

La temporalidad en el carnaval montevidiano



Chiara Miranda Turnes

Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República, Uruguay
chiara.miranda@fic.edu.uy

Fecha de recepción: 15/5/2024

Fecha de aceptación: 28/4/2025

Resumen

Este trabajo se propone reflexionar acerca de la temporalidad y la presencia en el carnaval de Montevideo, Uruguay. Específicamente, en los espectáculos y circuitos asociados al concurso oficial de carnaval. Cuatro preguntas articulan el ensayo e hilvanan distintos aspectos de la problemática: qué configuraciones temporales promueve el concurso de carnaval, qué temporalidades habilitan las fisuras en los circuitos asociados al concurso, qué estrategias utilizan los conjuntos de carnaval para hacer aparecer el tiempo, y qué rol ocupa el tiempo en los debates acerca del carnaval como trabajo.

Más que buscar respuestas concretas o hipótesis a confirmar, son interrogantes los que guían la lectura de este primer acercamiento a la temática del carnaval desde un enfoque centrado en el tiempo. Las ideas de Adam (2004), Barría (2011), Benjamin (2018 [1933]), Beriain (2008) y Jameson (2009) ofrecen un marco teórico que sustenta la reflexión sobre las diferentes aristas del problema en su inmensa complejidad. A modo de conclusión, se identifican en el carnaval de Montevideo distintas temporalidades que conviven, con lógicas a veces contradictorias. En el carnaval se expresan las lógicas temporales de nuestra sociedad y sus conflictos.

Palabras clave: carnaval, temporalidad, presencia, tiempo, artes escénicas.

Temporality in the carnival of Montevideo

Abstract

This work aims to reflect on temporality and presence in the carnival of Montevideo, Uruguay. Specifically, in the shows and circuits associated with the official carnival competition. Four questions articulate the essay and weave together different aspects

of the issue: what temporal configurations does the carnival competition promote? What temporalities enable fissures in those circuits associated with the competition? What strategies do carnival groups use to make time appear? And what role does time play in debates about carnival as a form of work?

Rather than seeking concrete answers or hypotheses to confirm, the questions are what guide this first approach to the theme of carnival from a time-centered perspective. The ideas of Adam (2004), Barría (2011), Benjamin (2018 [1933]), Beriain (2008), and Jameson (2009) offer a theoretical framework that enables a reflection on the different aspects of the problem in its immense complexity. This initial approach to the issue concludes that different temporalities coexist in the Montevideo Carnival, with sometimes contradictory logics. Carnival expresses the temporal logics of our society, as well as its conflicts.

Keywords: carnival, temporality, presence, time, performing arts.

Currículum

Docente de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República (Uruguay) y Coordinadora de la Cátedra UNESCO en Carnaval y Patrimonio. Licenciada en Comunicación, con estudios de posgrado en Comunicación y Gestión Cultural por FLACSO Argentina, y candidata a magíster en Teoría e Historia del Teatro. Desarrolla diversas líneas de investigación y extensión sobre el carnaval uruguayo, particularmente en relación al humor en la fiesta y a las relaciones de género que atraviesan el fenómeno en sus diversas expresiones. Es parte del equipo responsable de la creación y desarrollo del Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo (CAICU).

La temporalidad en el carnaval montevideano

Introducción

Este ensayo propone una reflexión acerca del tiempo en el carnaval de Montevideo. Toma forma tras varios intentos fallidos de intentar contestar –o al menos, abordar– una serie de interrogantes acerca de las formas en que aparece la temporalidad en el carnaval montevideano surgidas desde un doble rol: como académica abocada a los estudios teatrales, y como público de la fiesta. La reflexión surge desde un conjunto de experiencias propias como público articuladas a partir de las herramientas teóricas propuestas por el Dr. Mauricio Barría Jara en el seminario “Tiempo, presencia y performance”, dictado en la Universidad de la República de Uruguay durante el año 2023.

Los párrafos que siguen están redactados en primera persona. Esta definición responde a las inquietudes que llevaron a su escritura y a un esfuerzo explícito por plasmar el carácter incipiente de la reflexión, que aborda únicamente algunas aristas del problema a partir de ciertos elementos que llamaron mi atención como público y como investigadora. No es un análisis exhaustivo sino una problematización inicial del carnaval montevideano como forma de teatro popular desde una perspectiva teórica que se pregunta acerca del tiempo y la presencia.

Este ensayo surge, entonces, a partir de una sucesión de esfuerzos para pensar la temporalidad en el carnaval de Montevideo. Intenté, en primera instancia, enfocarme en lo impredecible. Micrófonos que dejan de funcionar, intérpretes que se tientan de risa durante el espectáculo, camiones que se rompen y lo que pasa en los tablados

cuando un conjunto se demora. Pero hablar de lo que emerge cuando el sistema “falla” me llevaba, inevitablemente, a preguntarme sobre ese sistema conformado por el concurso del carnaval y las lógicas de mercado en el arte. Sobre los momentos que se encuentran en los márgenes del concurso, como los ensayos y los festivales. Espacios que son parte del calendario del concurso y están, en cierta medida, regidos por su tiempo, pero que también habilitan otros fenómenos que no aparecen durante febrero y se configuran en momentos de mayor libertad para los conjuntos.

Problematizar la libertad de los conjuntos de carnaval en clave de tiempo me llevó a preguntarme acerca de las estrategias que despliegan para hacer aparecer el tiempo en sus espectáculos. Pensé en escribir sobre los espectáculos de murgas como *La Mojigata* o *Falta y resto*, que rompen con los criterios tradicionalmente establecidos para estructurar un espectáculo y cantan una “bajada” –estrofas que la murga repite al bajarse del escenario– en la mitad de su espectáculo. Pero estas murgas, casualmente, son algunas de las que decidieron dejar de participar en el concurso y promover el proyecto de carnaval autogestionado *Más carnaval*. Un proyecto sin concurso ni horarios, que sin embargo surge a iniciativa del Sindicato Único de Carnavaleras y Carnavaleros del Uruguay (SUCAU), organización sindical que brega por los derechos laborales de artistas que participan del concurso. Y aparecen, nuevamente, las lógicas de mercado en el arte y el tiempo en relación al trabajo.

Surge, entonces, este ensayo, como resultado de un camino entreverado que se encuentra aún muy lejos de su final. Se organiza como un tejido de preguntas que intentan dar forma inicial a esta problemática, abordar cada parte en sí misma sin perder el hilo. Preguntas que buscan propiciar conversaciones sobre el carnaval desde la perspectiva del tiempo.

Breve descripción del carnaval montevideano

Para preguntarse acerca del tiempo en el carnaval de Montevideo es necesario realizar antes una pequeña descripción de sus reglas de juego, los circuitos que lo componen y sus funcionamientos, ya que en este marco se desarrollan los espectáculos carnavalescos. La parte más visible del carnaval montevideano se organiza alrededor del concurso oficial. Este evento es organizado por la Intendencia de Montevideo –gobierno departamental– junto con Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay (DAECPU), organización privada que agrupa a los dueños de diferentes conjuntos.

El concurso consiste en una prueba de admisión y tres ruedas eliminatorias, en que los conjuntos presentan sus espectáculos en el Teatro de Verano y son evaluados por jurados que puntúan los espectáculos en base a rubros tales como textos, interpretación, arreglos corales, musicalidad, vestuarios y maquillaje. Tiene una duración de aproximadamente un mes, desde fines de enero hasta principios de marzo de cada año. Existen cinco categorías o géneros, claramente diferenciados, a los que pueden pertenecer los conjuntos: murgas, parodistas, humoristas, revistas y comparsas. El reglamento del concurso especifica para cada categoría una serie de características que deben cumplirse y los tiempos que deben respetarse al momento de presentar el espectáculo. Aquellos conjuntos que exceden los tiempos establecidos por el reglamento durante su actuación pierden puntos.

Además de las presentaciones en el Teatro de Verano, en paralelo con el concurso, los conjuntos presentan fragmentos de sus espectáculos en escenarios descentralizados denominados “tablados”. Existen tres tipos de tablados: comerciales, populares y móviles. Los escenarios comerciales son gestionados por privados y un componente

esencial de su existencia es el fin de lucro. Se venden entradas con costos diferenciados según la ubicación y las comodidades del asiento, la oferta gastronómica es variada y usualmente abren todas las noches durante el período de carnaval.

Los tablados populares son organizados y llevados adelante en forma voluntaria por vecinas y vecinos de cada barrio, con el apoyo de la Intendencia de Montevideo. Suelen estar abiertos únicamente los fines de semana, ya que todas las personas que trabajan en estos tablados lo hacen en forma voluntaria. El dinero recaudado por el cobro de entrada y las ventas de cantina se destina al pago de los conjuntos y a obras comunitarias del barrio. Los escenarios móviles, por otra parte, funcionan una sola vez en cada uno de los dieciocho zonales que componen el departamento. Son gestionados por la Intendencia y de acceso gratuito. La programación de todos estos escenarios –comerciales, populares y móviles– es coordinada por DAECPU en forma semanal.

Como parte de su preparación para presentarse en los diferentes escenarios del circuito asociado al concurso de carnaval, los conjuntos ensayan sus espectáculos en clubes deportivos o sociales de distintos barrios en los meses previos al carnaval. A partir de noviembre, estos ensayos son abiertos al público. Los conjuntos también realizan festivales –o “festis”– con el objetivo de recaudar fondos para costear su participación en el concurso e interpretar sus espectáculos ante un público antes de empezar a actuar en tablados. En los “festis” participan otros conjuntos, que actúan en forma gratuita, y en algunos casos también bandas de música tropical o cumbia, que amenizan un baile para finalizar el evento.

También se desarrollan durante febrero dos experiencias de carnaval autogestionado, creadas durante el último lustro. *Más carnaval* y *Carnavalé* organizan tablados abiertos y gratuitos en distintos barrios de Montevideo, en los que actúan conjuntos artísticos de todo tipo excepto aquellos participantes del concurso. Esto se debe a que el reglamento del concurso de carnaval no permite a los conjuntos que de él participan actuar en escenarios que no estén en su órbita. Actúan en los tablados de *Más carnaval* y *Carnavalé* conjuntos que decidieron dejar de participar en el concurso, agrupaciones artísticas barriales y “murgas jóvenes”.

Se suele llamar “murgas jóvenes” a aquellos conjuntos que se crearon para participar del Encuentro de Murga Joven. Se trata de un evento creado en la década de mil novecientos noventa, organizado por la Intendencia de Montevideo junto con el Taller Uruguayo de Música Popular como espacio formativo que busca promover la cultura popular y el arte entre personas menores de treinta y cinco años. El Encuentro se desarrolla todos los años entre los meses de septiembre y noviembre. Como parte de esta experiencia, las murgas jóvenes que así lo deseen pueden actuar también en los tablados populares asociados al concurso durante febrero. Son los únicos conjuntos que tienen la posibilidad de participar en un mismo año del circuito del concurso (principalmente en los tablados populares) y en los circuitos de carnaval autogestionado como *Carnavalé* y *Más Carnaval*.

¿Qué configuraciones temporales promueve el concurso de carnaval?

El concurso oficial de carnaval está constantemente definiendo configuraciones temporales. En forma explícita, establece los tiempos de actuación de los conjuntos y controla la cantidad exacta de segundos que cada agrupación tiene para presentar su espectáculo en el Teatro de Verano. Pero también establece una coordinación entre los distintos tablados, con grillas de horarios preestablecidos y recorridos entre escenarios que conjugan la temporalidad con la espacialidad. Y genera, a su vez, nuevas formas temporales de experimentar el carnaval mediante su televisión.

Cada fin de semana, representantes de los distintos escenarios asisten a la sede de DAECPU para definir las contrataciones de conjuntos para su tablado durante los próximos siete días. Mediante un sistema informático creado en forma personalizada e implementado específicamente para este fin, se elaboran grillas a partir de franjas horarias preestablecidas. Las actuaciones comienzan en todos los tablados a la vez: el primer conjunto a las 20:00 horas, el segundo a las 20:50, el tercero a las 21:50 y así sucesivamente hasta pasada la medianoche. Al primer turno se le suele llamar “hora cero”, cuando todavía no es completamente de noche y el público está aún llegando. Este momento suele estar reservado para los conjuntos que son considerados “menos populares” por quienes gestionan los escenarios o por aquellos conjuntos provenientes de otros circuitos, como las murgas jóvenes. Por otra parte, los conjuntos de “mayor popularidad” —con grandes hinchadas, o que obtuvieron buenos puntajes en el carnaval anterior— son altamente codiciados en la última franja horaria de cada tablado, ya que ayudan a que el público se quede en el escenario hasta el cierre. Esta sincronización de actuaciones establece, a su vez, los límites de tiempo para la duración de los espectáculos en cada tablado, a efectos de cumplir con las grillas delimitadas.

Podríamos decir que el control del tiempo aparece en la lógica del concurso como un elemento que ordena y jerarquiza, atravesado por relaciones de poder que a su vez ayuda a reforzar mediante las constricciones a las que es sometido. De esta forma, las expresiones carnalescas y el vínculo de los espectáculos con quienes conforman el público están mediadas por el reloj en dos aspectos: por el tiempo que tiene cada conjunto para actuar y por la necesaria sincronización entre escenarios.

En palabras de Beriain, “el reloj no es simplemente un medio para mantener la huella de las horas, sino también para la sincronización de las acciones de los hombres. El reloj, no la máquina de vapor, es la máquina-clave de la moderna era industrial” (2008, p. 149). A partir de esta idea, podríamos pensar que el uso del reloj como huella del tiempo transcurrido y como herramienta para la sincronización en el marco del carnaval hablan de una cierta industria —¿o industrialización?— de la fiesta del carnaval montevideano.

Esta forma de organizar el carnaval se sustenta en ciertos avances tecnológicos y de gestión que hacen más eficientes las dinámicas en los tablados. Hasta hace algunas décadas, los conjuntos viajaban de un tablado a otro en camiones —elemento clásico y casi mítico del carnaval, que aparece mencionado en numerosas canciones de murga— que no alcanzaban altas velocidades y solían “quedarse” bastante seguido. Ahora prácticamente todos los conjuntos viajan en modernos ómnibus, que permiten trasladarse de un tablado a otro a mayor velocidad.

Otro cambio en la gestión que resulta de particular interés es una definición tomada por DAECPU hace algunos años respecto del armado de las grillas de escenarios para cada conjunto. Los tablados de Montevideo se dividen en dos grupos acorde con la zona de la ciudad en la que se encuentran (este u oeste), y a cada conjunto se le asigna una zona por noche. La temporalidad y la espacialidad como factores se entremezclan en una gestión que busca la eficiencia y el mejor rendimiento posible de cada conjunto, en una colonización del tiempo y con el tiempo.

De acuerdo con Adam, la colonización del tiempo tiene dos lados: la imposición global de un tipo de tiempo particular —colonización *con* tiempo—, y una incursión social *en* el tiempo —pasado y futuro, la noche y las estaciones— que es la colonización del tiempo propiamente dicha. La colonización *con* tiempo refiere a la exportación del reloj y el tiempo mercantilizado como un estándar incuestionable, mientras que la colonización *del* tiempo es un nuevo acceso científico, tecnológico y económico al

tiempo, generalmente de otros que no tienen posibilidad de opinar al respecto (2004, p. 137). Encontramos en las lógicas del concurso una doble colonización.

La imposición del tiempo mercantilizado como estándar incuestionable aparece en el armado de grillas a base de franjas temporales establecidas y jerarquizadas, donde factores mercantiles como llevar a un conjunto popular a última hora para que el público se quede hasta el final y consuma más rato en la plaza de comidas, o que el conjunto pueda hacer más tablados en una noche para cobrar más actuaciones, se vuelven la norma. Una norma que limita las posibilidades de expresión artística y afecta directamente la puesta en escena de los espectáculos, limitando las chances que tienen los artistas de salirse del libreto en los tablados y dejarse llevar por la experiencia en vínculo con espectadoras y espectadores.

Pero también aparece una colonización del tiempo en carnaval, ampliando la cantidad de actuaciones por noche que puede desarrollar un conjunto mediante nuevas tecnologías y modelos de gestión. Una noche de carnaval rinde cada vez más, con conjuntos que realizan hasta seis tablados por noche. Esta dinámica tiene un efecto sobre los espectáculos, que se presentan en versiones cada vez más resumidas, a veces con largos tiempos de espera entre conjunto y conjunto.

Pero incluso con esta dinámica acelerada, que permite ver fragmentos de seis o siete actuaciones distintas por noche en un mismo tablado, es muy difícil ver todos los espectáculos de carnaval en vivo. Y prácticamente todos los conjuntos suelen reservar sus mejores vestuarios y escenografía para las actuaciones del concurso, en el Teatro de Verano. Beriain plantea que “el mundo siempre parece tener más que ofrecer de lo que nosotros podemos experimentar en una vida” (2008, p. 152) y esta idea parece aplicarse al carnaval. Es común sentir que no alcanzan las noches de carnaval para ver todos los cuplés ni todas las parodias en el tablado. Además, la mayoría de esas treinta o cuarenta noches de carnaval son entre semana, con espectáculos que terminan después de medianoche.

Noche a noche, programas periodísticos de radio y televisión se dedican a comentar las actuaciones del Teatro de Verano, en el marco del concurso. Y es precisamente la televisión quien parece dar la solución a esa necesidad de experimentar todo en el momento justo mediante la transmisión en vivo del concurso. Se trata de una aceleración del ritmo de vida, tal como la entiende Beriain:

si vivimos al «doble de velocidad», si invertimos solo la mitad de tiempo en realizar algo —acción, objetivo, experiencia—, podemos duplicar aquello que podemos hacer dentro de una vida. Si incrementamos la velocidad del ritmo de vida, podemos vivir una multiplicidad de vidas dentro de una misma vida, echando mano de las opciones disponibles, la cuestión es experimentar siempre más en el menor tiempo posible. (2008, pp. 152-153)

Desde el comienzo de la televisación del concurso, hace veinte años, muchas personas eligen disfrutar del carnaval por televisión o por internet. Es más sencillo, no requiere pagar una entrada ni trasladarse al tablado, *lleva menos tiempo*. Esta forma de consumir carnaval parece ir en consonancia con las ideas de Jameson sobre el nuevo lugar de la cultura:

su consumo es radicalmente diferente en la nueva distribución global a como era en el período modernista, y uno puede registrar un tipo distinto de flujo transnacional de imágenes y música, así como de información por las redes de un nuevo sistema mundial. (2009, p. 39)

La televisación del carnaval permite ver todos los espectáculos —y verlos inmediatamente— y experimentar más en menos tiempo. Pero cabe preguntarse sobre las características de esa experiencia, y sus diferencias con la experiencia del tablado.

En el Teatro de Verano, y especialmente en su televisación, todo funciona acorde al cronograma. Intermedios y espectáculos están perfectamente cronometrados, no hay fisuras que permitan la emergencia de nuevas experiencias. El reloj del Teatro de Verano enciende la cuenta regresiva desde el instante en que se abre el telón, y las luces al borde del escenario avisan al conjunto cuando el tiempo de actuación está por agotarse. El reglamento de carnaval establece como sanción para aquellos conjuntos que no respeten los tiempos establecidos de actuación la quita de entre doce y veinticuatro puntos (dependiendo de la categoría) por cada minuto o fracción de minuto. Durante el concurso de carnaval 2024, la murga *Araca la cana* fue sancionada con la pérdida de 24 puntos porque algunos de sus integrantes aún no habían terminado de bajar la escalera del escenario cuando terminó la cuenta regresiva en su actuación del sábado 17 de febrero.

Para pensar la aceleración del carnaval a través de la televisación, resultan interesantes las ideas de Benjamin acerca de la pobreza de experiencias. Este autor encuentra una baja en la cotización de la experiencia a principios del siglo veinte, vinculada con las atrocidades de la guerra; una pobreza de la experiencia humana que parece coincidir con un enorme desarrollo de la técnica. Al reflexionar sobre esta pobreza de la experiencia, Benjamin utiliza la idea del cristal: “es un material duro y liso en el que nada puede fijarse. También es frío y sobrio [...] El cristal es el enemigo número uno del misterio” (2018 [1933], p.98). La idea del cristal que todo lo muestra y en lo que nada permanece resulta cautivadora en relación al consumo acelerado de carnaval a través de la televisión o de internet. Ver carnaval a través de una pantalla es una experiencia diferente a la del tablado, sin presencia ni misterio.

Pese a las diferencias entre la experiencia del tablado, el Teatro de Verano y el consumo mediado por la televisión, parece haber una lógica general que atraviesa todos los espacios asociados al concurso: la compresión del tiempo. De acuerdo con Adam, la compresión del tiempo se alcanza mediante variados medios: aumentando la actividad en una misma unidad de tiempo (mediante máquinas y una intensificación del trabajo), reorganizando la secuencia y el orden de actividades (taylorismo y fordismo), usando los picos y valles en forma más efectiva (flexibilización) y eliminando todos los tiempos no productivos del proceso; la compresión del tiempo es una meta económica y política que no se cuestiona (2004, p. 128). Ya exploramos distintos mecanismos a través de los cuales el tiempo se comprime en carnaval, mediante formas de organización y nuevas tecnologías al servicio de la eficiencia. Pero en los circuitos asociados al concurso aparecen fisuras, “fallas” en el sistema que rompen con los mecanismos establecidos y habilitan la emergencia de otras temporalidades. Sobre eso trata nuestra siguiente pregunta.

¿Qué temporalidades habilitan las fisuras en los circuitos asociados al concurso?

Las distintas estrategias de colonización y compresión del tiempo —un tiempo único— que se ponen en juego en los circuitos asociados al concurso generan fisuras. Una de las fisuras más interesantes son las demoras en los conjuntos, que inevitablemente generan las franjas horarias de actuaciones planificadas al minuto.

En los tablados suele haber diez minutos de separación entre conjunto y conjunto, durante los cuales el público va al baño, compra comida o bebida y comenta los espectáculos. Un elemento típico del tablado es el bingo: se venden números durante

el correr de la noche, y entre espectáculos se sortean distintos premios. Las demoras en los conjuntos provocan que esos “huecos” entre espectáculos se incrementen, durando hasta veinte o treinta minutos y desestabilizando, en cierta forma, todo el cronograma del tablado para esa noche.

Cuando un conjunto se demora, sin embargo, suceden cosas profundamente interesantes. En los tablados populares es común que se invite a las infancias al escenario a cantar, bailar o contar chistes. El público siempre escucha atento, con respeto, y acompaña con risas y aplausos. A veces también adultas y adultos del público se vuelven protagonistas. En el Tablado del Parque, que es comercial, las demoras de conjuntos se suelen amenizar con músicaailable, trencitos que se arman en la platea, e inclusive un karaoke de canciones románticas el día de San Valentín.

En el tablado popular del Museo del Carnaval, que suele atraer numerosos turistas por su ubicación en el barrio histórico Ciudad Vieja, es común que los presentadores interactúen con la platea preguntando sobre países, ciudades y barrios de procedencia cuando los conjuntos se demoran. También hacen chistes y se inventan títulos como “Licenciado en Bingo” para el deleite del público presente. Los juegos, los chistes y el baile son elementos profundamente carnavalescos, que parecen cobrar fuerza precisamente cuando el sistema asociado al concurso falla, cuando aparece lo impredecible.

Lo lúdico también aparece arriba del escenario, a veces de la mano de lo impredecible, siempre en relación con el tiempo. En los tablados, pese a los tiempos establecidos de actuación, les artistas tienen más margen que en el Teatro de Verano, donde se controla al segundo la duración de cada espectáculo. A veces les artistas se permiten tentarse de risa, extender un diálogo o improvisar en una escena cuando actúan en un tablado. Imprevistos técnicos, como un micrófono de vincha que no funciona, una escenografía que se cae o una parte del vestuario que se rompe siempre generan risas y una complicidad con el público presente. Presente en un sentido profundo, de la presencia como forma de experimentar los espectáculos.

Sorprendentemente, esas “fisuras” que dan espacio a lo lúdico cuando se flexibilizan las lógicas del concurso, a veces están vinculadas a ciertas formas de mercantilización del carnaval: los auspiciantes. Los costos de armar un espectáculo de carnaval y ponerlo en escena todas las noches durante más de un mes son extremadamente altos, y todos los conjuntos son auspiciados por numerosas empresas u organizaciones que anuncian en los tablados. En el caso de los conjuntos de parodistas, el momento para los anuncios es entre la presentación y la parodia, mientras les integrantes están cambiándose el vestuario.

La noche del 21 de febrero del carnaval 2024, el escenario comercial Monumental de la Costa organizó un festival de parodistas. El tablado estaba repleto de familias. Cuando parodistas *Zingaros* (el último conjunto de la noche) terminaron la presentación, sus componentes dejaron libre el escenario para ir a cambiarse, como en todas las actuaciones. Denis Elías, popular cantante de plena e integrante del conjunto, fue el responsable de anunciar los auspiciantes. Al momento de retirarse hacia un costado del escenario, para dar paso a la parodia, una niña de cinco o seis años gritó “¡Denis!” y corrió a abrazarlo. La siguieron cinco o seis niñas más, que corrieron desde la platea y desde la tribuna para saludar al artista. El público acompañó con risas y exclamaciones de ternura, mientras el conjunto esperaba —listo para comenzar a actuar— que todas las infancias pudieran participar del momento.

Este tipo de situaciones, que nunca suceden en el Teatro de Verano pero sí ocurren cada tanto en los tablados, son comunes en los ensayos y “festis”. Durante los ensayos,

los conjuntos practican fragmentos de los espectáculos a su propio ritmo. En los “festis” existe un cronograma, puesto que son varios los conjuntos que actúan, pero no es tan estricto, y se prevén intervalos entre espectáculos. En el festival de murga *Nos obligan a salir*, el 6 de enero de 2024, los presentadores fueron dos integrantes del conjunto: Nicolás Hugo y Damián Salina. Durante el primer intervalo entre conjuntos anunciaron la venta de números del bingo, y los fabulosos premios para quien resultara ganadora o ganador. Tras el siguiente espectáculo, comenzaron el sorteo con un bolillero. Pero después de varias cifras, nadie gritaba bingo aunque se habían vendido varios talones. Los dos presentadores, ambos murguistas con varios años de trayectoria, abordaron el problema con humor generando risas en el público, y decidieron dejar el bingo para el próximo intervalo. Cuando volvieron, explicaron entre chistes que el bolillero no funcionaba para ese tipo de talonarios, por lo que iban a tener que usar un complicado pero hilarante sistema que involucraba ojos cerrados y muchos movimientos de brazos arriba del escenario. El público presente acompañó cada instancia de la historia del bingo con atención y risas.

Estas fallas en la temporalidad generadas por las demoras, los imprevistos y los momentos que se encuentran en los márgenes del concurso ocurren en diferentes espacios. Pero uno de los circuitos asociados al concurso merece especial atención: los tablados populares. Organizados en una Red de escenarios populares por todo Montevideo¹, cientos de vecinos y vecinas dedican horas de trabajo voluntario para armar los tablados y sostenerlos durante el carnaval. Y pese a que cumplen con los cronogramas establecidos por DAECPU para la actuación de conjuntos del concurso, son las comisiones de los tablados populares quienes convocan murgas jóvenes, conjuntos del programa “Carnaval + inclusivo”² y bandas del barrio para formar parte de sus noches de carnaval. La existencia de los tablados populares parece generar una situación que puede explicarse como

múltiples temporalidades que chocan entre sí, generando un grave problema de sincronización e integración de los diferentes ritmos de la vida social. No en todos los lugares el tiempo es dinero y, cuando tratamos de imponer este valor temporal, damos lugar a una «guerra de tiempos», como en épocas precedentes dimos lugar a una «guerra de clases». Aceleración y desaceleración coexisten como los dos lados de un mismo acontecer. (Berriain, 2008, p. 170)

Es indudable que la aceleración es parte del carnaval montevideano. Pero los tablados populares, pese a ser parte del mismo ecosistema, no siguen sus lógicas. Para quienes los organizan y llevan adelante, el tiempo no es dinero. Dedicar horas de su tiempo a sostener cada tablado sin recibir ningún dinero a cambio. Sus objetivos tienen que ver con la construcción de comunidad y el disfrute de vecinas y vecinos.

¿Qué estrategias utilizan los conjuntos de carnaval para hacer aparecer el tiempo?

Barría entiende que el paradigma del encuadre, modelo sobre el que se construye la representación moderna y que se sustenta sobre una unicidad del punto de vista, lleva a que la dimensión temporal se borre de las artes escénicas. Las formas de componer del encuadre escénico hacen desaparecer la temporalidad, y el carácter finito de la experiencia se difumina:

1. La Red de escenarios populares incluye también al tablado de Barrio Ansina, ubicado en el departamento de Canelones próximo al límite con Montevideo.

2. Programa de la Intendencia de Montevideo que promueve las actuaciones de conjuntos que incorporan artistas en situación de discapacidad y propuestas de accesibilidad en el espectáculo.

propone un efecto de realidad liberada de las condiciones materiales y fácticas de la misma, lo que conduce a pensar la propia temporalidad como un efecto narrativo de la subjetividad, y no como una dimensión física en la que se encuentran sometidos los cuerpos y la experiencia de los individuos. (Barría, 2011, p. 117)

Identifica este autor una confrontación al modelo del encuadre en la performance, que amplifica la percepción del tiempo porque expone *desde* el cuerpo y *en* el cuerpo la duración

el cuerpo deviene tiempo material y en ello consiste la tensión escénica. En la performance es el propio cuerpo el relato como exposición de su tiempo de duración en (una) acción, en que la acción deviene significante y no medio de algo otro como un significado. (Barría, 2011, p. 117)

El concurso de carnaval de Montevideo promueve ciertas temporalidades, que podríamos asociar con el paradigma del encuadre. Sin embargo, existen también dentro de sus circuitos algunos conjuntos que deciden desafiar este modelo, al igual que las performances.

Es posible encontrar entre los conjuntos del carnaval montevideano distintas estrategias de insubordinación temporal en los espectáculos que crean y ponen en escena, particularmente en lo disruptivo de romper con la estructura tradicional de cada categoría. Las murgas, por ejemplo, suelen tener una presentación, seguida de un salpicón o popurrí de crítica política, varios “cuplés” humorísticos, una canción o recitado final de tono emotivo, una despedida y una “bajada” de dos o tres estrofas la murga canta repetidamente al retirarse del escenario.

Esta forma clásica de la murga fue desafiada por distintos conjuntos a lo largo de la historia —es imprescindible nombrar a la *Antimurga BCG* nacida en los años ochenta y su práctica murguera lúdica— pero me interesa destacar lo sucedido a partir de la irrupción de murgas provenientes del Encuentro de Murga Joven en el concurso oficial. Murgas como *Queso magro* y *Demimurga* comenzaron a jugar con la estructura clásica de la murga cantando despedidas humorísticas en lugar de emotivas, o saltándose el salpicón dentro de su espectáculo.

Un caso destacado es el de la murga *La mojigata*, particularmente en su espectáculo del carnaval 2010. Ese año, la murga decidió cantar parte de su “bajada” al final de la presentación, antes de empezar con los cuplés. En lugar de tener un director escénico, eran cinco los componentes que rotaban en ese rol durante el espectáculo. Y al comienzo de cada “cuplé”, la murga cantaba las mismas estrofas. La repentina irrupción de la “bajada” durante la presentación y la repetición del mismo fragmento al inicio de cada “cuplé” pueden considerarse estrategias de insubordinación temporal.

El espectáculo de *La mojigata* durante el carnaval 2010 es tan solo un ejemplo de las diferentes estrategias que los conjuntos pueden poner en juego para hacer aparecer el tiempo durante sus espectáculos. Pero otra forma en que el tiempo aparece en el concurso es a través de las ausencias.

Son varios los conjuntos, principalmente en la categoría de murgas, que deciden hacer una pausa y no salir en carnaval. Suelen ser los conjuntos cooperativos, en que las definiciones artísticas y el trabajo se realizan en colectivo, quienes dejan de salir por uno o dos años y luego vuelven al carnaval con el mismo grupo de personas. Estas ausencias del concurso marcan, en cierta forma, una presencia: están presentes en los comentarios de programas periodísticos, en las conversaciones del público, se

especula sobre posibles retornos. A veces los colectivos dedican el carnaval libre para repensarse, reflexionar sobre sus prácticas artísticas y sus formas de trabajo.

La definición de interrumpir la participación durante algunos años podría pensarse como una estrategia —consciente o no— para hacer aparecer el tiempo. Pero es una práctica que acarrea un castigo: aquellos conjuntos que no participan de un carnaval, deben superar la prueba de admisión si quieren volver a ser parte del concurso oficial de carnaval.

El análisis de Beriain acerca de ciertas prácticas de la producción capitalista como parte de la contracción del presente y la aceleración del ritmo de vida son interesantes para pensar las ausencias del carnaval y sus consecuencias:

Quizás, un buen ejemplo al respecto es el fenómeno bien conocido en el ámbito de la producción capitalista y que pudiéramos denominar como «*slippery slope*» (moverse en el filo de la navaja, podemos traducir) según el cual el capitalista no puede parar y descansar, detener la carrera y asegurar la posición, por la razón de que asciende o bien desciende, no existe un punto de equilibrio debido a que la *parada* es equivalente a la *caída* (Beriain, 2008, p. 143)

En el carnaval de Montevideo, la parada no es equivalente a la caída, pero casi. Los conjuntos que definen detenerse para reflexionar, descansar o tomar cierta distancia, vuelven a la casilla de inicio: deben superar una prueba de admisión para cantar en los tablados, como si fueran un colectivo completamente nuevo. Una prueba de admisión que además tiene un importante costo monetario. Las ausencias se castigan en el concurso oficial de carnaval.

¿Qué rol ocupa el tiempo en los debates acerca del carnaval como trabajo?

Uno de los debates que atraviesa actualmente al carnaval montevideano es la cuestión del arte como trabajo. La fundación del Sindicato Único de Carnavaleras y Carnavaleros del Uruguay en 2018, y de la Colectiva de Técnicas Trabajadoras del Carnaval en 2020 dan cuenta de la relevancia de esta problemática para quienes habitan el carnaval.

El carnaval como trabajo no está regulado en Montevideo, por lo que conviven en el fenómeno diversidad de situaciones. En la mayoría de los casos, artistas e intérpretes cobran en relación con la cantidad de tablados y actuaciones en el Teatro de Verano que realiza su conjunto. Es decir, no reciben ningún tipo de remuneración por los meses de preparación, con varias noches de ensayo por semana.

Afirma Beriain sobre el tiempo en el capitalismo que “un aspecto importante en este proceso de racionalización temporal viene configurado por el valor que adquiere el trabajo asalariado en el capitalismo y, especialmente, por la *conexión* que se establece entre el trabajo, la disciplina y el tiempo” (2008, p. 146). El valor de una mercancía es la cantidad de tiempo de trabajo que acarrea, está dado por la cantidad de trabajo socialmente necesario para su producción. El tiempo de la producción capitalista “aparece como despojado de todo contenido religioso o mágico específico, vaciado de toda atadura simbólico-cultural, y como contrapartida se desarrolla como tiempo métrico-cuantitativo, como tiempo orientado al cómputo de tareas en el mercado y por mor del mercado” (Beriain, 2008, p. 147). Si consideramos los espectáculos de carnaval como la mercancía, puede que su valor esté dado por el tiempo socialmente necesario para su producción, pero esto no se ve reflejado en la remuneración de

quienes hacen carnaval: la cantidad de tiempo necesario para generar un espectáculo incluye los ensayos, pero los ensayos no se pagan.

Pero los ensayos no son el único tiempo no visible necesario para sostener un espectáculo de carnaval. Además de los procesos de creación de los espectáculos, se hace necesario preguntarse acerca de las tareas que sostienen y habilitan los espectáculos de carnaval: los cuidados. Pese a importantes avances en las últimas décadas, el carnaval de Montevideo sigue fuertemente masculinizado. Varones de todas las edades participan del concurso, y durante los meses de ensayo y toda la duración de carnaval, se ausentan de sus hogares por las tardes y las noches para hacer carnaval. Quienes hacen posible este fenómeno suelen ser las mujeres: esposas, madres, compañeras, abuelas, tías, novias. El tiempo que dedican a sostener el carnaval es invisible, como si tuviera menor valor.

Entiende Adam que el impacto de las relaciones sociales organizadas mediante un tiempo-reloj vacío y neutral es todo menos imparcial, por lo que se hace necesario preguntarse los tiempos de quiénes son valiosos para quiénes, y si este valor puede y debe traducirse en dinero (2004, p. 127). El tiempo de algunos y algunas parece no valer lo mismo que el tiempo de otros en carnaval: la puesta en escena de los espectáculos sigue lógicas mercantiles, pero el tiempo de quienes crean y crean no es remunerado. El tiempo de quienes sostienen mediante tareas de cuidados es directamente invisible.

Algunas reflexiones finales

Las temporalidades del carnaval montevideano parecen ser variadas. Conviven dentro de un mismo marco los tiempos del mercado y los tiempos de la comunidad. El concurso oficial de carnaval promueve desde sus lógicas un control del tiempo que refuerza relaciones de poder, una colonización doble del tiempo y una aceleración del tiempo en el carnaval en detrimento de las experiencias, dentro de una dinámica general de compresión temporal.

Sin embargo, ciertas fisuras dentro de estos circuitos habilitan otras temporalidades, y dan lugar a acontecimientos más lúdicos en el marco del carnaval montevideano. Destacan entre estas fisuras las demoras de conjuntos, los imprevistos y las dinámicas propias de los ensayos y los “festis”. Sorprendentemente, muchas de estas fisuras son provocadas por las propias lógicas mercantiles que predominan en el concurso oficial. Otras están directamente asociadas a las lógicas de los tablados populares, que pese a formar parte de un ecosistema atravesado por la aceleración temporal, proponen otras dinámicas en las que el tiempo no se equipara directamente al dinero.

El carnaval montevideano es atravesado por múltiples temporalidades. La experiencia presente de los tablados populares convive con la aceleración del consumo a través de la televisión. En el carnaval se expresan las lógicas temporales de nuestra sociedad y sus conflictos. El tiempo social aparece —y es desafiado por algunos conjuntos— en el tiempo escénico, pero también aparece y se desafía en los tiempos de la fiesta que dan forma a la creación y puesta en escena de los espectáculos.

Bibliografía

- » Adam, B. (2004). *Time*. Cambridge: Polity Press.
- » Barría, M. (2011). “Performance y políticas del acontecimiento: una crítica a la noción de espectacularidad”. *Aletria*, 21(1), 111-119.
- » Benjamin, W. (2018 [1933]). *Iluminaciones*. Taurus.
- » Beriain, J. (2008). *Aceleración y tiranía del presente. La metamorfosis en las estructuras temporales de la modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- » Jameson, F. (2009). “El fin de la temporalidad”. En N. Golubov y R. Parrini (eds.) *Los contornos del mundo: globalización, subjetividad y cultura*. 31-60. CISAN UNAM.