

La escena plebeya: teatralidades carnavalescas más allá de Montevideo

The plebeian scene: carnival theatricalities beyond Montevideo

Gustavo Remedi*

* Magíster en Literatura Hispanoamericana (1989) y doctor en Literatura Hispanoamericana y Estudios Comparados de Sociedades y Discursos (1993), Universidad de Minnesota, EUA. Entre 1994 y 2011 fue profesor de Literatura Latinoamericana en Trinity College-Connecticut. Desde 2012 es profesor titular de Teoría y Metodología de la Investigación Literaria y coordinador de la Maestría en Teoría e Historia del Teatro (FHCE-UdelaR).

✉ gremedi2@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1528-7513>

RECIBIDO: 24.4.2023

ACEPTADO: 2.10.2023

Resumen

En Uruguay, las teatralidades carnavalescas, en tanto formas de teatro popular, constituyen el fundamento principal de la esfera pública plebeya. Numerosos autores se han referido o han investigado las formas del teatro de carnaval desde un punto de vista antropológico, histórico, sociológico, letrístico o musical. Sin embargo, escasos o directamente inexistentes son los estudios que prestan atención a los aspectos de la puesta en escena y la teatralidad, o que estudian las poéticas de conjuntos y espectáculos concretos. Salvo contadas excepciones, tampoco hay estudios que se ocupen de *los otros géneros* del carnaval: los parodistas, las revistas, las sociedades de negros y lubolos, las escuelas de samba. Y menos todavía trabajos que tomen en cuenta y estudien el teatro del carnaval en el interior del país. Este trabajo invita a remontar estas carencias y promover un campo de investigación que contemple esas tres agendas: el estudio del carnaval *como teatro*, el estudio de *los otros géneros* del carnaval y el estudio del teatro del carnaval en el interior del país, contemplando su diferencia, polifonía y densidad estética y política. Tras una introducción teórica, se ofrece un relevamiento parcial enfocado en la zona litoraleña y fronteriza, y algunas primeras reflexiones.

Palabras clave: teatro, teatro popular, Uruguay, carnaval.

Abstract

In Uruguay, carnival theatricalities, as forms of popular theater, constitute the main foundation of the plebeian public sphere. Numerous authors have referred to or investigated the forms of carnival theatre from an anthropological, historical, sociological, lyrical, or musical point of view. However, there are few or non-existent studies that pay attention to aspects of staging and theatricality, or that study the poetics of specific ensembles and shows. With a few exceptions, there are also no studies that deal with *the other genres* of carnival: *parodistas, revistas, humoristas, sociedades de negros y lubolos, escuelas de samba*, different categories of Uruguayan popular carnival expressions, with their own features, other than *murgas*. And even less works that consider and study carnival theatre beyond Montevideo, in the rest of the country. This work invites to overcome these shortcomings and promotes a field of research that contemplates these three agendas: the study of carnival *as theater*, the study of *other carnival genres* apart from *murgas*, and the study of carnival theater in the rest of the country, contemplating its differences, polyphony as well as its aesthetic and political density. After a theoretical introduction, a partial survey focused on the west coastal region and border zones of the country is offered, as well as some initial reflections.

Keywords: theater, popular theater, Uruguay, carnival.

Los mimos eran cómicos profesionales pero seguían siendo actores populares y nada tenían que ver con la elite ilustrada [...]. Procedían del pueblo, compartían el gusto del pueblo y sacaban su sabiduría del pueblo. No querían ni enseñar ni educar a sus espectadores; querían tan sólo entretenerlos. Este teatro popular, naturalista y sin pretensiones tuvo una evolución mucho más larga e ininterrumpida y pudo presentar una producción más rica y variada que el teatro clásico oficial. Desgraciadamente sus creaciones se han perdido [...]; si las hubiéramos conservado tendríamos otra idea de la literatura griega y de toda la cultura de Grecia.

Arnold Hauser, La historia social del arte.

Como parte de un impulso colectivo por romper con el gesto metonímico de costumbre de tomar al teatro capitalino como sinónimo del conjunto del teatro nacional, el libro *Territorialidades escénicas en el interior* (Artasánchez et al., 2021) registró un esfuerzo académico, ciertamente muy demorado, por comenzar a abordar, desde la investigación, el acontecer del teatro fuera de Montevideo.

Siendo una tarea y un proyecto apenas en sus inicios, los trabajos allí incluidos se ocuparon de relevar, historiar y mapear la actividad teatral en distintos departamentos, y todos, de una manera u otra, intentaban problematizar una serie de nociones naturalizadas y hábitos instituidos del discurso y de la investigación que terminaban por recortar la mirada y limitar el estudio del teatro a un conjunto reducido de autores, obras y salas montevideanas.

Redoblando la apuesta, en el capítulo «El desafío de los otros teatros» (Remedi, 2021) intenté cuestionar asimismo otras formas igualmente reductivas de pensar y definir el teatro —también devenidas en hábitos— que obstaculizan abordar no solo el teatro en el Interior sino muchas otras formas, discursos y prácticas teatrales que coloqué bajo la etiqueta de *otros teatros* y teatralidades.¹

En aquel trabajo proponía una reflexión teórica a efectos de problematizar el horizonte y el objeto de los estudios teatrales, los contornos del campo y del «sistema teatral nacional», argumentando en favor de ampliar la mirada, flexibilizar el concepto de teatro y adoptar una perspectiva multicultural (Villegas, 2005; Remedi, 2005) a fin de poder abarcar otras teatralidades y formas de expresión teatral: el teatro callejero, el teatro comunitario, el teatro militante, las múltiples manifestaciones de teatro popular —las teatralidades carnales, entre las principales—, la teatralidad social y mucho más. También el teatro en las cárceles, los hospitales psiquiátricos y los centros educativos; las intervenciones, invasiones y performances en el espacio público; la naciente espectacularización de la vida urbana, una diversidad de fiestas —religiosas, patrióticas, lúdicas etc.— entendidas como fenómenos teatrales liminales (Diéguez, 2007, 2014) que descansan en una potente teatralidad y una multitudinaria puesta en escena, como en el caso de *La Fiesta de la Patria Gaucha*; todas manifestaciones normalmente dejadas de lado por el pensamiento teatral y los «discursos críticos dominantes» (Villegas, 1988).

En el final del ensayo (Remedi, 2021) propuse que tomáramos tres precauciones. La primera de ellas tenía que ver con no hacer del teatro del Interior un objeto a ser

1 De ninguna manera estamos oponiendo teatro a teatralidad. Hacemos la distinción solo de un modo análogo al uso que hizo el formalismo de los vocablos «literatura» —o literario— para referirse al lenguaje o al discurso poético y *literaridad* —o literariedad— para referirse a los artificios y poéticas específicas que intervienen en la construcción del lenguaje literario, a *la diferencia* entre un modo de decir (cotidiano, científico) y otro (poético). Del mismo modo, el teatro—una forma particular de discurso poético— se construye como resultado de una determinada teatralidad (un repertorio de recursos), de tal forma que distintas teatralidades resultan en distintas formas de hacer teatro. Dicho todo esto, el postestructuralismo puso en crisis estas separaciones tajantes mostrando que ningún discurso carece de literariedad, de retórica, del uso de metáforas, de ambigüedad y polisemia, etc. y, en nuestro caso, de dramatismo, de teatralidad, cosa que de todos modos ya había sido establecido en el modelo de comunicación de Roman Jakobson, para quien la dimensión y función poética está presente en todo acto comunicativo, en mayor o menor grado, si bien predomina en unos, en consecuencia más poéticos y principalmente poéticos (en nuestro caso, teatrales).

colonizado e intervenido a partir de agendas, miradas y bases epistémicas (presupuestos, conceptos y categorías) capitalinas, oficiales. Segundo, no asumir que el teatro del Interior responde a historias y lógicas estrictamente vernáculas, autóctonas, o que se construye exclusivamente en relación a Montevideo, como podría suceder en el área metropolitana. Por su carácter litoraleño o fronterizo, el teatro del Interior también gravita alrededor de otros polos, establece diálogos y lazos con el teatro de los países vecinos y participa de otros campos y sistemas teatrales, sobre todo de las metrópolis regionales (Buenos Aires, Río, Santiago), que a su vez adoptan y se hacen eco de modelos y poéticas hegemónicas (europeas, norteamericanas), salteándose Montevideo y replicando el tipo de dependencia e influencia que estos centros de poder cultural ejercen sobre autores, públicos, críticos, docentes, investigadores, etc. Pero principalmente, tercero, que era preciso tomar recaudos para no incurrir en la propia contradicción, ya que mientras intentábamos echar luz sobre un teatro invisibilizado simultáneamente arrojábamos sombra sobre *los otros teatros* del Interior: ese vasto archipiélago que existe más allá de un puñado de salas de teatro, grupos y autores *cultos* o *letrados*, y también fuera de los teatros (Remedi, 2015).

En efecto, el tipo de historia y mapa del acontecer del teatro del Interior que hasta este momento habíamos producido, sin buscarlo voluntariamente, repite el gesto que queríamos criticar, de tomar la parte por el todo, enfocándonos en el teatro *de arte* o *legítimo*, desatendiendo, menospreciando y dejando en el olvido un quehacer teatral que no se ajusta a ese concepto dominante, eurocéntrico, de teatro. Y es así que muchos otros teatros, acontecimientos teatrales y teatralidades se nos escaparon y vuelven a quedar fuera del radar. Tal el caso, entre otros, del *teatro de los tablados* (Remedi, 1996) y las *teatralidades carnavalescas* —que las hay de variada especie y género—, que llevan a cabo y de las que participan, de muchas maneras, un gran número de personas, especialmente de las clases populares.

Valga señalar una crítica adicional: el pensamiento, el discurso y el estudio del carnaval también ha sido históricamente reducido al carnaval capitalino.

En consecuencia, el propósito de este trabajo es triple: eliminar la reducción del estudio del teatro del Interior al teatro *culto*, superar la reducción del estudio del teatro de carnaval solo al carnaval montevideano, e ir más allá de las formas que han monopolizado nuestra atención, como la murga o las Llamadas.²

2 Si bien hay estudios de las Llamadas y de los desfiles de comparsas, dentro y fuera del Concurso Oficial, tampoco nos hemos ocupado de los espectáculos teatrales que dentro de la categoría Sociedades de Negros y Lubolos algunas de estas agrupaciones presentan cada año en los tablados y en el Concurso Oficial del Teatro de Verano.

Acercamientos a la escena plebeya

Si la doble tarea de la intelligentsia es derribar el predominio intelectual de la burguesía y ganar contacto con las masas proletarias, en cuanto a la segunda parte de esa tarea ha fracasado por completo.

Walter Benjamin, *El surrealismo*

En el ámbito académico, al igual que en el sentido común, todavía sobrevive la distinción y separación tajante entre lo que es teatro y lo que es carnaval.

Salvo contadas excepciones, esta separación es sostenida y reafirmada tanto por teatreros, críticos y académicos como por los propios carnavaleros. Parte de esta mirada de soslayo y toma de distancia mutuas arraiga en una conciencia —o sentimiento— que pasa por identificarse con realidades sociales y culturales que supuestamente no deben confundirse ni mezclarse y que cada cual celebra y reclama para sí: por un lado, una tradición teatral barrial, popular, carnalera, y por el otro, la larga tradición del teatro «culto», reservado para la «gente educada», propia del «campo del arte» (Bourdieu, 2002). En la medida en que cada espacio es a la vez una fuente de recursos y capital simbólico y un reservorio de poder y privilegios, tampoco se trata de ceder terreno o perder posiciones.

Parte de ese convencimiento, a su vez, tiene raíces en un uso del término «teatro» devenido en sentido común —aceptado por todas las partes— asociado y reducido al teatro *moderno, culto o de sala*, según fue codificado y privilegiado por la ideología y el programa político/policial y cultural de la Ilustración y la Modernización europeos, lanzado a combatir la cultura popular (Godzich y Spadaccini, 1987). Esto llega a nosotros de la mano de la dependencia cultural (Rama, 1984; Cortez y Gómez, 2015) y de una colonialidad solapada que viene con la Modernidad: lo que Aníbal Quijano (2000) ha llamado «la matriz colonial del poder». Esta colonialidad metida dentro de la Modernidad no implica solamente un dominio político y económico (control sobre la autoridad, los recursos, la producción, la apropiación de riquezas), sino que incluye un dominio sobre la clasificación social (racial, de género, de clase social), las subjetividades y la producción del conocimiento: control epistémico, conceptual, terminológico (Mignolo, 2010, p. 12; Pratt, 2011).

El proyecto cultural ilustrado no solo incluía esa distinción tajante (entre alta y baja cultura, culto y popular, civilizado y salvaje, tradicional y moderno) sino todo un programa de policiamiento, censura, reforma y erradicación de las formas populares: de la literatura y la canción popular, y en particular, por su relación con los usos del tiempo libre y del espacio público, del teatro popular: entremeses, sainetes, comedias de santos o de magia. Estas eran pensadas como perniciosas y contrarias al sentido del

orden estético e ideológico civilizado, propias de gente supersticiosa, ignorante, «de mal gusto» (Godzich y Spadaccini, 1987, pp. 25-27). Jesús Martín Barbero traza el origen de algunas formas y recursos del teatro popular (como el caso de las pantomimas, con sus gestos y muecas; el uso de carteles; ciertas formas de monólogos alternados) en las prohibiciones y reglamentaciones que en aquel entonces se le impusieron a la escena plebeya: la prohibición de hablar, de «hablar mal», de hacer uso del lenguaje popular, de usar lenguaje obsceno y procaz, etc. (Martín-Barbero 1987, 124-126). Contra el predominio de la palabra, la articulación ideológica mediante el discurso verbal («lo que se dice»), la complejidad, la profundidad psicológica de los personajes, la apelación a la razón, por su parte, el melodrama recurrirá a la puesta («lo que se ve»), la imagen, una serie de esquematismos y fórmulas, el recurso a tipos y arquetipos de rápido reconocimiento e identificación (o rechazo), la música, la corporalidad, la apelación a las sensaciones y las emociones, la intensidad, la magia (Martín-Barbero, 1987, pp. 126-128). Todos elementos presentes en el teatro cómico, el teatro medieval y religioso, el teatro barroco, el teatro de calle, el teatro de agitación y propaganda (*agit-prop*), el teatro épico, etc.

Sin embargo, desde el punto de vista teórico e histórico, el teatro y el carnaval —lo mismo que otras fiestas y rituales— tienen un origen y una historia común. De a tramos historias paralelas, pero nunca del todo aisladas y desconectadas. A lo sumo una historia diversificada —como toda práctica y disciplina artística—, pero siempre emparentada y relacional. La relación de parentesco y de diferencia entre teatro y carnaval no es tan distinta a la que podría establecerse entre poesía, drama y novela, o entre distintas formas teatrales, tales como la tragedia antigua, la Comedia del Arte, el teatro realista, el drama psicológico o la performance, que a pesar de sus diferencias abismales nadie pone en duda que pertenezcan a una misma familia y sean objeto del pensamiento y del discurso crítico teatral.

En el caso del carnaval, además, a partir de la Modernización y el «disciplinamiento» (Barrán, 1990), diversos autores han señalado e insistido que, para bien y para mal, en Uruguay el carnaval se ha «civilizado»: es un carnaval «teatralizado» (¿o un teatro carnavalizado?), de tal modo que es más lo que se representa y se dice sobre un escenario por parte de una compañía de actores-cantantes-danzantes ante un público sentado (¿pasivo?), que lo que se hace y se vive festivamente, colectivamente, en el ámbito indiferenciado, de cuerpo entero, indisciplinado y sin jerarquías de la calle o la plaza, según una idea de lo carnavalesco tomada de Bajtín (Carvalho Neto, 1967; Diverso, 1989; Alfaro, 1991, 1998; Remedi, 1992, 1996).

Sin embargo, hablar de un carnaval *teatralizado* —prefiero verlo como un teatro carnavalizado— ha resultado en poner un énfasis acaso desmedido en el exclusivo protagonismo de unos (arriba del escenario) y la pasividad del resto. Al fin y al cabo, el

teatro de carnaval se origina y se sostiene como parte de la vida cultural y social de las clases populares³, donde estas son protagonistas y participan de diversa manera.

Las clases populares efectivamente viven este carnaval, y lo viven todo el año, ya que es un espacio todavía accesible y sentido como cercano, familiar y propio, aunque lo hagan en roles diferenciados: unos como actores y realizadores; otros como seguidores fieles o «hinchadas»; otros como público que asiste a un espectáculo, más y menos participativo; otros como parte de la institucionalidad propia de este ámbito (asociaciones, jurados, comentaristas, etc.), o como parte de los numerosos trabajos, oficios y comercios que se generan a su alrededor; y también, todos, como críticos y «expertos» en el tema; y a veces en varios de estos roles a la vez. En otras palabras, pese a esta diferenciación de roles, en el espacio de carnaval todavía constatamos una cierta igualación festiva, una experiencia del carnaval (de teatro) como segunda vida: espacio liminal, de experimentación, de juego, de utopía, de imaginación, afirmación y concreción parcial de mundos alternativos.⁴

Así y todo, sería un error pensar que el carnaval es teatro solo cuando se presenta sobre un escenario —sobre un tablado—, ante un público contemplativo. Expresiones callejeras como las comparsas o las escuelas de samba también son formas de teatro de carnaval, y en este sentido están emparentadas con las performances callejeras, individuales o colectivas, el teatro de invasión, los nuevos festejos de Halloween, las formas contemporáneas del teatro activista y del artivismo, que también se bajan del escenario, salen a la calle, van al encuentro de los públicos, lo hacen participar. Si damos cuenta del proceso de revisión conceptual de las últimas décadas respecto a qué es teatro, ya está acordado que *no* se limita a lo que sucede dentro de una sala de teatro según tradiciones, normas y convenciones modernas europeas (Burns, 1972; Vidal, 1992; Goutman, 1992; Goffman, 1993; Taylor, 1993, 2003; Villegas, 1988, 1996, 2005; Weiss et al., 1993; Féral,

3 Una parte de las clases medias —las clases trabajadoras con mejores ingresos, sectores de la pequeña burguesía, como en el caso de funcionarios o pequeños comerciantes— también participa del carnaval. Bastante menos las clases altas y la clase letrada o «cultura», que salvo excepciones más bien tratan de mantenerse alejados y al margen de esta escena plebeya.

4 En este respecto hacemos nuestro lo señalado por Fredric Jameson (1979) respecto al modo en que, al margen de cómo un asunto o un conflicto es planteado, manejado y resuelto ideológicamente, la cultura popular masiva (el carnaval pertenece a esta especie) siempre supone —aporta— un lenguaje y una elaboración simbólica-discursiva de necesidades, fantasías, deseos y proyectos populares desplazados, latentes, postergados, reprimidos (que forman parte del inconsciente político), y allí, en ese poner en palabras e imágenes y sacar a luz, reside y queda latente su trabajo simbólico y su dimensión utópica, lo que no es poca cosa. Martín Barbero (1987) también subraya que un requisito que debe cumplir el poder para construir y actualizar su hegemonía es crear espacios de reconocimiento, vías de comunicación, crear o conocer los lenguajes que permiten la expresión de los sectores subalternos, elaborar y lidiar con los temas emergentes y acuciantes, todo lo cual una vez desatado no es posible controlarlo completamente, de una vez y para siempre, y se vuelve terreno e instrumento en la disputa simbólica y social.

2003; Del Campo, 2004; Diéguez, 2007, 2014; Barrios, 2018; Carreira, 2003, 2018; Verzero, 2021).

Y es por esto que, sin necesidad de hablar de la teatralidad cotidiana, las teatralidades sociales, religiosas y políticas (de las que se han ocupado distintos autores), no cabe duda que un sinnúmero de prácticas y expresiones populares —como el carnaval— presentan todos los rasgos del teatro: recurren a la comunicación mediante la expresión gestual, verbal y poética, recurren a la construcción de personajes, discursos y diálogos, hacen uso de disfraces, maquillaje, escenografía y la manipulación de objetos o carteles, también de acompañamiento musical, hay una estructura y un desarrollo dramático de ideas y temas, son realizados en vivo por actores frente a un público en un lugar y un momento único y compartido, y todo ello es vivido como un acontecimiento extraordinario y artístico.

Por estas razones, es preciso investigar el carnaval no solo en tanto acontecimiento y fenómeno social, histórico, literario o musical, que es como ha sido estudiado mayormente, sino sobre todo como *teatro*, y tomar en cuenta y analizar su lenguaje teatral, su teatralidad particular.

En el caso del teatro y las teatralidades carnavalescas debemos pensarlas, además, como especies de *teatro popular*.

Popular desde el punto de vista del protagonismo y la producción —sus creadores, sus actores—, pues la inmensa mayoría proviene de las clases populares. Segundo, desde el punto de vista de los espectadores —quiénes van a los tablados, en busca de qué experiencia, movidos por qué sentimientos, placeres y deseos— también constatamos que, como ha subrayado Martín-Barbero (1987, 2009), se trata de un público popular, urbano y masivo. Tercero, y posiblemente aquí radique lo fundamental, porque las clases populares adoptan (masivamente) y se apropian de estos espacios, discursos y prácticas en la medida que estas formas encapsulan y expresan una «concepción popular del mundo y de la vida» (Gramsci, 1986a, 1986b), una «perspectiva carnavalesca del mundo y de la vida» propia de «la cultura cómica popular» (Bajtín, 1987) preservada y vehiculizada históricamente por los géneros «cómico-serios» y las literaturas carnavalizadas (Bajtín, 1993). O como plantea Martín Barbero, por la relación que subyace, y que de este modo *media*, entre estas estéticas y formas y las matrices narrativas y expresivas populares (Marroquín, 2019) que se corresponden con la posición y las condiciones sociales de estas, y que vienen del fondo de la historia.

Más todavía, por ser una escena plebeya, el teatro de carnaval constituye una parte de la «esfera pública popular», entendida como el ámbito de elaboración de la opinión, la perspectiva y el sentimiento populares y, en última instancia, de articulación y construcción del sujeto nacional-popular (Gramsci, 1986b; Laclau, 1978, 2009; Laclau y Mouffe 1987; Vidal, 1985).

En efecto, estas prácticas artísticas que tienen lugar en las esquinas, en los tablados, en las sedes y locales de clubes sociales, culturales y deportivos, o de diversas organizaciones sociales y barriales (sindicatos, parroquias, cooperativas), que dan lugar a otras formas de sociabilidad y reglas de comunicación, constituyen *otra esfera pública*, la esfera pública *de los otros*. Aun si no enteramente aparte o independiente de la esfera letrada burguesa (Habermas, 1989; Thompson, 1996), se construye en relación de oposición y diálogo con esta (Thompson, 1989; Hoggart, 2013; Remedi, 1992; Negt y Kluge, 1993; Eley, 1996; Lottes, 1979 como se cita en Eley, 1996). A diferencia de la esfera pública burguesa, la esfera pública popular es constitutiva de otra sensibilidad y visión del mundo. En rigor, es constituida *doblemente*: por un lado, a través de una vivencia diferenciada de los mismos medios y espacios sociales y culturales letrados o burgueses, mediante distintas condiciones y procesos de recepción, apropiación y de producción de sentido y de usos (Thompson, 1989; De Certeau, 1999; Hall, 1980); y por otro, a través de sus propios espacios sociales, sociabilidades, medios y prácticas discursivas. Uno de tales espacios es el teatro popular, y en particular el campo y discurso del teatro de carnaval.

Hablar del teatro de carnaval como escena plebeya y como «campo» (Bourdieu, 2002) resuelve varias cuestiones. Permite pensarlo, primero, como un espacio relativamente autónomo, con sus espacios, formas de sociabilidad, protagonistas, lenguajes y reglas propias. Espacio donde tiene lugar otra clase de trabajo y proceso creativo que, tomando de prestado el planteo de Ángel Rama (1982), imaginamos como un proceso de «transculturación popular»⁵ (Remedi, 1992). Pero también, segundo, como un espacio sociocultural heterogéneo, polifónico, indeterminado, atravesado y estructurado a partir de una trama de posiciones y propuestas en tensión y en conflicto, que cambia, que tiene una historia, que adquiere distintos tintes y signos políticos como parte de la dialéctica oficial/popular, de las vicisitudes de la actualización constante de la hegemonía y la dinámica que desencadena (Hall, 1984). Y tercero, como un espacio opaco, «disfrazado», truculento, solo trabajosamente legible y comprensible desde la cultura

5 Apoyándose en Fernando Ortiz, Ángel Rama (1982) desarrolló la idea de «transculturación narrativa» para referirse al proceso de selección (parcial, estratégica) de elementos propios y ajenos, europeos y americanos, tradicionales y modernos, letrados y orales, cultos y populares o masivos, y de combinación y creación a partir de esto. En nuestro caso hablamos de «transculturadores populares» (Remedi, 1992). Estos últimos ya no son los lectores y escritores del boom, que hacían sus síntesis de tinta y papel, en forma de novelas transculturadas, heterogéneas atravesadas por la contradicción entre referente y forma y que no trascendían el circuito letrado (Cornejo Polar, 1978), sino la mirada de creadores que traducen, trasladan y hacen sus transculturaciones en el ámbito performático de las formas y los lenguajes del teatro popular y del carnaval. Antonio Cornejo Polar (1996) avanzó un argumento —y una crítica a Rama— similar, señalando la transculturación que realizan en la calle los sujetos populares —en su caso, migrantes indígenas llegados a la ciudad.

letrada —que no está educada en ello—, y que requiere de «una hermenéutica popular»,⁶ tanto para descifrar sus códigos como las relaciones y mediaciones que permiten darles su sentido social y político.

Por último, no cabe duda el interés que para los estudios del teatro reviste el llamado teatro «de arte», muchas veces, aunque no siempre, experimental, transgresor, explícitamente comprometido, vanguardista⁷, aunque sí siempre, inevitablemente, político como cualquier manifestación artística. No obstante, incurriríamos en error si pensáramos que la escena plebeya y el campo del teatro de carnaval se limita a la repetición y es siempre igual a sí mismo y no es movido también por un afán de experimentación, de intervención política, transgresión (contestación del poder, desviación respecto a los mandatos del mismo) y hasta de vanguardismo.

Por el contrario, a poco que nos ponemos a investigar vemos que se trata de un campo en el que cohabitan y se enfrentan diversas concepciones y poéticas, que se mueve y se reconfigura constantemente, que tiene historia, y que esos cambios y propuestas están inextricablemente entrelazadas con procesos sociales, políticos, culturales, a tal punto que es parte protagonista de esa historia.

Incluso cuando este teatro popular funciona sobre la base de tradiciones y géneros, que como todo género provee de una estructura expresiva impersonal, preestablecida, y descansa en un juego de reconocimientos y variaciones, la historia del teatro del carnaval no hace sino ofrecer evidencia de estas transgresiones, transculturaciones y disputas acerca de cómo tomar esas tradiciones e interpretar esos géneros, de la necesidad de renovarlas, de actualizarlas, etc. Transformaciones, *autorreflexividad* y revisiones de los géneros muchas veces incorporados como tema y estructura en las propias obras y puestas, y que son motivo de encendidas críticas y debates dentro y fuera del campo, por ejemplo, respecto a las innovaciones introducidas, a la pérdida de «autenticidad», a las influencias extranjeras, a los impactos de las tecnologías, a las apropiaciones y «traducciones» que se hacen de la cultura de masas y de otros ámbitos del arte (la literatura, el «teatro culto»).

6 Para entender a Rabelais, por mucho tiempo incomprendido por la alta cultura francesa, y también a Dostoievski, equivocadamente interpretado, Mijail Bajtín (1987, 1993) se propuso reconstruir el «sistema» de la comicidad popular, el grotresco realista, la visión carnavalesca del mundo y de la vida, la tradición o familia de los géneros cómico-serios, de los que la novela moderna, en tanto literatura carnavalizada o carnaval literaturizado, forma parte: «Si Rabelais es el más difícil de los autores clásicos es porque exige para ser comprendido la reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas, la capacidad de rechazar muchas de las exigencias del gusto literario hondamente arraigados, la revisión de una multitud de nociones» (Bajtín, 1987, p. 9). Del mismo modo, para entender a Dostoievski se internó en los secretos de la sátira menipea, del diálogo socrático, de las operaciones y acciones carnavalescas.

7 Según Peter Bürger (2000) las vanguardias históricas se propusieron la disolución de la institución del arte burgués, la reunión del arte y la vida y, sobre todo, la transformación del orden de la vida. No lo consiguieron y fueron institucionalizadas, absorbidas y neutralizadas.

En suma, ni el teatro llamado «culto» supone automáticamente un trabajo de experimentación, de autorreflexividad y de compromiso político, ni el teatro «popular» y carnavalizado está exento de las cualidades, inquietudes y gestos del primero. La diferencia es que en el segundo todo ello sucede en el espacio y en medio de las formas del arte popular y «está más cerca» de las clases populares (Benjamin, como se cita en Huysen, 1986)⁸, sus protagonistas arriba, abajo y alrededor del escenario.

Formas del teatro del carnaval

En la medida que las obras filosóficas y literarias, las obras artísticas en general, comenzaron a ser producidas para el mercado y mediadas por él, en calidad de mercancías comenzaron a ser universalmente accesibles [...] poco tiempo les quedaba ya como representaciones de la publicidad eclesiástica o cortesana [...].

A esto se alude cuando se habla de la pérdida del aura.

Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública.*

En Uruguay, sobre todo a partir del siglo XX, hablar de teatralidades carnalescas significa pensar en una serie de realizaciones artísticas que ocurren a lo largo del año —tiempo de creación y ensayo vivido como acontecimiento social, expresión artística y segunda vida— pero que adquiere un tiempo denso e intenso de fines de diciembre (Navidad) a principios de marzo, y sobre todo en enero (Fiestas de Reyes) y febrero (Semana de Carnaval).

Por una parte, están las comparsas y las Llamadas que se originaron en los barrios históricos de la colectividad afrouruguaya, y que se fueron extendiendo y relocalizando en función de una combinación de fenómenos y procesos políticos, económicos y sociales (Ayestarán, 1953, 1967; Goldman, 1997, 2013; Gortázar, 2021). Por otro lado, están los concursos oficiales —en teatros y en calles, dependiendo de la disciplina—, los desfiles de inauguración y de entierro, los corsos en los barrios; los concursos de diseño de los propios tabladros. También, y acaso lo más importante, la infinidad de presentaciones que realizan cada año las agrupaciones de distintos géneros en los numerosos tabladros y escenarios comerciales, municipales o de barrio.

8 Andreas Huyssen (1986, p. 267) apunta no solo la crítica que Walter Benjamin hiciera al Dadaísmo, que utilizamos como epígrafe de este apartado, sino su esperanza respecto de las nuevas formas de arte —el cine de masas— «por estar más cerca de las masas proletarias» (p. 269). Esto condice, asimismo, con lo que expresara Benjamin en «El autor como productor» (1970), acerca de la importancia de que los procesos estéticos e ideológicos tengan lugar «en la cabeza de los demás», como reclamaba Brecht.

Estas teatralizaciones carnales son de diferentes géneros, cada cual con sus cualidades formales y estructuras específicas y con una particular combinación de disciplinas artísticas. Así, aparte de las murgas y las comparsas, que son las que suelen captar mayor atención, están los parodistas, los humoristas, las revistas, las sociedades de negros y lubolos, las escuelas de samba, los tríos eléctricos, los dúos cómicos, los carros con las reinas, los mascaritos o máscaros sueltos, los cabezudos.

No todos los grupos participan del concurso oficial. Algunos conjuntos más *amateurs* se limitan a presentarse en circuitos alternativos —por fuera de los concursos—, en escenarios barriales, ferias y clubes sociales, o en encuentros o festivales más informales, tanto capitalinos como regionales, como los organizados por el movimiento de la Murga Joven (Brum, 2001) y, más recientemente, por la movida Más Carnaval. Otros se realizan como espectáculos artísticos independizados del tiempo y el espacio de carnaval, o en ocasión de distintas clases de festejos, actos, manifestaciones y movilizaciones sociales y políticas.

Varios autores han investigado las formas de teatro de carnaval —las comparsas y las murgas, principalmente— pero desde un punto de vista histórico, antropológico, sociológico o musical (Ayestarán, 1953, 1967; De María, 1965; Plácido, 1966; Carvalho Neto, 1967; Rodríguez de Ayestarán, 1990; Trigo, 1993, 1997; Fornaro, 1998; Goldman, 1997; Aharonián, 2007; Alfaro, 1990; Alfaro y Di Candia, 2014). Sin embargo, escasos o directamente inexistentes son los estudios que prestan atención a los aspectos de la puesta en escena y la teatralidad, o que estudian las poéticas de los diferentes grupos o espectáculos concretos. Salvo contadas excepciones, tampoco hay estudios que se ocupen de los otros géneros del carnaval: los parodistas, las revistas, las sociedades de negros y lubolos, las escuelas de samba.⁹ Y menos todavía trabajos que tomen en cuenta y estudien el teatro del carnaval en el Interior, por ahora abordado solo en notas periódicas y trabajos de estudiantes de posgrado.¹⁰

Este trabajo, en consecuencia, pretende señalar estas carencias y promover un campo de investigación que contemple estas tres agendas: el estudio del carnaval como teatro, el estudio de los otros géneros del carnaval y el estudio del teatro del carnaval en el Interior, contemplando toda su riqueza, diferencia, polifonía y densidad estética y política.

9 Entre algunas de estas excepciones valga mencionar: Ramos et al. (2000), Gortázar (2015), Nicoloff (2017), Rivera (2018, 2021), Naser (2021).

10 Por ejemplo, en el marco de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE-UdelaR), o en la Maestría en Políticas Culturales del CURE-UdelaR.

Aproximación al teatro carnavalesco litoraleño

Dada la complejidad del tema, en esta ocasión nos vamos a limitar a los seis departamentos del litoral (Colonia, Soriano, Río Negro, Paysandú, Salto y Artigas), si bien este último además de litoraleño también es fronterizo con Brasil, siendo esto quizás su condición dominante (que comparte con Rivera, Cerro Largo, Treinta y Tres y Rocha).

Si el carnaval de Montevideo es un fenómeno mucho más vasto, complejo, rico y diverso que el carnaval oficial —los concursos organizados por las intendencias o las asociaciones— y el carnaval comercial —los tablados privados, organizados por empresarios—, del mismo modo, en el Interior, el carnaval también es una expresión que desborda y trasciende los circuitos oficiales y comerciales.

Otra dificultad que se presenta para hablar del teatro de carnaval en general —y más en el Interior— es su heterogeneidad, las diferentes lógicas regionales (litoraleñas, norteñas, esteñas, centrales, metropolitanas), su dinámica itinerante y multipolar, porque los grupos se presentan en sus localidades, pero también en otras —y en varios concursos— a lo largo y ancho del país. También la multiplicidad de formas, algunas inexistentes o ya desaparecidas en Montevideo, como los máscaros sueltos (en Soriano, Guichón, Treinta y Tres, etc.), los cabezudos o los dúos cómicos, o el caso de los tríos eléctricos —como los de la Banda Kelly, Banda Laxa, o Banda Leblon de Rivera («Se realizó», 2014; «Carnaval en Rivera», 2013), o Los Ojotitos y Qatarnaval de Cerro Largo (Intendencia de Cerro Largo, 2019; «El Club Unión», 2022)— y de las escuelas de samba, extendidas en todo el país pero que en Artigas adquieren su máxima expresión y un destaque casi excluyente.

En su estudio sobre las murgas de Colonia y Mercedes, Daniel Quijano (2020) aclara algunos rasgos sobresalientes del carnaval del Interior, que lo hacen diferente. Subraya por ejemplo el perfil todavía «más amateur, al mejor estilo cooperativo, al contrario de las de Montevideo, que se han profesionalizado» (p. 80). También una vinculación más estrecha con el barrio, los clubes sociales, los lugares de trabajo y las ocupaciones. Al respecto de la murga Sale Con Fritas, de Mercedes, apunta su vínculo con el Club Sud América, donde se reúne y ensaya, y señala su arraigo en el barrio del Hospital, en su mayoría obreros de Conaprole y de Pamer (fábrica papelera).

A diferencia del carnaval de Montevideo, que gravita en torno a un único Concurso Oficial, en el Interior las agrupaciones carnavalescas, además de actuar en los clubes y tablados de barrio y en las localidades del departamento, viajan a otras ciudades y pueblos y se presentan a los múltiples concursos departamentales y regionales. Respecto a los principales concursos, Quijano menciona cuatro en el litoral —Soriano, Fray Bentos, Paysandú y Salto—, el de San José —«uno de los más grandes» (2020, p. 82)—, el de Trinidad y el de San Carlos, otro de los polos y mecas del carnaval del Interior.

En 2022, por ejemplo, el Teatro de Verano Cayetano Silva de San Carlos recibió a 21 murgas del Interior. De Colonia participaron Nunca Más, la murga del Club Atlético Juventud, y La Obligada de Rosario, que presentó el espectáculo «Más obligados que nunca» («Luego de cuatro años», 2022).

En 2019, previo a la pandemia, además de las murgas carolinas y fernandinas Los Fantasmas Se Divierten, Cara a Cara, La Osa Rafaela, La Eterna Quimera, que obtuvieron allí los primeros premios, se presentaron El Limón Fraternal de Las Piedras, Mi Vieja Mula de Shangrilá, La Cigarra de Sauce, Lavate y Vamo de Mar del Plata, Viejo Refrán de Toledo, La Doloreña, La Arrebatada de Maldonado, Tirate Que Hay Arenita de Treinta y Tres, La Palo Murga de La Paloma, La Pitanga de Las Piedras, Blástica de Florida, La Casi Murga de Migueles (Carnaval del Uruguay, 2021; Municipio de San Carlos, 2019). También participaron en calidad de «invitados» algunos conjuntos de Montevideo: las murgas Doña Bastarda y La Gran Muñeca, humoristas Cyranos y parodistas Los Muchachos (Carnaval del Uruguay, 2019).

La participación a los diferentes concursos varía y depende de muchos factores, entre los que se destacan naturalmente la logística, los costos y las posibilidades económicas. En 2020 Sale Con Fritas participó de cinco concursos regionales —donde cosechó varios primeros y segundos premios—, mientras Nunca Más de Colonia ese año se presentó solo al concurso de San José.

Aparte de los desfiles y los concursos se realizan encuentros o «festivales», como el Festival de murgas de Colonia (Portal Colonia, 2014), en el barrio El General, es decir, en escenarios comúnmente situados en «las zonas más alejadas del centro». Refiriéndose a Mercedes, Quijano menciona los escenarios del Club Olímpico del Barro Cerro, Con los Mismos Colores, del barrio Túnel y el Club Sud América del Barrio del Hospital (Quijano, 2020, p. 84).

En Colonia, aparte de la murga La Obligada, de Rosario, originalmente fundada en 1987 por trabajadores del ferrocarril y del correo («Luego de cuatro», 2022), y de la murga Nunca Más (Ro Contenidos, 2022), del Club Atlético Juventud, está la murga La Nueva Ola (Ro Contenidos, 2021), que ensaya en el Club Progreso.

Los grupos de carnaval no actúan solo en los barrios sino también en las ciudades y localidades del departamento y de la región. Por ejemplo, además de participar del Concurso de San Carlos, la programación de La Obligada incluía una presentación en el carnaval de Juan Lacaze, el viernes otra en el Centro Cultural Rosario, al día siguiente otra en el Teatro Uamá de Carmelo, y el domingo, otra en el Bastión del Carmen, de Colonia del Sacramento.

El teatro de carnaval conforma así su particular entramado y su esfera pública aparte, constitutiva de la cultura popular del Interior, invisible y ajena a la cultura capitalina, del mismo modo que en Montevideo el circuito de tablados, sobre todo los municipales, ubicados en los barrios populares, sostiene y constituye una identidad y una

cultura popular también asentada en una relación de ajenidad y diferencia con los teatros del Centro y los circuitos de la cultura «legítima».

En cuanto a los concursos, unos tienen lugar durante dos fines de semana y otros se extienden a lo largo de quince días (Quijano, 2020, p. 82). En su mayoría son organizados por las intendencias. Una excepción es el Concurso de Murgas de Salto, organizado por una comisión formada por las propias murgas. Pero el teatro de carnaval tiene una rica vida anterior a los meses de febrero y marzo, durante los ensayos. Estos a su vez tienen dos etapas: una más íntima y «solitaria» en los meses de invierno, y una segunda, en los meses previos al concurso, más intensa y rodeados de gente, instancia en la que se estrechan los vínculos entre los integrantes y se refuerzan los lazos con el club y con el barrio (Quijano, 2020, p. 83).

Si bien es más fácil reconocer el carácter *teatralizado* de nuestro carnaval cuando se presentan en anfiteatros, tabladitos y otros escenarios, los desfiles y las agrupaciones que marchan por las calles también suponen una puesta en escena y otra forma de teatralidad. Esto permite descubrir otros géneros de teatralidad carnavalesca, más participativos y festivos.

En Colonia del Sacramento, por ejemplo, tiene lugar un desfile de llamadas que lleva por nombre «Las llamadas empiezan en Colonia». Estas reúnen no solo a las comparsas del departamento (de Colonia, Juan Lacaze, Nueva Helvecia, Carmelo), sino también comparsas de Montevideo y de Argentina («Viaje a Uruguay», 2023). Más allá de su importancia social, artística y festiva, el evento constituye un evidente atractivo turístico para la vecina orilla, seguramente otro de los motivos para la organización y apoyo al evento.

En Carmelo, por su parte, del Desfile Oficial participaron la Barra Macanuda (agrupación con medio siglo de historia que hace una representación de forma muy *sui generis*), las comparsas Colibrí, Puerto Sauce, Rdt, Caracú Quemao, Mozambique, Morenada Lonjas y Eco de Tambores, y las escuelas de samba Alegría y Bahía. Carmelo da testimonio no solo de la difusión y arraigo de las formas de teatralidad carnavalesca afrouruguaya, como es el caso de las comparsas de origen montevidiano, o de expresiones propias como Barra Macanuda, quizás con mayor influencia argentina, sino también de formas y tradiciones fronterizas de origen afrobrasileño, como las escuelas de samba, incluso en lugares tan alejados como Carmelo (Carmelo Portal, 2022).

Esto tiene una doble significación. Por un lado, habla de la expansión de la forma comparsa más allá de sus orígenes montevidianos en los barrios Cordón, Sur y Palermo. Esto repite en forma magnificada lo ocurrido en la capital, donde las comparsas también se han multiplicado y diseminado territorialmente, en parte, como consecuencia de la mudanza forzada de la población afrouruguaya —desalojo, marginación, gentrificación de sus lugares de residencia—, pero también por la adopción de estas formas y prácticas por otros grupos y barrios. En un relevamiento reciente Alejandro Gortázar (2021, p.

200) identifica alrededor de 70 comparsas distribuidas por todos los barrios. De un tiempo a esta parte también se realizan desfiles de Llamadas en Durazno (desde 1989), Cerro Largo, Colonia, Canelones (Gortázar, 2021, p. 200) y, como veremos, por todo el Interior.

En cuanto a la presencia de las escuelas de samba —desfiles y concursos de escuelas— en Carmelo y en otras ciudades, esto genera una «tensión simbólica» con el candombe y las comparsas (Picún, como se cita en Ruiz et al., 2015, p. 187) ya que consiguen influenciarlas y modificarlas («las vedettes», que aparecen en los años cincuenta, ya son personajes tomados del carnaval de Río [Carvalho Neto, 1967]) y a veces son percibidas como «una amenaza» y causa de pérdida cultural (Brena, como se cita en Ruiz, et al., 2015, p. 140). En Bella Unión, por ejemplo, se escucha esa queja. Según Rodolfo Rey, de murga La Colombina de esa ciudad: «La Avenida Artigas se ha transformado en un sambódromo. El carnaval de Bella Unión fue desplazando a todos aquellos grupos que no eran afines a la cultura brasileña. Grupos humorísticos, las máscaras sueltas, en fin, todo ha sido desplazado en Bella Unión por la cultura brasileña» («El Carnaval de Bella Unión», 2013).

Pese a esos temores y sentires, a veces concretados, el Carnaval de Mercedes es evidencia de cohabitación de diferentes expresiones y formas de carnaval. En 2022, presidido por el Marqués y las Reinas, del Desfile Inaugural por la Avenida Lavalleja formaron parte los tradicionales cabezudos —desaparecidos en otras partes—; las murgas Sale Con Fritas, Sacale Agua a la Chalana, La Dama Juana, Los Viejos Saltimbanquis, 7 y 3 (de Dolores), Con Gusto No Pica y La Celeste; humoristas Pantarrey y Aragonés; las comparsas Lubolas Raíces, Punto y Raya y La Muyinga —todas de Mercedes— y 7 y 3 del Puerto de Dolores. Cerraron el desfile los mascaritos —personajes con bolsas en la cabeza, a veces con pelucas, travestidos o con disfraces, que hacen diabluras¹¹ y las escuelas de samba Do Janeiro, Do Palomar, Rosas de Oro y Jespel, también de Mercedes («Excelente trabajo», 2022). El desfile de comparsas y escuelas se repitió en Cardona por el Boulevard Cardona a la altura de la calle Carlos Barboza, en dirección al Parque Cazeaux. En un escenario allí ubicado también se presentaron los humoristas y murgas participantes del concurso de Soriano («Ocho grupos lubolos», 2022).

La ronda por los tablados se realiza a lo largo de cuatro fines de semana sucesivos por un circuito que integran el tablado de la Plaza de Deportes (Barrio Artigas), el de Plaza Lavalleja, el del Velódromo Municipal y el de la cancha del Club Barrio Nuevo (Barrio 33 Orientales [«Este viernes», 2022]).

En 2019 la murga Sale Con Fritas, de la propia ciudad de Mercedes, obtuvo el primer premio, seguida por La Puntera y La Fulana —ambas de Paysandú—, La Doloreña,

11 En Noelia Quintela, trabajo sobre el espectáculo «La divina murguera» de murga Tirate Que Hay Arenita, de Treinta y Tres (Comunicación personal, 2021).

La Romana de Mercedes y La Nueva de Salto. En humoristas fueron premiados Pantarrey, también de Mercedes, seguidos por Sínicos [sic] de Paysandú, Positivos de Fray Bentos y Ridens de San José (Marianella, 2019; Agresor, 2018). Asimismo, se presentaron a la prueba de admisión La Intrusa de Fray Bentos y Pimienta y Sal de San José.

En el carnaval de Fray Bentos de 2022, luego del Desfile Inaugural, hubo actuaciones en diversos escenarios de esa capital y en las principales ciudades del departamento de Río Negro (San Javier, Young, Nuevo Berlín) y aun en localidades menores como Algorta, Paso de los Mellizos, Paso de la Cruz, Grecco, Bellaco, Sarandí de Navarro (Intendencia de Río Negro, 2022). Del Desfile participaron: Grupo Los de Siempre, humoristas Armagedón y las comparsas Samburú Moran, Kumbé, Hechiceros del Candombe, Comparsa Zulú y Sale Candombe. El Desfile se realizó en la rambla y finalizó con actuaciones en el Teatro de Verano de Fray Bentos, en el que se presentaron Grupo Los de Siempre, humoristas Armagedón y Vivencias del Carnaval. En Fray Bentos hay una red de escenarios populares que en los días siguientes reciben a las agrupaciones: la Rotonda Aeroclub, el tablado del predio contiguo a las Viviendas Éxodo de Artigas, el de la Plaza Barrio Obrero Botnia, la Sociedad R. La Estrella del Barrio Anglo, entre otros. El Desfile de Entierro —otra forma desvaída en Montevideo— se realiza en el Barrio Unión, desde Plaza Rivera hasta la escuela N.º 5 (Intendencia de Río de Negro, 2022).

En la ciudad de Paysandú el Desfile Inaugural se desarrolla por la calle Baldomero Vidal, mientras que el Concurso Oficial, a tres rondas, tiene lugar en el Anfiteatro de Río Uruguay. Del desfile participan escuelas de samba —«incluida una de Artigas»—, además de agrupaciones de murgas, humoristas, revistas y comparsas en el siguiente orden: Primero las escuelas Unidos de la Heroica, Ombúes, La Nueva Fuerza de Porvenir, Piedra Samba, Barrio Rampla de Artigas, Bailamos, Sanduceros en Acción, Te Brindamos Alegría y Las Soñadoras. Luego es el turno de humoristas Sinvergüenzas y de las murgas La Fulana, La Sinvergüenza, La Clandestina, Paso y Quiero y Jardín del Pueblo. Siguen el dúo cómico Podría Ser Peor —género desaparecido en Montevideo— y la revista La Selección. Cierran el desfile las comparsas Sandumbé, Yulelé, Lonjas del Chaplin, Rugir del Puerto y La Covacha (Intendencia Departamental de Paysandú, 2022).

En el Concurso Oficial, del que participaron todos los géneros, además de los conjuntos locales se presentaron agrupaciones de otros departamentos: la murga Saltó el Churré de Tacuarembó; la murga 7 y 3 de Dolores; las murgas Sale con Fritas, Con Gusto No Pica y La Celeste, las tres de Mercedes, y humoristas Pantarrey, también de Mercedes. También hay actuaciones por los tablados de barrio y en otras localidades. Las Llamadas tienen lugar en la Avenida Brasil. En 2022 se realizó además un festival de los niños por la Avenida Los Iracundos. Los festejos cierran con el Desfile del Entierro, en el mismo lugar del Desfile Inaugural, pero con un orden inverso.

En el caso de Salto, el Concurso de Murgas, también a tres rondas, transcurre en el Teatro Víctor Lima del Parque Harriague. Hay además un Desfile de Llamadas locales

«con el tradicional recorrido por la calle Uruguay», desde la Plaza 33 Orientales hasta Plaza Roosevelt, y un desfile y concurso de escuelas de samba por la avenida Líber Segregni. Estas son las instancias más oficiales del carnaval, que se continúa en «el carnaval a los barrios» (Intendencia de Salto, 2021).

En el Concurso de Murgas de 2022 participaron las murgas salteñas La Bacacuasa, Uno más Uno y Punto y Coma, además de La Clandestina, La Sinvergüenza y La Fulana —las tres de Paysandú— y La Celeste de Mercedes (Pinto Román, 2022). Los primeros premios fueron para La Fulana y la Celeste, y para la salteña La Bacacuasa el tercero. De las Llamadas locales participaron cinco comparsas de negros y lubolos: La Yorugua Candombe, Tu Candombe, La Kandumba, Xangó Candombe y Tunguelé («Salto elige», 2022). Debido a la situación sanitaria, en 2022 se suspendió el Desfile de Escuelas de Samba, por lo que recibieron compensación las agrupaciones Estrella, Tropi Junior, Mulambé e Imperio del Samba (Delgado, 2022).

El caso de Artigas, epicentro del carnaval fronterizo

Sin poder ocuparnos aquí del conjunto de las teatralidades carnavalescas norteafricanas, fronterizas y centrales valga subrayar, en el caso de la ciudad de Artigas, el protagonismo casi excluyente de las escuelas de samba, originarias no de Montevideo ni de Cádiz sino de Brasil, de las tradiciones afrobrasileñas y, en particular, del Carnaval de Río.

Al respecto de las segundas, Fátima Costa de Lima (2008, p. 126) insiste en señalar la existencia de dos tradiciones carnavalescas. Por un lado, una que se remonta a los antiguos cultos griegos (a Dionisos y a los rituales y fiestas en su honor), y que pasando por las saturnales romanas y las fiestas y rituales cristianos medievales nos llega de Europa por la vía de la conquista y la colonización. Si atendemos los argumentos de Enrique Dussel (2000) y otros autores (Anta Diop, 1955; Cesaire, 2006; Bernal, 1993), esta veta en última instancia también tendría origen en África y Oriente Medio, por cuanto la Antigua Grecia era la periferia de las civilizaciones de la cuenca del Nilo y la Mesopotamia. La otra fuente del carnaval de Brasil es más directa y reciente, y proviene de las culturas africanas forzosamente trasladadas a América como consecuencia de la esclavización y el comercio de esclavos a través del Atlántico resultante del proceso colonial y las demandas comerciales y productivas impuestas por el mercado global —la primera Modernidad y globalización—; culturas africanas «unificadas» debido al éxodo compulsivo y por una historia de racismo, discriminación, resistencia, lucha y afirmación.

Como vemos, entonces, las escuelas de samba tienen una historia similar a la de nuestras comparsas. Según Goldman (1997), estas últimas surgieron en torno al calendario cristiano y las tradiciones festivas del Montevideo colonial: la Navidad y el día de Reyes (Fiesta de San Baltasar), la Cuaresma (el ayuno previo a la Pascua) y el Corpus Christi, a mediados de año. Dieron origen a las ceremonias y bailes o «candombes» en las Salas de Nación —instituidas como espacios propios— y a las procesiones de visitas recíprocas entre las colectividades y las autoridades de las naciones, y entre estas y las autoridades estatales, que incluían una serie de coreografías, músicas, personajes, disfraces, estandartes, banderas y que culminaban con una celebración y en baile. Si bien se trataba de un acontecimiento de subordinación al orden político y simbólico, también lo era de un reconocimiento mutuo (sin poner en riesgo las posiciones jerárquicas y roles sociales que ocupaba cada grupo). Sin embargo, era asimismo un momento de excepción, de relajamiento e *inversión* del orden —que permitía una relativa igualación temporaria—, con aspectos al mismo tiempo paródicos y utópicos propios de las formas carnavalescas, donde los esclavos y la población esclava o liberta podía ser y presentarse, durante ese lapso, como personas y naciones, y algunos de ellos como «autoridades de una nación europea» o «militares de alto rango» (Goldman, 1997, p. 72). Demás está decir que, como parte de una táctica y estrategia del débil (de Certeau, 1999), todos y cada uno de estos espacios y ocasiones fueron aprovechadas por la colectividad afrouruuguaya para la lucha (no frontal) y la conquista de derechos y de su dignidad y humanidad negada.

Como las comparsas, también las escolas de samba afrobrasileñas tienen una doble o triple vida y suceden a lo largo de varios tiempos y espacios. Por un lado, como *blocos afro* o *blocos da rua* (de calle) nacidos en las *rodas de samba* en las *casas das tías* y festejos, toques, procesiones y bailes en los barrios periféricos, con una lógica más informal, callejera y de barrio (Costa de Lima, 2008, p. 126). Por otro lado, como representaciones más elaboradas que se presentan en *pasarelas* y *sambódromos* ante las autoridades y los medios masivos de comunicación, y que agrega una dimensión comercial y turística sin perder su dimensión expresiva y política que de este modo se magnifica. Además de la calle y el sambódromo, en el caso de Brasil, hay un carnaval que sucede y se vive en los barracones —los *barracones de ala*, los *barracones de escola*— donde durante el año se organizan, se preparan y se ensayan *las alas*, las fantasías (los disfraces) y se construyen *las alegorías* —los carros. Los barracones son el otro terreno donde cobra existencia y se vive el carnaval (Costa de Lima, 2008, p. 139).

Cada año, cada escola propone un *enredo* (propuesta o trama temática) y un *samba-enredo*, esto es, una canción con su letra (trama) que se canta y danza, comunicando de este modo el tema y consigna principal. El samba-enredo se canta, se baila y se actúa multitudinariamente, al impulso de los *puxadores* (los intérpretes principales),

acompañados por la batería de ritmistas (percusionistas), lo que constituye un acontecimiento espectacular.

En cuanto a su concreción escénica, las escuelas brasileñas están formadas por una comisión de frente (la primera línea de baile), la pareja de la portabandera y el mestre de sala y los portaestandartes, que identifican a cada agrupación y su propuesta. El cuerpo principal lo forman las diferentes *alas* —o agrupamientos colectivos—, a veces desagregadas por edades (ala de bahianas, ala juvenil, ala de niños, ala de la vieja guardia, etc.), cada cual con sus disfraces, bailes, personajes y situaciones, y que de este modo presentan algún aspecto del asunto principal. Intercaladas van las *alegorías* —o carros alegóricos— que, en correspondencia con el enredo, hacen su aporte al desarrollo del tema particular de cada ala o del tema general. Los carros —los *abre alas*, *entre alas* o *de cierre*— suelen consistir en escenarios de varios pisos y caras (hacia adelante o hacia atrás, hacia un lado y otro) donde suceden varias historias entramadas o paralelas, a veces complementados por tríos eléctricos o escenarios rodantes sobre el que tocan grupos musicales y donde incluso se baila.

Vistas en su conjunto, las escuelas de samba —las superescuelas de Río, al menos—¹² y su modo de representar teatralmente pueden pensarse como una serie de retablos y escenas/performances encadenadas y secuenciadas sobre cuatro ejes: dos horizontales (a lo largo y a lo ancho), otro vertical, más el eje del tiempo, en donde todo ocurre simultáneamente: a la manera de un tren con vagones —con vagones de varios pisos—, un tren del ancho de una amplia avenida en movimiento.

Siguiendo el modelo del Carnaval de Río, aunque de dimensiones más modestas (menos integrantes, alas y carros), en el Carnaval de Artigas el lugar central y preponderante lo ocupa el Desfile y Concurso de Escuelas de Samba. Este transcurre a lo largo de la avenida Cnel. Carlos Lecueder, dura tres días y es organizado por la Comisión Organizadora, la Intendencia y la Federación de Escuelas de Samba de Artigas (FEDESA).

Participan del desfile las cuatro escuelas principales, agrupadas en FEDESA, que conforman «el Grupo Especial» (la división superior): la del Barrio Rampla —la más laureada—, Emperadores de la Zona Sur (ganadora en 2022), Imperio del Ayuú y Académicos, de Barrio Centenario. Luego están las llamadas «escuelas chicas», nucleadas en la Asociación de Escuelas de Samba de Artigas (AESAs), entre las que se hallan la del Barrio Zorrilla, Garra y Corazón y Emperatriz del Progreso (ganadora en 2022 con el enredo «Dos pasiones que llevo en el pecho»). Dragões de Morro no integra ninguna de las mencionadas asociaciones.

Las escuelas de samba tienen una larga y rica historia en el carnaval del Uruguay, principalmente en las ciudades fronterizas. Sin embargo, su presencia se ha extendido

12 Me vienen a la mente, por ejemplo, la Beija-Flor de Nilópolis, Estação Primeira de Mangueira, Paraíso do Tuiuti, Império Serrano, Portela, Imperatriz Leopoldinense, Acadêmicos do Salgueiro, etc.

y ha echado raíces en numerosas ciudades del Interior, en puntos tan alejados como Paysandú, Fray Bentos, Cardona o Carmelo y, desde hace varios años ya, también en la capital del país. Del Desfile y Concurso de Montevideo (Intendencia de Montevideo, 2022; «Barrio Cerrito», 2022; Pinto Román, 2022) en 2022 participaron el Grupo Recreativo Escuela de Samba (G.R.E.S.) Asabranca, fundada en 1997 (Delgado, 2022), Unidos do Norte, Barrio Cerrito, Embaixadores da Alegria, Imperio Preto y Blanco, Imperatriz (Primer premio 2023), Urusamba, Complejo do Samba de Florida, más Arraza Samba de San José en calidad de invitada. En el pasado también participó Viramundo, integrada por «personas que llegan desde distintos barrios y localidades: Manga, Punta de Rieles, Piedras Blancas, Paso de la Arena, Casabó, Cerro, también desde Las Piedras y Santa Lucía, departamento de Canelones, y de Maldonado» (Intendencia de Montevideo, 2020). También las hay en muchas otras regiones y ciudades —fronterizas, centrales, etc.— que no son parte de este primer acercamiento al tema.

Estas formas y teatralidades se resisten a genealogías claras y estables y a geografías cartesianas simples. En ellas no solo confluyen, se acoplan y se reinventan tradiciones, sino que atraviesan y enlazan territorios, poblaciones y discursos culturales y políticos de modos inesperados.

En cuanto al carnaval de Bella Unión, «el más dulce del país», el desfile tiene lugar en la Avenida Artigas. Del carnaval de 2019 se recuerdan «tres días de desfile de escuelas de samba, integradas por alas juveniles, de mayores, portabanderas, destaques y carros alegóricos y, al cierre de estas, la batería junto al grupo de puxadores» (clicregional, 2019). En 2022 participaron las escuelas de samba Irupé, Titanitos, Cardenales, el bloco La Jeringa (Radio del Centro, 2021) y Rítmicos del Samba, ganadora de la categoría especial («Por lluvias», 2022).

A pesar del protagonismo casi excluyente de las escuelas de samba, con su atractivo multitudinario y popular, en 2019, organizadas por Mundo Afro y la Intendencia, también se realizaron en Artigas las Llamadas del Norte («Vuelven las llamadas», 2019; Intendencia Departamental de Artigas, 2013d). Estas marcharon a lo largo de la Avenida Lecueder, desde la Plaza Batlle a la Plaza Artigas, y en ellas participaron comparsas de Artigas, Rivera, Tacuarembó, Salto, Paysandú y también de Montevideo. En 2013, por ejemplo, viajaron y participaron comparsas de los barrios Sur, Palermo y Cordón (Intendencia de Artigas, 2013a) en representación de los tres «toques madre»: toque de Cuareim, de Ansina y del conventillo de la calle Gaboto (Márquez y Montaña, 2010).

No solo las comparsas, las murgas también tienen un lugar en el carnaval de Artigas. Algunos años existieron hasta seis murgas que se presentaron en distintos tablados de la ciudad (Intendencia Departamental de Artigas, 2013b). En 2013 se menciona un Concurso Oficial organizado por AEMA del que «participaron Aflojale que Colea y la actual campeona: La Clásica» (Intendencia Departamental de Artigas, 2013b). A veces han recibido la visita de murgas de otras ciudades, en particular las de la vecina Bella Unión:

No hay tu Talle y Las Brujas, esta última integrada solo por mujeres (Intendencia Departamental de Artigas, 2013c).

Agendas para la investigación

Si Rabelais es el más difícil de los autores clásicos es porque exige para ser comprendido la reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas, la capacidad de rechazar muchas de las exigencias del gusto literario hondamente arraigadas, la revisión de una multitud de nociones
Mijail Bajtín, *Rabelais y la cultura popular*

He llamado escalofrío epistemológico a la experiencia que trastornó mis muy racionalistas convicciones y mis acendradas virtudes «críticas». Tuvo lugar en el Cine México, situado en un barrio popular del viejo centro de la ciudad [...] Se trataba de un melodrama mexicano [...] A poco de empezar la sesión, mis amigos profesores y yo no pudimos contener las carcajadas, pues solo en clave de comedia nos era posible mirar aquel bodrio argumental y estético que, sin embargo, era contemplado por el resto de espectadores en un silencio asombroso para ese tipo de sala. Pero la sorpresa llegó también pronto: varios hombres se acercaron a nosotros y nos gritaron «¡o se callan o los sacamos!».

J. Martín Barbero, *Los laberintos del gusto*

Una vez que nos planteamos problematizar el concepto tradicional de teatro y una imagen recortada del sistema teatral nacional (asentada en el teatro moderno/posmoderno europeo, circunscripta al teatro de sala mayormente), aparece ante nosotros todo un universo de formas de teatro y de teatralidad populares —el teatro de carnaval es solo una de ellas. Se trata en este caso de una miríada de conjuntos, de géneros y espectáculos que se gestan y acontecen cada año, en todos y cada uno de los rincones del país, evidenciando un protagonismo multitudinario tanto arriba de los escenarios como abajo y a su alrededor.

Solo en este primer acercamiento, muy sumario y geográficamente parcial, enfocado primariamente en el litoral, nos encontramos con medio centenar de murgas, treinta comparsas, cuarenta escuelas de samba, además de compañías de parodistas, humoristas, revistas, tríos eléctricos, dúos cómicos y mascaritos. En torno a cada una de estas agrupaciones, de los géneros más diversos, cada año hallamos decenas o cientos

de personas, multiplicadas por otras tantas ciudades y pueblos, que acogen estas formas de hacer y de vivir teatro, de expresarse, de comunicarse a través del teatro y de construirse como personas y comunidades, aportando de este modo a la construcción de la cultura común, de la cultura a secas y de nuestro teatro.

Si bien es una actividad artística que se desarrolla a lo largo de todo el año, obedeciendo a necesidades de organización, socialización, creación, producción y ensayos, este «otro teatro» cobra una especial intensidad en verano, entre diciembre y marzo —y alcanza su clímax en febrero— cuando los conjuntos y los géneros comienzan su periplo por las calles y tablados de los barrios de las distintas localidades, participando de encuentros y festivales, y presentándose a los numerosos concursos regionales, algunos muy lejanos.

Su atractivo para las clases populares descansa en las tradicionales funciones del arte: la elaboración simbólica, la producción de sentido, el disfrute improductivo, la vivencia frutiva, la construcción de uno mismo y de la colectividad, entre otras. En tanto forma de arte escénica viva, comunitaria y ritual, el teatro de carnaval reafirma su dimensión *cultural* (Benjamin, 1989), al margen de la *exhibitiva* que predomina en las transmisiones radiales o televisivas. Es experimentado como fiesta y celebración de vida y de comunidad *aquí y ahora*, pero señala en la dirección de deseos profundos y horizontes universales. Mira hacia atrás y hacia delante de la historia, pero ofrece la imagen y una realización momentánea de la utopía de *un mundo al revés* por venir.

No obstante, en cuanto al estudio del teatro de carnaval en el Interior son más las interrogantes que las respuestas. Aquí apenas avanzamos en un primer planteo de corte teórico, un esbozo de caracterización y un relevamiento mínimo, esquemático, a efectos de hacer posible una primera visualización de las teatralidades carnalescas de la región litoraleña. Mapa borroso y acaso imposible, que pronto hace agua pues deja entrever los cruces y desbordes de un escenario movedido, de un teatro que viaja, que trama territorios y que contraviene el orden y la compartimentación espacial —que se resiste a fraccionamientos estables—, y que muestra géneros y formas que originándose en la frontera o en la capital aparecen diseminados y arraigados ahora en regiones y localidades distantes. Porque hoy más que nunca el quehacer cultural no acontece aislado e incontaminado, ni queda congelado, sino que es el resultado de incesantes procesos de transculturación, y es continuamente desterritorializado y reterritorializado.

Ahora bien, además de avanzar en la elaboración del mapa y la historia —el álbum de familia— habrá que asumir un conjunto de tareas más sustanciales.

Primeramente, conocer la historia de cada grupo, sus protagonistas, sus motivaciones y propósitos, sus creaciones pasadas y presentes, sus particulares concepciones y propuestas respecto del teatro de carnaval, sus trabajos con los géneros y su arco de posibilidades y, en última instancia, lo que buscaron decir o expresar con cada obra o

presentación, a través de los lenguajes y repertorios de cada forma, las poéticas y políticas por ellas privilegiadas.

Luego de todo esto, que eventualmente tendrá que aterrizar y enfocarse en el estudio de puestas específicas y que obligará a un trabajo de análisis e interpretación, resta todavía la tarea crítica y de valoración. Para ello será preciso desarrollar un marco y un aparato adecuado —acorde con formas de artes que nos resultan ajenas, ilegibles, incomprensibles (Martín Barbero, 2009)— y, sobre todo, tomar en cuenta los marcos de referencia y los criterios que sostienen los significados, los gustos y las valoraciones de los propios protagonistas, los practicantes y participantes directos —con sus propias categorías, lenguaje, criterios, racionalidades—, sin lo cual la reflexión carecería de coherencia y propósito.

Pero en última instancia, todo este largo y empinado ejercicio, apasionante como cualquier aventura del conocimiento, encuentra su justificación en que un proyecto cultural y político democrático pasa por una elaboración colectiva: atender y escuchar y comprender las perspectivas y proposiciones de muchos colectivos; colectivos que a veces no se expresan directamente sino a través de las formas veladas del arte —de sus formas de arte, en sus términos—, formas que debemos aprender a descifrar y apreciar.

Por esto, aun conscientes de los riesgos y temores de colonizar la cultura popular por parte de la cultura oficial y letrada —de la que también participamos— y de efectuar un acto de dominación de aquella mediante nuestra mirada, traducción y conceptos, o al instrumentalizarla y someterla al engranaje de la maquinaria de producción de conocimiento (capitalina, letrada), creemos que este ejercicio no solamente es válido sino impostergable. Primero, porque preferimos el conocimiento a la ignorancia, el saber complejo a las simplificaciones y los prejuicios desde los que la cultura letrada suele mirar hacia lo popular, las pocas veces que se interesa por esto. Segundo, porque no concebimos el quehacer y el saber académico —el que producimos según ciertas reglas que acordamos y nos autoimponemos— como el único y excluyente. Finalmente, porque no creemos en la construcción y la transformación social, política y cultural sin la participación y los aportes de las clases populares. En la medida que la escena plebeya es un espacio del que efectivamente participan —que practican— las clases populares, de muchos modos, y que es una de sus formas de expresión, sin aceptarlo todo tal cual ni acríticamente, necesitamos hacerla parte de nuestra consideración y aprendizaje.

Bibliografía citada

- Agresor. (2018, 1 de diciembre). *Sigue siendo en plaza del encuentro la prueba de admisión del Carnaval Regional de Soriano*. <https://www.agesor.com.uy/noticia.php?id=37420>
- Aharonián, C. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Tacuabé.
- Alfaro, M. (1991). *Carnaval: Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera parte: El carnaval «heroico» (1800-1872)*. Trilce.
- Alfaro, M. (1998). *Carnaval: Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Carnaval y modernización: Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Trilce.
- Alfaro, M., y Di Candia, A. (2014). *Carnaval y otras fiestas*. Comisión del Bicentenario; IMPO.
- Anta Diop, C. (1955). *Nations nègres et culture*. Présence Africaine.
- Artasánchez, V., De León, P., Estrades, J., Pollak, M., Remedi, G., Solís, E., y Viroga, S. (2021). *Territorialidades escénicas en el interior del Uruguay*. Instituto Nacional de Artes Escénicas; Fin de Siglo.
- Ayestarán, L. (1953). *La música en Uruguay* (Vol. 1). SODRE.
- Ayestarán, L. (1967). *El folkllore musical uruguayo*. Arca.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza.
- Bajtín, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- Barrán, J. P. (1990). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Ediciones de la Banda Oriental; Facultad de Humanidades y Ciencias.
- Barrio Cerrito ganó el Desfile de Escuelas de Samba. (2022, 24 de enero). *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/carnaval/articulo/2022/1/barrio-cerrito-gano-el-desfile-de-escuelas-de-samba/>
- Barrios, A. L. (2018). *Intervenciones urbanas y (re)construcción del espacio público: El teatro callejero en Montevideo de posdictadura* [Tesis de maestría]. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Benjamin, W. (1970). *Brecht: Ensayos y conversaciones*. Arca.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos* (I). Taurus; Alfaguara.
- Bernal, M. (1993). *Atenea negra: Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica. Vol. 1: La invención de la Antigua Grecia 1785-1985*. Crítica; Grijalbo-Mondadori.
- Bourdieu, O. (2002). *Campo de poder y campo intelectual*. Montessor; Jungla Simbólica.
- Brum, J. (2001). *Compartiendo la alegría de cantar: La experiencia de la murga joven en Montevideo*. Intendencia de Montevideo: TUMP.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Península.

- Burns, E. (1972). *Theatricality: Study of convention in the theater and in social life*. Longman.
- Carmelo Portal. (2022, 23 de febrero). *Se conoce el orden de agrupaciones que desfilarán el domingo en carnaval*. <https://www.carmeloportal.com/77644-se-conoce-el-orden-de-agrupaciones-que-desfilaran-el-domingo-en-carnaval>
- Carnaval del Uruguay. (2019, 18 de febrero). *Concurso de Carnaval de San Carlos 2019: Primera rueda*. <https://carnavaldeluruguay.com/concurso-de-carnaval-de-san-carlos-2019/>
- Carnaval del Uruguay. (2021). *Departamental de murgas de San Carlos*. <https://carnavaldeluruguay.com/b/departamental-de-murgas-de-san-carlos/>
- Carreira, A. (2003). *La pasión en la calle: El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80*. Nueva Generación.
- Carreira, A. (2018). *Teatro de invasión: La ciudad como dramaturgia*. Documenta; Escénicas.
- Carvalho Neto, P. (1967). *El carnaval de Montevideo: Folklore, historia, sociología*. Facultad de Filosofía y Letras.
- Cesaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo: Cultura y colonización*. Akal.
- clicregional. (2019, 2 de marzo). *Carnaval de Bella Unión: «El más dulce del país»* [Actualización de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/clicregionalrevista/photos/carnaval-de-bella-uni%C3%B3n-el-m%C3%A1s-dulce-del-pa%C3%ADseste-1%C2%BA-2-y-3-de-marzo-se-llevar%C3%A1-a/107990812885643/>
- Cornejo Polar, A. (1978). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto sociocultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7-8, 7-21.
- Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, 62(176-177), 837-844.
- Cortez, E., y Gómez, L. (2015). Hispanismo y hegemonía en las Américas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 41(82), 9-20.
- Costa de Lima, F. (2008). Espaços de rua e de espetáculo no Carnaval de Florianópolis. *Linhas*, 9(2), 124-152.
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana.
- De María, I. (1965). *Montevideo antiguo*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Del Campo, A. (2004). *Teatralidades de la memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la Transición*. Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Delgado, E. (2022, 4 de junio). Familia, pasión y mal negocio: 25 años de la escola Asabranca. *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2022/6/familia-pasion-y-mal-negocio-25-anos-de-la-escuela-de-samba-asabranca/>
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios y teatralidades liminales: Prácticas artísticas y socioestéticas*. Archivo Virtual de Artes Escénicas (ARTEA). <https://archivoarte.uclm.es/>

- textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales: Teatralidades, performatividades, políticas*. Paso de Gato.
- Diverso, G. (1989). *Murgas: La representación del Carnaval*. Coopren.
- Dussel, E. (2000). Europa, modernidad, eurocentrismo. En E. Lander (ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 41-54). Clacso; Unesco.
- El carnaval de Bella Unión fue desplazando a todos aquellos grupos que no eran afines a la cultura brasileña. (2013, 21 de marzo). *Diario El Pueblo*. <https://diarioelpueblo.com.uy/el-carnaval-de-bella-union-fue-desplazando-a-todos-aquellos-grupos-que-no-eran-afines-a-la-cultura-brasilena/>
- El club Unión vuelve al Carnaval de Melo con un trío eléctrico de que desfilará por Saravia. (2022, 22 de febrero). *Diario Atlas*. <https://atlasdiario.com.uy/?p=22807>
- Eley, G. (1996). Nations, publics, and political cultures: Placing Habermas in the nineteenth century. En C. Calhoun (Ed.), *Habermas and the public sphere* (pp. 289-339). The MIT Press.
- Escuelas de Samba recibirán compensación de \$400 mil tras suspensión del desfile de carnaval (2022, 27 de enero). *Diario Cambio*. <https://diariocambio.com.uy/2022/01/27/escuelas-de-samba-recibiran-compensacion-de-400-mil-tras-suspension-del-desfile-de-carnaval>
- Este viernes comienzan los tablados de Carnaval en Soriano. (2022, 13 de enero). *El Eco Digital*. <https://elecodigital.com.uy/cultura/este-viernes-comienzan-los-tablados-de-carnaval-en-soriano/>
- Excelente trabajo de grupos carnavaleros de Mercedes que anoche volvieron a recorrer avenida Lavalleja. (2022, 25 de febrero). *Diario Crónicas Siempre Contigo*. https://www.diariocronicas.com.uy/index.php?id_prod=41909¬icia=
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. En O. Pellettieri (ed.), *Cuadernos de Teatro XXI*. Nueva Generación; Universidad de Buenos Aires.
- Fornaro, M. (1998). Los cantos inmigrantes se mezclaron: La murga uruguaya: Encuentros orígenes y lenguajes, *Antropología: Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, (15-16), 139-170.
- Godzich, W., y Spadaccini, N. (1987). From discourse to institution. *Hispanic Issues*, 1, 9-37.
- Goffman, E. (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Goldman, G. (1997). *Salve Baltasar: La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*. CSIC; EUM; FONAM.
- Goldman, G. (2013). La música de candombe. En L. Méndez y S. Larrosa (Eds.), *Somos candombe*. Casa de la Cultura Afrouruguaya.

- Gortázar, A. (2015). Los secretos de la nación en *Gloria y tormento* del afrouuguayo Jorge Chagas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 41(81), 219-239.
- Gortázar, A. (2021). Culturas populares en registro masivo: Un ensayo sobre los candombes de Montevideo (1956-2019). En G. Remedi (coord.), *La cultura popular en problemas: Incursiones críticas en la esfera pública plebeya* (pp. 185-211). Zona Editorial; FHCE.
- Goutman, A. (1992). Las desventuras de la crítica teatral: Una reflexión sobre la semiología del espectáculo. En *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Gramsci, A. (1986a). *Cuadernos de la cárcel* (Vol. 2). Ediciones Era.
- Gramsci, A. (1986b). *Cuadernos de la cárcel* (Vol. 6). Ediciones Era.
- Habermas, J. (1989). La esfera pública. En S. Seidam (Ed.), *Jürgen Habermas on society and politics: A reader* (pp. 231-236). Beacon Press.
- Hall, S. (1980). Encoding/Decoding. En S. Hall, D. Hobson, A. Lowe y P. Willis (eds.), *Culture, media, language* (pp. 128-138). Hutchinson.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo popular. *Crítica*.
- Hoggart, R. (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Siglo XXI.
- Huyssen, A. (1986). *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernidad*. Adriana Hidalgo Editora.
- Intendencia de Cerro Largo. (2019, marzo). *Carnaval de Melo*. <https://www.gub.uy/intendencia-cerro-largo/comunicacion/calendario-actividades/carnaval-melo>
- Intendencia de Montevideo. (2020, 18 de junio). *Escuela de Samba Viramundo*. <https://montevideo.gub.uy/areas-tematicas/personas-y-ciudadania/mapeo-afrodescendencia-resiliente/escuela-de-samba-viramundo>
- Intendencia de Montevideo. (2022, 24 de enero). *Fallos del Desfile de Escuelas de Samba 2022*. <https://montevideo.gub.uy/noticias/cultura/fallos-del-desfile-de-escuelas-de-samba-2022>
- Intendencia de Río Negro. (2022, 18 de febrero). *Carnaval 2022: Calendario de actividades*. <https://www.rionegro.gub.uy/carnaval-2022-calendario-de-actividades/>
- Intendencia de Salto. (2021, 27 de noviembre). *Se realizó el lanzamiento del Carnaval 2022 que se realizará del 10 de febrero al 5 de marzo*. <https://www.salto.gub.uy/acerca-de-salto/noticias/item/9147-se-realizo-el-lanzamiento-del-carnaval-2022-que-se-realizara-del-10-de-febrero-al-5-de-marzo>
- Intendencia Departamental de Artigas. (2013a, 18 de enero). *Diez comparsas al mismo tiempo*. <http://www.artigas.gub.uy/?p=3159>
- Intendencia Departamental de Artigas. (2013b, 19 de febrero). *Tablados y murga*. <http://www.artigas.gub.uy/?p=3469>

- Intendencia Departamental de Artigas. (2013c, 25 de febrero). *Murgas en acción*. <http://www.artigas.gub.uy/?p=3519>
- Intendencia Departamental de Artigas. (2013d, 28 de febrero). *Números oficiales del Carnaval*. <http://www.artigas.gub.uy/?p=3590>
- Intendencia Departamental de Paysandú. (2022, 2 de febrero). *El domingo será el desfile inaugural de Carnaval: El concurso oficial comenzará el 9*. <https://paysandu.gub.uy/2022/02/02/el-domingo-sera-el-desfile-inaugural-de-carnaval-el-concurso-oficial-comenzara-el-9/>
- Jameson, F. (1979). Reification and utopia in mass culture. *Social Text*, (1), 130-148.
- JBC de Piriápolis. (2013, 10 de febrero). *Carnaval en Rivera*. <https://www.jbcdepiriapolis.com.uy/2013/02/carnaval-en-rivera.html>
- Laclau, E. (1978). *Política e ideología en la teoría marxista: Capitalismo, fascismo, populismo Siglo XXI*.
- Laclau, E. (2009). Populismo: ¿Qué nos dice el nombre? En F. Panizza (Ed), *El populismo como espejo de la democracia* (pp. 9-50). Fondo de Cultura Económica.
- Laclau, E., y Mouffe, Ch. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una política*
- Luego de cuatro años de ausencia, la murga rosarina La Obligada vuelve al carnaval. (2022, 1 de febrero). *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/colonia/articulo/2022/2/luego-de-cuatro-anos-de-ausencia-la-murga-rosarina-la-obligada-vuelve-al-carnaval/>
- Luego de cuatro años de ausencia, la murga rosarina La Obligada vuelve al carnaval. (2022, 1 de febrero). *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/colonia/articulo/2022/2/luego-de-cuatro-anos-de-ausencia-la-murga-rosarina-la-obligada-vuelve-al-carnaval/>
- Marianella. (2019, 20 de febrero). *Resultados del concurso de carnaval de Soriano 2019*. Carnaval del Uruguay. <https://carnavaldeluruguay.com/resultados-del-concurso-de-carnaval-de-soriano-2019/>
- Márquez, D., & Montaña, O. (2010). *Toques de Candombe*. Portal Candombe. <https://www.candombe.com.uy/toques.html>
- Marroquín, A. (2019). Pensar lo popular desde un lugar-otro: La propuesta de Jesús Martín Barbero como aporte y debate para una teoría sobre los lugares plebeyos de la cultura. *Revista Encuentros Latinoamericanos*, 3(2), 52-70.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura, hegemonía*. Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (2009). Los laberintos del gusto. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica*, 14, 165-177.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ediciones del Signo.

- Municipio de San Carlos. (2019, 18 de febrero). *Programación carnaval 2019* [Actualización de estado]. Facebook. https://www.facebook.com/MunicipioSC/photos/a.278303879006763/878425845661227/?type=3&eid=ARAZe2jCjgcMt2UsjWHd0gYBm3N10sf5iP5K8BwMZVAGKVQD9My4xVOg3dLrZfTizF7wPoNoZDCW EhGx&paipv=0&eav=AfZ01udJdqPg5liNed9i5wQ65w4pnwjZPOyw1DPJ3qcDEq5E7KCJ74fTzVVaxVHjgkx_rdr
- Naser, L. (2021). Revistas de carnaval: Deseos hegemónicos y cuerpos subalternos bailan la danza de todes. En G. Remedi (Coord.), *La cultura popular en problemas: IncurSIONES críticas en la esfera pública plebeya* (pp. 145-183). Zona Editorial; FHCE.
- Negt, O., y Kluge, A. (1993). *Public sphere and experience: Towards an analysis of the bourgeois and proletarian public spheres*. University of Minnesota Press.
- Nicoloff, A. (2017). *Juana de Ibarbourou: Una parodia melodramática* [Trabajo de fin de curso]. Universidad de la República.
- Ocho grupos lubolos y de samba participarán mañana del desfile de Carnaval en Cardona. (2022, 18 de febrero). *Periódico Centenario*. <https://periodicocentenario.com.uy/ocho-grupos-lubolos-y-de-samba-participaran-manana-del-desfiles-de-carnaval-en-cardona/>
- Pinto Román, S. (2022, 18 de febrero). Salto: Comienza el concurso oficial de murgas. *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/carnaval/articulo/2022/2/salto-comienza-el-concurso-oficial-de-murgas/>
- Pinto Román, S. (2022, 24 de enero). Baile, sonrisa y sacrificio: El desfile de Escuelas de Samba llegó al Parque Rodó. *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/carnaval/articulo/2022/1/baile-sonrisa-y-sacrificio-el-desfile-de-escuelas-de-samba-llego-al-parque-rodo>
- Plácido, A. (1966). *Carnaval: Evocación de Montevideo en la historia y la tradición*. Letras.
- Por lluvias suspendieron desfile en Bella Unión. (2022, 28 de febrero). *Diario Cambio*. <https://diariocambio.com.uy/2022/02/28/por-lluvias-suspendieron-desfile-en-bella-union/>
- Portal Colonia. (2014, 13 de febrero). *Festival de murgas El General*. <https://www.portaldecolonia.com.uy/es/blogs/noticias/festival-de-murgas-el-general>
- Pratt, M. L. (2011). La antropología y la desmonopolización del pensamiento social. En A. Grimson, S. Merenson y G. Noel (comps.), *Antropología ahora: Debates sobre la alteridad* (pp. 49-59). Siglo XXI.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lan-der (Ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 201-246). Clacso; Unesco.
- Quijano, D. (2020). Teatro de los tablados: El público y el ensayo de dos murgas del interior de Uruguay: *Nunca Más* de Colonia y *Sale Con Fritas* de Mercedes. *Revista [sic]*, (25), 79-88.

- Radio del Centro. (2021, 26 de noviembre). *Se confirma las fechas del Carnaval en Bella Unión 25 26 y 27 de febrero del 2022* [Actualización de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/627820243904867/posts/4673093709377480/>
- Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte.
- Ramos, C., Outerelo, E. y Magallanes, V. (2000). *Carnaval: Historias de una fiesta: Parodistas*. Intendencia de Montevideo.
- Remedi, G. (1992). Esfera pública popular y transculturadores populares. En H. Vidal (Ed.), *Hermenéuticas de lo popular*. Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Remedi, G. (1996). *Murgas: El teatro de los tablados: Crítica de la cultura nacional desde las prácticas culturales populares*. Trilce.
- Remedi, G. (2005). La escena ubicua: Hacia un nuevo modelo del 'sistema teatral nacional'. *Latin American Theatre Review*, 38(2), 51-74.
- Remedi, G. (2021). El desafío de los otros teatros para la investigación y la crítica: Problematización del sistema teatral y del concepto de teatro y teatralidad. En *Territorialidades escénicas en el interior del Uruguay*. Instituto Nacional de Artes Escénicas; Fin de Siglo.
- Remedi, G. (Coord). (2015). *El teatro fuera de los teatros: Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*. CSIC.
- Rivera, G. (2018.). La representación paródica de lo bélico en el teatro de carnaval uruguayo. En J. Maestro (ed.), *La guerra en el teatro: Las representaciones de lo bélico en la literatura teatral* (pp. 291-304). Academia del Hispanismo.
- Rivera, G. (2021). Las dos Fridas in the Uruguayan carnival theatre: Parody or melodrama? *Anagnórisis: Revista de Investigación Teatral*, (24), 83-103.
- Ro Contenidos. (2021, 8 de julio). Murga La Nueva Ola de Colonia ya piensa en el carnaval 2022. <https://ro.com.uy/2021/07/murga-la-nueva-ola-de-colonia-ya-piensa-en-el-carnaval-2022/>
- Ro Contenidos. (2022, 11 de febrero). *La Murga coloniense Nunca Más se presenta esta noche en el Teatro Bastión del Carmen*. <https://ro.com.uy/2022/02/la-murga-coloniense-nunca-mas-se-presenta-esta-noche-en-el-teatro-bastion-del-carmen/>
- Rodríguez de Ayestarán, F. (1990). *El tamboril y la comparsa*. Arca.
- Ruiz, V., Brena, V., Márquez, D., y Picún, O. (2015). *Patrimonio vivo del Uruguay: Relevamiento del candombe*. UNESCO; MEC; AECID.
- Salto elige sus figuras y palpita el Desfile de Llamadas 2022 (2022, 9 de marzo). *Semanario Sol y Luna*. <https://semanariosolyluna.com.uy/2022/03/09/salto-elige-sus-figuras-y-palpita-el-desfile-de-llamadas-2022/>

- Se realizó el lanzamiento del carnaval más divertido del Uruguay. (2014, 19 de febrero). *Diario Norte*. <https://diarionorte.com.uy/sociedad/se-realizo-el-lanzamiento-del-carnaval-mas-divertido-del-uruguay-26631.html>
- Taylor, D. (1993). Negotiating performance. *Latin American Theatre Review*, 26(3), 49-57.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.
- Thompson, E. P. (1989). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Crítica; Grijalbo.
- Thompson, J. B. (1996). La teoría de la esfera pública. *Voces y cultura*, (10).
- Trigo, A. (1993). Candombe and the reterritorialization of Culture. *Callaloo*, 16(3), 716-128.
- Trigo, A. (1997). *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? Para una cartografía de neo-modernidad posuruguaya*. Vintén Editor.
- Verzero, L. (2021). Memorias escénicas y artivismo: Dos genealogías entrelazadas. En A. Salomone (ed.), *Memorias culturales y urgencias del presente: Prácticas estético-políticas en Chile, Argentina, Uruguay y Colombia* (pp. 1-20). Corregidor.
- Viaje a Uruguay. (2023). *Llamadas de Colonia*. <http://www.viajeuruguay.com/colonia/llamadas-de-colonia.php>
- Vidal, H. (1992). Teatralidad social y disolución del teatro como institución. *Gestos*, 14, 27-33.
- Vidal, J. (1985). *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Villegas, J. (1988). *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Villegas, J. (1996). De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria. *Gestos*, 21, 7-15.
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Galerna.
- Vuelven las llamadas del Norte. (2019, 4 de enero). *Artigas Noticias*. <https://artigasnoticias.com.uy/vuelven-las-llamadas-del-norte/>
- Weiss, J., Damasceno, L., Frischmann, D., Kaiser-Lenoir, C., Pianca, M., y Rizk, B. J. (1993). *Latin American popular theatre*. University of Mexico Press.