue siendo un tema que genera debates y reflexiones en varias comunidades que piensan y repiensen las características estéticas y éticas del candombe, y su función social.

En 1952 se crea DAECPU (Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay), que inicialmente fue la gremial de los conjuntos carnalescos. Allí comenzaron a participar varios directores de comparsas. El primer Desfile de Llamadas en Montevideo fue en 1956, y se trataba de un concurso destinado únicamente a las comparsas. De cierta forma, este desfile supuso la oficialización de las ya conocidas llamadas barriales, que tenían su origen en los conventillos de Mediomundo y Ansina, en los que vivía la mayor parte de la población afro-montevideana.

Durante el proceso de 1970 a 1985, las comparsas sufrieron el terrible peso del terrorismo de Estado. Los conventillos fueron desalojados forzosamente, la represión social en las calles a quienes tocaban y bailaban fue categórica, y los archivos de los concursos de Carnaval fueron robados de AUDICA (nombre forzoso que se le impuso a DAECPU durante la dictadura). En este periodo, el candombe sufrió una agresión de la que nunca se recuperó, aunque como decía el músico y compositor Carlos Silva, con los desplazamientos forzosos y violentos el candombe se convirtió en semillas al viento, y la mejor justicia fue que volviera a brotar en todos los barrios de Montevideo.



#### **4. La participación de las mujeres afro en ámbitos de concursos oficiales de Carnaval**

Muchas menciones quedan afuera de este recorrido histórico, pero es importante mencionar que:

- a. Existen muchos artículos de prensa que denostan a la cultura de candombe, a las mujeres y a su participación en la fiesta durante los siglos XIX y XX.<sup>48</sup>
- b. Las letras de las comparsas suelen expresar lo difícil que es ser negro o negra en una sociedad profundamente racista, pero solapan muy bien las violencias que se producen entre las personas negras por el cumplimiento de distintos roles de género.
- c. La lucha contra el control y excesivo poder que ejercían primero el Estado y la Iglesia, más tarde las grandes empresas y finalmente las municipalidades, marcó la historia del candombe.
- d. Las continuas negociaciones que fueron necesarias para garantizar la supervivencia de las prácticas culturales comunitarias, terminaron generando una jerarquía piramidal que intersecciona todas las inequidades, reproduciendo en sus entrañas las lógicas y condicionantes de cualquier estructura patriarcal.

En términos legales, los roles de dirección de las mujeres en las comparsas comienzan recién hacia los años 90 del siglo XX. La Escuela de Candombe de Cerro Largo es la primera comparsa que se inscribe en las llamadas bajo el nombre de una mujer: Edith González. En 1990, ella fue nombrada como la reina del Carnaval de Melo. La celebración se llevaba adelante en el Club Obrero de Melo, que desde 1920 no permitía el ingreso de gente negra al lugar. Pero Edith fue una de las primeras en ingresar al club, y en 1993 ganó, en las llamadas montevidéanas, un premio como mejor comparsa del interior. Sin duda, Edith fue una de las pioneras en el candombe liderado por mujeres.<sup>49</sup>

---

48 | George Reid Andrews. Negros en la Nación Blanca. Agosto 2011.

49 | ¿Qué es Edith sin Carnaval? Soledad Gago. Diario El País 14 de febrero de 2021.

A inicios del siglo XXI se fundó una nueva Organización de Comparsas de Candombe. La Asociación Uruguaya de Candombe fue fundada en 2004 (AUDECA) y actualmente cuenta con la afiliación de más de cincuenta comparsas de distintos barrios y departamentos del país. Desde 2020 tiene dos mujeres en la directiva, y unas seis directoras de comparsas entre toda la conformación total, según nos transmitió su presidente Aníbal Pintos.

En DAECPU, actualmente, participan dos directoras de comparsas: Lourdes Demarco y Florencia Gularte. En 2021 se conformó en la institución una Comisión Pro Género, según informó José Arisi, coordinador del Centro de Documentación de DAECPU.

Con el liderazgo del diputado afrouruguayo Edgardo Ortuño, en 2006 se aprueba la Ley 18.059, Ley Nacional del Candombe, la Cultura Afrouruguaya y la Equidad Racial. Muchas personas acompañamos la iniciativa y luchamos para que se cumpliera cada artículo. En 2009, la UNESCO declaró el candombe como patrimonio inmaterial de la humanidad. La ley generó muchas acciones comunitarias, pero con la falta de presupuesto específico y el agravante de la pandemia en 2020, decayó todo el mecanismo general de acciones comunitarias.

## **5. Más interrogantes que respuestas**

El candombe y las comparsas de candombe no son lo mismo, pero ambas prácticas existen, fundamentalmente, también por fuera del Carnaval. El candombe es una cultura que tiene que ver con otra visión de la muerte, de la vida, de la magia, y las mujeres son sus principales cuidadoras y ejecutoras en la historia de la transmisión oral que se da de generación en generación. Las mujeres participan en todos los ámbitos comunitarios del candombe, pero la mayoría no se enfocan en los roles de dirección.

Las mujeres directoras de comparsas entrevistadas para este texto han señalado muchos puntos de análisis interesantes. Entre ellos, la gran necesidad de una nueva dimensión de políticas



públicas que apoyen la cultura comunitaria y la incorporación de prácticas sanas, en las que ser mujer no constituya una desventaja. También valoran que, en las comparsas dirigidas por ellas, la cultura colaborativa entre mujeres es mucho mayor, y es un valor a seguir fortaleciendo.

Lo primero en lo que todas coinciden es en definir todo lo que se genera en torno a una comparsa barrial como una red de amor. Las comparsas ayudan en el tratamiento del hambre: organizan ollas, canastas, merenderos. Han sido un sostén barrial y comunitario fundamental durante los últimos 20 años, en la crisis de 2002 y ahora en 2020, con la aparición de la Covid-19. Las comparsas también fortalecen las redes de contención y organización para combatir el consumo de drogas, la depresión y la violencia sistemática en los espacios públicos. Esto merece ser valorado en los procesos de gestión cultural de las ciudades como parte de un activo importante, sobre todo a la hora de apoyar a las comparsas que están en las zonas más pobres del país y trabajan con la comunidad barrial.

Cristina Costa, ya retirada de la dirección de la comparsa Trini-boa, señala la importancia de que las mujeres estén en los roles directivos pero no solo desde el esfuerzo o el reconocimiento de los integrantes de la agrupación, sino que también puedan ser firmantes. Habiendo más de 70 comparsas, legalmente no llegan ni a 10 las directoras anotadas en el padrón actual. Cristina recordaba el liderazgo nunca reconocido de Margarita Barrios, esposa de Waldemar «Cachila» Silva y directora de Cuareim 1080.

Otra de las militantes históricas es Mangola de Biafra, quien es recordada como una gran referente de su comparsa en el barrio Belgrano del Buceo. Aunque detrás de las organizaciones de comparsas siempre están las mujeres. En conversaciones con Yenni Rocha, directora de la comparsa La Fabini, ella destaca el papel de invisibilidad que han transitado las mujeres en las comparsas, las cuales no están reconocidas en la memoria del candombe cuando siempre han sido quienes sostuvieron la tra-

dición oral y el trabajo comunitario. Muchas perdieron su dinero y hasta se han enfermado por el costo que tiene llevar una comparsa adelante.

Varias de las directoras o exdirectoras manifiestan que los jurados no entienden la esencia de lo que es importante evaluar. Algunas problematizan la falta de premios reales que, además de dinero, generen oportunidades y valor social. Consideran que los jurados deben tener más conocimiento sobre el candombe y su historia, y que con la mayoría de los jurados esto no pasa. La comparsa es tan importante como las demás categorías, pero hay un código interno del *derecho de piso* que tiene que terminarse. En este punto todas acuerdan: pertenecer a una comparsa es más difícil que pertenecer a otras categorías, y esa injusticia existe y rige muchas decisiones logísticas que se toman dentro del Concurso Oficial.

A pesar de las evidentes inequidades, a partir de finales del siglo XX se han conseguido varios sucesos históricos: se creó el primer Congreso de Carnaval en 1990, se desinstalaron en 1991 las Comisiones de Control que censuraban los contenidos de los textos y los cantos. En el año 2001 y 2002 se realizaron cambios reglamentarios. Pero nada de esto ha generado un empoderamiento real de los grupos más vulnerables, una evolución de quienes más necesitan apoyo desde una perspectiva de género, de clase y de protección de la diversidad. Se negocian algunos acuerdos con el área de eventos de la IM, pero no se pone en valor lo transitado por las agrupaciones y las comparsas, que tienen conocimientos específicos que surgen de sus trabajos en los territorios. Por su parte, el debate acerca de los derechos de imagen que se generan en las transmisiones de Carnaval no es un secreto, pero nunca se ha logrado conformar un proceso participativo en el que las comparsas estén plenamente representadas.





## 6. Un futuro mejor

Es importante apostar a las generaciones nuevas, a formas innovadoras de trabajo comunitario que valoren el legado tradicional pero que incorporen, además, elementos que enriquecen la comparsa con un aporte más integral y diverso. Es importante luchar contra la discriminación por género, orientación sexual, etnia o clase. Es más: el candombe es un espacio en el que se tienen que erradicar el acoso, la violencia, toda forma de intolerancia.

Las comparsas de candombe son, hoy en día, uno de los sectores más relegados del Carnaval. Hace pocos años una parodia hacía un chiste acerca de cómo, en pleno Concurso, cuando era el turno de las comparsas el jurado se tomaba un refrigerio o se iba al baño: un símbolo de ninguneo, de que se considera que se trata de espectáculos de menor valor que el resto. Las directoras de comparsas están pidiendo que las metas a nivel interno sean claras. Que se cuide a los y las componentes. Que existan espacios de debate y autocritica y que, fundamentalmente, la Intendencia escuche y también aprenda. Se apunta a generar procesos en los que el trabajo de la cuerda de tambores no sea más importante y jerárquico que el de las bailarinas, sino en los que todo esté diseñado para un decir artístico realizado con equidad.

La comparsa La Melaza, y más recientemente La Fermina, están demostrando que hay otros formatos posibles. Es importante todo lo que tiene que ver con el candombe fuera de los ámbitos de competencia, porque genera empoderamiento y representación social. Pero la competencia de Carnaval también representa a muchas personas, y por esto deben generarse mejores condiciones de articulación. Es un trabajo cultural y debe ser valorado como tal.

La comparsa es amor, familia, un punto de encuentro, una llamada ancestral. La mayoría de las directoras de comparsa realizan ese trabajo por la necesidad energética de escribir su relato,

hasta por una fuerza espiritual que las empuja. Piden que los concursos incluyan nuevas perspectivas que mejoren la garantía de los procesos concursables. Solicitan que se insista en el desarrollo de producciones artísticas de calidad, pero creen que eso no debe derivar en que las organizaciones de candombe se manejen con soberbia e indiferencia masculina. Las compañeras exigen ser parte de un trato igualitario, quieren respeto, que las autoridades escuchen a la comunidad, que está diciendo *no al desarraigo forzoso de las llamadas*. La idea de enviarlas al Parque Rodó es destructiva: relativiza y condiciona el legítimo espacio sociocultural que generan las comparsas.

La propuesta de este tipo de soluciones deja en evidencia que la organización actual del Carnaval ya no representa a la mayoría de las comparsas. Representa a un sistema patriarcal que está caduco pero que ejerce presión gracias a las maniobras económicas que lleva a cabo y a la dinámica de los roles de poder. Así, se desconoce la fuerza del sentido comunitario y se sigue agrediendo a las familias que construyen cultura. Este texto quisiera invitar a quienes forman parte del candombe a mantener sus convicciones y a colaborar con un proceso que nos conduzca a un Carnaval más equitativo. No más acoso sexual o laboral en el Carnaval. No más destrato. Recuerden que las mujeres de las comparsas también escriben la historia y ya no se callan más.

Gracias a Cristina Acosta, Yenni Rocha, Paola Gonzalez, Edith Gonzalez, Anibal Pintos y José Arisi. Debemos homenajear a Margarita, Mangola y a tantas otras que ya no están. Agradecemos a quienes construyen cada día: Chabela Ramirez, Cristina Acosta, Mary Vidal, Yolanda Pintos, Celia Guadalupe y a todas las que hacen candombe desde la raíz.



## Bibliografía

Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo, 1990.

Montaño, Oscar Unkhonto. *Historia del aporte negro-africano en la formación del Uruguay*, Montevideo, 1997

Romero, Jorge Rodríguez. *Mbundo Malungo a Mundele*. Rosebud Ediciones, 2006.

Suarez Peña, Lino. *Apuntes y datos referentes a la raza negra en los comienzos de su vida en esta parte del Plata*. Museo Histórico Nacional. Manuscrito de 1924.

Goldman, Gustavo. *Salve Baltasar! La fiesta de los reyes en el barrio Sur de Montevideo*. 1997.

Oddone, J. Antonio. *La universidad Uruguaya. Del Militarismo a la crisis*.

Reid Andrews, George. *Negros en la Nación Blanca*. Linardi y Risso Agosto 2011.

Gago, Soledad. *¿Qué es Edith sin Carnaval?* Soledad Gago. Diario El País, 14 de febrero de 2021.

Transcripción del debate en Plaza Las Pioneras  
el 20 de febrero de 2021

## **IMAGINAR EL FUTURO DEL CARNAVAL**

Exposición del panel

### **La importancia y las contradicciones de la historia**

*María José Hernández*

Allá por el 1800, cuando en esta ciudad abundaban otros paisajes, el Carnaval era una fiesta muy esperada: era la herencia de Momo. En la mitología de la que procede Momo, en ningún momento dice que es varón, pero vaya a saber por qué lo travestimos tan rápidamente. Sí sabemos que era un dios o una diosa muy bromista, irreverente, que hacía tantas bromas pesadas que lo expulsaron del Olimpo. El carácter de Momo y su personalidad trascendió fronteras y, en el Uruguay del siglo XIX, lo que primaba en las carnestolendas era el juego. Y no se piensen que empezaba en enero o en febrero, ya el 24 de diciembre la gente comenzaba a disfrazarse y a probar: si eran ricos se disfrazaban de pobres, si eran pobres se disfrazaban de ricos, si eran mujeres, de varones, si eran varones, de mujeres. Los pocos esquemas que había en esa sociedad se rompían. Era la fiesta de los cuerpos libres, del goce de los sentidos...

También era la fiesta de los saqueos y las guerras de agua. Hay descripciones y crónicas que demuestran que se tiraban huevos podridos, llenos de cosas que olían mal; también había expre-



siones violentas y todos los vidrios quedaban rotos. Pero lo que más quiero rescatar es el carácter lúdico y no organizado que tenía ese Carnaval, aunque a fines de 1800 ya empezaba una nueva sensibilidad que tenía que ver con disciplinar esa barbarie del pueblo, que se divertía ilimitadamente sin división de género ni edades. Aparece entonces la organización de los tablados; entonces ya no había esa alegría dispersa por cualquier lugar: aparecieron las agrupaciones de tablado. La religión empieza a meterse en lo que tiene que ver con los textos y define cuáles son las cosas que se pueden decir, de acuerdo a instituciones como la Iglesia, la Policía, el Hospital y la Escuela. El Carnaval también se convierte en un dispositivo de control y disciplinamiento. Es interesante porque nosotros solemos decir: «Carnaval, Carnaval, acá se puede todo», pero sin embargo hay un orden implícito que no se puede romper, con el que hay que cumplir sí o sí.

El primer Concurso Oficial lo podemos encontrar en 1905, aunque no había una prueba de admisión. Se juzgaba quién decoraba mejor los tablados, qué murga era la más original, y qué tipo de murgas y agrupaciones eran aceptadas. La esfera pública estaba ocupada mayoritariamente por varones que comienzan a apropiarse de aquel Carnaval en el que no había distinción de géneros y generaciones. Sabemos que hubo mujeres subversivas durante toda la historia: ya en aquellos momentos algunas se animaron a poner sus cuerpos en la bacanal. Eso tiene que ver con la producción de sentido de distintos tiempos del Carnaval, cómo se fue organizando y cómo pudimos llegar a que hoy sea presentado como un negocio.

Hablo de negocio tomando el origen etimológico de la palabra: la negación del ocio, la negación del tiempo que no tiene recompensa. Eso implica la negación de la expresión popular, de aquellas horas improductivas que resultaban fundamentales para la riqueza artística y comunitaria de los pueblos. Que el Carnaval sea un negocio implica que esas horas, esos impulsos colectivos, dejan de tener valor cuando no tienen valor de cambio.

Por otro lado, el Carnaval y la sexualidad estuvieron relacionados en todo momento, siempre fue la fiesta de la carne libre. Hay que pensar qué cuerpos se utilizaron para poder hacer esa carrera, para poder disfrutar del goce sexual. En el siglo XIX los saqueos muchas veces consistían en que los hombres intentaran subir a los balcones mientras las mujeres tenían que tirarles agua para intentar que no las violaran. Es evidente que hay una parte de ese carácter lúdico original al que no queremos volver, pero pensando en aquellas primeras violaciones de mujeres podemos pensar cuánto heredamos de aquel Carnaval en lo que respecta a las relaciones sexoafectivas. Cuando vemos la influencia que han tenido y siguen teniendo en el Carnaval montevideano grupos relacionados con el narcotráfico y el proxenetismo, resulta interesante hacer el ejercicio de volver a pensar en aquel origen.

Pero también me interesa recuperar rol del Carnaval como expresión del arte popular. ¿Por qué los pueblos bailan? ¿Por qué los pueblos cantan? ¿Por qué los pueblos pintan? ¿Por qué necesitamos purgar lo que nos pasa a través del arte? ¿Por qué necesitamos inventar otros mundos posibles? No tenemos esas respuestas exactas, pero es muy evidente que, a la hora de inventar una prueba de admisión para ver quién puede participar y quién no, quiénes van a ser los admitidos y admitidos a la fiesta, hay un montón de gente que queda afuera.

Pensemos: ¿vamos a acorralar el mar? ¿Vamos a ver a quién admitimos para decidir quién puede participar de la fiesta popular? ¿Quiénes son los que dicen «vos sí, vos no»? La prueba de admisión parece heredada de aquella educación clásica, europeizada, que nos decía desde niños: «tú puedes cantar, tú no puedes». Así, crecíamos pensando que teníamos una zanahoria en la oreja y resulta que no, que en realidad era una creencia absolutamente limitante.

Nos encontramos en la actualidad con un Carnaval que hoy representa a la sensibilidad del momento. Un sistema patriarcal, capitalista, capacitista, transfóbico, homofóbico, misógino, li-



mitante, que admite y que no admite, que se toma el tupé de poder decir qué cuerpos pueden gozar y cuáles no. Y qué cuerpos pueden gozar con qué cuerpos, claro. Algunos cuerpos tienen el poder absoluto de poder usar el de los y las demás para su satisfacción personal y para crecer como artistas.

¿Cómo podemos conciliar un Carnaval para todes y un Carnaval para les trabajadores del Carnaval? ¿Cómo podemos lograr que vuelva a ser una expresión popular en la que todes podamos participar y, a la vez, una fuente de trabajo para aquellas personas que somos profesionales del arte?

Es claro que pensar el Carnaval desde una nueva lógica feminista, pensar seriamente cuál es el Carnaval que soñamos, es un ejercicio complejo, pero muy urgente. Registrar la historicidad de la fiesta, su evolución a lo largo del tiempo, es un insumo muy importante para poder reflexionar al respecto.

## Mirarnos para adentro

*Sofía Mieres Leaman*

Cuando me invitaron a este panel, me propusieron que hablara sobre qué consideraba que había que hacer para tener el Carnaval que soñamos, para erradicar la cuestión patriarcal del Carnaval. Pensar en un concurso ya es pensar en una lógica patriarcal, partiendo de esa base siempre vamos a estar enfrentadas a un rol de poder que enmarca todo en el capitalismo. Esa lógica es la misma que nos viene oprimiendo a las mujeres y a los trabajadores, y a quienes pueden tener el deseo de participar de esta fiesta que no es tan popular como nos hacen creer.

Es importante pensarnos nosotras, las mujeres que ocupamos ciertos espacios, en el privilegio que tenemos hoy nosotras cuatro de estar acá, o en tener la oportunidad de estar arriba de un escenario. Es algo que no ha sucedido a lo largo de la historia, es una opción que no existe para muchas de nosotras. Es necesario reconocer a las compañeras, las que están hoy acá y las que no. Reconocer a las que no tienen esa posibilidad, empezar a poder vernos desde otro lugar. Y a quienes tuvieron que pelear, gritar y luchar para que hoy podamos nosotras estar acá, esas muchas mujeres que han ocupado históricamente diferentes espacios. Que si es difícil para nosotras esta lucha hoy, como decía Majo, lo que pasaron ellas...

Perlita Cucú, en el año 30, cuando dirige la murga de varones Don Bochinche tenía 13 años, imagínense lo que fue para ella. Me parece muy importante comenzar a reconocernos, que es algo con lo que a veces nos pisamos el palito. Siempre somos





las mismas caras hablando, yo siento que todo lo que dije ya me lo escucharon y que está bueno que agarren el micrófono otras compañeras, que se vea la cara de otras compañeras en estos espacios hoy o en cualquier otra situación. Celebro que podamos variar quienes estamos frente a cámara, frente a los micrófonos, frente a ustedes hablando hoy.

En lo que implica estar y trabajar para armar un espectáculo, las mujeres siempre hemos sido parte porque para que el varón, sobre todo el varón padre, pueda llegar a las 4am todos los días tiene que haber una mujer atrás, o hubo mujeres. ¿Quién cuida a les niñes, quién cuida a esa familia, quién ordena la casa, quién hace de comer mientras el varón está recorriendo tablados y chupando en una bañadera? Yo aquí me presento como la mamá de Manu, porque eso también implica un sacrificio desde otro lugar. Mi hija tiene 5 años y va conmigo a los ensayos. Se acuesta a las 11 de la noche y al otro día tiene escuela a las 8 de la mañana. Eso es un sacrificio pero también ella es parte de la murga, se formó y se nutrió con eso y lleva la murga en la sangre. Y está buenísimo, pero también implica, para mí, reformular la maternidad. Calculo que en cualquier espacio cultural que habitamos las mujeres tenemos que reaprendernos madres, reaprender a compartir ese espacio con tu hija, con tu hijo, con tu hije, crear en eso un vínculo de dos y que deje de ser solo tuyo.

Salgo en la murga Cero Bola desde hace como 13 años. Es una murga de mujeres que arrancamos chicas y ahora está lleno de niñes. La maternidad en una murga de mujeres genera una onda de familia que en otros espacios, en murgas mixtas o de varones, no se genera tanto. Eso es parte del paisaje cuando estás ensayando, hay niñes correteando, se saben la letra, quieren agarrar el micrófono, y eso implica aprender a convivir con la tarea de armar un espectáculo. No es igual a lo que pasa entre varones, porque nosotras no tenemos varones que cuiden a les niñes, están ahí, con nosotras.

En realidad, ¿qué es el Carnaval? Hablamos de Carnaval y hablamos, en general, de un concurso, como si fueran dos cosas que estuvieran directamente asociadas. Hoy justo tuve una reunión en la que algunas compañeras decían que no eran trabajadoras o trabajadores de Carnaval. ¿Qué es ser trabajador o trabajadora de Carnaval? ¿Es estar en el Concurso Oficial? Porque en realidad yo sí siento que soy una trabajadora de Carnaval, siento que trabajo para armar un espectáculo, siento que ensayo, que cuando me subo a un escenario eso va más allá de lo económico, si es redituable o no. Cuando valorizamos nuestro arte como trabajo le damos otro lugar en nuestras vidas, otro espacio. Las que más decimos que no somos trabajadoras del Carnaval somos las mujeres, porque no estamos acostumbradas a pensarnos de ese modo. Es eso, yo de niña casi no veía mujeres en el escenario. Era muy difícil imaginarnos a nosotras ahí, pero creo que eso, en determinados espacios, está cambiando.

El Encuentro de Murguistas Feministas ha ido generando una visibilización que me parece que ha sido increíble, que permitió habitar un Teatro de Verano sin concurso, sin que se cobrara una entrada, popular, donde todas tuvimos voz. Bueno, ahora el año pasado: Más Carnaval. Y en esto de poder vernos e identificarnos con quien está arriba del escenario: ese es el Carnaval que yo quiero con mis compañeras, con la que está al lado, sin figuras, sin alguien que ocupe tanto espacio, tanto protagonismo, que sin esa persona no podemos vivir, pensarnos en la solidaridad, en el apoyo. También darnos vida entre nosotras. Ese es el Carnaval que yo quiero. Y me parece que el camino es buscarnos, mirar para adentro y generar algo desde nosotras para después exigir.

Voy a leer un cuento que escribí hace un par de años para el Semanario Brecha. Intenta traducir esto que decía: las mujeres no nos vemos ahí arriba, no nos pensamos por dentro. Y las instituciones avalan esa autocensura: la escuela, la familia, el barrio.



## En cuartetos \*

Era una niña que pensaba en cuartetos. No sabía lo que eran las cuartetos, pero pensaba en cuartetos. No se sabe bien cómo ni por qué le surgió esta cualidad, ya que nunca había escuchado a nadie expresarse de esa forma. Era una condición muy difícil: nadie la entendía, le decían que era inútil y en la escuela le iba mal, porque todos bien sabemos que en la escuela nadie piensa en cuartetos.

De todas maneras, ella hacía un enorme esfuerzo por traducir sus pensamientos a la forma «correcta» de expresarse, porque esa es otra cosa que pasa en la escuela: nadie puede salirse de lo «correcto». Un día de febrero, mientras andaba en bicicleta por su barrio, escuchó algo que llamó poderosamente su atención. Un canto fuerte y visceral la invitó a frenar. Había en él algo familiar, y no sabía bien qué era.

Por un agujero en aquel enorme muro blanco divisó un resplandor que no pudo definir. Entrecerró los ojos y vio manchas difusas de tonos radiantes. El agujero era chiquito, y estaba tan concentrada en lo que veía que por un momento fue como si sus oídos se cerraran. De repente, todo se volvió nítido: enormes muñecos portaban telas anchas y coloridas; sus cuerpos llevaban la cara blanca como si se hubieran pasado tiza, y arriba tenían pintados más colores que delineaban su expresión. ¡Eran personajes inventados de algún cuento no contado! Estaba maravillada.

Cuando se le destaparon los oídos descubrió que los personajes pensaban como ella, y además lo hacían en voz alta sin que nadie los censurara. Era más bien lo contrario: las cuartetos se encontraban con manos que aplaudían, con personas que las coreaban, con cuerpos que bailaban al ritmo de canciones. No entendía bien lo que decían, pero lo importante no era el qué sino el cómo, y eso la llevó a pensar que, evidentemente, ese iba a ser su lugar en el mundo.

Casi sin querer trepó el muro y se acercó despacio al escenario. Miró y escuchó lo que restaba del espectáculo con tanta emoción que no pudo prestar atención a nada más. Cuando terminaron los cantos y los bailes observó a los espectadores para darse cuenta de que eran todas personas de su barrio, de su familia y de su escuela. ¡Estaba hasta la maestra!

Era difícil entender que las mismas personas aplaudieran aquello que censuraban en ella. En medio de un sentir que mezclaba emoción y enojo, euforia y rabia, se puso a decir, ella también, sus cuartetas en voz alta. Intentó transmitirles que era eso lo que a ella le pasaba, que no controlaba cómo los pensamientos se formaban en su cabeza, y que necesitaba que la comprendieran. Pero eso no sucedió: nadie la escuchaba ni la miraba, era casi como si no estuviera ahí.

En medio de un llanto profundo volvió a saltar el muro, tomó su bicicleta y pedaleó lo más fuerte que pudo hacia su casa. Tan fuerte pedaleó que se cayó de la bici. Miró alrededor para cerciorarse de que no había nadie, porque sabía que si alguien la veía llorar, con toda esa sangre en la rodilla, no iba a comprender que lo que le dolía de verdad no se cura con alcohol y curitas.

---

\*Publicado en Semanario Brecha el 7 de febrero de 2019. Disponible en <https://brecha.com.uy/en-cuartetas/>



## Otros Carnavales posibles

*Sabrina Martínez*

Si estamos luchando por un Carnaval para todos y todas creo que, como carnalera y espectadora, puedo traer algunas cosas para pensar. Y a la hora de pensar el Carnaval como un fenómeno cultural, estructuro estos pensamientos en función de algunas preguntas para que cada una se las pueda responder: ¿Qué es el Carnaval? ¿Qué pensás si te digo Carnaval? ¿Qué pensás y sentís si te digo: varones Carnaval? ¿Qué pensás y sentís si te digo: mujeres en el Carnaval? ¿De qué hablamos cuando decimos igualdad? ¿Y cuando hablamos de un Carnaval igualitario? ¿Dónde estaría la diversidad, lo disidente y lo disyuntivo? ¿Quiénes hacen el Carnaval? ¿Quiénes son protagonistas y quiénes los actores secundarios? ¿Cómo se construye la hegemonía y la subalternidad? ¿Quiénes quedan dentro y quiénes quedan fuera? ¿Quiénes tienen derecho a la expresión artística? ¿Qué lugar ocupan las organizaciones? ¿Y el Estado? ¿Y la sociedad civil? ¿Y los trabajadores? ¿Y el público? ¿De qué manera se construye lo entendido como lo público, lo privado, lo popular o lo mercantil? ¿Qué sensibilidades produce el Carnaval a la hora de pensar en el arte, el goce y el negocio?

Sobre el concepto de igualdad, voy a compartir algunas cosas que creo que deberíamos comenzar a considerar o pensar: la necesidad urgente de una política de género que permita un Carnaval libre de violencia basada en género. Cuando hablo de violencia basada en género hablo, especialmente, de los casos de violencia sexual sabidos y de todos los no nombrados o silenciados. Hablo de los relatos de abuso sexual, acoso sexual y violaciones, entre otras prácticas. Yendo a lo que tiene que ver con la representación, si más de la mitad de la población

mundial somos mujeres, yo me pregunto: ¿quién se va a responsabilizar sobre la histórica exclusión que tenemos en los espectáculos del Carnaval? ¿Vamos a seguir hablando de que esta desigualdad es el resultado de que son las mujeres las que no quieren salir, o que no se sienten seguras, o que no tienen capacidad para subirse a un escenario? ¿Vamos a seguir contribuyendo a la feminización de las actividades en las que sí, es natural y está bien que sean mujeres, porque son quienes maquillan, cosen o peinan? ¿Vamos a seguir contribuyendo con que sean mayoritariamente varones quienes ocupan el espacio público? ¿Podemos dejar de naturalizar que hay ciertos cuerpos normativos que sí está bien que estén expuestos y otros que solo ocupan un lugar de burla o prejuicio?

A la igualdad e inclusión debemos pensarlas no solamente desde lo que se nos viene más rápido a la mente, la diversidad sexual, la incorporación de la identidad LGBTIQ+, sino también en clave de diversidad cultural y corporal, diversidad de todas las expresiones de masculinidad y feminidad. Tenemos que comprometernos con rechazar empáticamente y sin titubear a toda práctica discriminatoria que se enuncie. El humor no está eximido de ideología y no quita responsabilidad ni de los componentes, ni de las agrupaciones ni de las personas que enuncian discursos de violencia. Si nos vamos a reír sugiero que nos riamos de los poderosos, que ahí tenemos motivos de sobra.

Sabemos que la desigualdad responde a un sistema patriarcal que, como dijeron las compañeras, es androcéntrico, misógino, y está atravesado sin lugar a dudas por otros varios sistemas: el jurídico, el político, el económico. Sistemas que estructuran casi todas nuestras prácticas sociales. Entonces, es muy importante elaborar estrategias que sean prácticas, que sean posibles para un Carnaval realmente inclusivo, con los costos que eso implica. Significa que si necesitamos generar políticas para el fomento de la participación de las mujeres, para que entren más mujeres tienen que bajarse más varones. Tenemos que pensar en ir más allá del impulso individualista que dicta que, frente a situaciones de violencia, el único camino es la denuncia.



No sé si vieron que en los últimos días el Gato Morgade<sup>50</sup> parece que estuvo frente a una violación masiva, una pena que no se haya animado a denunciar. Pienso que ahí está el claro ejemplo de que no siempre la denuncia es algo fácil, se necesita una política de género sistemática y sostenida que abarque a todos los actores que participan del Carnaval. Con esto no hablo únicamente de componentes: hablo de los utileros, de las personas que están en la atención de los tablados y los espacios, de quienes integran las organizaciones en el área de gestión. Y que no sean 2 horitas de taller y un Power Point, por favor. El Carnaval necesita acompañamiento y orientación ante situaciones que atenten contra la igualdad de género. Necesita favorecer un diálogo institucional, un abordaje interdisciplinario, porque la violencia es responsabilidad de quien la ejerce y por eso es importante el nombre, pero también es responsabilidad de todo el sistema y de todas las organizaciones que son omisas a situaciones que, muchas veces, quedan restringidas al campo de lo individual. Hay que diseñar estrategias para la prevención y reducción de daños, la única respuesta no puede ser el camino punitivista, que a veces deja en soledad a quienes denuncian, que obliga a que muchas que no tienen ganas de hacer público su proceso tengan que hacerlo para convalidar su experiencia.

Sería oportuno hacer un diagnóstico y una sistematización, un monitoreo permanente que construya datos accesibles y abiertos a la población sobre calidad y equidad de género, para pensar intervenciones y recomendaciones basadas en las vivencias. Por ejemplo: ¿sabemos cuántas personas trans trabajan en Carnaval? ¿Cuántas personas no binarias hay en Carnaval? Cuando vemos los espectáculos, ¿logramos divisar a personas con discapacidad? ¿Cuál es la población afrodescendiente que participa de los espectáculos de Carnaval, más allá de los tradicionalmente legitimados como las agrupaciones de negros y lubolos? Esta convocatoria es una gran oportunidad para pensar en otras cosas que tienen que ver con las desigualdades, sobre todo en la limitación de que no existan otros Carnavales posibles. Otros

---

50 | Ver artículo de Victoria Cestau incluido en esta publicación, en el que se explica a fondo esta situación.

Carnavales que se construyan más allá de este dispositivo, pero que, igualmente, tengan derecho a tablados públicos y privados. Otros Carnavales posibles existen, quedan sucumbidos en subalternidad e invisibilización. Cuando pensamos en Carnaval pensamos en estas categorías que son: Carnaval mayor, Murga Joven y Promesas. Y lo único que estamos haciendo, en realidad, es invisibilizar lo que sucede en múltiples territorios de nuestro país, no hacernos cargo de eso también es un gran problema. Pensar el uso y el destino de los recursos del Estado: ¿cuáles son las ganancias por concepto de publicidad? ¿Por qué no es esto transparente, por qué no es información pública? ¿Qué pasa con el pago de los derechos de imagen de carnavaleros y carnavalesas? ¿Quién se beneficia con el usufructo de los derechos televisivos por parte de una empresa privada? Si el Carnaval es la máxima fiesta popular, ¿lo lógico no sería que el derecho a disfrutarlo, en vivo o transmitido por la televisión, fuera de todes?

Hay que pensar el Carnaval que conocemos –me refiero al tablado y al concurso–, salir de su centralidad montevideana y poder pensarlo en clave y alianza con las otras múltiples manifestaciones del Carnaval en todo el territorio del país. Necesitamos reconocer a trabajadores no remunerados o precarizados y que se garanticen los derechos laborales pertinentes de todes. Es enorme la cantidad de empleos informales que están frente a nuestros ojos que se dan en relación en los conjuntos, incluso empleados del tablado que no tienen aportes del Estado. Si una costurera tiene un accidente laboral elaborando un traje para el Desfile de Llamadas, ¿quién le va a pagar el subsidio por enfermedad? Y, por supuesto, es urgente mencionar el trabajo invisibilizado asociado a las personas al trabajo doméstico. No es justo que la trayectoria de artistas u otras trabajadoras mujeres del Carnaval se vea afectado por la maternidad; esto también responde a la masculinización de un concurso en el que se prioriza la competencia y que exige ensayar 10 horas por día, muchas veces una carga horaria que no se remunera. Todo esto sumado al mandato de qué pasa si una mujer pasa 5 horas en el ensayo y vuelve a las 3 de la mañana, y tiene tres pibes en casa, porque podrá ser todo lo carnavalesera que quiera pero siempre tiene que ser una «buena mujer».





Debemos recordar que detrás de los grandes carnavaleros hay muchas mujeres que les lavaron el traje y que nunca se llevaron ningún aplauso. Un Carnaval igualitario debe garantizar espacios para el disfrute que sean seguros para las infancias, y ahí el capítulo Promesas es un gran capítulo que nos queda pendiente. También es necesario fomentar el incremento de tablados populares a precios populares y propiciar una distribución justa de los espectáculos por escenarios, que vaya más allá de cantidades por fechas. Que la competencia no se coma el derecho a la expresión bajo estándares mercantilistas sobre qué es arte y qué no, sobre lo que es de calidad y lo que no, lo que transmite la tele y lo que no. Que la profesionalización no sea una excusa para decidir quiénes ocupan un lugar en el escenario y quiénes son les otros, les que quedan abajo contemplando y soñando con acceder a ese espacio al que no pueden, pero que debería ser suyo. Es preciso alentar otras formas de organización barrial y comunitaria y apoyarlas técnica y financieramente.

Para finalizar, creo que esta es una gran oportunidad que celebro y agradezco. Hay muchas cosas para hacer. Creo que tenemos que seguir luchando sin olvidarnos de que el Carnaval es una expresión cultural y artística que, como bien decía Majo, tiene un componente central que es el placer y el goce, y que este goce no puede dejar a nadie afuera. Espero que los próximos ruidos, bullicios y relajos tengan que ver con la algarabía, y no con los escándalos.

## Debate con las asistentes

Moderado por Natalia Marcovecchio

*Asistente:* Primero celebrar este espacio, traer un poco lo que dijo Sofi, me parece interesante generar un debate sobre la posibilidad de igualdad en el Carnaval todo, no solo en Carnaval del concurso. La primera reflexión que me vino cuando supe del debate fue poder reconocer que hay colectivos que ya están conformando una idea de Carnaval igualitario. Entonces, me parecía importante celebrar el Encuentro de Murguistas Feministas, el colectivo de Más Carnaval, personas que ya están haciendo cosas. Me llama la atención que para este debate no hayan sido convocadas esas compañeras y compañeros. Siempre somos las mismas caras las que conversamos sobre las cosas. ¿Qué pasa con los espacios que no son televisados pero que ya existen, que son los que realmente están trabajando por ese Carnaval igualitario del que hoy se está hablando? Parece una contradicción hablar del Carnaval soñado cuando se trata de un panel de mujeres cis. ¿Qué pasa con esas identidades que no se visibilizan, identidades no hegemónicas? Me parece importante traer eso a la discusión sobre Carnaval igualitario.

*Majo Hernández:* No tengo las respuestas, pero sí creo que acá estamos todos y todas invitados a pensar, los colectivos y las colectivas están invitadas. Por acá veo gente del Colectivo de Técnicas, que es un colectivo hermoso, re potente, que está pensando en lo que tiene que ver con el rol de quienes, tradicionalmente, han sido llamados «técnicos y técnicas» de los conjuntos. Me parece fundamental saber que los colectivos y las colectivas estén presentes. En relación a que seamos las mismas caras, ojalá hubieran siempre diferentes caras pudiendo compartir su experiencia. Eso sería maravilloso; yo acá veo muchas caras conocidas y otras que no.



*Asistente organizadora del evento:* Yo tampoco tengo las respuestas, no tengo nada que ver con el Carnaval, solo soy espectadora a veces, no siempre. Tal vez de niña mucho más, o en un momento cuando salimos de la dictadura también, por todo lo que significó el Carnaval en la lucha contra la dictadura. Tengo más experiencia de abuela, de nietos que hacen Carnaval. Hay cuentos y narraciones complicadas, mi nieta a los 17 estuvo en Carnaval de las promesas y el director de canto, un tipo de 50, acosaba a las chicas, las ponía a bailar adelante o atrás según le dieran bola o no. Y eso de verdad es indignante.

Tratamos de ofrecer alternativas: con Más Carnaval habíamos hecho en diciembre, para esta plaza (Las Pioneras) una propuesta de Carnaval feminista, pero no pudo ser. Por otro lado, durante dos años en la previa del 8 de marzo hubo tablado feminista con La Falta y Resto y Cero Bola... efectivamente hay muchos conjuntos más, por suerte, y muchos espacios para pensar. En este espacio no somos una agrupación de Carnaval, no somos técnicas, no tenemos murga, habilitamos este debate como público que somos y porque queremos otro Carnaval. Como ciudadanas, abuelas, madres, queremos que nuestras niñas y jóvenes puedan ir a una murga, puedan ensayar en un Carnaval de promesas o murga joven sin ser acosadas. Hay, además, una privatización del Carnaval que no forma parte del debate de la ciudadanía y me parece que eso es una de las cosas que tenemos que cambiar.

*Sofía Mieres:* Quisiera aclarar que no vine por parte del Encuentro de Murguistas Feministas, vine como Sofía Mieres, murguista y feminista y que, además, formo parte del Encuentro de Murguistas Feministas y de Cero Bola. No vengo en representación de nadie más que de mí. Me parece re interesante pensar otro tipo de identidades que no han sido visibilizadas; también hemos luchado tanto que a veces siento que hablo mucho de las mujeres porque, aunque tengo presentes a las otras identidades, no quiero que ese debate sirva para invisibilizarnos otra vez. Creo que es súper interesante e importante que se reconozcan los procesos colectivos: pensar que yo hoy estoy acá y ocupo este lugar gracias a esos determinados procesos que existen, y que son parte de lo que queramos construir. Si quere-

mos un Carnaval diferente, quienes están luchando desde hace mucho tiempo tienen que ser parte de esa creación, no solo en un micrófono y en un discurso sino en el pienso... Vi compañeras de Más Músicas por allá atrás, que representan a las mujeres y las identidades no hegemónicas en la música y, por lo tanto, también son parte del Carnaval. Poder aliarnos entre las diferentes colectivas y colectivos que venimos trabajando en esto desde hace mucho tiempo es un eje fundamental para crear algo distinto.

*Asistente:* El Carnaval que yo quiero y quiero que todas, todos y todes piensen en esto: un Carnaval sin vedettes. Que la mujer negra, la mujer que está racializada, no sea exhibida y valorizada únicamente por lo estético. Como bailarina de una comparsa también he visibilizado lo que es la competencia que se genera y promueve entre mujeres simplemente basándose en un parámetro estético, que es pura y exclusivamente para satisfacer la mirada del varón. Además de esto, antropológicamente las mujeres tenemos que recuperar, más allá de formar comparsas de mujeres, tener grupos donde se estudia el tambor. Tenemos que interiorizarnos más en lo que es el valor antropológico del candombe para entender que es una danza por y para nosotras. Y por eso las invito a aprender más sobre eso, a entender un poco más cuál es la verdadera raíz del candombe, lo que realmente significa más allá del toque. Lo que son los toques madres, las mutaciones musicales que pudo haber habido en el Río de la Plata, cuál es el verdadero valor de la mujer en una comparsa.

*Asistente:* Buenas tardes a todas, a todes, es un placer saludar a todas ustedes, a todas nosotras. Vengo de Radio Vilardevoz para celebrar y seguir creciendo en estos debates. Hoy podemos hablar, trabajar desde el lugar de la sororidad, tratar de evitar esta cultura impuesta que nos hace replicar el patriarcado en lo que muchas veces decimos, en lo que reproducimos. Es cierto que a veces segregamos y hacemos cortes entre nosotres, pero lo que tenemos que hacer es una sumatoria, celebrar estos espacios y también pensar: ¿qué lugar ocupa la locura de las mujeres en el Carnaval? ¿Qué careta nos ponemos en cada uno de



sus espacios? Quiero soñar lo que hubiera sido un Carnaval de mujeres, de feminismos, en el que podamos decir y hacer que nuestra voz se eleve. Estos espacios de encuentro nos hacen crecer y potenciarnos.

*Asistente:* No tengo respuestas, pero sí quiero hacer hincapié en algunas preguntas. Cuando hablamos de Carnaval, ¿qué espacio queremos disputar? ¿El concurso? ¿De verdad queremos ponernos a disputar un espacio con Tenfield, Cachete y su pandilla, y todo ese aparato armado que tiene todo el poder, toda la plata y todo el apoyo y los recursos, la monopolización de los recursos? ¿De verdad queremos poner el cuerpo ahí? Bueno, tenemos que pensar en clave de políticas públicas, de un montón de cosas porque eso también es un espacio que está regulado por varones, que ocupan los varones, que a pesar de lo que pasó en @varonescarnaval, esos varones siguen estando y se quedan ahí. Ahora, están empezando a suceder otros Carnavales. Para mí el Carnaval que soñamos fue el Encuentro de Murguistas Feministas que se dio en el Teatro de Verano, el Carnaval que soñamos para mí fue Más Carnaval, que se pudo vivir en el 2019. No sé, yo fui con mi reposera y mis hijas, vi murgas que estuvieron demás, con alto nivel artístico, y vi que es un Carnaval súper copado. Me sentí segura aunque claro, se puede mejorar. Tendremos que apuntar ahí; yo no sé si me quiero meter a disputar con toda esta manga de mafiosos un espacio que me resulta muy complicado. Ahora, ¿nos van a dar los recursos? ¿El Estado va a estar de nuestro lado? ¿O se los va a seguir brindando a Tenfield y a DAECPU? Porque yo no voy a ir a tocarles la puerta para decirles «che, mirá no me parece...». No, eso es algo que queda grandísimo, necesitamos el apoyo del Estado si vamos a disputar ahí. Y si no lo vamos a disputar ahí y vamos a seguir construyendo otros espacios también necesitamos apoyo del Estado, necesitamos recursos o, por lo menos, necesitamos garantías para poder tener espacios saludables para todas y todos. Por otro lado, ¿cómo vamos a construir con los varones? ¿Queremos construir con los varones? Yo no sé si este espacio es cerrado para mujeres, de verdad no sé... Pero veo algunos compañeros por ahí y no muchos más. ¿No se sienten convocados? ¿Tenemos que pensar nosotras en eso también? ¿Qué pasa con eso?

Porque tampoco creo que podamos llegar a ningún buen puerto y Carnaval soñado ni nada si hacemos una mega burbuja y nos quedamos nosotras en ella porque nos sentimos cómodas ahí adentro. Entonces, esas dos cosas: ¿qué espacio queremos disputar?, ¿qué queremos construir con los varones?

*Asistente:* Somos nosotras mismas, nosotros y nosotres quienes invisibilizamos espacios que ya están sucediendo. Nuestra imagen de Carnaval es el concurso oficial, entonces me parece que todas las acciones van contra eso y quedan por fuera otro montón de manifestaciones que también llevan al goce, al disfrute de la expresión artística desde otros lugares. Solo que son eventos que no salen en la tele, o no los pasa la radio, o no quedan en Youtube. También a las mujeres que más celebramos son las que participan de ese Carnaval Oficial, no hay que ser hipócrita con una misma. Apuntamos muchas fichas ahí y no valoramos otro montón de cosas que están pasando, que están demás pero que implican resignar el ego, dejar de estar en ese lugar de notoriedad para poner las fuerzas en otro.

*Asistente:* Yo creo que se trata de disputar políticamente el Carnaval Oficial en el sentido de que, a ver, si hablamos del Carnaval como popular entonces que sea popular y si no, que sea un negocio y se defina como negocio, y que entonces sea transparente en las cuentas y que se sepa cuánto dinero se invierte y se recibe, a quiénes les llega el dinero del Estado. ¿Por qué? Porque es una actividad pública. Hay que defender los bienes comunes. ¿El Carnaval nos identifica? Sí, es nuestro, entonces yo, que no tengo nada que ver con el Carnaval, quiero saber por qué tengo que pagar una entrada para entrar a un tablado, cómo se invierte el dinero que es de todas y todos. DAECPU recibe recursos que no transparenta, que no son públicos, de los que no se rinde cuentas. Yo trabajo en una organización que muchas veces recibe recursos internacionales y nosotras publicamos en qué gastamos el dinero, lo publicamos por convicción pero también tenemos auditorías y exigencias, ¿por qué ellos no van a tenerlas? Ese debate es democrático, es un debate con la IM, con las autoridades. Eso no es comprarse el pleito con cada uno de estos sujetos, sino luchar por un debate más abierto en



el que se exija determinada rendición de cuentas, y desde el que podamos ayudar a cambiar las reglas de funcionamiento. Me parece que ahí deberían apuntar nuestras propuestas: a cambiar las reglas del juego.

*Asistente:* Estaba pensando en algo que habíamos problematizado con los compañeros del Encuentro de Murguistas Feministas, que es la cuestión del binarismo, que se sostiene a nivel mundo y en el que también está sumergido el Carnaval. Sólo pensamos en términos de varón y mujer. Cuando yo era más chica iba a un tablado y veía todos varones, entonces más allá de que participé del Carnaval de las Promesas, me costó verme arriba del escenario. Lo que yo veía era una hegemonía de varones, y nada más. Entonces, mientras nos sigamos parando en esta cuestión binaria, mientras no podamos conseguir que esas otras identidades se apropien de esta cultura que decimos que es tan popular, hay cosas que no van a cambiar. ¿Adónde llega el Carnaval? ¿Para quién es? Pienso en las personas privadas de libertad, o en la compañera que vino de la Radio Vilardevoz. Un Carnaval del futuro, en clave feminista, tiene que romper de lleno con lo que ya está recontra pautado. Tienen que caer los y las referentes, el Carnaval tiene que ser de todes, no puede haber caras que no aparezcan nunca.

*Asistente:* Desde el colectivo que formamos, que es Más Músicas Uruguay, entendemos que necesitamos apoyo económico. Las mujeres históricamente hemos estado situadas en un lugar invisible, hemos hecho un montón de tareas que no son remuneradas y que sostienen a todas las otras tareas que sí lo son. A nosotras no nos tocan las tareas que reciben dinero. Acá hay personas representantes de ciertos lugares del Estado que también tienen que ver con el Carnaval, entonces quiero decirlo nuevamente: necesitamos recursos para estos cambios. No podemos hacerlos a fuerza de voluntarismo, es algo que lleva mucho trabajo de todos los días. Necesitamos apoyo económico concretamente, no podemos hacer todo esto y después no tener la capacidad concreta y material de sostenerlo, nosotras ya somos las que sostenemos todo, sostenemos la vida, y es muy difícil.

*Asistente:* Yo quería decir cuál es el Carnaval que me imagino a futuro, yo quiero un Carnaval donde hayan más mujeres y disidencias. Para eso necesitamos que las niñas y adolescentes de ahora se animen a hacerlo, que nos animemos a formar conjuntos de Carnaval y que esos grupos tengan un espacio. Porque lo primero que yo le diría a todo el mundo es que formemos nuestras propias murgas, nuestros propios grupos de parodistas, pero dónde vamos a tocar, dónde nos vamos a presentar, ¿en las plazas? En el Carnaval de antes uno se ponía y salíamos y nos pintábamos con lo que teníamos pero claro, se profesionalizó todo tanto que ya no podemos salir así. Quiero un Carnaval con opciones: si quiero hacer el Carnaval ese todo profesional y televisado bueno, capaz lo puedo hacer, pero si quiero hacer el otro, el feminista, también me sienta convocada, y sea un lugar en el que mi hija pueda pensar «bueno, sí, puedo soñar con ser murguista». Quiero que tenga la autoestima y la fuerza para invitar a sus amigas y amigos y sepa que va a tener un espacio al que subirse, un tablado en el que cantar.

Yo formé parte de una murga más de 10 años, después cerré ese capítulo y comencé a transitar más por el mundo de la música, en el que sí formé mi grupo. Era una murga joven no clásica, pero casi todos los compañeros eran varones y eran ellos los que estaban en los podios. Había muchas cosas que me parecían injustas y que decidí dejar atrás. A mí me encantaría volver a salir en Carnaval pero en el Carnaval Oficial hay muy poco espacio. Por eso cuando vi que comenzó a crecer Más Carnaval dije «pah, es acá, es acá donde se tiene que crecer». Tiene que crecer esta organización, tiene que ser más plural... Lástima la pandemia, porque siento que este año Más Carnaval hubiese explotado el doble, el triple, hubiera habido más tabladitos en las esquinas y más conjuntos se hubieran anotado.

*Asistente:* Me veo acá pensando con todas ustedes otro Carnaval y pateando el tablero, y también nos veo organizando, poniendo el cuerpo por horas, teniendo mil grupos de Whatsapp, todo eso graterola. Así que está bueno militar estas cosas porque es lo que queremos, pero necesitamos apoyo, necesitamos recursos y necesitamos estar juntas en esto.





*Asistente:* Hace un montón de años que habito el espacio del Carnaval Oficial. No entré siendo feminista, me hice feminista en el camino, y me sigo construyendo en eso junto a un montón de compañeras que tanto arriba del escenario como abajo hemos ido sosteniendo los espacios. Les aseguro que ser feminista no asegura no tener compañeros abusadores que violenten a otras personas, y por eso todas estas cosas que han pasado últimamente nos cuestionan mucho. En lo macro y en lo micro, porque están las amenazas, las violencias que hemos presenciado públicamente con respecto a las denuncias, los relatos que vimos que eran sobre nuestros propios amigos. Me parece que está bueno tener la perspectiva de que cuando ocupamos esos espacios los ocupamos en base a un montón de sufrimiento, que obviamente no sería posible sin el apoyo de las compañeras que están en el camino, y en este camino en el que estamos hoy acá.

A mí esto de los recursos me preocupa porque, por ejemplo, si yo decido habitar el Carnaval oficial de DAECPU yo no puedo ir a un tablado de Más Carnaval. El concurso no me permite habitar ese espacio y es terrible, pero a la vez en Más Carnaval no hay una retribución económica, y eso es muy difícil. ¿Cómo construimos esto? ¿Qué poder real tienen las murgas que deciden participar del concurso? ¿Cómo pueden hacer para habitar otros espacios? No tengo las respuestas pero son cosas que me he ido preguntando, me preocupa un poco el *pinkwashing* o *murgawashing*, esa cuestión de «bueno, vamos a meter mujeres porque eso es lo que hay que hacer». Me parece que no va por ahí y que no podemos pensarlo de esa manera tan simplista. Me preocupó mucho cómo la IM recién cuando surgieron las denuncias se puso a disposición; fue como «bueno, nos hacíamos los boludos con esto, ahora vamos a hacernos cargo». Porque nadie desconocía que DAECPU tenía ese poder. Hay un montón de silencios y de cosas que suceden a nivel macro que son preocupantes pero, además, conceptualmente me parece que, por ejemplo, compañeras que son amigas o tienen un vínculo afectivo con personas que fueron violentos hacia otras personas o que abusaban, no pueden atender un Punto Violeta en el Encuentro de Murga Joven. Tiene que haber presupuesto para que haya gente capacitada, de afue-

ra, que nos brinde apoyo a quienes estamos en los espacios y a quienes quieren habitar esos espacios y se sienten violentadas... Para todo nos faltan recursos.

*Asistente:* Yo soy maquilladora, estamos conformando una colectiva de técnicas. Cada vez que todas ustedes pensaban en Carnaval, pensaban en subirse al escenario. Carnaval es mucho más que subirse al escenario porque los corsos están divinos, por ejemplo, y no hay un escenario, y porque es un espacio de desarrollo artístico sumamente plural. Las invito a todas a abandonar esa hegemonía de entender que participar del Carnaval es subirse al escenario. También es un espacio de trabajo y desarrollo para un montón de personas; no es mi caso, pero hay gente que cuenta con lo que gana en Carnaval como su ingreso fundamental. Entonces entendamos que el apoyo del Estado es clave, necesitamos recursos para que puedan desarrollarse en las distintas ramas del arte mujeres, disidencias, y varones también. Es cierto que el Carnaval Oficial es doloroso, pero también es un espacio en el que hemos logrado compartir saludablemente con muchos de los varones que lo han vivido a nuestro lado. Tenemos que compartir los espacios con ellos. La pregunta es de qué manera.

*Asistente:* Soy una feminista chiquita, me da mucha tristeza que haya pandemia y que no podamos salir a las calles a poner el cuerpo en este 8M. Yo de grande y ahora me veo en una murga, hago percusión, me re veo tocando en una comparsa, no sé, me veo cantando, me veo en todo. No se queden re tristes porque están haciendo pila de cosas para que las generaciones como la mía, la de mi hermana, la de todes, hagamos pila de cosas. Yo voy a hacer eso, voy a tocar el tambor, voy a salir a cantar al escenario con una murga, puedo hacer mi murga, puedo salir en Más Carnaval, en el concurso normal. No bajen los ovarios al piso, en vez de las pelotas.

*Asistente:* Hay un proceso feminista que está muy acompañado de la autoexigencia en todos estos espacios, en todos estos lugares. Yo siento que el Carnaval nos pega y nos toca en muchos lugares de nuestro cuerpo. En nuestros recuerdos, en nuestra



vida, tiene una carga emocional que es súper fuerte. Entonces me parece que eso, cuando está acompañado de un proceso feminista, tiende a activar la autoexigencia feminista y no permite que sintamos y digamos cosas que nos suceden. Para mí es muy difícil luchar contra la emoción que sentí las veces que estuve en el Teatro de Verano, aun sabiendo lo que eso representa. Si este es el nuevo Carnaval que estamos construyendo, que vamos a construir nosotras y nosotros, está bueno que también atendamos los lugares de nuestro ser que a veces no son perfectos, que no pueden responder exigencias de adentro y de afuera. Me parece que es un aspecto fundamental a tener en cuenta cómo nos sentimos en esto, porque bueno, hay que salir a bancarse un montón de cosas. El Carnaval es algo que está adentro mío desde antes de ser feminista, entonces hay muchas cosas que entran a chocar, que entran a doler.

El espacio del Carnaval y la murga es uno de esos espacios en los que más pienso, más reflexiono, más me duele. Se me hace más fácil militar feminismo en la facultad, militar feminismo en el laburo, incluso militar feminismo en mi familia que militar feminismo en el Carnaval, porque nos toca en lugares que no tienen que ver con el raciocinio, que tienen que ver con lo que sentimos y ta, ahí te sentís mal porque te emocionaste con una murga de mierda, y no lo podés controlar. Entonces me parece bueno que todos los procesos de revolución dentro del Carnaval los hagamos sabiendo que nos somos feministas perfectas y no podemos con todo lo que viene de afuera y de adentro al mismo tiempo.

*Asistente:* Me quedaba pensando en esto que estábamos diciendo de cómo Carnaval es tan amplio, es los corsos, las vivencias que tienen muchas personas. Me viene un poco de miedito, porque siento que estamos discutiéndolo las mismas personas, que muchas veces quienes hablamos de Carnaval en realidad estamos hablando de murga. ¿Con quién estamos discutiendo esto? ¿Cómo hacemos para discutir esto con otras personas? A veces me siento encerrada, me da miedo de que el Carnaval igualitario sea solo nuestro.

*Asistente:* Soy la Directora de la Asesoría de Género de la IM. En realidad vine a escucharlas, pero sentía que tenía que decir que estoy acá escuchando. Venimos en un proceso de diálogo con algunas de ustedes, que lamentablemente fue a raíz de cosas que no estuvieron buenas y que estamos viendo cómo modificar, teniendo en cuenta las dificultades que tenemos en la interna, las posibilidades que hay. Pero quería decir que estamos acá, que estamos escuchando, que les agradecemos mucho lo que están haciendo y que estamos para construir juntas. Queremos que el Carnaval sea más igualitario, y todo lo que vayan a armar como agenda lo podemos conversar más allá de la Asesoría de Género, porque así se lo hemos planteado al Departamento de Cultura, que tiene un papel muy fuerte para jugar en esto.

*Asistente:* Al hablar de Varones Carnaval no es bonito lo que pasó, es un antes y un después, y no puedo pensar en el futuro del Carnaval y tampoco en el futuro de nuestra sociedad o en comenzar a despatriarcalizar la vida si no le exigimos a la sociedad civil justicia. Que no pasen 2, 3, 4 años y los abusadores sigan impunes. Me parece que nosotras también debemos tener la responsabilidad de tomar la posta y exigir a la justicia pero, sobre todo, acompañar a las compañeras y les compañeros que denunciaron para que no se sientan solas y soles. Estamos acá; colectivizar nos hace derrumbar más rápidamente las injusticias y erradicar el machismo de a poquito y en la diaria. Pero también tenemos que exigir un pronunciamiento de fiscalía, acompañar y no mirar para un costado. Tenemos que transformar la justicia, tenemos que exigirle al sistema judicial que haga su trabajo.

*Asistente:* Siempre que vamos a hacer una actividad donde decimos que vamos a estar presentes las feministas nos sucede lo mismo, así que no se extrañen compañeras, no tengan miedo de que haya 2 o 3 hombres. Necesitamos hacer ver de cualquier manera que seguimos estando, y que eso significa que estuvimos antes. Hay que movernos, tenemos que movernos porque el movimiento tiene mucho que ver con lo que podamos recaudar,



lo que realmente se necesita. Yo tenía a una amiga que cosía para los murguistas y se pasaba tres días pegando lentejuelas y cosiendo ruedas y haciendo velos, y todo lo demás que ya sabemos. Siempre defendí la parte de las mujeres trabajadoras, estuve bastante tiempo dentro de la comisión de mujeres del PIT-CNT, por eso sé lo que es trabajar por fuera y no ganar nada, y también sé lo que es ganar y que nos descuenten. ¡A veces toca no solo producir sino comprar los materiales! ¿Qué es lo que va a pasar el día de mañana? Mucho empuje para adelante compañeras, y veamos de qué forma, pero tenemos que lograr imaginar, ver un camino. Cerremos los ojos y miremos ese camino.