



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

La comunidad sorda y la gran fiesta popular: una aproximación etnográfica al *Carnaval + Inclusivo*.

Informe final de investigación - diciembre de 2024

Equipo de investigación:

Luisina Castelli Rodríguez (coord.), Itzel Ibargoyen y Lourdes Amaral.

Agradecimientos.....	2
Presentación.....	3
1.1. La gran fiesta popular ¿inclusiva?.....	3
1.2. Mirarnos en el carnaval.....	8
1.3. Sobre esta investigación.....	12
CAPÍTULO 2. Enfoque metodológico.....	16
2.1. Exploración etnográfica.....	16
2.2. El trabajo de campo.....	20
CAPÍTULO 3. Discapacidad y sordera en el terreno artístico-cultural.....	25
3.1. Vínculo con el discurso de derechos.....	26
3.2. Arte y cultura en clave de accesibilidad e inclusión.....	35
3.3. Los festivales InclusiónArte.....	43
CAPÍTULO 4. Carnaval + Inclusivo.....	51
4.1. Primeros encuentros en dos escenas.....	53
I- Gente Grande y el “Grupo de la TUILSU”.....	53
II - Cero Bola e intérpretes en la sala Zitarrosa.....	59
4.2. Las agrupaciones y la LSU: abrirse a la interpretación.....	62
I- Cuando se incluye a otras personas a la escena.....	67
II- Pensar el trabajo en el carnaval.....	76
4.4. Interpretar el carnaval.....	80
I - Discrepancias entre la formación y el trabajo en Carnaval.....	81
II - Retribución económica.....	85
III- Apreciaciones lingüísticas al momento de traducir el humor del carnaval.....	87
4.3. Experiencias sordas en el carnaval.....	90
I- Pablo y Adriana: docentes sordos.....	90
II- Juan, amante de la música.....	94
III- Caro, un puente de comunicación.....	96
CAPÍTULO 5. Debates emergentes.....	100
5.1. Nuevas presencias, ¿nuevas estéticas?.....	100
5.2. Hacia una masa crítica de otro carnaval.....	105
I- Conversamos sobre inclusión.....	105
II - Festival de murgas inclusivo en plaza Luisa Cuesta.....	110
5.3. Miradas desde la prensa.....	115
Conclusiones: reinventar lo común en la gran fiesta popular.....	120
Referencias bibliográficas.....	127
Fuentes y normativa consultada.....	133

Agradecimientos

Para que esta investigación se llevara a cabo fue necesario contar con el apoyo de distintas instituciones y personas. Desde el equipo va nuestro agradecimiento a la Secretaría de Discapacidad de la Intendencia de Montevideo, a su Director Martín Nieves, a Magela Brun y a todo su equipo de trabajo. A la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, en especial a funcionarias/os que colaboraron en las gestiones del convenio institucional que posibilitó realizar la investigación. A colegas con quienes compartimos avances de investigación y nos aportaron comentarios y preguntas. A integrantes de la comunidad sorda, intérpretes en LSU, a integrantes de los tablados populares, de DAECPU y a las agrupaciones del carnaval, quienes brindaron su tiempo para conversar con nosotras, realizar entrevistas y nos permitieron acompañarles en los ensayos y presentaciones.

Presentación

y que el silencio se convierta en carnaval

Los Fabulosos Cadillacs, 1992.

1.1. La gran fiesta popular ¿inclusiva?

En las últimas temporadas, sutilmente algo comenzó a cambiar en el carnaval. Una intención, un gesto micropolítico surgido primero en espacios de organización de la sociedad civil y luego continuado por la institucionalidad pública, se fue replicando en la gran fiesta popular. En distintos tablados, acompañando a algunas agrupaciones, comenzaron a aparecer intérpretes en Lengua de Señas Uruguaya (LSU) sobre el escenario, dando lugar a un hecho inédito que aún en su carácter incipiente y fragmentario posibilitó que la población sorda hablante de esta lengua pueda acceder al contenido de los espectáculos y disfrutar de la fiesta popular al igual que el resto de la población.

Este hecho pone sobre la mesa los procesos para garantizar la participación de la comunidad sorda e hipoacúsica y, en términos más amplios de la población con discapacidad comúnmente excluida de estos espacios.¹ Entre las distintas formas de discriminación que existen la comunidad sorda se ve afectada en particular por el audismo², que puede entenderse como una

¹La comunidad sorda no siempre se autopercebe como parte del colectivo de personas con discapacidad, sino que se posiciona como una minoría lingüística, con una cultura propia. No es nuestra intención interceder en esta discusión de larga data, y si bien la incorporación de LSU en el carnaval es una medida que se dirige específicamente a la población sorda, creemos que pone en discusión aspectos relativos a la accesibilidad, a los derechos culturales y a la inclusión que también atañe a las personas con discapacidad. Por tal razón, en este trabajo siempre que sea pertinente nos referiremos a ambos colectivos, distinguiendo a cada uno.

² Audismo es un concepto acuñado por Tom Humphries en 1977, y posteriormente desarrollado por el entonces incipiente campo de Estudios Sordos. De acuerdo a Humphries, el audismo está presente en creencias y comportamientos que posicionan a la audición en un lugar de superioridad con respecto a la sordera. En la medida en que el audismo es un fenómeno estructural, se puede notar que las personas sordas están en contacto de manera cotidiana con discursos y prácticas que resultan discriminatorias o excluyentes hacia ellas (Suárez Gómez, 2022).

variante del capacitismo³ y que refiere a un conjunto de actitudes y discursos institucionales, sociales e individuales basados en la valoración positiva de la capacidad auditiva que excluye a quienes no cumplen con el estándar corporal de audición, siendo el no reconocimiento de su lengua una de sus expresiones más evidentes. En Uruguay se presenta una situación particular a partir de la aprobación de la Ley N° 17.378 de 2001, que reconoció a la LSU como la lengua natural de la comunidad sorda en todo el territorio de la República (Artículo 1)⁴ y obligó al Estado a contratar intérpretes LSU/español en los diversos ámbitos públicos. Aún así, en el día a día este reconocimiento es todavía muy poco tangible para las y los sordos, quienes ven cercenadas sus posibilidades de informarse, educarse y de participar de la vida social y cultural que es patrimonio colectivo. Es por eso que la aparición de LSU en el carnaval da paso a nuevos debates sobre qué derechos se garantizan o vulneran actualmente para distintos colectivos y pone el foco en particular en el ámbito artístico-cultural.

Si bien en Uruguay desde los años ochenta en adelante se transita un proceso de reconocimiento de la LSU en los planos educativo, jurídico y en su gramatización y

³ El concepto de capacitismo tiene su origen entre las décadas de 1960 y 1970 en el contexto de los movimientos por los derechos civiles de las personas con discapacidad en Estados Unidos y Gran Bretaña y su definición se ha enriquecido desde entonces a esta parte. En términos generales este concepto busca poner en evidencia cómo se manifiesta en discursos y prácticas discriminatorias y violentas la devaluación de la discapacidad en relación a la valoración positiva de la integridad corporal (Toboso, 2017).

⁴ La Ley N° 17.378 se enfoca en el derecho a la información de las personas sordas e hipoacúsicas y plantea que el Estado asegurará la presencia de intérpretes “en cualquier instancia en que no puedan quedar dudas de contenido en la comunicación que deba establecerse” (Artículo 5). De este modo, no aparece en esta ley ninguna referencia específica a los derechos culturales de esta población. En el año 2001 todavía no se imaginaba a las personas sordas así como a otras personas con discapacidad en el carnaval o en otros ámbitos culturales. En 2010, la Ley N° 18.651 de Protección Integral de Personas con Discapacidad planteó que el Estado debía facilitar los medios culturales para el desarrollo de las facultades artísticas, deportivas y sociales de estas poblaciones y que podrían acceder en igualdad de condiciones que el resto a los centros de recreación, educativos, deportivos, sociales o culturales. En este caso, no se hace referencia específica a las personas sordas e hipoacúsicas sino que se les incluye entre las personas con discapacidad, cuestión que supone un debate a la interna de esta comunidad.

estandarización (Peluso, 2010), socialmente todavía se desconoce la magnitud de la población sorda en el país, las características de su lengua y la segregación que dicha población afronta.⁵

De acuerdo a datos del Censo de 2011, en el país al menos 120.000 personas tienen algún tipo de afectación auditiva y cerca de 30.000 tienen sordera severa o total, pero se carece de estimaciones precisas respecto de la cantidad de hablantes de LSU en el universo de la población sorda⁶. Aún así, ésta es considerada la minoría lingüística más grande del país (Massone y Fojo, 2011; Peluso, 2009, 2016), con lo cual la incorporación de la LSU como política de inclusión de la comunidad sorda en el carnaval constituye un hecho político, social y cultural de proporciones.

La medida en cuestión, nombrada “Carnaval + Inclusivo” fue iniciativa de la Secretaría de Discapacidad de la Intendencia de Montevideo⁷ y además de la accesibilidad en LSU involucra otras formas de accesibilidad por ejemplo en las infraestructuras y más recientemente la audiodescripción del Concurso Oficial del Carnaval para personas ciegas o con baja visión. En lo que respecta a la incorporación de LSU requirió gestiones conjuntas con agrupaciones del carnaval, equipos de intérpretes, docentes y estudiantes de LSU, personas sordas y organizaciones e instituciones del carnaval tales como los tablados populares y la asociación de directores de espectáculos carnavalescos (DAECPU). A la fecha, entre 2022, 2023 y 2024, unas 11 agrupaciones entre murgas, humoristas y parodistas, incorporaron interpretación en LSU a sus espectáculos a través de esta medida y otras varias lo hicieron de manera independiente pero participaron en eventos organizados en este marco.

Una primera experiencia se dio en la temporada 2022 con la murga Metele que son Pasteles. En la temporada 2023 Metele que son Pasteles tuvo continuidad y se sumaron las murgas Diablos

⁵ Peluso (2010), así como Fojo (2011) señalan que desde fines de los años se han dado avances significativos pero dispares en los planos educativo, jurídico y de dramatización y estandarización de la LSU. A partir de 1987 se implementó la educación primaria bilingüe español-LSU para las y los sordos y en 1996 se inicia la experiencia bilingüe en el ámbito de la educación secundaria. En lo que hace al reconocimiento jurídico, las acciones de relevancia se ubican a inicios del siglo XXI, con la Ley N° 17.378 de 2001 y la Ley General de Educación -N° 18.437- de 2009 que rompe con la tradición monoglósica de la legislación nacional sobre educación al plantear la existencia de varias lenguas maternas. Los desarrollos en lo educativo y jurídico han estimulado la estandarización y descripción lingüística de la LSU, pero estos son todavía relativamente escasos.

⁶ “El año 2011 había en Uruguay 25.771 personas sordas (22.629 personas con mucha dificultad para oír, incluso con audífonos y 3.142 que no podían oír. Eso corresponde al 0,8% de la población total para ese año, 3.251.654 habitantes, según el Censo INE 2011)” (Oviedo, 2015).

⁷ La Secretaría de Discapacidad depende de la División de Políticas Sociales del Departamento de Desarrollo Social de la Intendencia de Montevideo.

Verdes, Doña Bastarda, La de Goyen, Los Comodines y La Gran Muñeca (esta última tomó contacto con intérpretes pero finalmente no llegaron a la puesta en escena); los humoristas Sociedad Anónima y los parodistas Momosapiens. También en septiembre de este año de manera puntual la murga Agarrate Catalina brindó un espectáculo junto con la Banda Sinfónica de Montevideo en el cual se incorporaron intérpretes en LSU a través de gestiones de la Secretaría de Discapacidad. En la temporada de carnaval 2024 repitieron las murgas Diablos Verdes, La de Goyen y Los Comodines y parodistas Momosapiens, sumándose las murgas Cero Bola y Gente Grande. Por otra parte, las murgas La Murguita de la Cárcel, de Montevideo, y Nietos de Momo y Momolescentes de Maldonado, también incorporaron interpretación en LSU a sus espectáculos pero a través de gestiones independientes, si bien desde la Secretaría se organizaron presentaciones invitándoles. Algunas de estas agrupaciones participaron del concurso oficial y otras no, algunas integran a personas con discapacidad y otras a niñas y niños, de modo que la iniciativa se ha extendido a un conjunto heterogéneo de agrupaciones, si bien son todavía una pequeña porción del universo del carnaval. Junto a ellas, más de 30 intérpretes (estudiantes, profesionales y asesores) tanto sordos como oyentes trabajaron en ambas temporadas de forma honoraria y/o remunerada para el desarrollo de esta iniciativa.

Pero antes de que la institucionalidad pública se planteara este objetivo, colectivos artísticos, de intérpretes en LSU y sindicales ya habían dado de forma mancomunada sus propios pasos, sentando los antecedentes que permitirían proyectar la relevancia de continuar trabajando en esta dirección. Como ampliaremos luego, las condiciones de posibilidad de esta medida se nutren de tres procesos de diverso alcance vinculados al acceso a la cultura de las personas con discapacidad y de la comunidad sorda: 1) la ampliación de la agenda de derechos durante las últimas dos décadas y en Uruguay en particular durante el ciclo progresista en cuyo marco se tomaron iniciativas concretas referidas a estos colectivos y a otros colectivos subalternos (población LGBTIQ+ y afrodescendiente); 2) la introducción en el ámbito artístico-cultural de una creciente preocupación por la accesibilidad y la inclusión en especial en el transcurso de la última década. Esto acontece, además, en el contexto de un cambio de perspectiva con respecto a la cultura a nivel internacional, donde se enfatiza su carácter de derecho y se diseñan políticas culturales en esta clave; y 3) la organización, en Montevideo, de los festivales artísticos InclusiónArte entre 2016 y 2021, surgidos como parte de la campaña para la aprobación de la Ley N°19.691 de Promoción del Trabajo Para Personas con Discapacidad,

donde se comenzó a implementar accesibilidad a los espectáculos y donde participaron varias de las agrupaciones del carnaval ya mencionadas.

Estas iniciativas se dan en un escenario de cambios en cuanto a la reivindicación de derechos por parte de la sociedad civil y a la respuesta del Estado, así como de importantes movilizaciones de distintos colectivos que comienzan a entrelazarse. Sin duda el movimiento feminista y de mujeres ha sido protagonista en estos años, pero a la vez otros sujetos colectivos y nuevos temas fueron colocados en agenda, entre ellos los derechos culturales. Así, en años más recientes aparecen las personas con discapacidad –y algunos tópicos asociados a esta población como la accesibilidad y la inclusión– en los debates sobre el acceso a la cultura y la participación de la comunidad sorda comienza a ser incorporada como parte de las estrategias de inclusión más amplias.

Abonaron esta situación algunos hitos normativos internacionales, como la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (Unesco, 2005) y la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (Unesco, 2006) –ambas ratificadas por Uruguay en 2006 y 2008 respectivamente–. Pero en el país, en los últimos años algunas demandas de larga data de distintos colectivos cristalizaron en proyectos de ley que fueron votados. En lo que respecta a la comunidad sorda, como mencionamos, en 2001 se aprobó la Ley N° 17.378 que marca un punto de inflexión y de respaldo jurídico en sus reivindicaciones.

Pero hay otros dos hitos normativos que guardan relación con el tema de esta investigación que requieren mención. Por un lado la Ley N° 18.384, Estatuto del Artista y Oficios Conexos de 2008, la cual si bien no atañe en específico al carnaval o a la participación de personas con discapacidad, al hacer público un debate sobre las condiciones laborales de las y los artistas y el papel del Estado con respecto a éstas, generó una masa crítica sobre el trabajo artístico-cultural, sus implicancias y alcances que también vemos ahora emerger. Por otro, la Ley N° 19.691 de Promoción del Trabajo para Personas con Discapacidad, que fue votada en 2018. Esta ley, al igual que el Estatuto, no se relaciona directamente con el carnaval, pero la campaña que se desplegó para impulsarla –que incluyó eventos artísticos– sí incidió en que se comenzara a visibilizar la accesibilidad en el ámbito artístico-cultural.

Pero más que los hitos normativos –que en buena medida luego encuentran barreras para cumplirse–, lo que nos interesa destacar es que estos acontecimientos movilizan el tejido

social, la reflexión colectiva y la institucionalidad pública, generando de manera paulatina las condiciones de posibilidad para que tomara consistencia la pregunta por el lugar de las personas sordas en la fiesta popular.

1.2. Mirarnos en el carnaval

Dice la expresión popular que “carnavales eran el de antes”, reivindicando así una espontaneidad, desenfado y algarabía que no estarían presentes –o al menos no del mismo modo–, en el carnaval contemporáneo, mucho más reglado, ordenado y espectacular que aquel. El anhelo por el pasado suele aparecer en el debate coloquial sobre toda clase de tópicos y puede ser una característica del imaginario de la sociedad uruguaya, aunque es un espejo en el que no siempre nos gusta reconocernos. En lo que respecta al carnaval, es comprensible que se añoren algunas de las formas que adoptó en el pasado, pues la elaboración de memorias colectivas sobre las festividades populares son un requisito para que ésta mantenga su legitimidad en el presente.

No obstante, los cambios son inevitables y como señalamos responden a múltiples causas. En este sentido, “en desmedro del juego y de la participación laxa y espontánea” (Alfaro, 2018: 59) del carnaval de principios de siglo XX, de forma paulatina se lo fue investido de dos componentes preponderantes: el espectáculo y la teatralización, convirtiéndose en un acontecimiento que reúne a un gran número de artistas profesionales, trabajadoras y trabajadores de la cultura y a públicos diversos en múltiples barrios y localidades del país, que capta la atención de los medios de comunicación y que pone en circulación un conjunto de valiosas producciones artístico-culturales.⁸

⁸ En 2019 los Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay realizó un estudio con una consultora, de donde surge que “un 4% de los habitantes de la zona metropolitana declaró trabajar en algo vinculado al carnaval. Ello representa alrededor de 40.000 uruguayos” (Tomado de:

<https://www.daecpu.uy/prensa/estudio-encargado-por-daecpu-revela-la-gran-dimension-del-carnaval.html>). En lo que respecta a los públicos, de acuerdo al Tercer Informe Nacional sobre Consumos y Comportamiento Cultural (Dominzain et al, 2014, pp. 88-89) que presenta datos de 2014, cerca de dos tercios de las y los uruguayos (el 63,8%) vió o asistió a espectáculos de carnaval en el último año, correspondiendo el 27,9% a quienes lo vieron a través de la televisión. El consumo a través de la

Pero queremos interceder en el versus entre pasado y presente del carnaval señalando la línea de continuidad dada por la ausencia de algunos colectivos de la ciudadanía en lo que hace a su acceso a esta fiesta y a su autorrepresentación. Una ausencia paradójica, teniendo en cuenta que lo subalterno es constitutivo del ritual del carnaval y que pone sobre la mesa que cada ritual tiene sus propios repertorios de subalternidad en relación con los cuales produce sus narrativas y performatividad. En particular, nos interesa hacer notar la ausencia de las personas con discapacidad y de la comunidad sorda en el carnaval, muy especialmente en el carnaval *mainstream* y televisado: el del concurso. Una mirada socio-antropológica sobre esta situación nos advierte de la histórica estigmatización y marginación de estos colectivos, y una mirada lingüística nos acerca a cómo se tensan en el tiempo los derechos lingüísticos de acuerdo al desarrollo de distintas políticas lingüísticas (Barrios, Gabbiani, Behares, Elizaincín y Mazzolini; Behares, 2012).

Sin importar el desorden y la algarabía que pudiera convocar esta fiesta en el pasado, en términos discursivos y simbólicos se la ha presentado como un lugar para todos, siendo, en verdad, solo para algunos. Los *otros* aparecen eventualmente en los tópicos y letras que se ponen en escena, muchas veces desde una mirada que refuerza la alteridad, pero no están presentes sobre las tablas como profesionales o artistas y muy escasamente como público. En el caso de las personas sordas y con discapacidad esto se relaciona en términos generales a su exclusión de diversos espacios y en particular de aquellos donde podrían formarse como artistas o en oficios conexos como vestuaristas, iluminadores, etc. Si el carnaval se ha profesionalizado, para quienes no cuentan con posibilidades de formación y a la vez cargan con el estigma, parece bastante inviable que puedan convertirse en artistas del carnaval. A su vez, la falta de accesibilidad en teatros y tablados (en baños, accesos, en la comunicación, etc.) también les niega su participación como público. Cabe señalar que en Uruguay no existen estudios que documenten específicamente consumos culturales y trayectorias formativas artístico-culturales de personas sordas y con discapacidad, lo cual nos ayudaría a visibilizar estas barreras a partir de sus propios recorridos. Tampoco hay un sistema de información público que muestre qué espacios artístico-culturales (salas, teatros, museos, cines, etc) cuentan con accesibilidad y de qué tipo.

televisión, señala el informe, “da cuenta de nuevas formas de participación cultural y convocatoria social “virtual” frente a espectáculos artístico-culturales tradicionalmente presenciales”.

Las personas LGBTIQ+ han afrontado una exclusión semejante –e incluso las mujeres–, siendo objeto de burla y estigmatización en las parodias y puestas en escena. Pero aunque la homo-lesbo-trans fobia persiste, así como el machismo y las desigualdades de género, estos colectivos han logrado hacerse de un lugar en la fiesta.⁹ Sin embargo, las personas sordas y con discapacidad, al requerir modificaciones en las metodologías de trabajo y en las infraestructuras, han quedado relegadas. Esta exclusión que se da por la vía de los hechos, se teje y se instala a partir de discursos y prácticas que solo ven a quienes son como *nosotros*, como los que pueden ocupar los espacios colectivos y del no reconocimiento del lugar de los *otros*.

Es mucho lo que podría decirse sobre cómo en el carnaval se cristalizan relaciones de inclusión y exclusión. En la actualidad estas se pueden apreciar, por ejemplo, en el tipo de humor que se pone en escena, en las estéticas y escenificaciones, en la conformación de las agrupaciones de acuerdo al género, en la organización de los cuidados familiares que posibilitan que los varones dispongan de tiempo para ensayos y presentaciones mientras las mujeres cuidan, e incluso, como aquí queremos enfatizar, en las lenguas a partir de las cuales se piensan los espectáculos. La manera como se ha construido la organización del carnaval, semejante quizá al campo del deporte u otros ámbitos sociales y culturales, ha conllevado que un gran número de disidencias sexo-genéricas y corporales no se vean representadas sino a través del estereotipo, del chiste discriminatorio, de la simplificación de sus reivindicaciones, de la apropiación cultural o simplemente, del total silencio.

En Uruguay, en los últimos años las mujeres y disidencias han puesto en evidencia una realidad que partía los ojos: que el carnaval era, principalmente, una fiesta de hombres-cis-heterosexuales, donde otras identidades sexo-genéricas y corporalidades disidentes solo aparecen de forma excepcional. Las mujeres cis, incluso, si bien han alcanzado una mejor participación, permanecen en franca minoría. A fuerza de reivindicaciones y de organización colectiva se vienen impusando algunas transformaciones, como la conformación de agrupaciones exclusivas de mujeres y disidencias así como una mayor presencia de mujeres en agrupaciones mixtas, también cambios en las narrativas y tópicos y la sanción de prácticas

⁹ Para un acercamiento a la presencia de mujeres en particular en las murgas, véase Bava, Gutiérrez y Umpiérrez (2019).

de acoso sexual y violencia basada en género que se encontraban naturalizadas. Pero nadie se atrevería a decir que esta desigualdad es asunto saldado.

¿Qué tiene que ver esto con las personas con discapacidad y las personas sordas en el carnaval? Que nos habla de dimensiones de exclusión que por largo tiempo han pasado inadvertidas o que, aún advirtiéndolas, no han podido cambiarse por los propios mecanismos de preservación del *statu quo*. También, nos habla de una jerarquización de los colectivos subalternos, pues mientras las mujeres artistas han logrado conformar un discurso reconocible por otros interlocutores (sus pares varones y las instituciones que organizan el carnaval), las disidencias sexo-genéricas, las personas sordas y con discapacidad permanecen en los márgenes. Asimismo, como sugieren Victoria Gutiérrez, Pía Bava y Sabrina Umpiérrez (2019), las mujeres que conforman los coros de las agrupaciones del carnaval traen nuevas sonoridades a la escena y aquí también emerge una tensión con respecto a las sonoridades legitimadas previamente. Este aspecto resulta interesante en tanto la incorporación de lengua de señas y participación de sordos y sordas expande la sonoridad, musicalidad y el volumen del carnaval a otros dominios mucho más cercanos al silencio que a la potencia de la voz.

Sin duda, hay en este proceso de cambio un impulso significativo para pensar las exclusiones en términos más amplios. Siguiendo esta línea de reflexión, si pensamos en las personas sordas y con discapacidad, rápidamente podremos notar su total ausencia en los tablados, tanto sobre los escenarios, como entre el público. Esto se debe al lugar de alteridad radical que ocupan en nuestra sociedad, a la falta de oportunidades para profesionalizarse como artistas y también, en parte, a que no se han impulsado de manera sostenida políticas que promuevan su participación en este ámbito.

No se trata de reprocharle antojadizamente al carnaval sus sesgos, pues las líneas que demarcan la persistente ausencia de las personas sordas y con discapacidad en su seno, también atraviesan otros ámbitos de la sociedad. Sin embargo, resulta llamativo que una fiesta caracterizada por la transgresión del orden social haya olvidado de forma tan evidente a estos colectivos, al menos en los grandes escenarios. Sus ausencias, en todo caso, ponen de relieve que en determinados aspectos la transgresión no logra anteponerse a la norma.

Cabe recordar, a partir de trabajos sobre la función social del carnaval como el de Roberto da Matta (1997), que esta fiesta constituye un espacio-tiempo ritual (caracterizado por la dramatización y la repetición) donde se invierten los roles sociales y se da lugar a la crítica a lo

instituido. El carnaval crea un marco en que la sociedad se mira a sí misma y los sujetos subalternos pueden tomar el espacio público desplegando un repertorio de escenificaciones que involucran la transgresión de los roles preestablecidos. Tal como señaló este autor, este ritual “constituye un dominio privilegiado para manifestar aquello que se desea perenne o incluso ‘eterno’ en una sociedad” (Da Matta, 1997: 30, traducción de las autoras), como sus valores o los elementos que hacen a una identidad.

Pero si el carnaval es un espacio liminal que da lugar a la crítica para restablecer el orden colectivo, podemos indagar qué nos dice con respecto al lugar que le damos a la diferencia y qué ocurre, en esta fiesta popular, con las relaciones de inclusión y exclusión. De este modo, el carnaval nos permite mirarnos, hacernos preguntas y actualizar debates constitutivos del imaginario social. Pero ¿hasta dónde llega la mirada? ¿Qué estamos dispuestas a ver hoy? Se trata, en suma, de entablar un diálogo gentil con el carnaval buscando construir caminos para que los *otros* sean vistos también como protagonistas.

1.3. Sobre esta investigación

La investigación que presentamos en estas páginas se ha interesado por este acontecimiento a partir de una exploración de tipo etnográfica que procura dar cuenta de las perspectivas de los distintos actores involucrados y reflexionar junto a ellas y ellos sobre cómo ha sido el proceso y cómo se lo proyecta a futuro.

Nuestro equipo de trabajo se conformó por dos antropólogas y una intérprete en Lengua de Señas Uruguaya, las tres oyentes. Señalamos nuestro lugar como oyentes para poner de relieve un aspecto no menor de la posición social desde donde llevamos adelante esta investigación. Transparentar esta información es importante porque nos ayuda a mantener la reflexividad acerca del lugar que ocupamos en un contexto que privilegia lo oyente sobre lo sordo, es decir que ensalza determinadas perspectivas de mundo, determinados cuerpos y lenguas, aspectos que a menudo pasamos por alto; y también, para insistir con la pregunta sobre a quiénes les estamos hablando. Santiago Val (2021), lingüista oyente, señala a este respecto que aun investigando cuestiones relativas a las comunidades sordas, la mayoría de las veces las y los

oyentes que nos desempeñamos como investigadoras/es les hablamos principalmente a otros oyentes y que “hablamos mucho *acerca* de los sordos y muy poco *con* los sordos” (Ibíd: 20, itálicas del autor).

Val tiene razón al exponer este punto, los espacios de interlocución faltan y el hecho de que el conocimiento sea finalmente registrado por escrito y en español, también supone un obstáculo para la circulación de la información. De ahí que sea también un desafío para nosotras, junto con las instituciones aliadas que propiciaron este trabajo, hacer llegar los resultados a las personas sordas en su lengua. En este sentido, creemos que la propia experiencia del Carnaval + Inclusivo funge como una suerte de “laboratorio” que tiene por cometido propiciar una situación de equidad en el acceso de las comunidades de oyentes y sordos a una fiesta popular.

Necesitamos estrechar puentes con las comunidades sordas –y esta investigación procuró ese diálogo–, pero también tenemos que promover una conversación entre oyentes orientada a visibilizar la posición de poder que ocupamos y pulsar por cambios. Pero estrechar puentes con las comunidades sordas quiere decir no solo comprometernos desde un lugar de alianza con quienes se ven más relegados en la sociedad, sino también conocer y respetar sus perspectivas, las cuales pueden diferir de las que desde nuestro lugar imaginamos. A este respecto, en un trabajo que explora las relaciones entre sordos y oyentes, Joan Ostrove y Gina Oliva (2010) muestran que los deseos de las personas sordas de relacionarse con las personas oyentes son heterogéneos y están influidos por sus trayectorias de vida y su entorno. Trasladando este aspecto aquí, debemos preguntarnos cómo perciben las comunidades sordas al carnaval y de qué forma se ven como parte de esta fiesta.

Por otra parte, si pasamos revista a los antecedentes de investigación del ámbito nacional referidos a la comunidad sorda vemos que estos pueden dividirse en dos áreas, por un lado existen un conjunto de trabajos provenientes de la lingüística y del Área de Estudios Sordos (AES) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) que han analizado principalmente las políticas lingüísticas, la educación y los cambios legislativos (entre otros: Barrios et al, 1993; Behares, 2012; Fojo, 2011; Massone y Fojo, 2011; Peluso, 2009, 2010, 2016; Val, 2020, 2023); y por otro los aportes del Grupo de Estudios sobre Discapacidad (GEDIS) de la Facultad de Ciencias Sociales (FCS) que ponen foco en experiencias de maternaje y paternaje desde la sordera (Míguez, 1997; Míguez y Planel, 2012; Gómez, 2020), infancias sordas y medicalización (Míguez, 2017 y 2018) y vínculo de jóvenes sordos con el trabajo (Angulo, 2018),

entre otros asuntos.¹⁰ Asimismo, desde la antropología social se añade el trabajo de Fernanda Olivar (2018) referido a las barreras de acceso a la salud.

Entre los análisis sobre procesos de inclusión en el campo artístico-cultural, hallamos varios trabajos referidos a iniciativas de políticas para la cultura de orientación social que tienen –o tuvieron– por público objetivo a sectores vulnerados y que fueron implementadas durante el ciclo progresista en Uruguay (Duarte, 2022; Simonetti, 2018). Estos trabajos no tratan sobre la población sorda o con discapacidad (que bien podrían incluirse en el conjunto de sectores vulnerados), sino que priorizan para el análisis la dimensión socioeconómica para definir la situación de vulneración. Podemos considerar que esto es así porque las propias políticas que son objeto de estudio también han enfocado la inclusión ponderando lo socioeconómico.

A su vez, es preciso considerar que, como fenómeno, el ensamblaje entre políticas culturales y políticas de discapacidad en Uruguay es apenas incipiente (existen algunas iniciativas pero no políticas consolidadas que pongan en relación estas dimensiones), con lo cual tampoco existen antecedentes de investigación específicos. Por su parte, las encuestas sobre imaginarios y consumos culturales que comenzaron a realizarse en distintos países de América Latina en los años noventa y se popularizaron en las primeras décadas del siglo XXI como una herramienta para caracterizar los públicos, no referían a los colectivos de la discapacidad y a la comunidad sorda como un público cultural específico, las variables que se tomaban en cuenta son en general el nivel educativo, de ingresos, el género, el rango de edad y el lugar de residencia. Sencillamente, no estaba en el horizonte de los debates indagar o visibilizar qué pasaba con estas poblaciones en cuanto a su acceso y participación en la cultura (Castelli Rodríguez, 2024). No obstante, éste parece ser un asunto de interés emergente para la investigación que va de la mano con la proliferación de iniciativas artístico-culturales accesibles e inclusivas en los últimos años, como veremos en el capítulo 3.

Así pues, el vínculo de las personas sordas en el terreno artístico-cultural no ha sido profundizado desde la investigación social y etnográfica local, por lo que esperamos que este trabajo pueda constituir un aporte. La promoción de su acceso a los espectáculos del carnaval –posibilitado por la incorporación de su lengua–, pone en debate cuestiones tan heterogéneas como sustantivas tales como la justicia cultural, las formas que adopta la participación de la

¹⁰ Estas y otras publicaciones del GEDIS pueden consultarse en: <https://cienciassociales.edu.uy/departamento-de-trabajo-social/investigacion/gedis/>

sociedad civil, la relación entre las políticas de inclusión y accesibilidad con las prácticas artístico-culturales, los procesos de la institucionalidad pública, entre otros.

Como señalamos, buscamos documentar el proceso de construcción de la medida Carnaval + Inclusivo ponderando las experiencias y perspectivas de los distintos actores involucrados. Procuramos ir más allá de las enunciaciones formales de este proyecto –por ejemplo las que podemos hallar en portales o documentos institucionales– entendiendo que se presentan matices y recorridos que pueden desbordar el relato formal. En este sentido seguimos a Duarte (2022) y Simonetti (2018) quienes en sus respectivas investigaciones vinculadas a políticas culturales han plantado entenderlas como un proceso, compuesto por una heterogeneidad de voces que de acuerdo a sus posiciones y experiencias reelaboran los significados que proponen las autoridades y los documentos oficiales. En este caso, Carnaval + Inclusivo no se define formalmente como una política cultural, sino como un proyecto que proporciona acceso a la cultura –al carnaval específicamente– para personas sordas y con discapacidad, por lo cual se plantea una implicancia directa en el terreno cultural que será objeto asimismo de análisis.

Nos abocamos entonces a reponer las narrativas de las y los integrantes de la comunidad sorda que trabajaron en este proyecto y/o que concurrieron como espectadores, los equipos de intérpretes, las agrupaciones carnavaleras, organizaciones gestoras de tablados populares y los actores institucionales de la Secretaría de Discapacidad de la IM vinculados con la implementación del proyecto. Buscamos plasmar las líneas de reflexión que surgen del propio intercambio con estos interlocutores, por ejemplo, inquietudes acerca de las decisiones que se adoptan para traducir las letras del carnaval del Español a la Lengua de Señas Uruguaya, el lugar de las personas sordas en el carnaval (como artistas, intérpretes o público), la organización del trabajo entre intérpretes y agrupaciones, la imaginación con respecto a nuevas puestas en escena, el aspecto presupuestal y el lugar que ocupan –o podrían ocupar– otros actores institucionales en el carnaval, para desarrollar iniciativas como ésta.

La incorporación de la lengua de señas en espectáculos del carnaval se nos presenta como la oportunidad para pensar los procesos socio-políticos que reclaman en la actualidad las personas sordas y con discapacidad, el estado de su acceso a derechos, en particular a los derechos culturales, el diseño de políticas públicas en la materia, las relaciones de inclusión y exclusión que se tejen en ámbitos artístico-culturales y las relaciones entre políticas lingüísticas, políticas culturales y prácticas artísticas.

CAPÍTULO 2. Enfoque metodológico

2.1. Exploración etnográfica

En sus aspectos metodológicos, comúnmente se concibe a la investigación como un instrumento prediseñado que se aplica sobre un objeto que se quiere estudiar. Sin embargo, este supuesto se aleja bastante de lo que el quehacer etnográfico supone, donde el recorrido se ciñe a lo que el campo propone, siendo dicho campo una construcción donde están en relación narrativas, recursos, metodologías de trabajo, tiempos, intereses, experticias, entre otros elementos.

Cuando se trabaja además con organismos del Estado, puede ser común suponer que existe un orden determinado, manifiesto por ejemplo en documentos, normativas, discursos estructurados y datos que delimitarán un tipo de recorrido para dar respuesta a las preguntas iniciales. Sin desconocer que ciertamente la institucionalidad pública cuenta con su propio saber-hacer y que construye una arquitectura técnica, práctica y discursiva para abordar los problemas sociales que pretende intervenir, también es preciso tomar en cuenta el rol que desempeña la sociedad civil, que muchas veces le propone iniciativas al Estado e incluso las acompaña y se compromete con ellas en su desarrollo, como en el caso del Carnaval + Inclusivo. Por eso, si bien la medida Carnaval + Inclusivo en sus aspectos institucionales es objeto de esta exploración etnográfica, también lo es la trama social que posibilitó su creación e implementación.

La labor etnográfica puede entenderse como un proceso sutil, en el sentido de que se nutre de los gestos y el conocimiento de las y los interlocutores, y de las relaciones entre el orden del discurso y el de la práctica:

“De una forma muy general, la etnografía se puede definir como la descripción de lo que una gente hace desde la perspectiva de la misma gente. Esto quiere decir que a un estudio etnográfico le interesa tanto las prácticas (lo que la gente hace) como los significados que estas prácticas adquieren para quienes las realizan (la perspectiva de la gente sobre estas prácticas). La articulación de esas dos dimensiones es, sin lugar a

dudas, uno de los aspectos cruciales que ayudan a singularizar la perspectiva y el alcance de la etnografía con respecto a otros tipos de descripción. Así, lo que busca un estudio etnográfico es describir contextualmente las a menudo complejas y específicas relaciones entre prácticas y significados para unas personas concretas sobre algo en particular (sea esto un lugar, un ritual, una actividad económica, una institución, una red social, o un programa gubernamental). La articulación entre las prácticas y los significados de esas prácticas de las que se ocupa la etnografía, permite dar cuenta de algunos aspectos de la vida de unas personas sin perder de vista cómo estas personas entienden tales aspectos de su mundo” (Restrepo, 2018: 25).

Por supuesto, entre discursos y prácticas emergen diferencias, pero como bien indica Restrepo (Ibíd), el cometido no es notar las incongruencias de los interlocutores o señalar los espacios en blanco, sino fundamentalmente, comprender cómo ambos dominios hacen sentido en un contexto determinado. En el caso que nos aboca nos interesa mostrar de qué forma el discurso del acceso a la cultura cristaliza en prácticas concretas en el ámbito del carnaval y qué tipo de experiencia se configura a través de ellas. Se trata, en suma, de ver en qué términos el orden de las prácticas aborda, desborda y tensiona al orden del discurso y viceversa.

La etnografía consiste en un ejercicio de diálogo entre discursos y prácticas y entre investigadoras e interlocutores, a través del cual buscamos conocer los efectos de las palabras en el estado de las cosas y los efectos de las prácticas en el sentido de las palabras.

La etnografía propone:

“superar al sentido común en cuanto a los usos del lenguaje. Si el trabajo de campo se hace por el diálogo vivido que, después, es revelado a través de la escritura, es necesario ir más allá del sentido común occidental que cree que el lenguaje es básicamente referencial. Que apenas “dice” y “describe”, con base en la relación entre una palabra y una cosa. Al contrario, las palabras *hacen* cosas, traen consecuencias, realizan tareas, comunican y producen resultados. Y las palabras no son el único medio de comunicación: los silencios comunican. De la misma manera, los otros sentidos (olfato, vista, espacio, tacto) tienen implicaciones que es necesario evaluar y analizar. Dicho de otra forma, es preciso poner en el texto –en palabras secuenciales, en frases que sigan unas a las otras, en párrafos y capítulos– lo que fue una acción vivida. Este tal vez sea uno de los mayores desafíos de la etnografía y no hay recetas preestablecidas sobre cómo hacerlo” (Peirano, 2021).

Con base en un proceso de interlocución, la etnografía se desenvuelve a partir de dos movimientos epistemológicos: la interrogación por lo conocido y la familiarización con lo extraño, siendo ambos movimientos necesarios para alcanzar el cometido de *comprender* cómo

se desenvuelve una trama social, así como para ampliar las perspectivas e imaginar otros horizontes. Ahora bien, este movimiento requiere como primer paso transparentar que en determinado escenario social un conjunto de discursos, prácticas y sujetos son codificados como lo “conocido” y otro conjunto como lo “extraño”. En otras palabras, el ejercicio consiste en desvelar una relación de poder e intentar desnaturalizarla.

Entonces, interrogar lo conocido quiere decir, en este contexto, preguntar por ejemplo cómo se dan por válidas las decisiones vinculadas al diseño de una política pública de inclusión y observar en qué supuestos se sostienen; o también, describir las metodologías creativas y de trabajo de las agrupaciones del carnaval, así como los reglamentos del concurso y observar por qué se considera que algunos modos de hacer no pueden modificarse y otros sí para dar lugar a la participación de personas sordas.

Por otra parte, familiarizarnos con lo extraño supone reducir la distancia simbólica con lo otro para conocer sus lógicas e inquietudes. Por ejemplo, quiere decir acercarnos a la manera que tienen las y los sordos de vivenciar el carnaval, su valoración de la incorporación de intérpretes, comprender su humor, así como sus deseos y resistencias para ser parte de la fiesta popular.

Propiciamos este movimiento entre lo conocido y lo extraño a partir de estas preguntas: ¿qué implica, para las y los sordos, acercarse a un carnaval diseñado por personas oyentes y para un público oyente? ¿En qué roles participan y cómo se sienten? ¿Qué tipo de cambios sociales comienzan a tener lugar en la fiesta popular cuando una “minoría” se hace presente? ¿Las acciones implementadas estimulan sentidos críticos sobre las relaciones de poder entre oyentes y sordos? ¿El discurso de derechos y las acciones que se le asocian reproducen visiones normativas respecto de las personas sordas y la discapacidad o generan nuevas narrativas? ¿Cómo interpretan las personas oyentes que forman parte del mundo del carnaval, los ajustes que hacen posible la participación de la población sorda? ¿Qué garantiza –y qué no– en cuanto a la participación cultural, la presencia de intérpretes? ¿De qué forma el discurso del acceso a la cultura se ensambla o se tensiona con el postulado de la comunidad sorda de que ella misma constituye una cultura?

A su vez, resulta central en este campo de investigación el hecho de que en él están puestas en relación dos lenguas –el Español y la LSU, siendo la primera una lengua oral y escrita y la segunda una lengua viso gestual–, las cuales encarnan en las experiencias de los sujetos y en sus interacciones con el contexto. Como podemos notar, en el entorno en que vivimos una de

estas lenguas es dominante –el Español– y la otra subalterna –la LSU–, lo cual conlleva que las y los nativos de una de la primera ocupen posiciones privilegiadas con respecto a las y los nativos de la segunda.

Ocupar una posición privilegiada, en este caso, quiere decir tener naturalizado que la comunicación e información que circula en el entorno será comprensible y, específicamente en relación al tema que nos convoca, que la oferta cultural también lo será. Se puede ir al tablado sin tener que dudar si se comprenderán o no los espectáculos, o si en la interacción por ejemplo en la boletería o en la plaza de comidas, se podrá interactuar sin barreras. Ocupar una posición privilegiada quiere decir, también, que en la situación de encuentro con otra lengua se suponga que es el universo simbólico propio el que se debe traducir a los otros y no viceversa, sin percibir el valor que el universo simbólico de los otros puede tener.

En cambio, ocupar una posición subalterna implica en el mejor de los casos tener que adaptarse a pautas de comunicación que no son las propias para acceder a la información y en las situaciones más extremas –pero aún así habituales para la población sorda–, quedar excluido de los espacios, las interlocuciones y las propuestas culturales. Ocupar una posición subalterna implica, asimismo, que el entorno subraye que las experiencias y la cultura propia no son de relevancia en comparación a las pautas dominantes. Esta marcada asimetría es percibida de manera constante por la población sorda, pero no por la población oyente, a lo que se añade el estigma social que supone la sordera.

Tal situación trae el desafío de no minimizar la desigualdad en sus distintas facetas y manifestaciones y, al mismo tiempo, desplegar otras dimensiones del campo etnográfico, como por ejemplo los procesos creativos del carnaval, al encuentro entre artistas, intérpretes (sordos y oyentes) y públicos (sordos y oyentes) y a la proyección de la experiencia a futuro, entre otras. Siguiendo estas pautas esperamos, en suma, documentar un campo de relaciones específico, explorando el cambio que supone la incorporación de la lengua de una minoría lingüística a una fiesta signada por los sentidos de la cultura nacional y popular.

2.2. El trabajo de campo

Para llevar adelante esta investigación hemos emprendido un recorrido que nos llevó por ensayos de murga, viajes en *bañadera*, tablados populares, por el escenario del concurso oficial en el Teatro de Verano, presentaciones fuera de temporada en teatros y plazas, talleres y actividades de intercambio de experiencias, oficinas de instituciones públicas y asociaciones gremiales, centros para personas con discapacidad donde se realizan ensayos, entre otros lugares. En todos ellos tuvimos oportunidad de realizar observación participante, conversar de manera informal con interlocutores e interlocutoras que participan de esta iniciativa desarrollando distintos roles y acumulando una experiencia a partir de la cual reflexionan sobre los aciertos y errores, los aprendizajes, los prejuicios que lograron identificar y cambiar y cómo será el futuro del carnaval inclusivo, entre muchos otros asuntos.

Algunas de los eventos donde realizamos observación participante son: la Presentación de murga Cero Bola en la Sala Zitarrosa el 1 de diciembre de 2023, el Festival de Murgas Inclusivo que se realizó en la Plaza Luisa Cuesta el 10 de diciembre (día de los derechos humanos) de 2023, ocasión en la que actuaron las murgas locales Metelete que son Pasteles, La Murguita de la Cárcel, Cero Bola, Diablos Verde y La Corre y Vuela de Chile; un taller sobre murgas inclusivas, que tuvo lugar el 7 de diciembre del mismo año, donde compartieron sus experiencias las murgas La Corre y Vuela y Cero Bola; el evento de cierre de los ciclos Festivo, Festival Inclusivo y Carnaval + Inclusivo 2024 que se realizó el 15 de mayo de 2024 en el Espacio Modelo y el conversatorio “Ecos carnaval + inclusivo” el 25 de junio de 2024 donde participaron artistas del carnaval y gestoras/es de la política de inclusión, oportunidad en la que además presentamos un avance de nuestra investigación.



Imagen 1 - Encuentro de murgas y conversatorio sobre inclusión. En la fotografía la murga Cero Bola realiza su presentación. Fuente: fotografía del equipo de investigación, 7/12/2023.

Concurrimos a ensayos de algunas murgas, entre ellas Doña Bastarda, Gente Grande y La de Goyen, visitamos tablados populares en particular el Tablado del Museo del Carnaval, el Tablado de la Asociación Civil Monte de la Francesa en Colón así como tablados de la Ciudad de la Costa y acompañamos de cerca el proceso de trabajo del equipo de la TUILSU, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, quienes nos permitieron sumarnos a sus actividades cotidianas.



Imagen 2 - Ensayo Murga Gente Grande junto con equipo de la TUILSU en enero de 2024.
Fuente: fotografía del equipo de investigación.



Imagen 3 - Equipo de la TUILSU durante la presentación de Gente Grande en el tablado de Salinas (Canelones), en febrero de 2024. Fuente: fotografía del equipo de investigación.

También realizamos entrevistas personales y en algunos casos grupales, donde propusimos recorrer las trayectorias de participación en el carnaval de acuerdo a los roles desempeñados y, en particular, sus perspectivas con respecto a la incorporación de LSU en el carnaval y las experiencias del “carnaval inclusivo”. En total realizamos veintiuna entrevistas, la mayor parte de ellas individuales y algunas grupales.

Nuestras primeras actividades de trabajo de campo tuvieron lugar en diciembre de 2023, durante el “Mes de los Derechos de las Personas con Discapacidad”, un momento de gran intensidad en las gestiones de implementación del Carnaval + Inclusivo, marcado a su vez por la intensidad propia del cierre de año. En diciembre se llevaron a cabo eventos artísticos inclusivos, la Secretaría de Discapacidad de la IM cerraba acuerdos con cooperativas y empresas que brindan el servicio de interpretación en LSU y comenzaban a darse los primeros encuentros entre ellos y las agrupaciones del carnaval en ensayos.

Posteriormente, entre enero y marzo de 2024 nos abocamos a la observación participante durante el carnaval, acompañando ensayos y concurriendo a los tablados como espectadoras. ¿Qué observábamos en estas ocasiones? Todas las interacciones que nos permitieran entender cómo se iban entablando las relaciones entre integrantes de las agrupaciones carnavaleras y las y los intérpretes (sordos y oyentes) y, de este modo, cómo la LSU iba tomando presencia en este ámbito cultural. Así, en los ensayos vimos cómo se iba construyendo la presentación en LSU y qué intercambios surgían entre intérpretes y personas sordas que acompañaban el proceso en calidad de asesoras. Aquí se daban múltiples diálogos sobre qué seña era más adecuada emplear para interpretar una palabra o una situación, cómo expresar el humor, la ironía y la pasión propios de los espectáculos carnavaleros y qué interacciones se podían dar entre artistas e intérpretes.

También reparamos en la performatividad de los equipos de intérpretes, cuántas subían al escenario a realizar la interpretación (en general una o dos, alternándose), qué lugar se otorgaba a las personas sordas que hacen parte de estos equipos, si se trabajaba “en espejo” y con “apoyo” y si interactuaban con las y los artistas de algún modo. Interesadas en cómo la comunidad sorda se enteraba de los espectáculos accesibles, comenzamos a observar, también, si en las redes sociales circulaba información al respecto y si, durante las presentaciones en vivo se mencionaba que el espectáculo era inclusivo para personas sordas.

Decidimos dejar por último a las entrevistas, las cuales realizamos entre los meses de marzo y agosto. Esta decisión se debió, por un lado, a la intención de que se diera la oportunidad de conversar sobre lo vivido con cierta perspectiva temporal y desde el reconocerse, las distintas personas, como parte de este proceso. Y por otro, pues la vorágine de la temporada carnalera conlleva una gran exigencia para las y los artistas, pero también en este caso para las y los intérpretes (sordos y oyentes), por lo que entendimos que ése no era el momento más adecuado para ellas y ellos.

El trabajo de campo, entonces, se desarrolló en medio de la organización de la puesta en escena de la fiesta, con lo cual no fue ajeno a la adrenalina y la alegría, pero también a los momentos de tensión y estrés características del carnaval. Y la incorporación de la LSU y el hecho de que más personas formaran parte de los ensayos y presentaciones para realizar esta labor, aportó lo propio a esta mezcla de emociones. En este sentido, pudimos observar que hubo episodios de incertidumbre, quizá de frustración e incluso de incompreensión desde ambos lados (es decir, desde el lugar de las agrupaciones carnaleras como desde los equipos de intérpretes), pero a la vez hubo momentos de descubrimiento del otro, empatía y conexión, que sin duda fue muy gratificante acompañar.

CAPÍTULO 3. Discapacidad y sordera en el terreno artístico-cultural

Para entender cómo la inclusión de personas con discapacidad y de la comunidad sorda en particular viene convirtiéndose en una dimensión de la gestión del carnaval en Uruguay, es necesario observar de qué forma procesos de distinta escala geográfica y temporal comienzan a cristalizar en el ámbito local. En este capítulo ahondaremos tres trayectos –ya anticipados en la presentación– que a nuestro entender han abonado las condiciones de posibilidad de la medida Carnaval + Inclusivo, y en un sentido más amplio, el debate por los derechos culturales de las personas sordas y con discapacidad en Uruguay.

En primer lugar, nos referimos al avance del frente discursivo de derechos humanos, observando en particular hitos relativos a la discapacidad y a la comunidad sorda. Dentro de este espectro, veremos cuál es el rol que han tenido las reivindicaciones y luchas planteadas desde estos colectivos y cómo es tomado por ellos el discurso de derechos.

En segundo lugar, nos detendremos en describir una transformación emergente en los últimos años en Uruguay –pero de más larga data a nivel internacional– referente a la irrupción de la discapacidad y de la cultura sorda en el terreno artístico-cultural y a la conformación, en su seno, de una perspectiva de inclusión y accesibilidad. Consideramos que a medida que esta transformación fue tomando notoriedad, el carnaval también comenzó a verse convocado así como a observar sus propios sesgos.

En tercer lugar, conoceremos la experiencia de los festivales InclusionArte impulsados por la Secretaría de Discapacidad del PIT CNT entre 2016 y 2021 en tanto antecedente específico de la iniciativa del Carnaval + Inclusivo. Estos festivales –llevados adelante en principio como parte de la campaña por la aprobación de la Ley N°19.691 de Promoción del Trabajo para Personas con Discapacidad, pero continuados tras su aprobación–, constituyeron una suerte de antesala en la que se construyó y acumuló una experiencia específica que se volcó al carnaval como un espacio donde proponer medidas de inclusión y accesibilidad.

En última instancia, el recorrido que propone este capítulo busca visibilizar de qué forma un conjunto de procesos de distinta índole que involucran la acción desde la sociedad civil y trascienden el rol del Estado y la política pública aportan a cambios institucionales, sociales y culturales.

3.1. Vínculo con el discurso de derechos

Los colectivos subalternizados mantienen un vínculo cercano –aunque no por eso sin tensiones– con el discurso de derechos, en la medida en que ha colaborado en fundamentar sus reivindicaciones a través de las décadas. En particular aquí nos enfocamos en esta articulación pues entendemos que constituye una de las principales formas en que los colectivos establecen una interlocución con el Estado, promoviendo iniciativas como en este caso la del Carnaval + Inclusivo. La referencia a la dimensión de los derechos, además, apareció en múltiples oportunidades durante el trabajo de campo, constituyendo una clave interpretativa del Carnaval + Inclusivo que nuestros interlocutores asocian al acceso al arte y la cultura, a la participación y al reconocimiento. Por eso, nos proponemos plasmar un recorrido que nos permita, en primer lugar, situar a este discurso como un fenómeno histórico; y luego, plantear algunas interrogantes que surgen cuando esta formación discursiva se encuentra en la práctica con los intereses de otros actores. Por ejemplo, los intereses de los artistas que defienden la autonomía de sus decisiones estéticas y creativas y pueden percibir que la presencia de intérpretes entorpece esta labor; o los intereses comerciales, como ser los de los tablados o las instituciones vinculadas al carnaval, que ven a este fenómeno como un gasto.

El discurso de derechos ha seguido un trayecto histórico a través del cual se posicionó como el principal paradigma de la modernidad en defensa de la dignidad humana y el modo en que se han conceptualizado los derechos también ha variado con el paso del tiempo. Analizando la trayectoria histórica de los derechos humanos y su apropiación y puesta en práctica por parte de movimientos sociales, Claudia Fonseca y Andrea Cardarello (1999) hablan de la conformación de un “frente discursivo”, que es “fruto de la negociación entre diversos grupos de interés trabajando en torno de un mismo tema” (p. 85). En otras palabras, en general, los colectivos subalternos contemporáneos construyen su accionar y sus discursos situando como uno de sus ejes a los derechos. Es en este sentido que nos referimos a la conformación, en las últimas décadas, de un frente discursivo de derechos humanos en el campo de la discapacidad y de la comunidad sorda.

En el terreno de la discapacidad y de las comunidades sordas la concepción de derechos hace décadas estaba signada por una concepción biomédica, que reducía a los sujetos a una situación de padecimiento. Pero en la actualidad, aunque podemos señalar avances, también asistimos a una avanzada antiderechos a nivel global, que en el caso de las personas con discapacidad conlleva la regresión a una percepción social condescendiente y de beneficencia, que suplanta progresivamente el reconocimiento obtenido como sujetos políticos. En la misma línea, la profundización del modelo económico capitalista y neoliberal que reafirma el rol del mercado como generador de estatus y del individuo como figura dominante, genera múltiples obstáculos para el cumplimiento efectivo de los derechos de las poblaciones más relegadas que no cuentan con posibilidades de acceso a recursos. Por extensión, la vulneración sistemática de los derechos incide en la pérdida de credibilidad de los instrumentos de dicho paradigma.

Tras la creación en 1945 de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y la adopción de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948, asistimos a un proceso de desarrollo del régimen internacional de protección mediante la creación de declaraciones y pactos que los países miembros de la ONU suscriben. En simultáneo emergen “nuevos” sujetos políticos y movimientos sociales que se aglutinan en torno a identidades colectivas: mujeres, colectivos LGBTQ+, indígenas, migrantes, personas con discapacidad y otros, quienes irrumpen en la arena pública demandando reconocimiento e incidir en cambios culturales antes que un acceso al poder (Jelin, 2020: 884). En otras palabras, sus reivindicaciones se han orientado muchas veces a cambiar el estado de las cosas, pauta que nos sirve para pensar qué es necesario modificar en el ámbito artístico-cultural para que las personas sordas y con discapacidad sean parte.

En este proceso de construcción de la demanda por derechos, el reclamo por el acceso a la cultura tardará en llegar, haciéndose más claramente tangible en el siglo XXI. Entendámonos, no es que las personas sordas y con discapacidad no tuvieran interés en lo artístico-cultural, sino que era necesario atender lo prioritario, referido a las condiciones básicas de vida y a la discriminación.

Los movimientos sociales de sujetos subalternizados conformados en la segunda mitad del siglo XX, han recurrido a la plataforma discursiva e institucional desplegada en torno a los derechos humanos como herramienta para impulsar cambios fundamentalmente desde las

instituciones y estructuras públicas, pero es preciso subrayar que ni su posicionamiento ni sus acciones se agotan en este discurso y que se ha mantenido con él una relación también de crítica. En este sentido se ha puesto de manifiesto que los instrumentos de derechos no han comprendido ni protegido a todos por igual, en el sentido de que aún planteándose como universales han sido concebidos con sesgos culturales, sociales, de género, corporales, generacionales, entre otros. La mera existencia de estos instrumentos no ha significado que los colectivos subalternizados sean percibidos como destinatarios en la práctica. Esto ha implicado, con el paso del tiempo, la creación de nuevos instrumentos que visibilicen las situaciones específicas en las que se encuentran los distintos sujetos colectivos, si bien su desdoblamiento práctico continúa siendo un asunto de debate.

En el caso de la discapacidad los primeros instrumentos de las Naciones Unidas aparecen en 1950, con un enfoque claramente médico y “pueden calificarse de ‘medidas de beneficencia’” (Sanjosé Gil, 2007: 4). Este tipo de concepciones todavía permean la sensibilidad social contemporánea, por lo que a la hora de diseñar políticas y acciones de acceso a la cultura es preciso intentar advertir si están presentes y de qué forma.

Los derechos humanos no son críticos *per se*, sino productos político-culturales hijos de su tiempo que pueden

“servir a una praxis de liberación, o bien ser útiles para legitimar y reforzar procesos de opresión. El discurso de los derechos es un ámbito de disputa, de lucha de poder, pudiendo resultar funcionales o no a los procesos de lucha que llevan adelante los distintos sujetos sociales” (Gándara Carballido, 2014: 44).

En lo que respecta a la discapacidad, como han mostrado Diniz, Barbosa y Dos Santos (2009), el discurso de derechos de las últimas décadas sustentado en el modelo social de la discapacidad, ha reproducido una visión de la discapacidad como “desventaja social” aún cuando la intención ha sido posicionar otra mirada. En tal sentido, mantener vigente una perspectiva crítica implica una reflexión activa acerca de las categorías que se emplean y sus lógicas subyacentes, así como observar las políticas, programas y acciones que se implementan a fin de mostrar qué se busca garantizar, cómo y qué efectos se logran alcanzar. Para el caso que nos convoca, de desarrollo de una política de inclusión y accesibilidad en un sector artístico-cultural, desenvolver una mirada crítica supone examinar en qué términos y

mediante qué prácticas se llevan a cabo dichas iniciativas, así como atender qué tipo de sentidos producen los actores involucrados: ¿se ve a la participación de las personas sordas en un ámbito que históricamente se le ha negado como una ampliación del horizonte colectivo? ¿Se percibe la relación de exclusión que ha primado durante décadas? ¿Se conciben los cambios impulsados como una oportunidad?

Uno de los ejemplos más evidentes en lo que refiere a enriquecer y ampliar la perspectiva emancipatoria de los derechos humanos lo hallamos en las contribuciones realizadas por el movimiento feminista y de mujeres, a cuya interna también pueden observarse las luchas por reconocimiento de las mujeres afro y racializadas, indígenas, de sectores populares así como las mujeres con discapacidad, frente a la hegemonía blanco-occidental y corpo-normativa. Sus acciones, que pusieron sobre el tapete las formas de discriminación y las violencias específicas que se configuran con base en el género, son tal vez las que mayor impacto han tenido en las últimas décadas en la construcción de instrumentos de derechos, de nueva institucionalidad y normativa. En el caso uruguayo, podemos notar cómo la institucionalidad de género se creó y robusteció, se impulsó la transversalización de esta perspectiva y, tras una ley de carácter nacional¹¹, a nivel departamental en Montevideo se concretaron cuatro planes de igualdad de género. Aludimos a este ejemplo pues consideramos que el antecedente de transversalización de género es valioso para pensar las posibilidades de impulsar una perspectiva anticapacitista transversal en la política pública.

Los reclamos impulsados por el movimiento feminista y de mujeres, así como por otros colectivos, da cuenta de un proceso democratizante (Facio, 2000) y de apropiación de la noción de derechos que también observamos entre los colectivos de la discapacidad. Así se dio lugar a las llamadas “generaciones” de derechos, es decir, su “enriquecimiento con fines analíticos, pedagógicos y reivindicatorios” (Rochín del Rincón, 2013: 54), donde se profundiza en la caracterización de los derechos ya existentes “a partir de las reivindicaciones de los grupos que estaban viviendo en situación de desigualdad real” (Ibíd).

Entre sus reivindicaciones, los colectivos de personas sordas y con discapacidad en el mundo han puesto énfasis en superar el modelo biomédico, promoviendo en su lugar un modelo social

¹¹ Ley N° 18.1041 “Promoción de la Igualdad de Derechos y Oportunidades entre Hombres y Mujeres”. Mediante esta ley, de marzo de 2007, se encomienda la creación del primer Plan Nacional de Igualdad de Oportunidades y Derechos, el cual se desarrolló entre 2007 y 2011.

que además de desplazar la atención del individuo a la sociedad expone la existencia de un modo de opresión específico sobre la discapacidad y sobre las personas sordas, manifiesto en discursos y prácticas capacitistas y audistas respectivamente. Desde este marco han impulsado reclamos por el acceso al trabajo, la salud y la educación y en términos generales, por su derecho a una vida independiente y libre de discriminación.

El movimiento social de la discapacidad que encarna dicho frente discursivo desde los años '70 en adelante tiene trayectorias y características variables según los países y regiones donde nos encontremos y de acuerdo a cómo ha transcurrido la historia reciente, donde inciden aspectos tales como el grado de desarrollo del Estado de bienestar o del neoliberalismo, el énfasis en los derechos individuales o colectivos, el desarrollo del mercado y las experiencias de organización de sindicatos y trabajadores (Shakespeare, 2008: 69). Tal como señala Tom Shakespeare en un análisis comparativo de las trayectorias de activismo en Estados Unidos y Gran Bretaña:

“Una de las principales inspiraciones para el movimiento en los Estados Unidos fue el ejemplo de las campañas por los derechos civiles y de los movimientos de la mujer de finales de la década de los sesenta. Otra fue la gran cantidad de lesionados que dejó la guerra de Vietnam y el incremento en la cantidad de jóvenes con discapacidad. Un importante elemento en el movimiento en los EE.UU. provino del consumismo y la autoayuda: en los centros para la vida independiente, por ejemplo, este énfasis desempeña un papel muy importante. La tradición de autosuficiencia y de derechos individuales es muy particular en los EE.UU. Muchos escritores estadounidenses se centran en la participación del consumidor, mientras que los enfoques británicos dan importancia a la autonomía política y a la participación democrática en lugar de dársela al mercado. Las campañas estadounidenses relacionadas con la discapacidad se centran en que la sociedad, en general, admita a las personas con discapacidad y exigen que los derechos sociales vigentes se extiendan a ellos como grupo. En Gran Bretaña, si bien el acento en la cuestión de la ciudadanía es importante y cada vez mayor, tuvo lugar un rechazo radical a la normalidad social y se puso un énfasis estructural en cambiar el sistema productor de discapacidad” (Ibíd: 69-70).

No obstante las diferencias, en ambos países la acción directa de los colectivos de personas con discapacidad tuvo un rol saliente.

Otras han sido las circunstancias y condiciones de posibilidad del activismo de la discapacidad y desarrollo del modelo social en el Cono Sur de América Latina en las últimas décadas, donde los procesos de organización colectiva fueron cercenados por las dictaduras militares,

primando una visión despolitizante del sujeto con discapacidad (Brégain, 2022; Castelli Rodríguez, 2022).

En Uruguay, la acción colectiva en torno a la discapacidad surge en el período de la transición democrática, con la fundación en 1981 de la Acción Coordinadora y Reivindicadora del Impedido del Uruguay (ACRIDU) y el Plenario Nacional de Organizaciones de Impedidos (PLENADI) en 1983 (Mancebo, 2015). Cabe señalar, no obstante, que algunas organizaciones de la sociedad civil que nuclean a colectivos específicos existían desde décadas atrás: la Asociación de Sordos del Uruguay (ASUR) fue fundada en 1928, la Unión Nacional de Ciegos (UNCU) en 1950 y la Asociación Down del Uruguay en 1986.

En 1989 se sancionó la primera Ley Integral sobre Discapacidad (N° 16.095), mediante la cual se creó la Comisión Nacional Honoraria del Discapacitado (CNHD) en la órbita del Ministerio de Salud Pública. De acuerdo a la politóloga Mariana Mancebo (Ibíd), la respuesta estatal a las demandas de un movimiento social incipiente generó un efecto contrario al de su fortalecimiento, ya que hacia mediados de los años '90 la organización se debilitó y "se extendieron las políticas asistencialistas para el colectivo de 'discapacitados'" (Mancebo, 2015: 30). Es por esta razón que Mancebo (2019) plantea que, en Uruguay, no existe un accionar colectivo desde la discapacidad que pueda asemejarse a un movimiento social. Entre las razones, la autora identifica la falta de una identidad colectiva propiciada por el accionar fragmentario de las Organizaciones de la Sociedad Civil, y su cooptación por parte del Estado a través de su financiamiento. Mencionar estos recorridos locales es de relevancia para analizar por qué las políticas hacia los colectivos de la discapacidad y hacia la comunidad sorda han sido parciales y por qué el abordaje de los derechos culturales constituye una ausencia hasta la actualidad.

Siguiendo a Mancebo en su hipótesis de la fragmentariedad en la acción política, vemos que en Uruguay la comunidad sorda ha sostenido sus propios espacios de participación durante décadas –como ASUR–, logrando algunos hitos de relevancia en su demanda por reconocimiento –como el que supone la Ley N° 17.378 o la creación de la primera Unidad de Salud para personas sordas: la policlínica Luisa Tiraparé–, pero su articulación con otros colectivos de la discapacidad se da en menor medida. Podemos sopesar que ello responde a las barreras lingüísticas, pero también a su autopercepción como una comunidad que en su posicionamiento político toma distancia de la discapacidad en los términos en que es

conceptualizada por el modelo médico, aunque ello conlleve también distanciarse de la discapacidad como crítica a lo normativo. Como apunta Val (2023), la perspectiva antropológica que entiende a la comunidad sorda como un grupo con una identidad propia basada en su lengua se desarrolla a partir de contribuciones de autoras/es estadounidenses desde mediados del siglo XX en adelante, encontrando en Uruguay las primeras expresiones hacia fines de los años '80 con la transición del modelo educativo oralista al bilingüe.

Los efectos de la fragmentación de la acción política a la que refiere Mancebo pueden también apreciarse en el ámbito artístico-cultural en el sentido de que las distintas comunidades de personas sordas y con discapacidad requieren apoyos –ajustes razonables– específicos, siendo la incorporación de LSU una de sus expresiones concretas, como lo puede ser también la audiodescripción, la accesibilidad en infraestructuras, etc. Sin embargo, como veremos, lo que está ocurriendo en el ámbito artístico-cultural local no puede reducirse a que se implemente uno u otro apoyo, sino a que se transita un cambio de perspectiva que incorpora una visión de inclusión en sentido amplio.

El accionar de los colectivos de la discapacidad a nivel internacional desembocó en la Convención de 2006, conocida como el primer tratado de derechos humanos del siglo XXI. Si la comparamos en términos temporales con otros tratados, como la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer de 1979 o la Convención sobre los Derechos del Niño de 1989, podríamos decir que se ha tardado en atender a los colectivos de la discapacidad, así como se ha tardado en superar al modelo médico y en incorporar el modelo social; de hecho y todavía estamos librando esa batalla.

La Convención de 2006 es considerada un parteaguas en el reconocimiento de los derechos de las personas con discapacidad, incluyendo allí los de las personas. Cabe mencionar que las personas sordas son referidas en la Convención de manera específica en dos artículos, en el N°24 referido a la educación y en el N°30, que atañe a la participación en la vida cultural, las actividades recreativas, el esparcimiento y el deporte. En este último en particular se menciona que “las personas con discapacidad tendrán derecho, en igualdad de condiciones con las demás, al reconocimiento y el apoyo de su identidad cultural y lingüística específica, incluidas la lengua de señas y la cultura de los sordos”. El reconocimiento de los derechos lingüísticos puede considerarse el eje vertebral del activismo de las comunidades sordas en el mundo

Tras la ratificación de la Convención y a instancias de las demandas de la sociedad civil, en Uruguay la discapacidad recobra atención por parte del Estado, y en 2010 se decreta la Ley de protección integral de personas con discapacidad (N° 18651), en un contexto de ampliación de la agenda de derechos de grupos subalternizados, en particular colectivos LGBTQI+, afrodescendientes y mujeres.¹²

Las personas sordas no son mencionadas de manera explícita en esta ley, pero sí lo es –una vez– la LSU, al indicarse los cometidos de la Comisión Nacional Honoraria de la Discapacidad, entre los cuales se halla la promoción de actividades de investigación, enseñanza y difusión en esta lengua. Por otra parte, en lo que atañe al acceso a la cultura en esta ley se establece que el Estado y sus dependencias institucionales deberán facilitar a las personas con discapacidad los elementos o medios científicos, técnicos o pedagógicos necesarios para que desarrollen al máximo sus facultades intelectuales, artísticas, deportivas y sociales” (Art.39); y también se especifica que “los centros de recreación, educativos, deportivos, sociales o culturales no podrán discriminar y deberán facilitar el acceso y el uso de las instalaciones y de los servicios a las personas amparadas por la presente ley” (Art. 46).¹³

No obstante esta ley, la movilización de la comunidad sorda ha dado lugar a las iniciativas legislativas específicas ya mencionadas, lo que refuerza lo planteado por Mancebo (2015) –y también señalado por Brégain (2022) en su estudio en otros países– acerca de la fragmentariedad de la acción colectiva desde la discapacidad. Esta fragmentariedad –que tiene razones históricas y sociales– conlleva sus potencias y desventajas, por un lado ha posibilitado algunos avances y por otro ha dificultado la construcción de un movimiento y una crítica social de proporciones.

En cualquier caso, lo que nos interesa subrayar es que no ha sido sino hasta años recientes que el acceso a la cultura comenzó a cristalizar como una demanda en sí misma. De hecho, si revisamos el Primer Informe País de Uruguay ante las Naciones Unidas¹⁴ sobre el cumplimiento

¹² Algunas de las leyes sancionadas durante el ciclo progresista en Uruguay (2005-2020) que posicionaron y ampliaron la agenda de derechos fueron, además de la ya mencionada sobre discapacidad, la Ley N° 18.620 de derecho a la identidad de género y cambio de nombre y sexo registral en 2009, la Ley N° 19.075 de matrimonio igualitario y la Ley N° 19.122 de medidas afirmativas para la población afrodescendiente, ambas en 2013; la Ley N° 18.987 de interrupción voluntaria del embarazo en 2012 y la Ley N° 19.684 para personas trans de 2018, entre otras.

¹³ Ley N° 18651 de Proyección Integral de Personas con Discapacidad. Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18651-2010>

¹⁴ Disponible en: https://pronadis.mides.gub.uy/innovaportal/file/33704/1/convencion_enero_2014.pdf

de la Convención, las observaciones realizadas por el Comité sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad de las Naciones Unidas¹⁵ y el Informe Alternativo elaborado por un conjunto de organizaciones de la sociedad civil¹⁶, los tres de 2016, encontramos que la referencia al acceso al arte y la cultura es prácticamente inexistente. Ello nos habla de que hasta ese momento, más allá de que existían algunos espacios de participación principalmente en el marco de instituciones y organizaciones de la sociedad civil, no se había formulado una inquietud clara y consistente respecto de esta temática.

¿Qué ha sucedido para que, en los últimos años, el acceso a la cultura se convierta en un asunto de interés, tanto para los colectivos de la discapacidad y las artes como para las instituciones públicas? Nuestra hipótesis es que distintos procesos en curso se fueron entrelazando, dando consistencia a este emergente. Por una parte, creemos que el reconocimiento y la relativa mejora en las condiciones de vida de estos colectivos en las últimas décadas, en conjunto con la apropiación de la herramienta del discurso de derechos, promovió la identificación y reflexión sobre dimensiones que habían permanecido relegadas, entre ellas el acceso a la cultura. Sin duda sería valioso que en Uruguay se desarrollaran más estudios sobre la trayectoria histórica de la organización política de los colectivos de la discapacidad y la configuración de una demanda específica respecto del acceso a la cultura, que brindaran mayores elementos para conocer este fenómeno.

En paralelo también asistimos a un proceso por el cual a nivel internacional y local se reafirma un sentido sobre la cultura en clave de diversidad y derechos, siendo la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (Naciones Unidas, 2005) la expresión máxima de este cambio de perspectiva. En los sucesivos informes globales sobre el cumplimiento de esta Convención, que comenzaron a realizarse en 2015 –y que cuenta a la fecha con tres ediciones–, aparecen de forma explícita referencias a medidas y políticas orientadas a la población sorda y con discapacidad en distintas partes del mundo, así como también se recomienda su implementación en caso de ausencia (UNESCO, 2015, 2018, 2022).

¹⁵ Disponible en:

<https://pronadis.mides.gub.uy/innovaportal/file/32232/1/observaciones-finales-sobre-el-informe-inicial-del-uruguay.pdf>

¹⁶ Disponible en:

<https://www.cainfo.org.uy/2016/08/informe-alternativo-alianza-de-organizaciones-por-los-derechos-de-las-personas-con-discapacidad-del-uruguay/>

Esta referencia se da en conjunto con otros colectivos vulnerables, dando cuenta de una mayor atención a las desigualdades en el campo cultural en comparación a informes anteriores.

Esta Convención fue ratificada por Uruguay en 2006 (Ley N° 18.068) y, en el contexto del ciclo progresista acompañó las discusiones en el ámbito de la institucionalidad cultural pública sobre la orientación de las políticas culturales. Si bien, como mencionamos, durante el ciclo progresista las políticas culturales no atendieron de manera específica a los colectivos de la discapacidad y a la comunidad sorda, sí instalaron nuevas áreas de acción con base en las nociones de democratización, diversidad y descentralización.

Por otra parte, creemos que la mayor presencia de las personas sordas y con discapacidad en ámbitos educativos, incluyendo a las instituciones para personas con discapacidad que se han ocupado por desarrollar experiencias artísticas, también puede haber propiciado la construcción de una masa crítica referida al acceso a la cultura, dando paso a nuevas experiencias. En el apartado siguiente ahondaremos en este punto.

3.2. Arte y cultura en clave de accesibilidad e inclusión

La medida Carnaval + Inclusivo se inscribe en un cambio social que pone en relación la inclusión, la accesibilidad y la participación de la comunidad sorda y de personas con discapacidad en el ámbito artístico-cultural. En este proceso, manifiesto en acontecimientos y espacios artísticos concretos que con el paso del tiempo van moldeando una sensibilidad y acumulando un conocimiento específico, podemos notar dos líneas de acción: por un lado, iniciativas desde el Estado mediante accesibilidad en instituciones culturales públicas y fondos para la cultura que ponderan a proyectos inclusivos; y por otro, iniciativas desde el sector independiente de las artes –principalmente las artes escénicas– incorporando accesibilidad en obras, espectáculos y productos culturales, así como una mayor presencia, visibilidad y reconocimiento de las personas con discapacidad formándose y desenvolviéndose en disciplinas artísticas. Distinguimos entre estas dos líneas como forma de identificar tipos de propuestas y lugares desde donde surgen las iniciativas, pero también debe tomarse en cuenta que en muchas oportunidades el Estado y la sociedad civil actúan en conjunto. El accionar

mancomunado es un aspecto que podemos considerar característico de este proceso y está presente también en el Carnaval + Inclusivo.

Existen algunos antecedentes de este proceso en Uruguay y la región que podemos ubicar en los años noventa y en la transición de siglo, pero se trata de un emergente propiamente de inicios del siglo XXI, que cobra densidad principalmente en la última década. Para llegar a esta instancia encontramos distintos fenómenos en conjunción. Como vimos en el apartado anterior, han incidido los cambios a nivel global relativos al modo de entender y gestionar la cultura, el avance del frente discursivo de derechos en general y en el campo de la discapacidad en particular. Pero en lo específico del terreno artístico cultural, cabe señalar la trayectoria de décadas que tienen las denominadas artes discas en el mundo hispanohablante o las *disability arts* en el mundo anglosajón, así como las artes sordas o *deaf arts* respectivamente.

La trayectoria de las artes discas y las artes sordas se remonta a los años 70, con el auge de las movilizaciones por los derechos de las personas con discapacidad y la comunidad sorda en Estados Unidos y Gran Bretaña. Algunos autores sostienen que se pueden identificar al menos dos etapas con características distintas entre sí, que responden al recorrido histórico de la discapacidad. Una primera etapa estaría relacionada estrechamente con el incipiente movimiento por los derechos de las personas con discapacidad entre los años setenta y ochenta, donde las artes tuvieron un rol formativo, vinculado a la construcción de un sentido de unidad y de orgullo (Solvang, 2012: 179). En esta etapa las artes abonaron la conformación de una política identitaria desde la discapacidad y nociones como la de “cultura de la discapacidad” (Ibíd) que puede ser usada de manera laxa para aludir a experiencias comunes en la trayectoria de vida de las personas o un sentido del humor propio donde aparece la ironía hacia los estereotipos y las corporalidades hegemónicas, pero se torna una noción problemática que puede dar lugar a una reificación de la otredad, si se la toma en sentido estricto. Y una segunda etapa, más reciente y actual, donde las artes ganan complejidad en cuanto a cómo las y los artistas relatan su identidad y construyen estéticas (Ibíd: 184).

Si bien este es un modelo asociado a los países que han observado un desarrollo de las artes discas o *disability arts* desde los años '70 en adelante, podemos tomarlo en cuenta con el fin de comparar si las características de alguno de estos momentos cobra expresión en el contexto local. Como veremos en los capítulos 4 y 5, aquí se trata de llevar a escena dos lenguas y que el espectáculo cobre sentido tanto para un público oyente como para un público sordo. De ahí que

el tema de las estéticas se vuelve central y las discusiones respecto de las políticas de identidad no parecen estar presente como un asunto en sí mismo, sino que se canalizan a través del lenguaje y la performatividad de la LSU.

Parte de la etapa actual, además, es la conformación de un renovado interés desde las ciencias sociales y las humanidades por ahondar en distintas dimensiones del campo de las artes, la cultura sorda y la discapacidad. Por ejemplo, se exploran por una parte las experiencias de personas sordas en las artes, reponiendo sus perspectivas políticas y estéticas y, por otra parte, las iniciativas de instituciones culturales para abrirse al público sordo. Aquí vemos que aparecen dos líneas de reflexión conexas que será pertinente tener presente para pensar el Carnaval + Inclusivo: una que tiene que ver con el lugar de las personas sordas y con discapacidad en tanto artistas (¿es posible imaginar un carnaval de y con sordos?) y otra relacionada a la accesibilidad cultural para estas poblaciones concebidas en tanto público (¿es posible diseñar espectáculos para públicos sordos y oyentes simultáneamente?).

Las perspectivas de artistas sordos y con discapacidad, fundamentalmente cuando implican aparecer en escena y mostrarse, colocan una potente crítica a los imaginarios de la normalidad corporal y sus imperativos, también presentes en los estereotipos y expresiones legitimadas de lo que el arte es y de cómo debe crearse. En particular, al desarrollar un proceso creativo en lengua de señas se requiere asumir que el lenguaje afecta el hecho artístico y escénico en aspectos sustantivos y proporciona a través de su visualidad y espacialidad, recursos interpretativos que reclaman nuevos marcos de reflexión.

En Uruguay, los primeros antecedentes de exploración metodológica para la creación de prácticas artísticas inclusivas las encontramos en la segunda mitad de los años noventa, puntualmente en el ámbito de la danza (Castelli Rodríguez, 2022). Otro ejemplo lo hallamos desde inicios de los años dos mil en la asociación civil Atelier Artístico Integral y Trabajo Arte - Sano (T.A.I.T.A.), que ha ofrecido de forma ininterrumpida hasta el presente talleres formativos y de desarrollo artístico para personas con distintas discapacidades.¹⁷

Para el caso de la comunidad sorda no está estudiada la formación en los noventa o en los tempranos dos mil de espacios artísticos específicos que le convocaran. Ahora bien, podemos

¹⁷ La murga de personas con discapacidad Los Comodines –una de las que incorporó LSU en el marco del Carnaval + Inclusivo–, surge y se desarrolla como parte de T.A.I.T.A. En este taller también se gestó otra murga llamada “La murga de los martes”, así como otras agrupaciones de trayectoria como la “Taita Marchello Band” y el coro “No nos pusimos de acuerdo”. Nos referiremos a este taller en el capítulo 4.

preguntarnos de qué forma toma contacto en la actualidad la comunidad interesada en las artes con la formación en las distintas disciplinas. Se puede decir que una primera aproximación se da en la educación primaria y secundaria a través, por ejemplo, de asignaturas específicas como Comunicación Visual y Diseño. Otras dos iniciativas recientes surgen desde la Asociación de Sordos del Uruguay (ASUR), por un lado el colectivo de teatro sordo que comenzó a funcionar en la asociación en 2020 y que en 2023 estrenó la obra “Las rosas de Luisa” y por otro, la Comisión de Artes y Cultura Sorda que se creó en 2023 y se encarga de organizar eventos relacionados principalmente a la literatura sorda y el visual vernacular.

Los espacios donde participan personas sordas suelen surgir para o estar destinados exclusivamente a esta población. A propósito, a diferencia de otros colectivos de la discapacidad cuya inclusión puede darse mediante refacciones en la infraestructura o ajustes en las metodologías de trabajo y de creación artística (por ejemplo incorporando descripción, lenguaje simplificado, etc), la inclusión de las personas sordas se da fundamentalmente a través de la LSU, lo que supone contemplar los honorarios de quienes realizan la tarea de interpretación. Pero las dificultades que pueden mostrar los espacios de formación para asumir esta inversión redundan en la exclusión de las personas sordas y ello se reproduce en otros múltiples ámbitos de participación. Esta es una de las razones por las cuales la comunidad sorda opta por generar espacios propios, lo cual si bien por un lado fortalece los lazos entre sus integrantes, también conlleva una forma de segregación. Aún así, tal como nos señaló la docente y artista visual sorda Stella Cánepa, a quien consultamos al respecto, las experiencias en lo artístico son más bien individuales.

Es posible que existan otros espacios semejantes y con trayectoria que sean poco (re)conocidos. En este sentido debemos tomar en cuenta que las experiencias artísticas de personas sordas y con discapacidad comúnmente han sido significadas como un pasatiempo o una actividad terapéutica, sin verdadero valor estético o artístico, o sus aportes considerados en una categoría aparte, por lo que sus trabajos difícilmente ocuparan los mismos espacios y tuvieran un reconocimiento a la par de las y los artistas convencionales. Esta construcción es parte de lo que ha comenzado a cambiar, si bien muy lentamente.

Es necesario, asimismo, conocer qué sucede a la interna de los espacios de formación y participación artística en cuanto a la inclusión. En lo que respecta al ámbito independiente, un mapeo cultural realizado en el Municipio B de Montevideo en 2022 aporta algunos datos sobre

las autopercepciones de artistas docentes y gestores de múltiples espacios (Acquistapace et. al., 2022). De este relevamiento surgió que muchos espacios buscan ser inclusivos y generar acciones para colectivos minoritarios, pero también expresaron tener escasas herramientas cuando se trata de incluir a personas sordas y con discapacidad. En lo relativo a la comunicación y difusión de actividades, una amplia mayoría expresó su intención de que fueran accesibles, pero al mismo tiempo mencionaron desconocer cómo se hace y no contar con los recursos para sostenerlo en el tiempo. Este dilema vinculado a la sostenibilidad y al tipo de involucramiento que se requiere de cada actor aparece también en la medida Carnaval + Inclusivo, como abordaremos más adelante. Sería valioso contar con un insumo semejante que muestre las autopercepciones y prácticas en el ámbito de la institucionalidad pública vinculada a la cultura en sus diferentes niveles.

Como mencionamos, en el ámbito local se está visibilizando la presencia de artistas con discapacidad y las instituciones artístico-culturales están desarrollando un interés por la inclusión y la accesibilidad, lo cual se hace patente a través de un creciente número de iniciativas y espectáculos.



Imagen 4: Acontecimientos artísticos inclusivos, accesibles y eventos referidos a arte y discapacidad. Fuente: elaboración propia a partir de relevamiento en Internet.¹⁸

¹⁸ De izquierda a derecha, arriba: 1) Festival sin Límites organizado por el SODRE en 2022; 2) Seminario Audiodescripción y Danza, coordinado por Victoria Pin y Catalina Artecona, realizado en el Teatro Solís en 2022; 3) Encuentro Arte y Discapacidad organizado por el SODRE y la Secretaría Nacional de Cuidados y Discapacidad del Ministerio de Desarrollo Social en 2023; 4) Charla sobre discapacidad y artes escénicas



Imagen 5: Acontecimientos artísticos inclusivos, accesibles y eventos referidos a arte y discapacidad. Fuente: elaboración propia a partir de relevamiento en Internet.¹⁹

Una recopilación realizada por Manu Rivoir para el Goethe-Institut, publicada en 2021 (Rivoir, 2021), da cuenta de decenas de iniciativas de muy diverso alcance, llevadas adelante en Montevideo en los últimos 10 años en el rubro audiovisual y editorial, de la música, las artes visuales, escénicas, festivales y espectáculos. También menciona a artistas referentes, aplicaciones, instituciones y programas públicos, empresas y organizaciones que desarrollan y promueven la accesibilidad cultural. El relevamiento menciona algunos acontecimientos orientados específicamente a la población sorda como la primera muestra de cine para sordos

con los actores de la serie "División Palermo", organizada por la Secretaría Nacional de Cuidados y Discapacidad del Ministerio de Desarrollo Social y es apoyada por la FIC, el Núcleo Interdisciplinario Comunicación y Accesibilidad (NICA) del Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República. Abajo: 5) Presentación de la obra teatral en LSU Las rosas de Luisa en el Instituto Italiano de Cultura en 2024; 6) Ciclo de Cine Accesible organizado por UNCU, que en 2024 alcanzó su octava edición; 7) Presentación de la obra de danza Primor danza bajo la dirección de Oscar Escudero, en el Teatro Solís en 2024.

¹⁹ De izquierda a derecha, arriba: 1) Primera muestra de cine para ciegos y sordos en Uruguay, organizada por Okurelo Cine en 2013; 2) Mesa "La accesibilidad y lo inclusivo en las artes escénicas" realizada en el marco de Rodamundo - Festival Internacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Adolescencia en 2023; 3) Fotografía de la obra de danza En Mis Zapatos dirigida por Victoria Pin Nudelman en 2013. Abajo: 4) fotografía de la murga inclusiva Los Nietos de Momo de Maldonado; 5) fotografía de la primera edición del Festival Inclusivo organizado por la Secretaría de Discapacidad de la Intendencia de Montevideo desde 2023.

que tuvo lugar en 2008 y un ciclo de películas nacionales en LSU organizado por TV Ciudad en 2020, así como otros proyectos que contaron con LSU como el Ciclo de Cine Accesible de la Red MATE de UNCU, festivales de artes inclusivas y eventos. Dentro de la heterogeneidad que despliega el relevamiento el carnaval no aparece mencionado, lo cual da la pauta de que –aún existiendo acontecimientos puntuales que contemplaron alguna forma de accesibilidad, como un fragmento de Momosapiens en 2019 que contó con LSU– la gran fiesta popular había permanecido ajena a este proceso.

En lo que respecta a las iniciativas desde la institucionalidad pública también hallamos acciones que se replican, pero sería ambicioso sostener que existe una política de inclusión y accesibilidad cultural definida. Por ejemplo, en 2019 el Programa Nacional de Discapacidad del Ministerio de Desarrollo Social y la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura publicaron una Guía de Accesibilidad para Eventos Culturales (MEC-MIDES, 2019) dirigida a instituciones. A su vez, a partir de 2017 los Fondos Concursables para la Cultura del MEC convocaron de manera específica a proyectos de difusión accesibles para personas con discapacidad en las categorías artes visuales y fotografía. En 2024 se amplió a todas las categorías (abarcando además de las dos ya mencionadas a danza, teatro, arte circense y títeres, música y propuestas editoriales) y se dispuso la realización de una asesoría en inclusión y discapacidad “cuya actuación será transversal a todas las categorías, informando a las ternas de jurados en relación a los proyectos con carácter inclusivo que pudieran postularse” (DNC, MEC 2024: 25). En 2021 el SODRE añadió audiodescripción en los espectáculos del Ballet Nacional y en 2023 puso a disposición del público la audiodescripción de un ballet en la Biblioteca País de Ceibal.

En el ámbito Departamental de Montevideo, la Secretaría de Discapacidad organiza desde 2023 un festival de artes itinerante que tiene como eje la noción de cultura inclusiva (Zanini, 2024). Este festival, por ser organizado por la Secretaría que lleva adelante la medida Carnaval + Inclusivo también constituye un antecedente de relevancia que expresa la perspectiva desde la cual se concibe el vínculo de la ciudadanía con lo artístico-cultural, contando su una impronta con dos rasgos característicos: la descentralización o circulación por el territorio y el involucramiento de diversos actores de la sociedad civil.

A propósito de estas acciones tanto a nivel nacional como departamental, sería de gran valor disponer de un sistema de información que nos acerque no sólo a las iniciativas sino a sus

resultados, es decir a las características de la participación y el acceso al arte y la cultura por parte de las personas sordas y con discapacidad.

En suma, considerando en su conjunto las acciones desde diferentes actores sociales e instituciones culturales públicas e independientes, podemos hablar de un proceso en curso pero fragmentario, en lo que hace al reconocimiento como público y como artistas de las personas sordas y con discapacidad. En este contexto vemos a los actores institucionales y sociales de la política cultural en un rol aún muy incipiente y a los del campo de la discapacidad marcando más claramente la demanda. Y tal vez sea este carácter incipiente y fragmentario lo que permita explicar por qué las dimensiones elementales de inclusión y accesibilidad, o incluso yendo más allá, la crítica social que supone la discapacidad en la escena artístico-cultural, no han sido tomadas como un eje de reflexión en los debates sobre la institucionalidad cultural y las políticas culturales.

Las instituciones culturales públicas, encargadas del desarrollo de la política cultural a nivel nacional, han comenzado a dar algunas tímidas señales en este campo, pero estas dimensiones no se han llegado a plasmar en documentos que han aspirado a cambios institucionales y normativos de proporciones, como el propuesto con el proyecto de Ley Nacional de Cultura y Derechos Culturales que se propuso al debate en 2018 pero no llegó a concretarse (Achugar et al., 2018). Este proyecto se enfocó en la creación de nueva institucionalidad con la figura clave de un Ministerio de Cultura y Derechos Culturales y no se refirió de manera concreta a los colectivos en los que aquí enfocamos. Pero ahora, seis años más tarde y con un acumulado de experiencia significativa podemos preguntarnos cuáles son las prioridades que se busca posicionar en el campo de la cultura y si entre ellas se encuentran las personas sordas y con discapacidad.

Entendiendo que se requieren ensamblar experiencias y esfuerzos y que, además los emergentes contemporáneos presentan a la institucionalidad pública desafíos que interpelan los modos de hacer y de gestionar, creemos que la experiencia del Carnaval + Inclusivo puede servir de ejemplo para imaginar un nuevo horizonte de políticas públicas que articule la política de discapacidad y la política cultural. En otros lugares se han comenzado a dar algunos pasos en esta dirección, como por ejemplo en Galicia, al proponerse un proyecto de Ley de Cultura

Inclusiva y Accesible²⁰ que tiene el propósito de conciliar la cultura con la realidad que presentan las diferentes personas especialmente aquellas pertenecientes a colectivos que se encuentran en una posición de desventaja social.

3.3. Los festivales InclusiónArte

Los últimos años, con una abundante circulación de eventos, espectáculos e iniciativas de inclusión y accesibilidad en espacios artístico-culturales pusieron en el tapete nuevas discusiones a la vez que se evidenció la ausencia histórica de las personas sordas y con discapacidad en ellos. No obstante, hasta ahora el carnaval no había levantado el guante más allá de la experiencia puntual de algunos conjuntos, como la murga Los Comodines y la Comparsa Balelé. Podemos suponer, de todos modos, que los procesos que describimos –el avance del frente discursivo de derechos humanos y la creciente preocupación por la inclusión y la accesibilidad en la cultura– no eran ajenos a las y los artistas del carnaval que, en tanto tales, también se vinculan a otros espacios y propuestas artístico-culturales.

Pero si hoy consideramos que este fenómeno llegó para quedarse en el carnaval no podemos pasar por alto la experiencia de los festivales InclusiónArte. Aunque bien se los podría comprender en el conjunto de iniciativas a las que aludimos en el apartado anterior, hacemos una mención específica a ellos pues, como describiremos a continuación, a través suyo se generó una transferencia de conocimiento y experiencia concreta, pero fundamentalmente se formó una perspectiva respecto del vínculo entre discapacidad, cultura y trabajo que será retomada por la Secretaría de Discapacidad en la medida Carnaval + Inclusivo y de forma más amplia en su Área de Cultura Inclusiva que abarca distintas acciones en esta línea.

Los festivales InclusiónArte, cuya primera edición tuvo lugar en 2016, surgen a instancias de la Secretaría de Discapacidad del PIT CNT en el marco de la campaña por la aprobación de la Ley N° 19.691 de promoción del trabajo para personas con discapacidad, la cual fue aprobada a fines

²⁰ Proyecto de Ley disponible en: https://www.parlamentodegalicia.es/sitios/web/BibliotecaBoletinsOficiais/B120049_1.pdf#page=24

de 2018. Cuando esto sucedió, en los años previos se habían concretado dos festivales y con posterioridad se realizaron dos más.

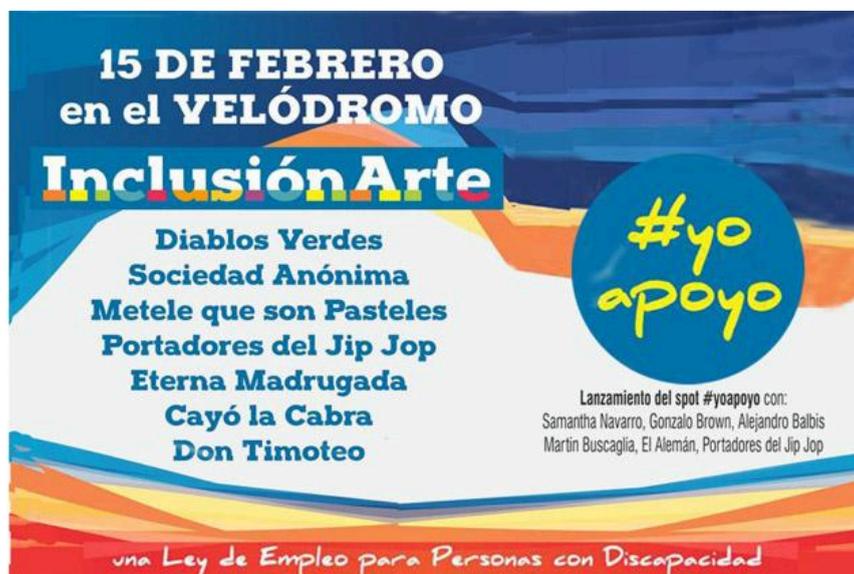


Imagen 6: Afiche de promoción del primer festival InclusiónArte realizado en el Velódromo Municipal, donde se menciona a las agrupaciones participantes, mayoritariamente murgas. Fuente: portal web del PIT CNT.

El primer festival fue realizado durante el mes de febrero en el Velódromo municipal, por lo que tenía sentido para sus organizadores que los espectáculos fueran en sintonía con la fiesta popular, considerando que de este modo habría una concurrencia de público importante. En esta primera edición la accesibilidad se acotó a la interpretación en LSU de alguna canción de alguna de las agrupaciones, pero se podría decir que allí se dio inicio a un proceso de reflexión colectiva que se iría extendiendo en los festivales siguientes. En una nota realizada al equipo organizador en las instancias preparatorias del festival se mencionaba que “humoristas Sociedad Anónima -aunque tal vez algún otro conjunto- realizará su espectáculo con la participación en escena de la intérprete de señas con la idea de contar con un espectáculo integrador, que busque distintas formas de difundir la campaña en la sociedad”.²¹

Pero ¿cómo surge la idea de estos festivales? Por una parte, surge como estrategia para posicionar en el espacio público la campaña de la ley y a la vez obtener fondos para solventar

21

Tomado

de:

<https://www.pitcnt.uy/novedades/noticias/item/1224-miles-de-uruguayos-protagonizaran-una-jornada-innovadora-de-inclusion-en-carnaval>

otras acciones previstas, pero por otra parte, porque se consideró que era oportuno plantear un debate que abarcara también a actores y prácticas del ámbito artístico-cultural. En este sentido recordó la experiencia Martín Nieves, actual Director de la Secretaría de Discapacidad de la IM y por entonces integrante de la Secretaría del PIT CNT y del equipo que llevaba adelante la campaña de dicha ley:

“en una mesa de coordinación con varios integrantes, principalmente algunos referentes del área de comunicación, en esto de cómo trabajar desde el componente cultural la promoción de los derechos, empezamos a hablar del arte como potenciador de la discusión política y como veníamos de la línea de la perspectiva de discapacidad con enfoque de derechos humanos naturalmente teníamos que generar condiciones para que esa actividad tuviera componentes artísticos inclusivos y ahí fuimos aprendiendo. En Uruguay seguimos atravesando un proceso de apertura hacia el arte, la audiodescripción en aquel momento no la teníamos presente y si la población con grises con autismo, entonces... como trabajadores del campo de la educación incursionando en arte fuimos aprendiendo algunos elementos o fuimos considerando algunos colectivos que si no teníamos esos elementos no estaban considerados” (Entrevista a Martín Nieves).

La alusión al aprendizaje es de relevancia pues el equipo organizador traía diversas experiencias laborales y profesionales vinculadas a colectivos específicos (por ejemplo, la accesibilidad para personas del espectro autista, con ceguera o baja visión), pero se debió realizar una paulatina puesta en común y articulación de estos saberes. También influyó el hecho de que la campaña se extendió en el tiempo:

“Fue una campaña que pensamos que iba a ser corta y fue muy larga, llevo muchos años y pienso que capaz que en eso de que fue muy larga se fueron dando procesos culturales, que después fueron sosteniendo y procesando el apoyo por un lado a la ley, pero también se fue instalando una forma de trabajar vinculado con la cultura. Si no hubiéramos demorado yo creo que no hubiera salido este proceso, en esto de la perspectiva a largo plazo, cuando mirás para atrás te das cuenta que por suerte hubieron cosas que demoraron y que nos costaron más y establecieron la necesidad de generar las condiciones de participación, de comunicación y de entendimiento” (Entrevista a Martín Nieves).

En total se realizaron cuatro festivales InclusiónArte, al primero en 2016 en el Velódromo le siguieron en 2017 en el local del PIT CNT y en 2020 y 2021 en el Centro Cultural Terminal Goes.

La segunda edición del festival tuvo por protagonista a la banda de rock La Tabaré y se realizó en las instalaciones del local del PIT CNT el cual “quedó chico”. En esta ocasión no hubo interpretación en LSU pero se recurrió a otras herramientas. Magela Brun –quien también conformó dicho equipo y actualmente es responsable del Área de Cultura Inclusiva de la Secretaría de la Discapacidad de la IM– recordó que en esa oportunidad

“no pudimos adaptar a lengua de señas todo el repertorio pero más adelante pusimos subtítulos en una pantalla y piso de madera vibrante, el parlante se apoyaba sobre la madera, entonces la madera vibraba más, son adaptaciones, también globos por ejemplo, inflamos globos y los entregábamos, porque abrazar el globo te acerca a la vibración del sonido, son cosas simples que se pueden hacer” (Entrevista a Magela Brun).

La continuidad de los festivales tras concretarse el objetivo para el cual habían sido pensados pone en relieve que se vió la pertinencia y necesidad de ahondar en esta dirección. A esto se suma que la Secretaría comenzó a recibir solicitudes de apoyo de otros colectivos artísticos para hacer accesibles sus espectáculos. Uno de ellos fue el elenco de la obra de teatro Nuestro Hermano, estrenada en 2019 en el teatro del Museo Torres Gacia.



VUELVE
30, 31 octubre y 1 noviembre

INCLUSIONARTE 3

Cine - Teatro - Deportes - Muestra artística - Murgas
Recreación - Juegos - Talleres - y mucho más...

*Todo con una propuesta
100 % inclusiva!*

Secretaría de Discapacidad
PIT-CNT

Centro Cultural Terminal Goes
Gral Flores esq. Domingo Aramburu

PIT-CNT
Dirección Intersindical de Trabajadores
Comisión Nacional de Trabajadores



Imágenes 7 y 8: afiches de difusión de la tercera y cuarta edición del festival InclusiónArte, en 2020 y 2021 respectivamente. Fuente: Facebook de la Secretaría de Discapacidad del PIT CNT.

En la tercera edición participaron las murgas Metele que son Pasteles, La Gran Muñeca, La Zafada y Los Sospechosos. También hubo un espacio de cine para niños y adultos y otras actividades como talleres de circo, maquillaje, murga, una charla sobre lengua de señas y derechos humanos y deportes inclusivos. Y en la cuarta, las murgas Los Sospechosos y Los Demonios, Valus, La Descocada, Los Diablos Verdes y Metele que Son Pasteles además de deportes inclusivos. En estas dos últimas ediciones se puso énfasis en la LSU, logrando que una mayoría de las presentaciones fueran traducidas, experiencia que resultó significativa para las agrupaciones que comenzaron a expresar su interés en “llevar la LSU al carnaval”.

Los festivales constituyeron un ámbito formativo para todas las partes –organizadores, artistas, intérpretes, comunidad sorda–, y se sintió que se debía continuar. Pero cabe puntualizar el recorrido realizado por un grupo de tres –por entonces– estudiantes de interpretación en LSU quienes daban sus primeros pasos en la interpretación artística. Al tomar contacto con la Secretaría del PIT CNT para realizar sus prácticas en el marco de la carrera que estaban cursando, el equipo venía de desarrollar un proceso de trabajo en una comedia musical²², del cual recuerdan que

²² Para un análisis de esta experiencia desde la perspectiva de intérpretes en LSU ver: Centurión, Rodríguez y Sosa, 2023.

“una de las cosas que nos quedó clarísima es que antes de empezar a trabajar con oyentes que no conocen la lengua de señas necesitás un taller de sensibilización, porque hay que unir esos dos mundos, entonces ya teníamos esa experiencia de que había faltado algo, que a veces por tiempo no se da” (Entrevista a intérprete en LSU).

En los festivales InclusiónArte esos talleres no se llevarían a cabo, pero sí se mantuvo la idea y se concretaron posteriormente, cuando se da inicio a la medida Carnaval + Inclusivo, lo cual muestra que la perspectiva y los aportes de las intérpretes, en particular de aquellas que venían acompañando el desarrollo de los festivales, tuvo un lugar de relevancia en el modo como se moldeó esta medida.

Las acciones de accesibilidad fueron afianzándose en cada edición de los InclusiónArte y a las agrupaciones más conocidas se fueron sumando otras que ponen de relieve las experiencias de personas sordas y con discapacidad en el terreno artístico-cultural. Así entonces se pone de manifiesto que la conformación de una masa crítica y la generación de lo que podemos llamar una nueva perspectiva respecto a la relación entre discapacidad y cultura implicó un trayecto temporal y un recorrido colectivo.

Si bien a través de los festivales InclusiónArte se contemplaba a distintas expresiones artísticas vemos que las del carnaval y en particular las murgas siempre tuvieron un lugar de relevancia. Ello redundó en que estas agrupaciones, que comenzaban a tomar contacto con la LSU en estas oportunidades, identificaran la relevancia de continuar trabajando en esa dirección. En este sentido, una de las intérpretes recuerda fue en el último de los festivales “donde los Pasteles dicen 'queremos llevar esto al carnaval'. La experiencia había sido muy satisfactoria, porque

“habían participado muchas personas sordas, fueron a ver, antes habíamos estado con compañeros sordos que nos habían dado detalles, cambios, esto así, esto acá, nos gusta más de esta manera, no vayan de negro, pónganse colores, entonces hubo un montón de aportes y estuvo bueno, hubo pila de gente que fue a ver el espectáculo, valía la pena llevarlo al carnaval” (Entrevista a intérprete en LSU).

De interpretar una canción de una murga en el primer InclusiónArte se había pasado a interpretar todas las presentaciones de todos los espectáculos, lo cual resultó estimulante para

la comunidad sorda, que respondió asistiendo, abonando así el interés y la demanda por el acceso al carnaval.

El carnaval se presentaba como un terreno fértil y hay distintos aspectos que se podrían sopesar como estimulantes para ello. Por ejemplo, el hecho de que el carnaval es un acontecimiento colectivo que supone el encuentro con otros y que es también una fiesta, es decir que convoca desde el disfrute. Ambos son elementos de relevancia para la integración tanto de la comunidad sorda como de las personas con discapacidad. Para estas poblaciones, tener la posibilidad de habitar espacios comunes con el resto de la ciudadanía supone un desafío debido a las barreras que instala el estigma, la discriminación y la falta de accesibilidad lingüística y en las infraestructuras y el carnaval se presentaba como una plataforma donde poder disputar dicho desafío.

El despliegue que supone el carnaval en cuanto a infraestructuras, acontecimientos, productos y experiencias artístico-culturales también son significativos en cuanto a concebirlo estratégicamente para pensar procesos de inclusión social. Pensemos que a través de los tablados populares y comerciales y su agenda siempre repleta de actividades se conforma un circuito cultural específico que aunque se desarrolla durante la temporada estival, moviliza sentidos colectivos a lo largo del año. La integración de la comunidad sorda y de las personas con discapacidad –como ciudadanos espectadores o como artistas– en este acontecimiento colectivo, abre la posibilidad a ser partícipes de un bien común.

Los festivales InclusiónArte de la Secretaría de Discapacidad del PIT CNT constituyen el antecedente inmediato del Carnaval + Inclusivo y en parte también de la línea de trabajo sobre cultura inclusiva. Varias de las personas que militaban en aquella Secretaría pasaron a trabajar luego en la de la Intendencia, así como varias de las agrupaciones del carnaval que desarrollaron las primeras experiencias de accesibilidad de parte de sus espectáculos para la comunidad sorda luego continuaron vinculadas al Carnaval + Inclusivo. Podemos ver una línea de continuidad y un proceso acumulativo de aprendizajes, pero también de vínculos y de construcción de un sentido compartido acerca de la importancia de llevar adelante este proceso.

La Secretaría de la Discapacidad, tal vez sin proponérselo explícitamente, había logrado posicionarse como interlocutora para el asesoramiento en cuanto a la accesibilidad, en un contexto donde el interés por este asunto era cada vez más grande. Esto sucedió gracias a la



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

visibilidad que la Secretaría brindó en el marco de la organización de los festivales InclusiónArte.

CAPÍTULO 4. Carnaval + Inclusivo

La medida Carnaval + Inclusivo se configura a partir de la articulación de varios componentes: un contexto en el que cristaliza una demanda por inclusión y accesibilidad en el ámbito artístico-cultural, una transferencia de experiencia y conocimiento de la sociedad civil hacia el Estado y un compromiso desde la Secretaría de Discapacidad de la IM por generar cambios en este terreno. En este sentido, podemos hablar de su surgimiento en términos de un proceso paulatino y de afianzamiento que va colocando nuevas expectativas y a la vez desafíos con cada nueva temporada carnavalera, por ejemplo en el plano presupuestal y de la organización del trabajo, aunque, como veremos, hay mucha “tela para cortar” en lo que respecta a lo que la cultura sorda le trae al carnaval, y en sentido más amplio a las prácticas artísticas.

Esta medida, como señalamos en la presentación, no se reduce únicamente a la incorporación de LSU a los espectáculos de las agrupaciones del carnaval, también involucra otras acciones como la incorporación de rampas y baños accesibles en los tablados populares y en el Teatro de Verano y, a partir de 2024 la audiodescripción del Concurso Oficial del Carnaval para personas ciegas o con baja visión. Estas distintas acciones van generando una perspectiva de inclusión amplia, que considera las necesidades –muy heterogéneas entre sí– de los distintos colectivos de personas con discapacidad y sin duda todas ellas son de relevancia.

La acción vinculada a la incorporación a la LSU es tal vez una de las más complejas, porque involucra un conjunto importante de trabajadoras/es –las y los intérpretes– que se suman a las dinámicas del carnaval desde la preparación de los espectáculos hasta su presentación en una multiplicidad de escenarios, requiere la capacitación –o al menos el acercamiento– de las y los artistas del carnaval a la cultura sorda y a la LSU, así como la apertura de estos artistas para modificar algunos aspectos de sus prácticas cotidianas y, a la vez, suma el desafío de la convocatoria de público sordo. Asimismo, ha sido la acción que más visibilidad ha tenido en medios de prensa y que llegó incluso a significar un cambio, vigente a partir de 2024, en el Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas.

En la tabla que sigue a continuación se detallan por año las agrupaciones que han participado de la medida Carnaval + Inclusivo, la cantidad de intérpretes que ha trabajado con cada una y el vínculo institucional a través del cual los equipos de intérpretes han formado parte de la

iniciativa. Debe tomarse en cuenta que en algunos casos los equipos de intérpretes son los mismos para una y otra agrupación.

Temporada de carnaval 2022			
Categoría	Agrupación	Cantidad de intérpretes (oyentes y sordos)	Vínculo institucional para la incorporación de LSU
Murga	Metetele que son Pasteles	6	Estudiantes CINDE
Temporada de carnaval 2023			
Murga	Metetele que son Pasteles	5	Estudiantes CINDE
Murga	Los Diablos Verdes	2	Estudiantes CINDE
Murga	Doña Bastarda	7	Cooperativa Miradas y estudiante de CINDE
Murga	La Gran Muñeca (prepararon con ILSU pero no salieron)	2	Cooperativa Cootriisu
Humoristas	Sociedad Anónima	10	Docentes y estudiantes TUILSU - FHCE
Parodistas	Momosapiens	2	Estudiantes CINDE
Murga (inclusiva)	La de Goyen	2	Estudiantes CINDE
Murga (inclusiva)	Los Comodines	2	Estudiantes CINDE
Temporada de carnaval 2024			
Murga	Gente Grande	8	Docentes y estudiantes TUILSU - FHCE e intérpretes independientes.
Murga	Cero Bola	3	Estudiantes CINDE
Murga	Los Diablos Verdes	3	Estudiantes CINDE

Parodistas	Momosapiens	2	Estudiantes CINDE
Murga	La de Goyen	2	Estudiantes CINDE

En lo que sigue, exploramos distintas dimensiones del proceso de trabajo, así como las percepciones de los distintos actores involucrados.

4.1. Primeros encuentros en dos escenas

I- Gente Grande y el “Grupo de la TUILSU”

Unos días atrás, Magela nos avisó que el viernes 1 de diciembre se realizaba una actividad con una murga y nos pasó la ubicación. El mapa indicaba que el lugar era el Club Ossolana, ubicado próximo al Mercado Modelo de Montevideo. “La murga nos pide ir a las 21 horas”, había comentado Magela. Ella es funcionaria de la Secretaría, es quien hace las gestiones de contacto y articulación entre las agrupaciones e intérpretes y, a su vez, acompaña el proceso. Es una mujer sorda, con lo cual su presencia resulta significativa cuando los espacios a los que se concurre son mayoritariamente oyentes.

El viernes arrancó soleado, pero desde el mediodía hubo intensas lluvias que duraron hasta la noche. Distintas zonas de la ciudad y del país sufrieron inundaciones y hubo fuertes vientos. Le pregunté a Magela si podíamos ir juntas al ensayo y me respondió que sí, entonces fui a su encuentro en la Intendencia, me pidió que llegara 19:15 horas porque saldrían desde allí con Martín, el Director de la Secretaría. Ellos irían primero a este ensayo y luego a la Sala Zitarrosa, donde el mismo día se presenta la murga Cero Bola que también integra a intérpretes en LSU.

Logré llegar en hora, justo para compartir los últimos instantes de una actividad que había llevado todo el día: en el atrio de la IM se había montado una feria de emprendimientos y organizaciones del campo de la discapacidad que se enmarca en las actividades del “Mes por los Derechos de las Personas con la Discapacidad”. En los puestos –que constaban de una mesa y algunas sillas distribuidas por todo el atrio– ya no quedaba nadie y estaban vacíos, pero había una banda

tocando candombe. Era lo último de la jornada y la mayor parte del público ya se había retirado, pero algunas personas permanecían en el lugar y disfrutaban de la presentación. Estaba también buena parte del equipo de la Secretaría, quienes bailaban y hacían palmas.

Encontré a Magela y Martín y nos saludamos. Había sido un día intenso para ellos y aún quedaba un trecho por delante. Magela me hablaba y yo no escuchaba nada, el sonido de la banda era un poco fuerte, pero ella no lo escuchaba.

Tras unas cuatro canciones, la banda concluyó su presentación. Martín les saludó y se tomaron algunas fotos. Cargamos las sillas hasta el lugar donde las guardan y fuimos hasta la oficina de la Secretaría (que está por calle Soriano) donde Martín y Magela recogieron sus bolsos. En el camino bromeaban con que durante el día no habían podido comer nada, apenas unas galletitas y un poco de agua. Es que diciembre es un mes de muchísima actividad para el equipo de la Secretaría.

Continuó la charla y Martín comentó que se estaba evaluando a nivel de DAECPU y del concurso oficial de Carnaval, realizar un cambio en el reglamento que posibilite que las intérpretes puedan estar presentes en el escenario del Teatro de Verano, algo hasta entonces no habilitado. En las conversaciones para propiciar este cambio se ha planteado que la función de las intérpretes se remita estrictamente a señalar, permaneciendo en único lugar del escenario. Es decir, no podrían interactuar con los artistas o compartir el vestuario. La intención detrás de esta protocolización de la participación de las intérpretes es que se evalúe a todas las agrupaciones por igual y que no haya ventaja de unas sobre otras por este aspecto.

Al salir de la oficina nos encontramos con la esposa de Martín que aguardaba en el auto y emprendemos el viaje hacia el ensayo de la murga. Eran cerca de las 20 horas. El tránsito estaba algo pesado y había árboles caídos en distintos lugares (Diario de campo de Luisina, 1/12/2023).

La primera parte de la noche del 1 de diciembre fue reveladora en distintos aspectos. Por un lado, nos puso en contexto de que emprender las acciones para el Carnaval + Inclusivo implicaba una serie de nuevas gestiones que debían llevarse a cabo en el horario en que las agrupaciones ensayan, comúnmente a la noche. También, que estas gestiones se multiplicaban en distintos planos, y que estos requerían un delicado trabajo de ensamblaje, para lograr un buen resultado. Como vemos a partir del comentario sobre el cambio del reglamento del concurso oficial de carnaval, generar accesibilidad –en este caso para la comunidad sorda–,

conlleva toda una serie de diálogos y negociaciones en las que cada actor pone sobre la mesa sus inquietudes. El derecho al disfrute cultural y al acceso a la información se ve constreñido, de algún modo, por las dinámicas e intereses del concurso, con lo cual distintas propuestas escénicas en las que pueda integrarse el espectáculo artístico con la interpretación en LSU, queda aquí en suspenso. En este ámbito la presencia de intérpretes debe reglamentarse y su labor contará con un marco específico. ¿Qué nos dice esto acerca de cómo relacionamos la accesibilidad con el disfrute de la cultura? ¿Qué nos dice, también, con respecto a cómo la irrupción de la diferencia es gestionada?

Llegamos al Club Ossolana, era la primera vez que estábamos allí. La cuadra estaba un poco oscura y el Club no tenía iluminación en la parte de afuera, pero vimos su nombre pintado en una pared. El salón estaba al fondo y en la parte delantera había espacio para estacionamiento de vehículos.

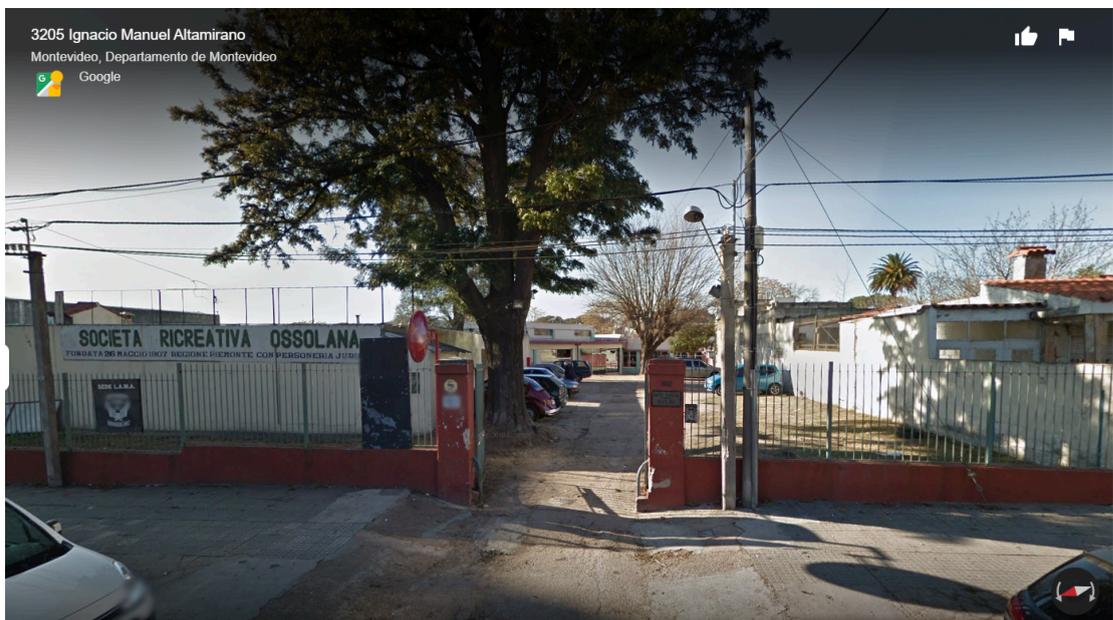


Imagen 9 - Fachada del Club Ossolana durante el día. Fuente: Google maps.

El salón tiene proporciones generosas y varias secciones, a la izquierda se estaba celebrando un cumpleaños de 80 años, en el medio y hacia el fondo hay una barra y hacia la derecha otro espacio

conexo a un parrillero. Allí se encontraba reunida la murga Gente Grande, y a un costado estaba el grupo de intérpretes, estudiantes de LSU y personas sordas que trabajarán con ella.

Las saludé una a una, eran cinco mujeres y un varón, a varias ya las conocía. Estaban Pablo García y Adriana De León (ambos sordos), docentes de la Tecnicatura en Interpretación y Traducción LSU - Español (TUILSU) de la Facultad de Humanidades, había también una intérprete, una estudiante de LSU que es funcionaria de la TUILSU, y dos mujeres sordas que están tomando el curso. Pablo y Adriana están dando un curso de Educación permanente en FHCE, llamado "Carnaval inclusivo 2024". El año pasado fue la primera edición de este curso, en el que participan personas sordas y oyentes, cuya propuesta es acompañar a alguna de las agrupaciones del carnaval. En 2023 trabajaron con humoristas Sociedad Anónima y este año lo harán con la murga Gente Grande. Por eso están aquí hoy.

La participación de la TUILSU es una de las formas a través de las cuales se suman recursos humanos a la propuesta de Carnaval + Inclusivo. Los docentes aportan su conocimiento en lo relativo a la interpretación y juntos construyen un saber-hacer en el ámbito artístico. Seguramente, cuando este proceso se consolide, quienes hayan pasado por este tipo de formación tengan mayores chances de acceder a puestos de trabajo.

Martín y su esposa se sentaron detrás del grupo y Magela y yo nos sumamos a la rueda. Mientras, la murga ensayaba a nuestro lado. Magela organizó una presentación, para que supieran de la investigación, entonces comenzó a hablar y me dio pie para que yo continuara. Ahí les conté del trabajo que estamos haciendo y les pregunté si podía acompañarlos, todos respondieron que sí. Pablo y Adriana comentaron que es muy interesante la investigación. Luego, Pablo me preguntó si la investigación era en el marco de un posgrado y si tenía experiencia. Una intérprete propició nuestra comunicación, lo mismo cuando yo me presenté. Como la murga cantaba, me costaba escuchar lo que me decía la intérprete, que estaba a mi lado y debía inclinar bastante mi cuerpo para acercarme a ella y oírla.

La investigación generó interés y derivó en una charla sobre la antropología. Pablo contó que está cursando la Licenciatura en Ciencias Antropológicas y Magela, a su vez, que tuvo un curso de antropología cultural cuando estudió Educación Social en el IFES, donde presentó un trabajo sobre cultura sorda, con el cual buscaba mostrar que las personas oyentes muchas veces se

imponen a través del uso de su cuerpo, marcando autoridad. Entonces habló de un “choque de culturas”.²³

Minutos más tarde una de las integrantes de la murga –que se convertirá en la principal articuladora entre la murga y el equipo de la TUILSU– se acerca, espera unos instantes hasta que todos la observamos y pregunta –en español y señando en simultáneo– si podemos aguardar hasta las 21 horas para empezar, a lo que le responden que sí. Faltaban unos veinte minutos. Martín y su esposa se retiran y Magela y yo nos quedamos en el club.

Mientras esperamos, el grupo conversa sobre cómo señalar algunas de las cosas que la murga está cantando, por ejemplo “pitanga”, que es mencionada en la letra. Se preguntan si hay seña o no y si es una fruta.

Llegadas las 21 horas la murga abrió la ronda en la que estaban ensayando y nos juntamos. Entonces habló la integrante que se había acercado hace algunos minutos, dándonos la bienvenida, señalando que estaban muy emocionados por contar con su presencia y luego Magela tomó la palabra, contó quiénes éramos y dio pie para que nos presentáramos uno por uno. Primero se presentan Pablo y Adriana, contaron del curso que están dando y de su experiencia con Sociedad Anónima el año pasado. Pablo mencionó que incorporar lengua de señas a las murgas es un trabajo difícil, debido al lunfardo que emplean y también porque saben que el libreto cambia mucho. A continuación se presentaron las demás compañeras, una de ellas –oyente– comentó que ama la murga y que participar en este proyecto la llena de emoción. Luego fue el turno de las y los murguistas, quienes de a uno fueron diciendo sus nombres y algunas palabras, en general remarcaron que estaban muy emocionados con la presencia de intérpretes y personas sordas, que querían aprender y que estaban abiertos a sugerencias. Había unos nueve o diez varones y unas cinco mujeres, mayoritariamente jóvenes, en torno a los 30 años.

Un par de ellos sabían un poquito de lengua de señas, entonces dijeron su nombre deletreando e indicaron cuál era su seña personal. Algunos mencionaron que tenían familiares o amigos sordos

²³ La noción de “choque de culturas” tiene usos que se remontan a la época de la colonia, cuando desde los centros de poder se buscaba interpretar la otredad. Fue retomada por distintos autores, entre ellos por Samuel P. Huntington en una obra titulada “El choque de las civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial”, publicada en 1996, en el marco del debate geopolítico en la transición de milenio. La obra de Huntington recibió múltiples críticas desde la antropología por su rigidez para conceptualizar una situación de interacción entre distintas sociedades.

y otros, en cambio, hicieron explícito que desconocían por completo la realidad de la comunidad sorda.

El director de la murga comentó que había sido una de las compañeras quien acercó el tema de la lengua de señas. Luego ella tomó la palabra y contó que el grupo humano de Gente Grande viene de la Murga Joven²⁴ (allí tenían otro nombre) y este año les fue bien en las pruebas de admisión del concurso oficial; que se están reuniendo para ensayar en el club unas cuatro veces por semana, y piensan sumar un día más en diciembre; que hasta el momento tienen escrito “un sesenta por ciento del libreto” y aspiran a llegar a febrero con “un noventa por ciento”.

Cuentan que le dan mucha importancia al humor y a la política y que este año van a hacer una presentación que simula un juego con tarjetas con personajes de la política. Entonces nos muestran las tarjetas que usarán, las cuales tienen un metro de altura aproximado, cada una con una foto de figuras políticas. El momento se presta para reír y posteriormente se da un intercambio acerca de las señas de esos personajes, quiénes tienen y quiénes no. También comentan que en las partes de letra que aún no escribieron lo que hacen es cantar la música de las canciones originales, para preparar su presentación desde el canto y mencionan que cuando tengan esas letras se las enviarán al equipo de interpretación.

Continúa el intercambio asignando señas a quienes no tenían, allí son las personas sordas quienes proponen. En algún caso surge una seña en la que todos coinciden rápidamente, en otras dan varias opciones y en conjunto ven cuál queda mejor. La murga vivió este momento con gran emoción. También se habla de una seña para la propia murga, entonces cuentan que “gente grande” es una expresión irónica, que se emplea para señalar cuando alguien hace algo fuera de lugar y muestran el logo que tienen, que es una carita sonriente tipo emoticón, derritiéndose. La seña de la murga no se termina de definir.

Más tarde Adriana propuso un juego de memoria que consistió en hacer la seña propia y la de otra persona, entonces la persona aludida debía decir su seña y la de otra persona y así sucesivamente. De este modo, comenzamos a familiarizarnos con la seña de cada persona. Fue un momento divertido y todos lograron acordarse de las señas de los demás.

²⁴ Murga Joven es un proyecto sociocultural impulsado en 1998 por la Intendencia de Montevideo y el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), vigente hasta la actualidad. El proyecto ofrece talleres y organiza encuentros de murga en el marco de los cuales se conforman nuevas agrupaciones.

Ya cerca del final, desde la murga les preguntan a Pablo y Adriana cómo seguían trabajando, y quiénes eran las personas que les acompañarían en la puesta en escena, pero esta última pregunta todavía no tenía respuesta. Así como la murga estaba armando su espectáculo, el equipo de intérpretes debía hacer lo propio: familiarizarse con la tarea y tomar decisiones a su interna. Pablo comentó que iban a participar tanto intérpretes como personas sordas y que habían comenzado a estudiar el libreto.

Mientras conversamos, dos bolsas de papas chip, maníes y palitos son puestas en circulación. En torno a las 22 horas estamos terminando. Saludamos y nos retiramos. Todos están contentos. El primer encuentro fue un éxito (Diario de campo de Luisina, 1/12/2023).

Es posible que esta escena haya sido una de las más emotivas del carnaval que acontece tras bambalinas. Y lo emotivo, en este caso, también conlleva un gesto político. Si muchos de los encuentros entre el mundo sordo y el mundo oyente podrían describirse, como señaló Magela en su trabajo del curso de antropología, como un “choque de culturas”, generando relaciones asimétricas, en este caso logró entablarse un diálogo y se abrió la posibilidad de un trabajo en conjunto. Tal vez se dio así por el trabajo previo que se había realizado al interior de la murga, familiarizándose con algunos aspectos de la LSU y sin duda también fue importante la predisposición para asumir el desafío por parte del equipo de la TUILSU. Pero en cualquier caso, lo que hubo en este encuentro fue una postura de apertura con respecto a la diferencia, que de algún modo contrasta con la reacción más reglamentarista que observamos en la escena anterior sobre el cambio de reglamento. El modo como se propician los encuentros es una parte poco visible pero sustancial de este proceso y nos hace reflexionar sobre las distintas dimensiones que debe atender una medida desde la institucionalidad pública para propiciar una transformación sociocultural.

II - Cero Bola e intérpretes en la sala Zitarrosa

Se acerca la temporada de carnaval y las agrupaciones comienzan a realizar ensayos abiertos al público y a participar en eventos. Hay varios eventos que transcurren en simultáneo. Mientras en el Club Ossolana el equipo de la TUILSU conoce a la murga Gente Grande, en la Sala Zitarrosa se presenta la murga Cero Bola en la Sala Zitarrosa.

En la página web de la sala, se presenta a las artistas de la siguiente manera: “Cero Bola es una murga que se nombra a si misma como autogestiva y feminista, y que desde 2007 busca caminos alternativos a los establecidos, de construcción colectiva y participación comunitaria. Integrada por mujeres e identidades de género no hegemónicas, visibiliza que la murga es una manifestación artística tradicionalmente asignada a varones cis y reivindica la necesidad de participación de personas de todas las identidades. Promueve un carnaval de disfrute y libre de violencias”.²⁵ La presentación se hizo en el marco de MAREA, un “ciclo de mujeres y disidencias de la música y el audiovisual” que se inició en el año 2021. Este ciclo se define como “un espacio de relevancia donde visibilizar y dar valor a las artistas mujeres y las disidencias de estas disciplinas a nivel nacional y regional, a lo largo de todo el año, promoviendo una programación paritaria”.²⁶

Llegué a la Sala Zitarrosa unos quince minutos antes del comienzo del espectáculo, el público era mayormente de jóvenes (mujeres y varones), parecían conocer a la murga o seguirla, el clima era de mucha risa y entusiasmo. Había bastante gente, pero la sala no estaba llena. En el hall no noté ninguna persona de la comunidad sorda o por lo menos en diálogo con alguien más que me permitiera identificarla y dentro de la sala tampoco. El espectáculo en su totalidad duró casi dos horas, abrió con Benja Runco, quien tocó durante media hora y cuya presentación no estaba interpretada a lengua de señas. El espectáculo de la murga comenzó con la lectura de la ficha técnica y los agradecimientos. En este momento es cuando la intérprete se sube al escenario, vestida de negro, algo de maquillaje muy sutil en el rostro. Se ubicó a la derecha del escenario con una iluminación especial que permitía verla con claridad.

El espectáculo tuvo tres momentos muy claros, inicio, desarrollo y final, que fueron interpretados por tres personas diferentes, todas mujeres, que se iban turnando. Las intérpretes estuvieron siempre en el escenario del lado de la derecha, y su entrada y salida se hacía desde el escenario de modo muy sutil en las pausas generadas entre un momento y otro. Vestían de negro, con algo de maquillaje, en modo “neutro” casi en oposición a la murga que tenían trajes sumamente coloridos, que hacían referencia a partes del cuerpo con un toque femenino. Los sombreros eran ojos y se iban intercalando en los trajes narices, bocas, brazos y piernas. Hubo también un cambio de vestuario en donde aparecían en tonos marrones, violetas y negros. Puede identificar estilos muy distintos de interpretación en cuanto a la velocidad, los ritmos, fisicalidades y uso del cuerpo

²⁵ Tomado de: <https://salazitarrosa.montevideo.gub.uy/espectaculo/cero-bola-ciclo-marea/>

²⁶ *Ibíd.*

en escena. Así como ciertos cambios o menos fluidez en la interpretación cuando hablaban o cantaban más de una persona a la vez. Mientras veía el espectáculo me preguntaba ¿cómo se interpreta un diálogo entre dos o entre tres personas? ¿Qué se prioriza? En cualquier caso, todo parece ensayado, cada detalle está cuidado en la interpretación.

En el momento de cierre, la murga baja del escenario en fila y las tres intérpretes se suman a ella para integrarse por completo a la puesta en escena, bailando y cantando con señas junto con la murga hasta el hall donde finaliza la presentación. Este es el único momento en donde las intérpretes y la murga se encuentran. Al cierre, en el hall, no pude identificar tampoco a nadie de la comunidad sorda.

Los contenidos de la murga hicieron referencia, por un lado, a temas políticos de actualidad sobre el gobierno principalmente. Y por otro, a un cuestionamiento en clave feminista a algunas de las críticas más comunes que desde la izquierda y la derecha se les hace a las mujeres feministas. Allí también incluían una reivindicación a la organización ambientalista y por el agua. Con respecto al humor, me llamó la atención, que por más que estaba presente, no era el recurso más usado. Por último, comentar el alto volumen de la música y las voces, lo que muchas veces me dificultó la escucha con claridad. Por más que intenté diferenciar entre la palabra y la música –para acercarme de algún modo a la percepción de una persona sorda–, me resultó sumamente difícil no poner en relación lo que veía, el sentido de lo dicho, con la música, como un elemento central de la murga y me pregunté cómo intérpretes y murguistas trabajaran ese aspecto en la preparación del espectáculo (Diario de campo de Itzel, 1/12/2023).

Durante nuestros primeros acercamientos a ensayos o presentaciones de las agrupaciones con lengua de señas surgieron innumerables preguntas, algunas de cuyas respuestas fuimos conociendo con el tiempo y otras que, así como para nosotras, son también interrogantes para las intérpretes y artistas que aún están en curso. También comenzaron a surgir reflexiones sobre el modo en que se entablaron nuevas dinámicas de trabajo y cómo, a partir de estas experiencias, puede ser posible proyectar otras acciones para el desarrollo de la accesibilidad en el ámbito artístico.

La presentación de Cero Bola en la sala Zitarrosa nos hizo pensar en la difusión de los espectáculos accesibles y cómo llega esta información a la población objetivo, en este caso la

comunidad sorda. Al respecto, encontramos que en la página web y en las redes sociales de la sala donde se anunciaba el evento, no se hacía referencia a la presencia de intérpretes en LSU. En las redes de la murga, tampoco, lo que nos lleva a pensar que tal vez, la presencia de las intérpretes se terminó de resolver con posterioridad a las fechas en que se realizó la difusión.

La convocatoria de la comunidad sorda es todo un capítulo de la construcción de una escena artística accesible. En primer término se incorpora la accesibilidad, pero luego es preciso comunicar y lograr que la información llegue a las personas que se busca convocar al adoptar tales medidas. No obstante, que se cuente con accesibilidad no implica, de forma lineal, que haya un público interesado en dicha propuesta.

Como vemos en este caso, y como se repite para los espectáculos del carnaval, son las agrupaciones las que proporcionan la lengua de señas y no las instituciones organizadoras –como las salas y los tablados– y ello pauta toda una serie de responsabilidades y relaciones. Entre otras cosas, esta dinámica supone que la comunidad sorda debe asumir que concurrirá a un espectáculo donde se presentarán varios artistas, pero del cual solo podrá acceder a una parte y no a todo el contenido. Esto llevó a que la Secretaría de Discapacidad, en articulación con la red de tablados populares, organizaran durante las temporadas 2023 y 2024, eventos donde toda la programación fue accesible e inclusiva. Comentaremos esta experiencia más adelante.

4.2. Las agrupaciones y la LSU: abrirse a la interpretación

Como vimos, si bien sutilmente, entre gestos poco visibles y pequeñas acciones, la LSU empezó a formar parte del Carnaval que conocemos, cambiándolo, había algo que ya estaba ahí y que en silencio fue tomando espacio. Pese a la novedad que significó la incorporación de esta lengua en el carnaval, la experiencia tenía algunos antecedentes. Desde iniciativas más individuales en un inicio, la pregunta por cómo incluir o ser inclusivos en la fiesta popular empezó a resonar en las agrupaciones, primero aisladamente, para luego amplificarse a más ámbitos del carnaval.

En los relatos de quienes integran las agrupaciones que tuvieron intérpretes de LSU en alguna temporada, fue frecuente escuchar que los motivos personales, sus historias de vida de cercanía con la discapacidad o con personas sordas en algunos casos así como experiencias laborales en torno a la discapacidad en otros, ayudaron a sostener el proceso, dando pie a esta inquietud de diferentes modos. Dos de los testimonios lo expresan así:

“¿Cómo puede ser que hay miles de uruguayos sordos, que está su lengua nativa y no la sabemos hablar? Sabemos inglés, sabemos portugués, chino y no sabemos hablar lengua de señas que es la lengua que hablan personas que nacieron acá igual que nosotros y bueno y ahí [cuando supe de esto] me empezó como esa preocupación” (Entrevista integrante de murga Gente Grande).

“Tengo en mi familia situaciones de discapacidad, ahí es donde te abre los ojos, pero también te tiene que atravesar a nivel personal para que realmente te des cuenta que está, hay lugares en donde es muy difícil acceder escaleras y demás... En mi caso estaba atento a que pueda acceder alguien con una silla de ruedas al lugar de ensayo o en equis tablado. Uno se puede fijar en eso, porque es la experiencia personal, de hecho en relación a los sordos, yo nunca lo había pensado hasta que ese año se generó esa idea, esa inquietud” (Entrevista integrante de parodistas Momosapiens).

A su vez, las agrupaciones narran que desde el año 2015 empiezan a incluir la LSU en alguna oportunidad puntual, a veces como una iniciativa propia y otras en articulación con la Secretaría de Discapacidad del PIT CNT y posteriormente con la Secretaría homónima de la IM, como es el caso de Sociedad Anónima o Metelete que son Pasteles, entre otras. Esta última fue la primera murga que después de una presentación en el Centro Cultural Terminal Goes en el marco del festival InclusiónArte asumió el desafío de que las intérpretes acompañen a la murga durante toda la temporada de carnaval, traduciendo a LSU el espectáculo completo. Uno de sus integrantes relata cómo este primer encuentro con la LSU los interpela e impulsa a continuar con mayor profundidad en el vínculo con la comunidad sorda:

“En aquel toque en la plaza Goes nosotros fuimos entrando en contacto con esta situación, de la imposibilidad que tenía la comunidad sorda de acceder al carnaval puntualmente, a todo en realidad, pero a nosotros nos preocupa el carnaval. Fue como caer en algo que no habíamos reparado. ¿En qué estábamos pensando antes? Cómo se nos pasó esto ¿no? Y ahí fue que empezamos con la movida y ver cómo hacíamos, las comunicaciones con la Intendencia, con la gente con la que se terminó involucrando después. Nos pasó también que íbamos cayendo en la cuenta de cómo eso tenía efectos en un montón de dimensiones que habían sido impensadas, por lo menos por nosotros, previamente” (Entrevista integrante de murga Metelete que son Pasteles).

Esta experiencia pionera funcionó a su vez de estímulo para otras agrupaciones que a partir de ese primer puntapié se animaron y descubrieron la posibilidad de que su espectáculo fuera traducido, embarcándose en un proceso que los sorprendió y que en general valoran muy positivamente.

La propuesta de Sociedad Anónima es interesante también para dar cuenta de cómo se va conformando este diverso recorrido en la escena carnavalera desde diferentes estímulos e impulsos:

“tuvimos otra experiencia en el año 2019 porque hicimos la despedida del espectáculo, una canción del espectáculo que era ‘en el lugar del otro’ se llamaba el espectáculo y teníamos una canción en la que nos comunicábamos a través de lengua de señas, que la hacía mi hija mayor, que ella interpretaba la canción y entonces dentro de las cosas que iban pasando en la canción era que en un momento lo que se cantaba se bailaba, y se decía, a través de las señas, era lo mismo, pero en un punto se detenía la música y el sonido pero seguían las señas. Entonces sin traducción a los que no entendían lengua de señas, se decía ‘ellos por primera vez se ponen a nuestro lugar, ellos no saben lo que estamos diciendo, nosotros sí lo sabemos’. Por primera vez poníamos a la gente en el lugar del otro, en el lugar del oyente” (Entrevista integrante de humoristas Sociedad Anónima).

En la canción a la que se alude, una primera parte era cantada en español y señada (fotografía a la izquierda) y una segunda parte era únicamente en LSU (fotografía a la derecha).



Imágenes 10 y 11: canción en LSU en el espectáculo de Sociedad Anónima en 2019. Fuente: Canal de YouTube de Tenfield. Fuente: Canal de YouTube de Tenfield.

Incorporar LSU en una única canción no puede considerarse como una medida de accesibilidad, pero sí constituye una semilla, un gesto sensible que puede movilizar al público y a las y los artistas que comienzan a reconocer que no todas las personas pueden estar allí en

igualdad de condiciones. De hecho, una seguidora de la agrupación en sus redes sociales comentó: “eriza la piel recordar el silencio absoluto que quedó en todo el Teatro con el lenguaje de señas, fue un momento realmente increíble”.²⁷

Aquí, a la particularidad de la temática elegida –que hace una reflexión explícita sobre la *otredad* y la *diferencia* mostrando cómo la sensibilidad por el tema toma espacio–, se le suma que una de las integrantes de la agrupación es quien traduce en escena, formando parte de la puesta misma y dándole un sentido profundo a la interpretación. Se esboza en ese gesto una búsqueda estética en la que la discapacidad toma nuevas formas. Más adelante volveremos sobre este punto. En la misma línea, otro antecedente son las propuestas que conjugan arte y discapacidad, como el Teatro Ciego, por ejemplo, del cual el carnaval se ha nutrido. Las y los artistas que entrevistamos narran cómo la participación en estos espectáculos les impactó mucho, siendo estímulos importantes en sus propias propuestas dentro del carnaval como fuera de él. Un actor con un largo recorrido en el carnaval da cuenta de esta influencia:

“El año pasado trabajamos todo eso, fui a ver Teatro Ciego, hecho por ciegos, una compañía argentina que vino. Y fue una experiencia increíble y después tratamos en un espectáculo del Carnaval de las Promesas²⁸ que yo escribía, de generar ese momento de ceguera para el público, de un momento de humor a través del no ver” (Actor, integrante de una agrupación del carnaval).

Caso aparte son las agrupaciones que tienen entre sus integrantes personas con discapacidad y que la inclusión no solo está pensada desde el acceso o la “traducción” como cuando hay intérpretes de LSU. Sino que el fin de estas propuestas es que las personas sordas o con discapacidad estén en la posición de creadoras de un espectáculo en todas las dimensiones que ello implica. Estas propuestas –como vimos, algunas de ellas de larga data–, son un parteaguas en la visibilización de la problemática y en la apertura de espacios de creación de propuestas escénicas en donde se conjugan modos novedosos entre arte y discapacidad.

27

Tomado

de:

<https://www.facebook.com/SociedadAnonimaHumoristas/posts/tremenda-noche-tremenda-energ%C3%ADa-gracias-a-todos-por-acompa%C3%B1arnos-estas-cuerdas-n/10157599543550190/>

²⁸ Carnaval de las Promesas es un evento destinado a agrupaciones integradas por niñas, niños y adolescentes hasta 18 años de edad, organizado por el Departamento de Cultura de la IM en coordinación con la Asociación de Directores del Carnaval de las Promesas (A.DI.CA.PRO). El evento incluye encuentros, desfile por la avenida 18 de Julio y presentación en el Teatro de Verano. Tomado de: <https://montevideo.gub.uy/carnaval-de-las-promesas#:~:text=El%20Carnaval%20de%20las%20Promesas,Teatro%20de%20Verano%20Ram%C3%B3n%20Collazo.>

Siguiendo estas inquietudes, desde los tablados populares se empieza a considerar la inclusión –entendida como accesibilidad y como integración a la comunidad–, a partir de acciones como la construcción de rampas u otras adecuaciones que posibiliten que las agrupaciones en las que participan personas con discapacidad motriz, por ejemplo, puedan acceder al escenario. En algunos casos, por más que la necesidad de las rampas se veía como algo a resolver para quienes asistían a los tablados y demás propuestas artísticas, fue el encuentro con estas agrupaciones que requerían alguna modificación lo que trajo la reflexión por cómo hacer accesibles los espacios, no solo para el público, sino también para las y los artistas.

Resuenan a partir de estas primeras experiencias interrogantes que de manera sutil dibujan un recorrido por diferentes territorios estéticos, políticos, culturales: ¿Qué nos hace reír a todos? ¿De qué se ríen las personas sordas? ¿Cómo hacés en un juego de palabras habladas una traducción a lengua de señas? ¿Cómo incorporamos a las intérpretes a la puesta en escena? ¿Cómo ampliar y mejorar nuestra posibilidad de comunicación? ¿Qué lugar le damos al humor en nuestra sociedad? ¿Para quienes actuamos? ¿Cómo sostenemos la accesibilidad en el tiempo? He aquí algunas de las preguntas que nuestros interlocutores e interlocutoras se hacen en el cruce entre arte y discapacidad y entre arte y cultura sorda. A la sorpresa de descubrir que no se había tomado en cuenta a quienes no pueden oír o ver, se le suma el entusiasmo y el desafío por la ampliación de las posibilidades estéticas que este cruce provoca, junto con las dudas sobre la continuidad de la iniciativa, su ampliación y el rol del estado en este proceso.

Es así que la preocupación pública por la inclusión se entronca con estas diferentes experiencias artísticas que ya estaban en marcha en el carnaval, generando un entramado que amplía el debate sobre los derechos culturales de las personas sordas y con discapacidad. Ya sea porque la inquietud estaba presente, o por la reflexión que la novedad despierta, en los relatos hay coincidencia en el interés genuino de que el carnaval, como expresión popular, pueda llegar a más personas. Es interesante notar que este “llegar a más personas” tiene que ver con la discapacidad, pero va más allá de ella: para nuestros interlocutores es un desafío cada espectáculo porque siempre hay sensibilidades diferentes que condicionan y exigen, y porque no es lo mismo –tal como nos hicieron notar– el humor de Montevideo que el de Florida, así como no es el mismo el humor oyente que el de la comunidad sorda.

De este modo, se va gestando una receptividad por el tema que les permitió a las agrupaciones abrazar la incorporación de LSU con cierta naturalidad, aunque no por ello sin dificultades, así como animarse a dar los primeros pasos en la investigación de las posibilidades estéticas que se dan cuando se incluye a las intérpretes y a la interpretación misma a la escena, a la vez que se van desplegando nuevas articulaciones, desafíos y tensiones con la política pública. En los apartados que siguen mostramos algunas reflexiones y perspectivas que las agrupaciones carnavaleras tienen a partir de la incorporación de LSU en sus espectáculos.

I- Cuando se incluye a otras personas a la escena

Como sucede en otros ámbitos artísticos, el carnaval uruguayo actual a la vez que tiene características que lo definen y que se mantienen a lo largo del tiempo, no deja de estar permeado por diferentes lógicas de profesionalización, mercantilización, estatalización, disrupción o creación que lo transforman. El carnaval que conocemos no es el mismo que el del 1800 o el del siglo XX, la fiesta popular cambió y seguirá cambiando. La concepción de espectáculo, los roles claramente delimitados entre quienes son actores y espectadores, la fuerte profesionalización del carnaval de la mano del concurso oficial, la participación estatal, su difusión masiva y comercialización ensamblan una estructura donde no siempre hay espacio para introducir cambios significativos. Así lo expresan las personas entrevistadas cuando relatan lo que significó para ellas sumar intérpretes en la preparación de sus espectáculos.

Coinciden en que estas características determinan muchas de las formas en cómo se piensan y desarrollan las propuestas artísticas y que la interpretación de LSU implicó introducir un cambio, con todo lo que esto conlleva. A la vez que reflexionan sobre cómo modificar estas estructuras institucionales, que más allá de las buenas intenciones, es un proceso lento y delicado en donde no siempre está dado el involucramiento necesario para garantizar que la interpretación suceda correctamente en los diferentes momentos y contextos del carnaval. Los desafíos que narran aluden a dimensiones distintas. Por un lado, refieren a cuestiones propias de la organización interna de las agrupaciones en la capacidad de adaptarse a lo nuevo, así como los prejuicios y el desconocimiento inicial del trabajo de los equipos de intérpretes. Y por otro, a nivel más macro, refieren a la falta de articulación institucional, de difusión de la

propuesta y de recursos efectivos que posibiliten que la medida se establezca para el conjunto del carnaval.

Con respecto a la organización de las agrupaciones, recuerdan que de las primeras impresiones que aparecen antes de comenzar con el proceso, fue la duda y la idea de que la interpretación les dificultaría la tarea. Hablan de cierta desconfianza fruto del desconocimiento sobre el tema, así como una distancia con la comunidad sorda y con la LSU. Sencillamente no sabían de qué se trataba, era la primera vez y les costaba imaginar cómo integrarlo. La necesidad de un curso de acercamiento o introductorio es también algo que –mirada la experiencia con cierta distancia–, comentan que les hubiera ayudado mucho a abrirse al proceso con menos dificultad. Una entrevistada habla de este “no saber bien”:

“Creo que nadie tenía del todo claro cómo íbamos a empezar, ni cómo íbamos a hacer y no teníamos ninguna experiencia y como que se notaba el amateurismo de todo el mundo, pero ta, por suerte yo creo que dimos con un grupo súper comprometido y en ese sentido la murga abrió las puertas a que esto sucediera” (Entrevista a integrante de murga Gente Grande).

Para quienes participan del concurso oficial estos resquemores tienen otro peso, la exigencia de cumplir con varios requisitos en los que se juega su desempeño en el carnaval los condiciona y así lo expresan:

“Lo primero que pasó fue el temor de que complicara el proceso, porque el ensayó es un espacio de trabajo, trabajo en el que tenemos que preparar un espectáculo, entonces había el temor de que se transformara en un obstáculo” (Entrevista a integrante de humoristas Sociedad Anónima).

En este relato el temor a la incorporación de intérpretes aparece ligado a la idea de que el carnaval es un trabajo, con todas las sensibilidades, esfuerzo e imaginarios que esto implica. Recordemos que buena parte del carnaval se trata de un concurso con reglas y una normativa estricta en donde se juega el prestigio, pero también hay dinero involucrado. Más adelante profundizamos sobre los aspectos laborales del carnaval, una dimensión que transversaliza la experiencia.

Ahora bien, a medida que el trabajo de las intérpretes se iba desplegando, de los primeros resquemores, se da pasó a segundo momento, en donde hay una comprensión más profunda sobre de qué se trata interpretar en LSU, del trabajo que esto conlleva y de la necesidad de articulación entre diferentes actores. Las personas entrevistadas dan cuenta cómo logran

dimensionar la complejidad del proceso, trayendo para las agrupaciones aprendizajes significativos e interesantes que los confrontan positivamente. En reiteradas ocasiones el trabajo de las intérpretes es sumamente valorado, y decimos “las” porque casi en su totalidad esta tarea fue realizada por mujeres. Se habla del compromiso mostrado por las intérpretes, la buena disposición, la capacidad de adaptación a la dinámica del carnaval que es muy exigente y de cómo interpretar va más allá del trabajo en sí, dando un sentido profundo a lo que estaban haciendo conjuntamente. Dos testimonios aluden a este “más allá del trabajo”:

“Nos pasó también que íbamos cayendo en la cuenta de cómo eso tenía efectos en un montón de dimensiones que habían sido impensadas, por lo menos por nosotros, previamente. Y después no pasaba por la propia dinámica de la murga, del trabajo de la murga, los momentos del año en los que termina sucediendo, que nos termina arrastrando una corriente que ni cuentas te das del lugar en el que estás, había cosas que se nos iban pasando y teníamos que ir siempre corriéndola de atrás. Entonces una de las conclusiones más grandes es que esto necesita un trabajo mucho más serio, mucho más estructural. Apuntado por instituciones que hayan trabajado previamente en la dimensión institucional para poder dar lugar a esto” (Entrevista a integrante de murga Meteles que son Pasteles).

“Y lo que pasa tiene que ver con la empatía... Lo más desafiante tiene que ver con nosotros, o sea, con tener empatía hacia el trabajo, más allá de dejarlas trabajar y nada más. O sea, seguir trabajando en eso, en la parte humana, en la comprensión de lo que están haciendo, en la llegada. Yo veo que hay como un, o sea, obviamente cuando nuestro compañero decía Momosapiens tiene lengua de señas, era un aplauso cerrado de todo el tablado, o sea, hay como una aceptación colectiva de esto. Pero pasa que la aceptación colectiva, real, al ensuciarse las manos, de verdad, hay un camino que todavía está por transitar y yo creo que es ahí” (Entrevista a integrante de parodistas Momosapiens).

Al descubrir el trabajo de las intérpretes, conformar un grupo, generar confianza, relatan aspectos que no habían tomado en cuenta y que empiezan a visualizar en el camino. Uno de ellos tiene que ver con la lengua; la LSU es otra lengua y traducir implica pasar de una lengua escrita a una lengua oral y gestual. Uno de los testimonios da cuenta de la extrañeza del pasaje de una lengua a otra y cómo esto interpela el propio discurso:

“como esa cosa de perderle ese miedo a comunicarse, porque si lo intentas y empezás a hacer el esfuerzo lo vas logrando, vas aprendiendo y mismo a mí me pasó que empecé con un vocabulario re básico y recontra trancada para señar y todo y a lo largo del tiempo, la práctica... estuvo buenísimo, porque aprendí pila de vocabulario, a señar mucho más rápido y comprendiendo mejor, teniendo conversaciones re profundas. Y

para mí es importante porque como letrista también de la murga, construir el discurso, ir construyendo el discurso, claro, en un momento decía... si esto es un comienzo de algo, hay pila de cosas que son re interesantes de pensar con Pablo, por ejemplo, que es mi profesor, hablábamos de cómo es la poesía, cómo adaptar la poesía.... La traducción tiene algo de eso que es que es súper creativa y está re interesante y que no es literal, no es un Google Translator que vos agarras y le pones las palabras y te las pones así tal cual, hay como un artesanía de interpretar y de intentar entender lo que quiso decir la otra persona y ahí está esto de la poesía, que a veces no vas a saber del todo, o sea, vos haces tu propia lectura" (Entrevista a integrante de murga Gente Grande).

En el ejercicio de traducir la relación con el propio texto escrito cambia y lo que parece obvio o entendible para todo el mundo, no lo es tanto y muchas veces no se encuentra la seña o la literalidad no ayuda a expresar un contenido. El trabajo de las intérpretes aparece como algo "artesanal" –y allí radica una de las claves de su profesión– en donde para poder transmitir lo más fielmente la expresión de las letras hay que señar y volver a señar, corregir y verificar si se entendió, en un permanente intercambio con las agrupaciones. En una dinámica en donde la improvisación está presente y el guión cambia mucho, se va corrigiendo y mejorando sobre la marcha, y por lo mismo, no siempre hay demasiado tiempo para leerlo con anterioridad dificultando aún más la tarea. Un entrevistado narra cómo fue para él ese encuentro con la traducción:

"...la lengua, los significantes. Fue todo un tema, una de las primeras, es como una anécdota de la primera experiencia que tuvimos con relación a eso. Ese primer año no me subí al escenario, estaba abajo del escenario, haciendo otras funciones. Y en un momento yo estaba intentando interpretar un texto, lo estaban escuchando y leyendo, y me llaman para preguntarme algo de la intención del texto, algo que para mí me parecía una obviedad y que lo planteé como de ese lugar. Y claro, yo tardé en darme cuenta de que en realidad había más cosas para pensar ahí. Y ellas, después de pasado el tiempo que entramos en confianza, se reían de mí porque yo fui como muy soberbio en ese momento, pero nada, claro, ahí yo también tardé en caer en la cuenta de cómo el texto tiene como una posibilidad de entrada muy distinta a partir de la lengua de señas. De la limitación, pero también del potencial que pueden tener desde ahí. Y nada eso quedó como algo que después fuimos trabajando de otra manera" (Entrevista a integrante de murga Meteles que son Pasteles).

Vinculado con lo anterior, la relación entre el humor, la metáfora y la lengua es otro aspecto que comentan como importante. La adaptación de las letras es una tarea difícil porque se tratan

muchos temas que se expresan a través del humor. En la lengua de señas la metáfora no se construye del mismo modo y el humor no funciona de igual forma que en el mundo oyente. Un entrevistado reflexiona sobre la complejidad de la tarea y como el cuerpo es un elemento importante en la traducción del carnaval:

“Tratando de llevar esos juegos lingüísticos a situaciones que den el mismo resultado de humor, por decir algo, con una complejidad grande, que es que no tenés ese juego de palabras, que es lo que genera el humor, por lo tanto, desde eso hasta, bueno, el tema de las canciones era realmente admirable, porque ellas iban bailando en un costado al ritmo de la música, o sea, llevando el tiempo. Lo cual hace que la intérprete tenga que poner de sí, otro algo más en juego, que no sea solamente saber cómo comunicarse, por ejemplo, ir a tiempo con los pies, o sea saber que esa canción va a este tiempo, ir a ese tiempo e ir traduciendo y eso contagiaba (Entrevista a integrante de parodistas Momosapiens).

El humor es, entre otras cosas, una construcción social, sumamente compleja, un acuerdo, una relación, que de diferentes modos construye comunidad. La interpretación debe tomar en cuenta estas dos dimensiones, la lingüística y la cultural. Más allá del debate sobre si la cultura sorda es o no otra cultura en función de la especificidad de su lengua, la pregunta que traen las personas entrevistadas en su rol de artistas sobre qué les da risa a las personas sordas toma aquí un nuevo sentido. De algún modo, esa posibilidad de reír juntos nos aglutina, como también puede separarnos, cuando el código del humor es otro. Aquí también se ponen en juego otras dimensiones, como el género, la clase, la edad, entre otras. El carnaval, hasta ahora, ha sido una expresión de las personas oyentes, una de las artistas entrevistadas habla de la posibilidad de conjugar ambos humores, pero simultáneamente de cómo hay sutilezas que no pueden ser traducibles sin perder identidad:

“...lo interesante es que haya, dentro del equipo de traducción, estoy hablando un ideal, personas con esa capacidad humorística y esa capacidad creativa de decir "esto no se entiende", "¿qué te parece este otro chiste?" que está buenísimo en realidad, o sea, eso sería para mí como...el golazo, porque si vos también haces... la murga cuando va y canta para el público oyente, si hace chistes para que se rían los sordos, capaz que pierde humor y pierde efecto para las personas oyentes, y en realidad es una cuestión también de que la gran mayoría de las personas que nos van a ver son oyentes y está bueno como en ese sentido respetar la identidad de una murga con un núcleo creativo que es oyente” (Entrevista integrante de murga Gente Grande).

A su vez, el humor en el carnaval tiene una dimensión crítica, una función social, más que entretener busca hacer pensar. Así nos lo dijeron: *"...una sátira, una manera de sobrevivir y también de sobrellevar la realidad, es como reír para no llorar, entonces, las personas sordas ¿de qué se quieren reír para no llorar? ¿Dónde está ese ancla, ese salvataje?"*. En este sentido, hay una reflexión sobre cuál es el límite, hasta donde las agrupaciones tienen que cambiar o de qué forma se adapta su discurso para que sea accesible sin perder honestidad, incluso antes de empezar los ensayos, en el momento de preparación del texto. ¿Es posible hacer un guión en donde el humor sordo esté presente? ¿Eso excluiría el humor del mundo oyente? ¿O lo ampliaría? ¿La traducción hace que haya dos espectáculos: el "original" y el "interpretado"? ¿Cómo sería incorporar a las intérpretes desde el inicio del proceso de escritura y puesta en escena de los espectáculos? Lo que inicialmente podría parecer algo sencillo, a medida que las preguntas emergen, toma mucha más profundidad.

Asimismo, en algunos casos se contó con personas sordas que integraron los equipos de interpretación, lo que provocó que la dinámica no sea solo entre personas oyentes, siendo un lazo entre "culturas" y formas del humor, en un rol bisagra entre adaptación y nueva creación. La murga Gente Grande narra cómo su presencia favorece mucho el resultado, enriqueciendo el proceso:

"...más que decir palabra por palabra el sordo lo lleva un gesto... tomar ejemplos como Pablo que son sordos que hablan español, que son como un puente para los sordos que no hablan español, para que él pueda decir bueno mira para mí un sordo... mejor usar estas otras señas ¿viste? ...porque un sordo puede señalar las palabras que se usan en una retirada que son todas poéticas y que buscan generar imágenes..." (Entrevista integrante de la murga Gente Grande).

Paradójicamente, la incorporación de personas sordas a la interpretación deja ver otra dimensión de la exclusión, además de una dificultad de acceso, hay escasa participación de las personas sordas o con discapacidad en ámbitos artísticos. Ya sea como técnicos o artistas, casi no existen espacios para formarse en estas áreas si así lo quisieran. Las personas sordas o con discapacidad son pensadas en general en el lugar de receptor, son beneficiarios de la iniciativa o de la política pública, pero muy pocas veces se los asume integrando los procesos creativos. En este caso, que puedan sumarse, apoyando a la interpretación y aportando nuevas claves, ubica a las personas sordas en un rol activo, a la vez que podría ser una posible fuente laboral.

Por último, para cerrar esta sección, queremos comentar brevemente algunos desafíos que las agrupaciones identifican en un nivel más macro del proceso, que hacen al debate sobre las implicancias de favorecer la accesibilidad al conjunto del carnaval, más allá de la propia experiencia. Las agrupaciones se preguntan sobre la continuidad, pero también por la calidad e implementación de esta iniciativa en la tensión siempre presente entre las lógicas estatales y comerciales involucradas en el carnaval, con las necesidades o expectativas de quienes buscan una profundización de la inclusión en el entramado carnavalero.

Una de las primeras dificultades que hubo, dando cuenta de este desfase entre los diferentes actores en relación a la medida, fue que inicialmente las intérpretes no podían subir al escenario durante el concurso oficial en el Teatro de Verano. El año pasado logró cambiarse la normativa para que las intérpretes pudieran estar, pero antes de eso, toparse con un reglamento que limitaba el trabajo de las intérpretes se recuerda como un momento de frustración y tensión por parte de las agrupaciones:

“En varios segmentos del espectáculo, ellas ya pasaban hacia el friso de la murga y hacían la puesta en escena, que por momentos era hacer un trencito, no me acuerdo bien cómo hicimos, era una especie de pasaje un lado del otro en el que ellas también hacían parte y en varios momentos del espectáculo eso sucedía. Pero cuando llegamos al Teatro de Verano teníamos una imposibilidad ahí porque no se podía subir ya que los componentes eran un número máximo, que ya estaba establecido previamente por reglamento y ellas nos podían entonces ahí se nos presentó un problema, una dificultad. En principio la idea es que ellas también subieran al Teatro de Verano, intentamos cambiar el reglamento, pero no fue posible. Y terminaron interpretando desde la cabina de televisión” (Entrevista a integrante murga Meteles que son Pasteles).

“Por ejemplo, cuando faltaban un par de días para subir al Teatro de Verano la primera vez, la primera rueda, hasta el día mismo de la actuación no sabíamos si iban a poder subir al escenario y eso era un nivel de estrés! a mí me daba como una angustia, así de decir... no les puedo garantizar y... chocarte ahí en el camino con la falta de familiaridad de los otros trabajadores de carnaval y de las autoridades que deberían tener esto como súper pulido” (Entrevista integrante de murga Gente Grande).

Que la normativa del concurso cambie, permitiendo que dos intérpretes estén en el escenario, es un paso significativo en el trayecto de validar la tarea y efectivizar la medida. Sin embargo, es interesante notar cómo su presencia en la escena queda muy reglada, el lugar donde se ubican, la cantidad, el vestuario que pueden usar, el maquillaje, enfatizando el lado técnico de la tarea, que pone el foco en la accesibilidad. Habría que revisar qué discusiones se dan en torno a

las formas en cómo se incorpora la interpretación al reglamento del concurso y que conceptualizaciones se hacen de este proceso. Al limitarse a la accesibilidad es posible que se restrinja o se cierre la puerta a propuestas creativas o artísticas que entienden a la interpretación no sólo como una cuestión meramente técnica. Algo de este debate es posible trasladar al resto de los rubros técnicos que acompañan a las artes escénicas y que por más que su función es apoyar o generar las condiciones para que la obra suceda, no dejan de tener su aspecto creativo y artístico.

Muchas de las dificultades iniciales se dan, así como con las agrupaciones, porque se desconoce en general el trabajo de las intérpretes, sus necesidades y metodologías. Otros aspectos que se mencionan tiene que ver por ejemplo, que no se toma en cuenta el trabajo en espejo que hacen las intérpretes con personas sordas o de apoyo. Se piensa la intérprete como alguien que solamente está en el escenario, cuando también son necesarios lugares libres adelante para ellas o para las personas sordas, o cuando no se considera la iluminación, entre otras cuestiones. Ligado con lo anterior, otro tema importante para las personas entrevistadas tiene que ver con poder hacer una buena difusión de la medida para que las personas sordas sepan que tienen posibilidad de ir a ver un espectáculo con intérpretes en LSU. El comunicar eficientemente es de algún modo la síntesis de muchos aspectos a resolver o mejorar (logísticos, artísticos, de articulación entre instituciones, etc) para que el Carnaval + Inclusivo logre sus objetivos. Una interlocutora se refirió a las dificultades de generar las condiciones para llegar a la comunidad sorda:

“A mí me pasó mucho esta sensación de sentirme muy culpable, como decir yo no quiero que esto sea por el adorno de qué bien que queda esta murga, que pone intérpretes y qué copada, yo quiero que haya inclusión real, o sea, que suceda, quiero que haya personas sordas realmente pudiendo y que si no vienen es porque no quieren...esa es otra cuestión, una barrera social, que lleva a otro trabajo, pero que las condiciones están dadas porque no me imagino lo frustrante que puede ser para un sordo que dice 'bueno, dale voy' y cuando va no tiene asiento” (Entrevista integrante de Gente Grande)

Sin embargo, más allá de estos primeros desafíos, esperables al inicio de una medida como esta, hay coincidencia en que sería posible con cierta facilidad llevar adelante las mejoras que se necesitan para efectivizar la inclusión y que más agrupaciones puedan tener intérpretes, un entrevistado lo dice así:

“Lograr una inclusión de verdad, que no quede en las palabras o que no queden en una canción que hicimos algún año para incluir, sino que todo el espectáculo que puedan ver y entender todo el espectáculo. Y después en realidad, bajo la experiencia de este año y sabiendo, con todo lo que te comenté, que a grandes rasgos no modifica ninguna de las acciones que un conjunto naturalmente puede tener, me parece que es una cuestión de presupuesto y que gran parte de los carnavaleros aceptarían de buena forma tener esta inclusión, o sea, es lo que faltaría ahora es la masificación” (Entrevista integrante de Momosapiens).

Si bien, la continuidad y articulación de la medida entre los diferentes actores involucrados en el carnaval, así como una buena comunicación, es una preocupación común, hay algo de la experiencia, que va más allá de la estructura que sostiene el carnaval. Para nuestros interlocutores de la investigación, el proceso vivido es entendible y transmisible a un nivel micro, que es donde la interpretación despliega su sutileza, su potencia y su posibilidad de transformación. Dos relatos dan cuenta de estas pequeñas mutaciones que la pregunta por la inclusión nos habilita colectivamente y que hacen que valga la pena todo el esfuerzo puesto en incorporar la LSU en sus espectáculos:

“Me quedé pensando en algo muy lindo que surgió el otro día en un ensayo que era los Nietos de Momo²⁹ jugando a que eran intérpretes. Estaban cantando y había dos que estaban entre ellos haciendo como que eran las intérpretes de la murga y a mí me emocionó, lo cuento hasta hoy y me erizo, a nivel de construcción de subjetividades que aparezca en el jugar, que esté presente. Le escribí enseguida a una de las intérpretes, le digo ‘mira acá están jugando a que son tú y tu compañera’ y se súper emocionó y me decía que para ellas es parte del objetivo, no solo llegar a personas sordas, sino que las personas oyentes también empezamos a incorporar la existencia de estas otras personas. Y que es necesario un puente donde se pueda generar la comunicación que justamente es el rol que ellas ocupan, también de unir dos mundos que están como muy separados, y generar algo de ida y vuelta. (...) Dijimos bueno, parte de los objetivos cumplidos, a veces uno queda como con objetivos muy grandes, de que se llegue a todas las personas, pero y hablamos de eso con esa compañera, que dos niños ya están jugando, es un montón” (Entrevista a integrante de la murga Nietos de Momo).

“Se me vino ahora la memoria en un tablado, yo nunca había visto, o sea, es muy difícil mientras estás actuando, pero si miras al público, pero no te detenes, en una canción me detuve, había una niña sorda, estaba interactuando con las intérpretes, estaba cantando la canción, estaba cantando la canción con señas. Sí, sí, fue increíble, me acuerdo de la cara de la niña, dónde estaba sentada en el teatro, en el tablado de

²⁹ Murga de niños y niñas de Maldonado.

Liverpool, para mí fue tipo, piré y de hecho le dije a las chiquilinas enseguida. ¿Vieron? Si sí, pasa, me dijeron. No es que no trabajes para nadie” (Entrevista Integrante de Momosapiens).

Sin duda hay mucho camino para transitar en el encuentro sorpresivo (pero esperado) entre el carnaval, la interpretación en LSU y las personas sordas y con discapacidad. En el apartado que sigue mostramos algunas reflexiones sobre la dimensión laboral de la tarea, que como dijimos, transversaliza la experiencia e interroga sobre la continuidad de la medida en el tiempo.

II- Pensar el trabajo en el carnaval

La pregunta por el trabajo en las sociedades capitalistas atraviesa la vida de las personas irremediamente. Que va a garantizar el sustento, bajo qué condiciones, si será posible trabajar de lo que se estudió, compatibilizar los cuidados con el trabajo o si se cumple con los requisitos personales para ingresar al mundo laboral, son algunos de los problemas a los que nos enfrentamos cotidianamente cuando de trabajo se trata. Asimismo, el mundo del trabajo se ha complejizado y precarizado cada vez más, con un deterioro del trabajo asalariado base de la estructura social y el aumento del estímulo de vínculos laborales más autónomos y flexibles que esconden diferentes mecanismos de explotación.

Las prácticas artísticas son un espacio de disfrute, fiesta y creación colectiva, que no solemos asociar con las características más tradicionales del trabajo asalariado como la obligación, el tiempo pautado, la repetición o la subsistencia. Es un espacio en donde las relaciones son otras y lo que allí emerge no es fácilmente cuantificable. Quizás por eso es frecuente asumir la tarea artística únicamente en su dimensión vocacional o placentera, pero no laboral, invisibilizando las condiciones de producción en la que los artistas desarrollan su actividad (Ibargoyen, 2020). A su vez, dentro del ámbito artístico hay diferencias laborales entre quienes tienen tareas técnicas como iluminación, sonido, escenografía o interpretación, más fácilmente identificados como trabajadores, frente a quienes actúan o dirigen, más cercanos a nociones como el talento o la creatividad y más distantes de la noción de trabajo clásico. En los últimos años, pese a los avances en materia de regulación laboral de la Ley N° 18.384, Estatuto del Artista y Oficios Conexos que facilita la formalización de la tarea artística, en el ámbito artístico

predomina la informalidad, la invisibilización de la actividad, la falta de protección legal y la contratación irregular.

Una de las transformaciones más importantes que ha tenido el carnaval es la económica. El pasaje de “fiesta popular” a “espectáculo” regido por las normas del concurso oficial implicó cambios en los parámetros de participación y profesionalización. Lo que conlleva a la aparición de otras lógicas de consumo, comercialización y televisación del carnaval en las que están involucrados distintos actores como la IM, DAECPU, Tenfield³⁰ y varias empresas patrocinadoras. No olvidemos que el carnaval mueve mucho dinero de entradas y derechos televisivos, así como genera una cantidad importante de fuentes laborales directas o indirectas.³¹ Algunos investigadores hablan incluso de un dilema entre lo popular y lo comercial, así como de una marcada tendencia a la institucionalización de la fiesta popular que se da, entre otras cosas, con la mayor escenificación y profesionalización del carnaval, y donde el estado es un factor clave del proceso de consolidación del carnaval tan cual lo conocemos hoy (Alfaro y Di Candia, 2013; Domínguez, 2015).

Para uno de nuestros interlocutores, especialista en la historia del carnaval, en los años ‘80 acontece un cambio significativo con respecto a la forma en la que se hacía el carnaval. Es en esa década que empieza a tomar forma en el discurso público la noción de industrias culturales, que introduce el carácter económico de las prácticas artísticas y culturales, reproduciendo procesos de reestructuración productiva que entienden a la cultura como motor económico. El carnaval empieza a transformarse incorporando estas nuevas lógicas:

“..en el ‘81 es donde empieza masivamente los casetes, discos, remeras, para pasarlo por la radio, claro, ahí está la industria cultural haciendo lo suyo, eso impacta de otra manera en los conjuntos, los tablados y en el teatro porque mucha gente conoció a la Falta y Resto por los discos y después iba a los tablados y no sonaba igual. Entonces

³⁰ En el año 2019 DAECPU firmó con Tenfield un contrato para la comercialización de los derechos de televisión del Concurso Oficial por los carnavales del 2022 al 2026, inclusive. Fuente <https://www.daecpu.org.uy/Prensa/daecpu-y-tenfield-finalizan-las-gestiones-por-un-nuevo-acuerdo-de-television.html>

³¹ Según un estudio de Daecpu, un 4% de los habitantes de la zona metropolitana declaró trabajar en algo vinculado al carnaval. Ello representa alrededor de 40.000 uruguayos. El carnaval es, además, la actividad cultural que genera mayor movimiento de espectadores, estimándose entre 1,6 y 1,8 millones de entradas vendidas por año, según un informe del año 2020 de Carolina Asuaga y el informe de Cifra. Fuente: <https://www.daecpu.org.uy/prensa/estudio-encargado-por-daecpu-revela-la-gran-dimension-del-carnaval.html>

hubo que meterle otra infraestructura logística. Hubo que exigirles a los tablados otra logística, y muchos tablados tuvieron que cerrar. Vinieron los empresarios y armaron los escenarios para cinco mil personas. ¿Quiénes perdieron con los escenarios de cinco mil?: La gente que ya no tiene los tablados. Y los artistas, en vez de hacer diez actuaciones para quinientos, hacen una para cinco mil. Cobran una actuación y le cantaban a todo el mundo. Ahí está la industria” (Entrevista a integrante de DAECPU).

Este mismo interlocutor hace referencia, coincidiendo con varias investigaciones, a que la llegada del Frente Amplio al gobierno capitalino en 1990, a través de la gestión pública, contribuyó a promover cambios que determinan en gran medida las condiciones actuales del carnaval. En la misma dirección, algunas de las personas entrevistadas aludieron a cambios que inciden en las propuestas artísticas, como la masificación del carnaval, la ampliación del público de clase media, la repercusión de Murga Joven y la televisión, entre otros.

Pero a la vez que esta trama económica es fuente de trabajo para muchas personas, no siempre las condiciones de trabajo son las adecuadas, la invisibilización del trabajo en el carnaval todavía permanece y el Estado es un actor importante, no solo en la formalización del trabajo artístico, sino también, en la financiación del carnaval. Las lógicas de mercado no suelen tomar en cuenta dimensiones como por ejemplo la democratización, formación o accesibilidad que también hacen al carnaval. En ese sentido varias de las personas entrevistadas se refirieron a la importancia de que medidas como la del Carnaval + Inclusivo dispongan de un presupuesto acorde a los objetivos y al trabajo que desempeñan todas las personas involucradas, el cual puede provenir también de otros agentes que participan del carnaval, incluido el sector privado. Así nos lo expresaron: “la Secretaría hace cosas grandes pero es muy pequeña dentro del organigrama de la IM y tiene poco presupuesto” (Entrevista integrante de una agrupación).

Siguiendo esta línea, quienes integran las agrupaciones se preguntan cómo sostener la medida y cómo el carnaval en su conjunto va a absorber el costo de la inclusión en un ámbito que entienden que todavía sigue siendo precario hasta para ellos mismos. Esta encrucijada se da en particular en las agrupaciones que se organizan en forma cooperativa y que les resulta más complicado desde su propia estructura, incorporar la interpretación. Un integrante de una murga sintetiza bien esta problemática que interroga de fondo el rol del Estado y sobre cómo se financia el trabajo de las intérpretes:

“¿Somos los murguistas y los carnavales los que tenemos que pagar, o sea que tenemos que trabajar nosotros? ¿Organizar nosotros festivales? ¿Precarizar nuestro trabajo para pagar una política pública?” (Integrante de una agrupación).

A su vez comentan que no les parece justo que el pago del trabajo de las intérpretes quede solo en manos de los artistas, y que es necesario que el costo de ese trabajo se reparta entre quienes hacen el entramado del carnaval. Por más que la IM apoya pagando parte del trabajo de las intérpretes –otra parte proviene de horas de práctica en el marco de la formación como intérpretes–, lo que es visto como muy positivo, no siempre se cubre el total del trabajo dado el tiempo y la complejidad que conlleva la tarea. También comentan que es habitual, como con el trabajo artístico, que la tarea “se va a hacer igual” aunque no haya pago, lo que genera un límite difuso entre trabajo y militancia, o entre trabajo y práctica profesional. Las agrupaciones perciben con inquietud la sobrecarga de las intérpretes y por eso en algunos casos hacen un esfuerzo para colaborar con el financiamiento de la interpretación. Una de las personas entrevistadas reflexiona en este sentido:

“Si no hay plata para eso queda todo librado en manos de que los artistas que están ahí arriba, que ya es precarizado su trabajo porque cobran un mes de todo un año de ensayos y todo, solo cobran un mes, ya está precarizado todo lo que hacen y si encima ellos son los que tienen que organizar festivales para pagarle a los intérpretes, lo que estás haciendo sin ir más lejos es bajarle el precio a la hora, estás bajando el precio de su trabajo porque esa plata la podrían cobrar por lo que están haciendo y sin embargo le van a pagar a otras personas, que a mí, mi persona me dan ganas de hacerlo igual, pero no es justo” (Integrante de una agrupación).

Caso aparte son las agrupaciones que tienen una estructura menos horizontal y la figura de “dueño” o “director” tiene un rol sustantivo en la definición de algunos acuerdos. La cuestión en estos casos es, más allá del financiamiento público, si se está en condiciones de incorporar a las intérpretes asumiendo ese gasto o una parte de ese gasto, pensando en algún tipo de acuerdo con el Estado. También surge la pregunta por cómo el sector privado puede entrar en esta ecuación para que participe de la medida más activamente. Poder pensar los aspectos económicos involucrando a más actores aparece como un aspecto crucial a tomar en cuenta, ya que coinciden en que es factible hacer masiva la medida y que es sumamente necesario que esto ocurra, pero para ello se requiere un esfuerzo colectivo. Así, nos comentaron lo distinto que sería saber que el carnaval en su conjunto tiene interpretación de LSU, “llegas y listo, ahí

está”, a diferencia de ahora que la iniciativa está fragmentada y que la difusión no es sencilla de hacer repercutiendo negativamente en el proceso. También hablan de que resolver la dimensión laboral les ayudaría mucho a que la parte creativa funcione mejor:

“Es un tema de ponerse de acuerdo, por ejemplo, participando de cosas artísticas, que, si la parte económica estuviera saldada, participando de los procesos de escritura, donde ellas puedan prever tres meses antes el problema. Y aunque después los creativos no cambien porque el chiste se les encantó y está, ese problema, lo van a agarrar o sea previsto” (Entrevista integrante agrupación).

El “sueño” para muchos sería que las intérpretes participen del proceso creativo y que para ello tengan un sueldo, que se integren al trabajo de las agrupaciones como un componente más. Más allá de las posibilidades concretas de que este “sueño” se cumpla, es sumamente interesante ver las sutilezas y complejas transformaciones que la inclusión, en este caso de LSU trajo para las agrupaciones del carnaval y todo el potencial creativo que esto despliega, sin duda quedan muchos desafíos por delante.

4.4. Interpretar el carnaval

Históricamente, la comunicación de las personas sordas con su entorno ha recaído en la predisposición familiar por facilitar la información, tarea realizada generalmente por aquellos familiares oyentes que sabían lengua de señas. No fue hasta la década de los ochenta que surge formalmente la tarea del intérprete de LSU con la fundación del Centro de Investigación y Desarrollo para la Persona Sorda (CINDE), brindando cursos básicos y luego la carrera profesional de interpretación, con una duración de cinco años en total. A su vez, debido a la creciente demanda de profesionales intérpretes fruto de la ampliación de la agenda de derechos y de las políticas públicas en torno a la discapacidad, en el año 2003 la Universidad de la República aprobó la Tecnicatura Universitaria en Interpretación en Lengua de Señas Uruguay (TUILSU) en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, que empezó a funcionar en el año 2009. La carrera en interpretación y traducción tiene como condición una prueba de ingreso tanto de comprensión de la LSU y como del español, y la duración de la

carrera es de tres años. Ambas instituciones llevan a cabo la formación de intérpretes de LSU con la capacidad de facilitar la comunicación para las personas sordas en los diferentes ámbitos donde ellas lo necesiten.

El marco normativo de la Ley N° 17.378 de Lengua de Señas Uruguaya menciona solamente la creación de la carrera de Interpretación, así como los diferentes servicios donde el Estado debe proporcionar este servicio para igualar las oportunidades de las personas sordas con sus pares oyentes, pero no existe aún un marco normativo específico de la tarea de interpretación en el ámbito público. Una vez las y los intérpretes egresan, el mercado laboral que les brinda mayores posibilidades de contratación es el de la educación pública, en los diferentes institutos en donde asisten estudiantes sordos o hipoacúsicos, interpretando las clases que estén cursando las y los estudiantes. También es común que diferentes intérpretes formen cooperativas o empresas de trabajo para ofrecer sus servicios de interpretación y traducción al Estado o a privados, como es el caso de las cooperativas de intérpretes que participaron del Carnaval + Inclusivo. Tales servicios contemplan diferentes áreas en donde se necesite un intermediario lingüístico, tales como conferencias, trámites, intervenciones médicas, etc. En la consolidación del rol de intérprete de LSU y su participación en diversos ámbitos mostramos aquí algunos aspectos que surgen en el encuentro con el carnaval.

I - Discrepancias entre la formación y el trabajo en Carnaval

Un emergente a señalar fue la diferencia con respecto a las reglas que debe seguir la persona intérprete en su trabajo en ámbitos educativos u otros en contraposición a la dinámica de la interpretación del carnaval. Las reglas que deben seguir consisten en pautas formales, tanto éticas propias de su labor de interpretación, así como estéticas "de buena presencia". En Uruguay no hay un código de ética que reúna eso acuerdos, sino que es abordado en las carreras de formación. Sin embargo, hay un texto escrito por Viviana Burad, para explicar las normativas de los intérpretes en Argentina, que se puede aplicar análogamente a la situación de nuestro país:

"De allí la importancia de que los intérpretes presenten una apariencia personal sobria, prudente y discreta tanto en su desempeño como en su vestimenta y acorde con el entorno donde realizará su labor (artículo 20 del CEPPILS). [...] Sobre este último punto, es importante aclarar que los colores mencionados para la vestimenta superior, -negro

o blanco-, no han sido elegidos en forma arbitraria o caprichosa, sino que encuentran su fundamento en el hecho de que algunos de los usuarios sordos del servicio de interpretación pueden poseer, además, baja visión o estar afectados por los síndromes de Usher o de Refsun, que en términos generales desencadenan la sordoceguera. Por ello, si la piel del intérprete es blanca, se recomienda el uso de vestimenta negra y viceversa con el fin de que el contraste permita que las manos del intérprete puedan observarse con mayor claridad" (Burad, 2005: 63).

Nos planteamos entonces las siguientes reflexiones: ¿es el carnaval es un espacio donde los intérpretes pueden tomarse "ciertas licencias" para interpretar? ¿Cuáles serían las correctas y cuáles no? Para responder retomamos la entrevista de una de las intérpretes que trabajó en el Carnaval + Inclusivo:

"Lo que nos pasa también (...) es que nosotras venimos de una formación que es todo muy formal, negro, recto, la información, leer, estudiar y con las murgas está llegando febrero y ellos están cambiando el libreto, haciendo cosas nuevas, no tienen la letra con mucho tiempo de anticipación. Para poder entrar tenés que hacer vos un quiebre de cabeza porque es totalmente distinto lo que aprendemos" (Entrevista intérprete).

Al proseguir la entrevista nos relata que en una ocasión, cuando trabajaron junto a la Murga Métele que son Pasteles, un grupo de personas sordas que fueron a asesorarlas les sugirieron usar vestuario de colores, rompiendo con la regla implícita de solo usar colores oscuros, mayoritariamente negro, para un mejor contraste de las manos. Otra intérprete comentó sobre este punto lo siguiente:

"si bien nosotros optamos por estar con buzo negro, [trabajar en el carnaval] te posibilita, como en el teatro, capaz que hasta ponerle algún detalle, o sea, no hacerlo tan formal. El hecho de estar de pie en un lugar más grande, que tengas otro movimiento, posibilita también ponerle otra expresión, no es solo de acá para acá [señala el torso del cuerpo], que es como en general se hace, sino que es todo tu cuerpo, poner mucha cosa, no necesariamente una seña sino con el cuerpo y la expresión y mismo con lo que ellos hacen [los artistas], ellos también tienen ciertos movimientos y acciones que no necesitás ni siquiera interpretarlo, que solo con hacer (...) uno de los recursos que teníamos, por ejemplo, era mostrar ciertas cosas, quedaba hasta más claro que estar explicándolo, como que tiene esa mezcla entre lo expresivo, la seña, bueno la unión de esas dos cosas (Entrevista intérprete).

En el caso particular del estudio de las letras, el tiempo del carnaval y sus dinámicas de cambiar las letras “sobre la marcha”, es otra característica que se tensiona con la forma más convencional de interpretar en donde se estudia las letras con tiempo para prepararse lo que habilita el espacio para la improvisación. En otro caso, una intérprete menciona que si bien en el primer año de trabajo se respeta la formalidad, hubo ocasiones donde su equipo en conjunto con la agrupación tomaron la decisión artística de ponerse maquillaje acorde a la temática propuesta. En sus palabras :

“Sí, a nosotros se nos respetó el hecho de que sea ropa negra. El frente liso y en la parte de atrás dice ‘intérprete LSU Momosapiens’. Incluso con esa remera entrábamos a los tablados como parte del conjunto. Entonces para los tablados no nos maquillamos pero capaz yo que soy muy de ponerme brillito o cosas de esas, a veces sí les pedíamos más que nada para el desfile y para los Teatros de Verano que nos maquillen. Y el segundo año ya era todo más “Barbie”, todo más... fue todo diferente el maquillaje” (Entrevista intérprete).

Del mismo modo que para las agrupaciones había algo de la historia personal de algunos de sus integrantes que conectaba con la comunidad sorda o tenía cercanía con la discapacidad, el acercamiento a la propuesta del Carnaval + Inclusivo como intérpretes tuvo en muchos casos como antecedente un vínculo anterior con el carnaval de disfrutar, participar y conocer la fiesta popular. Desde la perspectiva de quienes interpretan hay coincidencia en que más allá de cierta trayectoria o conocimiento en la interpretación de LSU no había demasiada experiencia previa específica en el ámbito del carnaval, que se presenta como algo nuevo a descubrir y también un desafío importante en muchos sentidos. En este proceso de aprendizaje, la participación de personas sordas fue algo importante también que enriqueció y consolidó el proceso:

“yo trabajo en una cooperativa de intérpretes y ahí fue que nos convocaron, a ver si estamos interesadas en tomar uno de los conjuntos de carnaval para poder hacer la interpretación, nosotras dijimos que sí, en realidad ninguna tenía experiencia en eso y dijimos, bueno, ta, sí, está bueno para probar y nosotros en realidad incorporamos a dos personas sordas para poder hacer todo el trabajo de interpretación y lo hicimos desde cero, o sea, nosotros empezamos a ir ya en diciembre” (Entrevista intérprete).

En los relatos, el interés por participar de Carnaval + Inclusivo tiene que ver con una dimensión laboral, pero también con una cercanía anterior, personal, con el carnaval, con una “pasión” por la fiesta popular que las estimuló a participar. Una de las intérpretes habla de que, de alguna

manera, se juntan dos ámbitos de interés que se empiezan a conjugar de modos insospechados hasta ese momento:

“Para mí, que me gusta el carnaval, era un sueño, era hacer las dos cosas que me gustan, el carnaval, el tablado, vivirlo de adentro y a su vez trabajando, porque estábamos convocadas a trabajar. Entonces claro, capaz que de mi lado, otras compañeras que no le gustaba tanto lo tomaban más como un trabajo y listo, para mí era más como que ‘yo sí tengo que venir vengo, no tengo problema’, y también me parecía como que no era un ámbito tan formal como en otros, si bien obviamente siempre una intenta hacer todo lo mejor (...) me parece que es un ámbito que te permite soltarte un poco más y en realidad, al ser tan nuevo también no sabes qué es lo que está como habilitado o no hasta que se va haciendo” (Entrevista intérprete).

En un sentido similar, otra de las intérpretes hizo referencia a la libertad que se da cuando se seña en el marco del carnaval, en donde se involucra el cuerpo y la gestualidad de manera más expresiva. “¿Qué me está comunicando el intérprete cuando el cuerpo está distendido que cuando está serio?, porque no es lo mismo, el cuerpo comunica pila”, este juego gestual, comenta, podría abrir posibles líneas de trabajo artísticas en donde investigar sobre la expresividad y sus gestos, ya que muchas veces las intérpretes hacían señas que la murga también hacía (Entrevista intérprete).

De lo narrado vemos que el trabajo de las intérpretes en lengua de señas podría pensarse, en un principio, como una tarea técnica antes que de creación, donde hay una serie de normas establecidas. Sin embargo, este límite comienza a ser permeable y buena parte de la satisfacción a la que aluden las intérpretes en las entrevistas está en la sutileza y creatividad necesaria para la adaptación de textos artísticos a LSU. Hilvanar significados, metáforas y risas es una tarea que a las intérpretes las desafía, a la vez que les enseña mucho y que implica paciencia, tiempo, creatividad y reflexión.

Además, su participación en la escena implica tomar en cuenta sus necesidades de espacio e iluminación, por ejemplo, y como vimos, los cruces entre puesta en escena e interpretación están presentes de varios modos. La interpretación de lengua de señas, en el marco del carnaval, pareciera amplificar su dimensión creativa acercándose al trabajo artístico más que a un trabajo técnico. Si bien, es reciente la incorporación de la lengua de señas al carnaval, las experiencias que son narradas por los participantes del ámbito artístico –en este caso el

carnaval- dan comienzo a reflexiones más profundas sobre las dinámicas de interpretación , contraponiendo las tradicionales a las nuevas dinámicas emergentes del carnaval.

II - Retribución económica

El problema de la financiación y continuidad de las políticas públicas es un desafío permanente que se expresa como una preocupación para las intérpretes entrevistadas, y donde no siempre es claro si es una tarea remunerada, es decir, un trabajo o si la remuneración es acorde con la tarea. La dimensión laboral de la interpretación de LSU en el carnaval, al insertarse en un ámbito con sus particularidades, como es el campo artístico, de algún modo absorbe ciertas lógicas del campo así como sus contradicciones. Hay algo de la dimensión creativa del trabajo de interpretación de lengua de señas que no es sencillo de cuantificar. A la vez hay un fuerte sentido de militancia en lo que hacen, ligado a la convicción y el compromiso de que el carnaval sea accesible para las personas sordas, en especial, cuando son las primeras experiencias que funcionan como antecedentes importantes para un desarrollo futuro de la propuesta. Aspectos que se combinan con una dimensión formativa en donde el límite entre una práctica profesional y un trabajo no siempre es clara.

En este sentido, en esta investigación surgen dos formas de retribución por el trabajo realizado. El primer caso corresponde a las y los estudiantes de CINDE que trabajaron a cambio de horas de práctica para poder recibirse, en este sentido no recibían honorarios, pero en algunos casos sí viáticos para trasladarse a los tablados. En palabras de una intérprete:

"...el primer año nos pagar los boletos, como prácticas a vos te pagan los boletos y al segundo año sí se nos pagó, no fue la murga y no cobramos como la murga, fue separado, la Intendencia se hizo cargo del pago de cada uno de nosotros" (Entrevista intérprete).

El segundo caso corresponde al de equipos de intérpretes recibidos, que al agruparse en empresas o cooperativas recibieron honorarios por su trabajo retribuidos por la Intendencia de Montevideo, que es la institución encargada de financiar el proyecto del Carnaval + Inclusivo. En el caso de las personas sordas que se desempeñaron trabajando en la asesoría lingüística de las

traducciones, las que pertenecían a una cooperativa o empresa de trabajo si recibieron remuneración, que era la misma que sus compañeras oyentes.

Por otro lado, también es importante recalcar que algunas personas sordas no recibieron remuneración, trabajaron por militancia o por pedido de otros actores involucrados. Sin embargo, destacan que más allá de no percibir ningún salario, lo que importaba es la conquista del espacio, así lo describe uno de los actores involucrados:

"Y este año por primera vez la organización vio que había un intérprete. Que era algo nuevo. Y nos da un lugar, nos da un lugar chiquito, pero a nosotros no nos importa que sea chiquito, mediano, no nos importa para nosotros es importante, no, el logro llegar a ese espacio, estar ahí. Este año fue la primera vez que estuvimos en el concurso en primera, segunda, de tercero concurso y estuvimos ahí, y estuvo el intérprete en dos lugares, ahí en el tablado y también en la tele. Fue la primera vez, nunca fue así. Y para nosotros dos es un gran logro" (Entrevista a persona sorda).

En ambos casos, tanto intérpretes como asesores sordos que recibieron remuneración afirman que hubo más horas extras que se trabajaron de forma honoraria, como fueron las horas dedicadas a los ensayos. Sobre este punto, una asesora afirma:

"a los seis nos pagaron la Intendencia... nos pagó, pero, bueno, hubieron horas afuera.. fueron más voluntarias y para el intérprete estudiante también fue voluntario" (Entrevista asesora).

Otro aspecto a tomar en cuenta, que podría agregar una forma más de inserción laboral de las intérpretes en el carnaval, se da en el vínculo entre estas y las agrupaciones. En especial para las agrupaciones que se organizan de modo cooperativo, empieza a surgir la reflexión por si es posible que las intérpretes se integren como una más al grupo:

"Había otra cuestión sobre el estatus de componente que tenían en la murga y en el espectáculo, y eso empezaba a abrir la discusión a otros ámbitos. Por momentos pensamos, sobre todo el primer año, ellas tenían una remuneración muy escasa, ¿son parte de la cooperativa, no son parte?Cuál era nuestro lugar, empezamos a dar esa discusión. Ese primer año, en marzo hacemos un baile, un festival, que es parte de la financiación de la murga, y parte de eso se lo dimos a ellas para complementar un poco, no era mucho, pero era algo" (Entrevista integrante Metele que son Pasteles).

Que las intérpretes formen parte de las agrupaciones abre posibilidades interesantes que permite entender su trabajo más orgánicamente aunando aspectos creativos y laborales de la tarea, a la vez que habilita imaginar modos alternativos de financiamiento que no solo recaigan en el estado.

En síntesis, es posible identificar diferentes formas de contratación y modalidad de trabajo de acuerdo a si el pago lo hace la Intendencia, las agrupaciones o si eran horas de práctica. Lo que habla de que todavía no hay criterios claros sobre cómo remunerar la tarea del intérprete, como calcular el tiempo dedicado a ello, contemplando el tiempo en “escena” así como los ensayos y la preparación. Queda pendiente también pensar qué lugar tiene la comunidad sorda cuando nos referimos a la dimensión laboral de la medida. Si bien se puede pensar que la tarea de interpretación es muy diferente a la tarea artística, vemos que en el contexto del carnaval tienen varios puntos en común. Su dimensión creativa o estética, así como la particularidad de que lo que sucede en el escenario es el resultado de un largo proceso de trabajo que, así como en el campo del arte, casi nunca es contemplado en términos laborales. Estas características se suman al debate en curso sobre cómo implementar formas de remuneración que tomen en cuentas las particularidades del trabajo artístico así como aquellos otros trabajos que siendo soporte de este, involucran una dimensión estética.

III- Apreciaciones lingüísticas al momento de traducir el humor del carnaval

La metodología y organización para traducir a las agrupaciones consistió en formar grupos de trabajo compuestos por intérpretes, personas sordas que ofician de asesoras y, en algunos, casos profesores de LSU. En primera instancia las y los intérpretes, hablantes nativos del español, comenzaron un estudio semántico de las letras de las canciones para luego realizar su traducción en una lengua de señas principalmente bimodal (lo que significa que las señas se dicen en el orden gramatical del español), e ir practicando, acompasando el ritmo hasta lograr una adaptación más natural.

En ese momento el asesor sordo, profesor de Lengua de Señas uruguaya, fue el encargado de revisar, corregir y adaptar de tal forma que parezca lo más natural, y producido como si fuese

pensado en lengua de señas. Así trabajaron estos equipos, dependiendo de cada murga, pero compuestos principalmente más de intérpretes que de profesores de lengua de señas sordos. Esta primera fase requirió de un estudio profundo de los recursos literarios que estaban comprendidos en las letras de las canciones, más el trasfondo y contexto de los discursos políticos y reflexiones propias de las murgas.

A lo largo de las entrevistas realizadas se remarcó este punto, el desafío de traducir las letras en cuanto presentan recursos literarios tal como las metáforas, juegos de palabras, neologismos, chistes, ironías que deben partir de la lengua española para llegar a la lengua de señas uruguaya. Proceso al cual se le suma como factor complejizante que al momento de traducir no solamente hay un intercambio de información entre ambas lenguas, sino que esto implica también un intercambio cultural entre la cultura oyente y la cultura sorda. Así lo afirma Viviana Burad en *De sordos y de oyentes con humor*:

“Dentro del ámbito de este tipo específico de mediación lingüístico cultural, de carácter bidireccional, la temática asume un perfil complejo cuando el humor se enfrenta a dos culturas y a dos lenguas con soportes diferentes, que necesitan, no solo de una transferencia adecuada sino de conocimientos y experiencias compartidos que se acerquen a la simetría entre enunciador y coenunciador, oyente y sordo. Esto, en gran cantidad de casos, no sucede, por lo que puede verse afectada la comprensión del significado y del sentido que cada comunidad le atribuye al humor” (Burard, 2008: 6).

Para que este proceso de intercambio cultural se realizara se requirió el estudio de información a nivel cultural, político y social, permitiendo al equipo de trabajo de intérpretes y asesores sordos construir una adaptación de las letras. En las entrevistas realizadas, se hace hincapié en este aspecto, en palabras de una profesora de LSU:

“Sí, preparamos siempre antes las cosas, por ejemplo, la primera vez de golpe, viste, el carnaval era mucho texto y es su propio idioma y tuvimos que adaptar, fue muy difícil, todas las metáforas que había ¿no? las propias cosas de los oyentes que no entendemos, no solamente los sordos, sino que incluso las personas oyentes que nunca van al carnaval tampoco entienden”.

Este fragmento nos indica que, además de considerar las dos lenguas en cuestión, se suma la complejidad de un lenguaje artístico propio del carnaval que requiere un conocimiento previo para todas las personas, independientemente si son sordas o oyentes. La misma profesora añade:

“los chistes de los oyentes (...) no entendíamos ¿no? Porque es algo de la rutina que escuchan, de repetir lo mismo, es como un código. Entonces cuando yo estaba sola y no estaba acostumbrada a ese tipo de español, no entendía. Algunas cosas las sacaba, a ver si lo hacía en señas, pero no la entendía y buscaba transformar esa palabra en algo visual porque no... nos iban a entender en señas porque es un choque cultural, es difícil, no siempre va a ser igual. La cultura es diferente. La cultura oyente y la cultura sorda y eso fue un choque muy fuerte” (Entrevista a personas sorda).

Por lo tanto una de las decisiones de estos equipos fue la de adaptar las metáforas construidas en español a imágenes visuales para que las personas sordas pudieran comprender, usando recursos de la lengua de señas, como son: los clasificadores, describir características de la persona/situación/objeto nombrado, cambios en los movimientos, el cambio de rol y alteración en los rasgos no manuales (expresiones). Además de apoyarse en expresiones artísticas propias de las personas sordas, como: el visual vernáculo, el teatro sordo y la poesía sorda para la construcción de estas imágenes visuales.

La opción de optar por esta metodología, tiene lógica, tal como distintas analistas señalan:

“Según Dingman (1980), a las personas sordas les gusta bromear tanto como a cualquiera, pero la forma en que se cuenta un chiste dentro de la comunidad sorda suele ser bastante diferente de la forma en que se cuenta dentro de la comunidad oyente. Sieler (citado por Dingman) afirma que los chistes de sordos tienden a ser más concretos; sin embargo, Sieler dice que las abstracciones en los chistes pueden expresarse concretamente con ayuda de una expresión facial y corporal exagerada, incluida la mímica” (Sanders, 1986: 61, nuestra traducción).

Sumado al desafío de traducir, se encontró la dificultad de acompañar el ritmo y la velocidad utilizados, lo que derivó a una complejización del trabajo ya que el tiempo para explicar en lengua de señas todo lo que se decía en el español no era suficiente. En esos casos se optó por metodologías diversas, como señalar la pantalla del escenario que proyectaba una imagen para aclarar lo que se estaba señalando, o agregar información al contexto.

Cuando el proceso de traducción tuvo una aparente finalización (nunca de manera definitiva, ya que en diferentes instancias las murgas realizaban modificaciones que tenían que ser sumadas a la adaptación ya realizada), los equipos de intérpretes resaltaron la importancia de tener una devolución de parte del público sordo. Es importante mencionar que la Lengua de Señas Uruguaya es una lengua en proceso de estandarización, esto implica en que no todos los

hablantes tienen el mismo registro y ni acceden a la información de la misma manera. A lo que añade otra particularidad al momento de traducir: la búsqueda de una traducción que logre comprender la mayoría de las personas sordas, independientemente del léxico utilizado, reiterando por parte de los equipos, una vez más, la importancia de pasar las metáforas escritas a imágenes visuales en vez de armar una adaptación puramente léxica. El trabajo realizado por los profesores de LSU y los intérpretes, antes y durante el carnaval, demuestra la dificultad de la tarea, podríamos pensar que es inviable realizar una buena traducción sin ninguna preparación previa ya que como hemos visto el estudio gramatical y semántico es de suma importancia.

4.3. Experiencias sordas en el carnaval

Nos interesa aquí desplegar las experiencias de personas sordas que desde distintos roles han sido parte del Carnaval + Inclusivo, en el entendido de que sus miradas nos ayudan a poner en perspectiva los modos de hacer afianzados y a ver que abriéndose camino a través suyo comienzan a permear otros gestos e inquietudes. Estas ponen en evidencia sesgos del mundo oyente y, de algún modo, nos invitan a imaginar nuevos escenarios. Recorreremos tres experiencias: la de una dupla que coordinó uno de los grupos de interpretación, la de un joven amante de la música que descubrió su gusto por el carnaval y la de una joven que se desempeñó como traductora e intérprete con otra de las agrupaciones. Ellas y ellos tienen en común que se encuentran formados como profesoras/es de LSU, además de ser esta su lengua propia y ello ha sido una característica en el desarrollo de la medida Carnaval + Inclusivo, es decir que las personas sordas involucradas tienen no solo una vivencia personal sino que también aportan un saber técnico que debe ser entendido como tal.

I- Pablo y Adriana: docentes sordos

Adriana y Pablo son sordos, trabajan en el Área de Estudios Sordos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y son docentes de la Tecnicatura en Interpretación y

Traducción LSU-español. Su vínculo con la medida Carnaval + Inclusivo comenzó en la temporada 2023 ocasión en la que integraron el equipo que acompañó a la agrupación de humoristas Sociedad Anónima. En esa temporada fue otra docente (oyente) la que coordinó el curso de educación permanente en cuyo marco las y los estudiantes sordos y oyentes realizaron las prácticas de interpretación. Allí, Pablo y Adriana acompañaron “solamente para ver y apoyamos en algún momento para traducir”. Pero en la temporada siguiente, tras jubilarse esta docente, tomaron la posta y dieron continuidad a la experiencia del curso titulado “Carnaval Inclusivo 2024” el cual estuvo destinado a estudiantes sordos y oyentes y tuvo por objetivos

“(1) aprender a convivir y a trabajar en equipo en una puesta de escena real en un contexto de un carnaval. (2) Reflotar conocimientos adquiridos de metodología y traducción poniéndolos en práctica. (3) Investigar sobre nuevas formas de expresión en función del espectáculo y vínculos con los espectadores” (Programa del curso Carnaval Inclusivo 2024).

Entre octubre y diciembre de 2023 el curso desarrolló sus aspectos teóricos, con clases presenciales para las y los estudiantes y desde fines de diciembre y hasta marzo de 2024 llevaron a cabo las prácticas en esta oportunidad con la murga Gente Grande.

Tomar la decisión de continuar el curso fue estimulante pero a la vez desafiante pues “éramos los dos sordos y [en principio] no teníamos un intérprete que nos acompañara y los estudiantes tampoco querían perder esa oportunidad” (Pablo, en entrevista conjunta con Adriana). Asumir esta responsabilidad implicaba para ellos, en primer lugar, ver cómo se resolvería la comunicación con los oyentes. En relación a este aspecto, Adriana comentó que percibían una falta de confianza hacia ellos, un gesto audista que tal vez no hubiera aparecido si hubieran sido docentes oyentes. A pesar de ser quienes coordinaban el curso, tenían “una sensación de desigualdad” que percibían en detalles como que el grupo se fue achicando. Entonces se plantearon “ir paso a paso” para asesorar y estimular a las y los estudiantes a que se animaran a subir al escenario. “Se quedaron pocas personas, 6 o 7”, comentan, en un grupo que inicialmente fue mucho más numeroso.

Cuando les preguntamos cómo era su vínculo con el carnaval se retrotraen a la infancia, como le suele ocurrir a muchas personas cuyos primeros acercamientos a la fiesta popular se dan a través de las familias. Los recuerdos eran gratos pero tenían también un sabor amargo:

“A mí me encantaba, siempre acompañaba a mi familia, pero no entendía nada, solo miraba los colores y cómo bailaban y las personas se reían y con eso me entretenía nada más, pero ahora es re diferente entiendo y disfruto mucho” (Adriana, en entrevista conjunta con Pablo).

Por eso ambos refieren a esta nueva incursión como algo “distinto”, que propiciaba una experiencia estética y sensible que no habían tenido hasta ahora.

Aún así, conllevó un gran compromiso y dedicación de su parte. Es importante comprender, en este sentido, que si bien se plantea una determinada carga horaria en este caso como parte del curso, luego la dinámica del carnaval resulta muy demandante, y a la vez se genera un compromiso con la agrupación y con el público.

Desde su lugar como sordos y hablantes de LSU, Adriana y Pablo perciben detalles que escapan a las personas oyentes que desconocen esta lengua. Por ejemplo, qué intérpretes pueden realizar una correcta interpretación artística y quienes, por el contrario, tienen mejores aptitudes para desenvolverse en otros ámbitos. Así lo expresaron:

“Que un intérprete pueda trabajar en cualquier situación no es así, es una idea que no es así. Hay situaciones y depende la persona, a veces se siente que no puede o que no sirve para esa área y hay otras áreas que sí, entonces es un tema importante” (Pablo, en entrevista conjunta con Adriana).

Otro aspecto que Adriana y Pablo remarcan es la valoración que realizan otras sordas que participaron del curso que ellos ofrecieron. “Los sordos disfrutaron, les encantó y aprendieron. Dijeron, ‘ojalá el año que viene vuelva’, y nosotros quedamos sorprendidos”, dice Adriana. Y la sorpresa es en parte por las dudas que sintieron al inicio, pero también porque al ver que existe un interés de las personas sordas por continuar, y a su vez que les ven como referentes de esta experiencia, entienden que es importante sostener y no abandonar, aunque se sienten cansados, ya que involucrarse con el carnaval conlleva dedicar el tiempo de licencia a esta actividad. Entonces lo viven con gratitud, pero a la vez como un gran compromiso.

A diferencia de otros equipos de intérpretes, “el de la TUILSU” –como se les conoció–, por conformarse en el marco de un curso y ser coordinado por dos personas sordas convocó en su mayoría a otros sordos y sordas. “No ser el único” o “la única” en un entorno oyente –incluso cuando hablan lengua de señas– es un aliciente para quienes se aventuran a ser parte de esta iniciativa. A su vez, esta característica hizo que varias personas sordas subieran al escenario a realizar la interpretación, algo que resulta imperceptible para las y los oyentes, pero que no pasa desapercibido para las y los sordos.



Imagen 12: Pablo en el escenario, realizando la interpretación de Gente Grande durante su presentación. Fuente: fotografía tomada por el grupo de la TUILSU.

La experiencia de Adriana y Pablo, junto a la de otras personas sordas que se han involucrado y trabajado en el proceso, realizando asesorías y desenvolviéndose como intérpretes en el escenario resulta de algún modo emblemática por distintas razones. Por una parte, porque con gran gentileza colocan la perspectiva sorda en un contexto que se rige por las normas del mundo oyente y decimos con gran gentileza porque hacerse presente en un espacio simbólico de otros no es fácil, aparecen resistencias y para ellos es agotador. Y por otra parte, porque generan un puente con su comunidad lingüística y estimulan de este modo su acercamiento, aspecto fundamental para que la medida tenga efecto y logre continuidad. Este último punto fue mencionado en distintas oportunidades por nuestros interlocutores, es decir el valor que tiene para las personas sordas que quien aparece en escena es otra persona sorda.

No podemos tomar a la ligera las presencias sordas en espacios dominados por la cultura oyente, pues en dicho gesto se actualiza una historia vinculada a la patologización y a la marginación con la cual la comunidad sorda ha lidiado por décadas. Por eso, las presencias de Adriana y Pablo, la de las personas sordas que conformaron su equipo, así como la de otras personas sordas que han asesorado a agrupaciones e intérpretes en ediciones anteriores del Carnaval + Inclusivo, abren lugar a otras miradas y sueños, tal como lo expresó Adriana:

“De verdad, a mí me gustaría estar en el escenario, que haya murguistas sordos profundos que estén integrados con los oyentes, o al revés que hay una murga sorda cantando y un oyente contando eso ¿no? Es un sueño para mí, que cambie, me gustaría” (Adriana, en entrevista conjunta con Pablo).

¿Podemos imaginar un carnaval con artistas sordos en escena?

II- Juan, amante de la música

Juan es un joven sordo, a los tres años perdió la audición a causa de una enfermedad y a los seis le realizaron un implante coclear. A los doce años aproximadamente tomó contacto con la Asociación de Sordos del Uruguay y aprendió lengua de señas. “Aprendí de grande a hablar lengua de señas. La escuela, el colegio y el liceo lo hice con oyentes y no había intérprete”, dice. Además de ser estudiante universitario es profesor de LSU egresado de CINDE, estudia en la TUILSU y entre sus intereses está la investigación lingüística, lo cual relaciona con otra de sus pasiones: la música. Al respecto Juan comenta:

“A medida que fui creciendo me encantó la música. Siempre voy a espectáculos donde tocan la guitarra, el tambor, el carnaval también me encanta, he ido a muchos lugares. Más de grande me empecé a interesar por el teatro y el cine, toda esa rama del arte que está muy relacionada, eso me interesa mucho, todo lo cultural, por ejemplo el carnaval, la murga. Y me gustaría... siempre pensé en incluir la lengua de señas en el arte ¿no? ¿Cómo quedaría la lengua de señas en la música? ¿Cómo quedaría el movimiento? Pero la verdad que no es fácil, por el tiempo, la atención, la voluntad que tenés que tener y las horas” (Entrevista a Juan).

La mirada de Juan echa por tierra prejuicios del mundo oyente relacionados a los vínculos que las personas sordas establecen con los sonidos y en particular con la música. De igual modo que entre oyentes, entre sordos pueden existir distintos intereses por la música y ello también

es trasladable a la sonoridad y musicalidad del carnaval y en este sentido el desafío de la traducción no se acota a las letras.

Fiel a lo que lo moviliza, desde hace varios años se ha involucrado en distintas experiencias interpretando principalmente los espectáculos de bandas de rock y de artistas uruguayos, lo cual da cuenta de que no solo en las artes escénicas sino también en el ámbito de la música se va extendiendo la inquietud por la traducción de los espectáculos. Es un trabajo que necesariamente se realiza en equipo, dice, “vamos mirando las letras de las canciones, proponemos y discutimos entre todos”, comenta.

Juan tomó contacto con el carnaval de joven. A pesar de que su madre, su padre y su hermana iban al tablado desde que era niño, a él “le daba lo mismo”. Fue a través de amigos que comenzó a interesarse y a descubrir la multiplicidad de características que forman parte del carnaval:

“[Empecé] más bien por amigos oyentes que me invitaban, íbamos juntos y veía, me interesaban algunas cosas pero no las entendía porque no había intérprete, entonces intentaba mirar y alguna cosa me daba cuenta, otras no, pero en general con práctica y conociendo al grupo sí, entendía la forma también en que se expresaban. Pero con el tiempo y yendo muchas veces como que lo fui incorporando en mí” (...) También me interesaban los colores, el tablado, como estaba todo armado, toda esa información me interesaba. Porque antes yo pensaba que solamente era escuchar, pero no, también son los vestuarios, el maquillaje, cómo está armado. No es solamente una atención a la música, también al escenario, que es importante, la forma del trabajo en equipo, ¿no?, porque no es una persona, es un equipo que tienen diferentes niveles vocales, algunos más arriba otros más abajo” (Entrevista con Juan).

De este modo y estimulado por su interés en la música, concurriendo a los tablados Juan descubrió un mundo de detalles que de forma previa desconocía. Es importante notar que él se refiere a sus amigos oyentes como los promotores de su acercamiento a los tablados y al carnaval, un ámbito al que hasta hace algunos años no se sentía convocado. Seguramente el interés compartido por la música haya estimulado tanto el vínculo con personas oyentes como el acercamiento a los tablados. Pero aún hallando un conjunto de aspectos llamativos, Juan también menciona que la ausencia de intérpretes limitaba su comprensión.

Este recorrido lo ha llevado a convertirse en una de las personas sordas que han asesorado a las agrupaciones y a las intérpretes en el marco del Carnaval + Inclusivo, labor que ha realizado con un sentido de militancia “porque tenemos derecho a la accesibilidad y a los festivales y a

disfrutar y compartir esos espacios culturales. Nosotros no estamos rezagados de la cultura”, dice.

En esta búsqueda de acceso a la cultura, Juan también ha intentado difundir entre sordos y sordas conocidas para que se acerquen, pero es una labor que cuesta sostener en el tiempo:

“No es fácil, la verdad. Además, algunas personas sordas (...) fueron a ver, pero después como que se fue apagando eso porque es la misma falta de costumbre (...) Los mismos sordos, no se interesaban y no había otros sordos para avisarles e ir juntos y tampoco había publicidad que avisara” (Entrevista con Juan).

La convocatoria y el captar la atención del público objetivo es uno de los aspectos de los que se habla menos, pero tal vez de los más desafiantes y que acerca una serie de interrogantes y tensiones para el diseño de políticas públicas de accesibilidad. En este sentido, para Juan, una de las claves está en lograr una buena difusión, de modo que las personas se enteren de los eventos con tiempo, puedan organizar una salida y concurrir en grupo.

III- Caro, un puente de comunicación

Carolina es una joven sorda, profesora de lengua de señas, trabaja en una escuela de sordos y también enseña lengua de señas a familiares de personas sordas. Su vínculo con el carnaval desde el rol de asesora desde la comunidad sorda e intérprete comenzó en 2023 con la murga Doña Bastarda. La llamó una intérprete de su confianza y le preguntó si le gustaría sumarse y no pudo rechazar la propuesta. “Yo nunca había tenido experiencia [en el carnaval], si había practicado, había ido a lugares, por ejemplo con teatro, con canciones”, dice, pero el rol de asesoramiento en el proceso de adaptación, es algo que “le encanta”. Carolina recuerda que a través de su conocida se unió a un grupo de intérpretes y, como también lo mencionaron el resto de las y los interlocutores, remarca la importancia del trabajo en equipo:

“Siempre tienen que trabajar de tres, nunca solo porque se necesita ir compartiendo, por ejemplo, yo te corrijo, vos me corregís a mí y así vamos intercambiando” (Entrevista con Carolina).

No era la primera vez que Carolina se subía a un escenario a interpretar, pero la primera vez acompañando a Doña Bastarda sintió muchos nervios porque las luces no le permitían ver a la intérprete oyente que estaba debajo del escenario señando “en espejo”. Pero subir al escenario significaba para ella que la comunidad sorda ocupara un lugar al que comúnmente no accedían y, a la vez, una forma de propiciar el acercamiento a este ámbito por parte de sus pares:

“imagínate que si yo subo como persona sorda, los sordos espectadores entienden mejor porque es el movimiento propio, las señas, los gestos propios, la expresión natural, me van a comprender mejor a mí” (Entrevista con Carolina).

Y entender mejor, en un entorno que se ha construido en base a una lengua dominante, negando la presencia de las lenguas subalternas, es al fin de cuentas el componente clave del acceso a las expresiones artístico-culturales en este caso.

La experiencia se puede sintetizar en la noción de ensayo y error. La interpretación nunca es la misma, aunque así parezca, porque en cada oportunidad surgen imprevistos, por ejemplo, que delante de las intérpretes oyentes que se encontraban señando en espejo pasara gente caminando, obstruyendo el campo visual de Carolina mientras estaba sobre el escenario. Fue un recorrido en el que probaron distintas estrategias, porque el objetivo

“era que las personas sordas se interesaran en lo que estábamos adaptando y eso nos llevó más trabajo, no es solamente ‘me paro en el escenario, no me importa nada, total, no pasa nada’, no, no es eso” (Entrevista con Carolina).

Carolina esperaba que sus pares de la comunidad sorda le dieran su parecer, que le dijeran qué les había parecido, si veían errores o aspectos a mejorar. “Yo necesito saber si se entiende o no”, dice, en un gesto que revela su ética y compromiso con la labor que estaban desempeñando. De este modo, se encontró con comentarios diversos, positivos y negativos:

“Positivos por la accesibilidad, que hubiera intérprete, porque nunca habían visto carnaval, fue algo lindo que antes no había acceso. Y negativo porque, obviamente, no conocían la cultura del carnaval y no hay forma de seguir la línea. Sí yo pienso, si me pregunto a mí misma si la accesibilidad es importante, sí lo es, pero también es importante la adaptación para entender (...) es lo mismo que le pasa a las personas oyentes la primera vez que van a Carnaval y no conocen, no saben, pero imagínate para los sordos es el doble de trabajo. Algunos me contaron que se sintieron muy emocionados y la mayoría me dijo que le gustaba más ver a una persona sorda en el

escenario ¿por qué? Porque la lengua, la forma de llegar, de compartir era la misma y el intérprete era bueno pero se sentía más en unión con las personas sordas. Otro comentario negativo fue que no entendían porque era mucho tema de política y la política es muy difícil” (Entrevista con Carolina).

Los comentarios que llegaron a Carolina nos advierten de que la incorporación de accesibilidad no es un hecho que de una vez garantice el derecho a la cultura. Se presentan múltiples aspectos que influyen en particular en el ámbito del carnaval. Una de las cuestiones tiene que ver con que el carnaval ofrece una crítica con base en acontecimientos que tuvieron lugar durante el año y que son de público conocimiento, se difunden en los medios de prensa y en redes sociales. Sin embargo, en general la comunidad sorda no llega a esa información en el mismo tiempo que las personas oyentes: “la información llega tarde”, nos explicó Carolina. Esta temporalidad lleva, en última instancia, a que al momento de presenciar un espectáculo que retoma en su crítica algunos de esos hitos, sordos y oyentes no están en igualdad de condiciones. Esto también sucede así porque el carnaval, como Carolina y el resto de los interlocutores sordos nos hicieron notar, al ser concebido desde la experiencia de personas oyentes para interactuar con otras personas oyentes, pasa por alto las necesidades de las personas sordas. Un carnaval pensado para las y los sordos sería otro carnaval.

Por eso, garantizar el derecho a la cultura para las personas sordas no se puede acotar a añadir interpretación en LSU a un espectáculo, aunque esto es un paso necesario. Por el contrario, se pone de manifiesto la importancia de transitar recorridos y aprendizajes donde las personas sordas van haciendo propios un conjunto de códigos y prácticas que les eran ajenos, resignificándolos y aportando su visión. En este sentido se podría decir que las iniciativas que se vienen desarrollando desde hace algunos años a esta parte tienen efectos en distintas temporalidades, algunas inmediatas y otras de más largo alcance y de ahí también la relevancia de que se puedan sostener en el tiempo. Asimismo, aún reconociendo la labor de accesibilidad que desempeñan las y los intérpretes oyentes, como vemos hay un tipo de encuentro entre personas sordas que resulta intransferible en lo que hace a la experiencia de un acontecimiento.

Por último, en línea con el comentario de que es difícil transmitir información referida a la política -u otros temas-, Carolina también nos habló de que existe un uso y conocimiento

heterogéneo de la lengua de señas entre las y los sordos y –al igual que sucede entre oyentes–. Algunas personas desarrollan más que otras su lenguaje de acuerdo a los espacios que habitan, sus redes vinculares y las oportunidades que han tenido de ampliar sus trayectorias educativas. En este sentido, una preocupación central para ella tiene que ver con el tipo de adaptación que realizan a partir de las preguntas ¿cuál es mi público? y ¿a quiénes les estoy hablando? El gesto de considerar que hay personas sordas que tal vez no comprendan determinadas señas porque no han tenido acceso a ellas, pone de manifiesto una suerte de micropolítica cultural dentro de la política de accesibilidad cultural y aquí también la presencia de las personas sordas en el proceso de trabajo cumple un rol sustantivo.

Otra vez se pone de manifiesto que existen un conjunto de elementos históricos, sociales y culturales que adicionan complejidad a una iniciativa de estas características. Si el carnaval ha ido consolidando un carácter “eminente escénico” y teatral (Alfaro e Ibarlucea, 2016), que despliega su experiencia acumulada en el uso de la metáfora y determinados guiños comunicativos, las personas sordas, al permanecer históricamente marginadas de este capital cultural, enfrentan un desafío de proporciones al hacerse presentes en el carnaval.

CAPÍTULO 5. Debates emergentes

En este capítulo queremos acercarnos a algunas interrogantes y líneas de reflexión que nos fueron compartidas por nuestros interlocutores e interlocutoras durante la investigación y que también pusimos en circulación desde el equipo, a medida que nos adentrábamos en este recorrido. Estos emergentes, a nuestro criterio, desafían a los modos establecidos de hacer y en este sentido abren una ventana a un tipo de crítica en la que nos podemos animar a reflejarnos si lo que nos proponemos colectivamente es impulsar cambios sociales.

Asimismo, la medida Carnaval + Inclusivo y el contexto más abarcativo de iniciativas de –lo que de momento y a falta de una expresión más atinada llamamos– “accesibilidad cultural”, han dado lugar a prácticas organizativas y colectivas que nos interesa situar en términos de acción política o militante.

5.1. Nuevas presencias, ¿nuevas estéticas?

Un emergente que observamos en reiteradas ocasiones tiene que ver con la pregunta por la construcción de nuevas estéticas y modos de entender la técnica y la práctica artística. Creemos que se trata de un aspecto fundamental, puesto que trasciende la visión utilitarista de la accesibilidad –en específico de la LSU– y los sentidos de corrección política en torno a la inclusión y nos introduce en el terreno de lo creativo y de la exploración de otras formas de hacer. Sin embargo, aún se presenta de forma tímida o como una interrogante para las agrupaciones y quienes las conforman. Por su parte, las intérpretes pueden tener interés en ampliar su práctica profesional incursionando en el ensamblaje con las técnicas artísticas –ya vimos que en muchas ocasiones se ha mencionado que la interpretación de espectáculos es diferente y más expresiva, por decirlo de algún modo, que la que se realiza en otros contextos– pero, en general, todavía son vistas como un componente externo a la agrupación y, por tanto, cuya labor se acota a la interpretación. Aún así, la reflexión a propósito de las estéticas del carnaval ha comenzado a replicarse y aquí queremos adentrarnos en ella.

Cuando hablamos de estéticas lo hacemos en sentido amplio, abarcando todos los aspectos de la puesta en escena; a su vez, la puesta en escena resulta indisociable del proceso de trabajo y montaje en el cual se basa, por lo que la estética debe ser entendida en términos de un proceso y no meramente como un resultado. En lo que respecta a su vínculo con la LSU, si bien las propias características de la lengua pueden llevarnos a enfocarnos en lo visual, –la gestualidad, la amplitud y expresividad corporal, los ritmos, el uso del espacio, etc.– también podemos tomar en cuenta las sonoridades y silencios en la construcción de narrativas escénicas. En cualquier caso, al indagar este aspecto se deja entrever una cuestión sustantiva relativa al límite de lo artístico y por extensión del lugar de los artistas.

Si las intérpretes están en escena y conforman el hecho artístico ensambladas con quienes integran la agrupación; si son dirigidas por los directores de las agrupaciones; si su trabajo supone una búsqueda de recursos para expresar distintas emociones, estados y mensajes: ¿son de algún modo artistas o su lugar se circunscribe a lo técnico? ¿Qué posición ocupan con respecto a la autoría del espectáculo colectivo? Ciertamente no existe una única respuesta a estas preguntas y nuestra intención es, sobre todo, la de procurar ampliar las perspectivas en lugar de generar puntos de mira fijos.

Una primera interpretación la podemos hallar en el modo en que fue codificada la LSU en el Reglamento que rige el Concurso Oficial de Agrupaciones del Carnaval en 2024, en el cual por primera vez se incorporó un artículo que alude a la presencia de intérpretes en LSU. En el Artículo 28 del Reglamento se consigna que:

“Los conjuntos que participen del Concurso Oficial podrán registrar ante la Gerencia de Festejos y Espectáculos hasta 2 (dos) intérpretes en lengua de señas uruguaya (LSU), en el marco de las políticas de inclusión llevadas adelante por la IdeM. Los y las intérpretes podrán acceder cumpliendo los mismos requisitos que los componentes registrados, y desempeñarán su labor en la zona del escenario establecida a tales efectos, no pudiendo cumplir otro rol en escena que exceda el de intérpretes en LSU” (Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones del Carnaval, 2024: 8).

En este caso vemos una postura que escinde el espectáculo –situando allí al hecho artístico– de la accesibilidad dada por la LSU y para ello define algunas reglas, como la delimitación del espacio en el escenario y la indicación de que dicho rol no podrá exceder el de la interpretación. Es posible que esta perspectiva, que focaliza en lo técnico de la incorporación de la

accesibilidad en LSU, se haya definido procurando no generar una desigualdad entre las agrupaciones concursantes que cuentan con intérpretes y las que no, por lo tanto, la LSU no es tomada en cuenta a la hora de evaluar y otorgar puntaje a los espectáculos. Las intérpretes, conscientes de que mantenerse dentro de las reglas es de suma relevancia en el concurso, en más de una oportunidad comentaron que el escenario del Teatro de Verano les generaba más nervios de los habituales y que evitaban realizar cualquier tipo de gesto que pudiera interpretarse como un incumplimiento, como ser mirar hacia el costado en vez de mantenerse mirando al frente. Pero lo que sucede en el Concurso Oficial de Agrupaciones del Carnaval no puede tomarse como un indicador de todo el carnaval, que cuenta con una multiplicidad de espacios y escenarios.

En la construcción de nuevas estéticas podemos identificar desafíos de distinta complejidad. Ya mencionamos en el capítulo anterior la experiencia de Sociedad Anónima en 2019, ocasión en la que realizaron una canción en LSU. Con posterioridad y fuera del concurso, algunas agrupaciones integraron interacciones con las intérpretes u otra clase de gestos, por ejemplo que las intérpretes formarán parte de las coreografías, como también mencionamos en el caso de Metelete que son Pasteles.

En una dirección semejante, otra de las murgas nos compartió su inquietud por concebir un espectáculo que ensamblara el humor de oyentes –en español– y de sordos –en LSU– para lo cual entienden que se requiere un proceso de conocimiento del otro que posibilite que las ideas fluyan con mayor naturalidad:

- ¿En algún momento se plantearon que hubiera otro tipo de dinámicas entre quienes interpretaban y las y los integrantes de la murga?

- Sí, lo pensamos como ‘qué bueno que estaría’. Ahí nos pasa como colectivo de letras que es desafiante esto del humor, todavía nos sigue pasando que... sentimos que forzamos que suceda, como que las formas en las que nos llegan las ideas, por así decirlo, es de un modo [en español] y entonces no se nos terminó de ocurrir una idea que incorporara como naturalmente [la LSU] y que no quedara como forzado (...) pero lo que yo pienso es que a medida que eso se va haciendo cada vez más natural y está cada vez más integrado al paisaje, hay más chance de que surjan ideas” (Entrevista a integrante de Gente Grande).

El carnaval tiene una característica peculiar que puede estimular la exploración de estas nuevas estéticas y es el hecho de que cada año se renueva el proceso creativo desde el inicio. Si bien esto acontece dentro de las propias reglas que el carnaval construye para sí, es una oportunidad para situar a la LSU como un componente más.

Otro recorrido propone la murga chilena La Corre y Vuela. Decimos otro recorrido pues su espectáculo se monta en un contexto diferente donde el carnaval y sus agrupaciones no tienen un lugar tan afianzado como en el caso de Uruguay, lo cual posibilitó concebir otros modos de hacer. A su vez, su proceso de trabajo no se da vinculado a una medida promovida desde la institucionalidad pública sino que surge de un interés de parte de la agrupación y de la intérprete que se vinculó con ella. Resulta valioso conocer su experiencia para identificar algunos puntos en común con las agrupaciones uruguayas –principalmente en la dinámica de trabajo–, así como diferencias –sobre todo en lo que se ve como posible realizar–.

Tras unos tres meses de intercambios entre la directora de la murga y la intérprete en el cual se enfocaron en la adaptación de las letras pasaron a la parte de montaje. La intérprete nos narra aquí cómo fue desde su lugar:

“yo llegué a la murga al tiro con la idea de que todas [las integrantes] señaran, es que dije ‘es un coro, sería increíble que que el coro completo señala’ como que al tiro lo pensé porque yo entré al mundo de la accesibilidad y la lengua de señas y la comunidad sorda a través de la música, porque yo conocí a un intérprete que interpretaba música y quedé así como ‘¿qué es esto?’ y entonces me empecé a interesar desde mi propia faceta de creadora de música (...) Además esta intérprete que yo conocí, ella me traspasó toda su su visión crítica también, como de ‘pucha se interpreta mucho en español signando y el rol del intérprete es como tan formal ¿no? de negro y con tantas reglas y tiene que estar en la esquina y con su luz y como tan aparte de lo que está pasando en el escenario (...) entonces poniéndose en el lugar de las personas sordas ves que hay que dividir la mirada entre entender la información y ver todo lo que está pasando, yo lo sentía súper injusto. Entonces desde que entré dije ya, sí o sí todas tienen que señalar en algún momento, ahora eso también tiene dilemas éticos y un montón de cosas entonces y fuimos de a poquito” (Entrevista con integrante de La Corre y Vuela).

Se genera así el proyecto de que todas las integrantes de la agrupación señaran algunas partes con el fin de lograr una puesta en escena más integrada, que no requiriera dividir la mirada de la persona sorda que observa la presentación. Ello conllevó que la intérprete enseñara a las

integrantes de la agrupación cómo seña lo que cantaban, lo cual, como bien menciona la entrevistada, abrió el debate ético acerca de qué se enseña, cómo y quiénes deben hacerlo, porque una cosa es enseñar una lengua y otra es generar una coreografía con base en una lengua pero son entender el significado. Para “hacerse responsable”, como ella mencionó, optaron por generar un espacio de intercambio con personas sordas previo al estreno, de modo de tener un primer acercamiento a la cultura sorda. La intérprete reflexiona que

“los oyentes somos muy ignorantes, no sabemos y como no conocemos tampoco, no estamos abiertos a esas posibilidades, entonces cuando ocurrió ese primer contacto, yo siento que al tiro hubo una apertura ahí y que fue súper importante (...) después de eso, o sea, mientras seguimos presentando, organizamos un taller de lengua de señas para toda la murga, obviamente no todos pudieron participar todo el tiempo, pero fue como un gran avance también donde aprendieron lengua de señas, pero también mucho de teoría, cultura sorda, etcétera (Entrevista con integrante de La Corre y Vuela).

Queda de manifiesto, de este modo, que la discusión acerca de las estéticas se encuentra atravesada por dimensiones de distinto tipo que van desde los condicionantes que coloca un concurso, la organización del trabajo, los vínculos entre los distintos actores involucrados y su mutuo conocimiento para generar cambios dentro de un marco ético de posibilidades.

Pero no debemos perder de vista que estos trayectos en los cuales surgen interrogantes, oportunidades y expectativas en torno a la creación artística se enmarcan en una relación de desigualdad entre el mundo oyente y el mundo sordo o entre las dos comunidades lingüísticas que representan. La innovación creativa no puede ignorar dicha relación, donde hay una de las partes que ocupa una posición dominante y otra una posición subalterna. En este sentido, la participación de las personas sordas en los procesos de trabajo resulta fundamental, pues de otro modo se trata de personas oyentes, con distintos roles, definiendo cómo vincularse desde el arte con las personas oyentes, sin que estas últimas estén presente en la conversación.

Es de esperarse que esta discusión continúe desarrollándose en los años venideros a partir de la experiencia acumulada de los distintos actores y, tal vez, nos encontremos con nuevas propuestas en el carnaval.

5.2. Hacia una masa crítica de otro carnaval

Durante los meses del año donde el carnaval parece descansar, pero también en momentos de actividad más álgida, fuimos partícipes de un conjunto de eventos artístico-culturales, de debate y reflexión colectiva que no habían sido planificados en el marco de la medida Carnaval + Inclusivo pero que sí respondían, de algún modo, a sus ecos. A estos eventos y a la energía dedicada a ellos podríamos verlos como gestos militantes, en el sentido de que han buscado posicionar la importancia de la LSU y de la participación de las personas sordas en el ámbito artístico-cultural. En su realización comúnmente se involucra a instituciones públicas como la propia Secretaría de Discapacidad u otras como los Municipios, así como a agrupaciones carnavalescas, por lo que de algún modo aparecen como extensiones del Carnaval + Inclusivo. Es lógico que surjan estas iniciativas puesto que la medida que aquí estudiamos, como fuimos viendo, tiene una importante participación de distintas instituciones así como de personas en particular integrantes de la comunidad sorda que brindan su asesoramiento y colaboran con la difusión, entre otras cosas. En este apartado nos detendremos un momento en las iniciativas de militancia para hacer mención a sus propuestas y características.

I- Conversamos sobre inclusión

7 de diciembre de 2023. Llegué pasadas las 18 horas a la cancha Rincón del Reducto, lugar donde ensaya la murga de mujeres Cero Bola. Había poca gente, unas doce personas que hablaban entre ellas de a grupos, mientras otras preparaban el espacio. Al costado de la cancha pude apreciar una ronda de sillas en el pasto, y los micrófonos y equipo de sonido en el "escenario", un piso de hormigón al aire libre que fungía de tablado. Lourdes ya estaba ahí y conversaba muy efusivamente en lengua de señas con Magela de la Secretaría de Discapacidad de la IM. A medida que fue llegando más gente se armó una gran ronda de unas cincuenta personas, algunas sordas y otras oyentes.



Imagen 13: Flyer de la actividad que circuló por whatsapp y redes sociales invitando a la actividad.

El encuentro que duró tres horas y media consistió en una ronda de presentación, luego se compartió una mesa con comida y bebida donde se generó una conversación informal en grupos y para terminar mostraron parte de sus espectáculos las murgas La Corre y Vuela (Chile) primero y Cero Bola, después. Fue organizada por un grupo de intérpretes que sostienen una labor de militancia y vínculo con el carnaval desde los festivales InclusiónArte.

Martín Nieves fue el primero en hablar para dar comienzo a la actividad, expuso brevemente los porqués del encuentro y propuso empezar con una ronda de presentación. Explicó que el encuentro entre la murga chilena La Corre y Vuela y Cero Bola se da por mediación de Andrés Alba (gestor del Centro Cultural Urbano y murguero) que llevó adelante el proyecto de investigación llamado Las mil esquinas sobre el proceso de expansión de las murgas en formato uruguayo en latinoamérica. Un viaje de un año por Chile, Argentina y Colombia que lo llevó a conocer muchas experiencias, entre ellas la de La Corre y Vuela, murga chilena que ha incorporado la lengua de señas a su espectáculo. Comentó a su vez que el encuentro se daba en el marco de los cincuenta

años del golpe de Estado en Chile y Uruguay y en línea con las actividades que vienen fomentando desde la Secretaría de encuentro y reflexión sobre los cruces entre arte y discapacidad e inclusión y arte.



Imágenes 14 y 15: dos momentos del intercambio durante el encuentro. Fuente: fotografías del equipo de investigación.

Nos fuimos presentando y mientras eso ocurría una intérprete chilena y otra uruguaya traducían lo que se iba diciendo a la lengua de seña de cada país; estaban sentadas enfrente de un integrante sordo de La Corre y Vuela y Magela de la IM. Comenzó Andrés Alba quien estaba allí participando del encuentro. Comentó brevemente sobre su proyecto, el vínculo de afecto y cercanía que tenía con La Corre y Vuela, y resaltó que al ser una murga de otro país y que no concursaba, tiene mayor libertad para incorporar de modos novedosos la lengua de señas a la propuesta artística. La ronda continuó y se fueron presentando con nombre y seña integrantes de La Corre y Vuela. Estaban la directora y el director musical, coristas, músicos, diseñadoras, vestuarista y arreglador. Además, la murga cuenta con una intérprete que forma parte de la agrupación como una más. Con sus matices la reflexión que compartían hizo referencia a que el trabajo en lengua de señas es una opción política además de estética, y aparecieron nociones como responsabilidad social, justicia, elección, crítica social y política y acceso al arte. Se habló también de la profunda experiencia que les ha significado el proceso creativo, de la posibilidad de pensar la lengua de señas como un espacio de creación, de ensamblaje de lenguajes, de una ampliación de las formas de comunicación, y de la posibilidad de que emerjan otros lenguajes musicales. Estaban también muy agradecidos por el encuentro y conmovidos por estar en Uruguay, “país de referencia de la murga”, tal como lo dijeron.

Nos seguimos presentando en el orden de la ronda y llegó el turno de las integrantes de la murga Cero Bola. Aquí se notó un cambio en la forma de la conversación, que pasó de emotiva-reflexiva y de síntesis del proceso creativo a un intercambio más acotado, centrado en la presentación y el agradecimiento por el espacio, con menor alusión al proceso de la murga con la incorporación de la lengua de señas a su espectáculo. Esto resulta comprensible considerando que recién están introduciéndose en este terreno. Ellas hicieron referencia a que ésta era su primera experiencia vinculadas a la medida Carnaval + Inclusivo, que había mucho por aprender todavía y mencionaron que “nunca habían pensado” varias de las preguntas o reflexiones que La Corre y Vuela estaba trayendo en el intercambio.

Siguió el turno de presentación de las intérpretes que estuvieron acompañando a Cero Bola en esta primera experiencia. Varias son estudiantes avanzados de la carrera en lengua de señas, algunas se incorporaron este año y otras aludieron a su participación el año pasado. En general se habló muy positivamente del proceso, de la ilusión, de lo mucho que aprendieron, del desafío que implicaba y de cómo ir venciendo algunas dificultades con las adecuaciones, con la interpretación cuando son varias personas hablando, con las expresiones faciales y de cómo hacer que el mensaje llegue, entre otras cuestiones. Nos tocó presentarnos también, comentamos brevemente que estamos iniciando nuestro trabajo de campo y que estaremos acompañando el proceso en estos meses.

Pasado ese momento de presentación las integrantes de Cero Bola compartieron comida y bebida que ellas trajeron, además de hacer pizzas en el lugar. Fuimos conversando con diferentes personas de modo informal y distendido. Después de esa instancia de charlar se presentó La Corre y Vuela y ahí pudimos ver en escena muchas de las cuestiones que se hablaron al principio del encuentro.

Fue sumamente interesante la propuesta estética y el cómo incorporaron con mucha naturalidad a la puesta en escena la lengua de señas. Era un estilo de murga diferente al uruguayo, no centrando en el humor como recurso, en donde la integración de la lengua de señas a la puesta era total, una creación conjunta. La intérprete cumplía diferentes roles, cantaba y señaba. Y cuando cantaba era la murga la que en conjunto hacía la interpretación. Resultó notable cómo la música se sentía en el cuerpo, a través de gestos y los ritmos corporales que acompañaban con las señas siendo una misma cosa. Por más que las letras eran importantes, era la totalidad de la puesta lo que importaba, en ese sentido, no era muy sencillo entender si había alguna temática

específica, eran imágenes más generales, más “poéticas”, tipo “canción”. Solo una vez se hizo mención explícita al motivo de la canción vinculada a un feminicidio muy sonado en Chile, de la hermana de una persona de la comunidad sorda que casualmente Magela conocía. Fue un momento muy emotivo y las integrantes de la murga quedaron muy emocionadas después de interpretar la canción.



Imagen 16: Murga La Corre y Vuela durante su presentación en el encuentro. Fuente: fotografía del equipo de investigación.

Por último mostró su espectáculo la murga *Cero Bola*, comentaron que faltaron varias compañeras pero que iban a hacer lo posible para presentarlo lo más parecido a su versión completa. En este caso, la murga contaba con varias intérpretes. Más allá de las características de *Cero Bola* y su diferencia temática y musical con su par chilena, la lengua de señas estaba pensada desde un lugar de accesibilidad principalmente, más que como un componente o dimensión artística. La intérprete estaba del lado derecho del escenario, por fuera del espectáculo, con una corporalidad y gestualidad más acotada en comparación al despliegue de la lengua de señas que propuso *La Corre y Vuela*. Así como en el espectáculo de la Sala Zitarrosa al

que habíamos concurrido días atrás, se iban turnando las intérpretes, que salían y entraban de la escena muy discretamente.

El encuentro fue disfrutado por todos, pero principalmente puso en circulación distintas visiones y modos de entrelazar la lengua con la técnica artística que quedaron resonando.

II - Festival de murgas inclusivo en plaza Luisa Cuesta

El 10 de diciembre se conoce como el día de los Derechos Humanos, fecha que hace alusión a la firma de la Declaración Universal de los Derechos Humanos ese mismo día en 1948. Con este marco y también por ser el “Mes de los Derechos de las Personas con Discapacidad”, el mismo grupo de intérpretes que organizó el encuentro anterior junto al Municipio B, el PIT CNT y la IM convocaron a un Festival de murgas inclusivo en la Plaza Luisa Cuesta. La plaza está ubicada en el barrio de la Aguada y fue inaugurada en 2020 con fondos del Presupuesto Participativo en su edición de 2016. Es una esquina que se ubica al lado de una cooperativa de viviendas. Antes de ser una plaza era un baldío y fue un reclamo de la gente de la zona su mejoramiento como espacio de disfrute público. El nombre de la plaza es un homenaje a Luisa Cuesta, militante por los derechos humanos, en particular vinculada a la búsqueda de detenidos desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar en Uruguay. En la zona no hay otras plazas próximas, por lo que debe ser un espacio concurrido y disfrutado por la gente del barrio. Cuenta con una cancha con arcos de fútbol y aros de basquetbol, una zona de aparatos de gimnasia y mesas con bancos de hormigón. Alrededor de la cancha hay gradas y una explanada.

La información del Festival de murgas inclusivo nos había llegado a través de la Secretaría de Discapacidad de la IM, que nos compartió el flyer de difusión. Pero en las redes sociales también circularon varios videos en LSU, invitando especialmente al público sordo. La hora de inicio estaba pautada para las 17:30 y actuarían varias murgas: Los Diablos Verdes, Cero Bola, La murguita de la cárcel, La Corre y Vuela y Metele que son Pasteles (esta última finalmente no pudo concurrir).



Imagen 17- Difusión del Festival publicado en el sitio web de la Intendencia. Fuente: <https://municipiob.montevideo.gub.uy/festival-de-murgas-inclusivo>

El 10 de diciembre resultó ser domingo. El día se prestaba para el paseo, estaba soleado y con temperatura muy agradable y logré llegar al lugar a la hora en que estaba indicado el inicio. En la cancha, de frente a las gradas, se había montado un escenario de un metro de altura aproximadamente, con micrófonos, amplificación e iluminación. Lo observo y pienso que habrá llevado un buen rato el montaje. También en la cancha había distribuidas sillas de plástico y un gacebo debajo del cual se ubicaba la consola del sonidista. De frente al escenario, a mano derecha, había pequeños puestos con techitos, en ellos había folletería de la intendencia y el municipio y un dispensador de agua.

El evento estaba próximo a comenzar y había un marco de público auspicioso que fue aumentando con el transcurso de la tarde. Había gente en las gradas y en los alrededores tomando mate y charlando. Abajo, en la cancha, me encontré con un grupo de intérpretes, personas sordas y gente de la Secretaría que estaban participando de la organización y charlaban amigablemente.

Con Magela hablamos de la importancia del acceso al carnaval por parte de la comunidad sorda. Ella me dice que las personas sordas siempre vieron que llegaba el verano y se hablaba del carnaval, pero que no entendían bien de qué se trataba porque no podían acceder a los contenidos. Mencionó que la mayoría de las personas sordas son socializadas en familias oyentes y por ese medio les llega la información del carnaval –en el caso de familias que gustan de esta fiesta popular–, pero no podían participar plenamente. Por lo que me han comentado, aun en ámbitos familiares con integrantes sordos las personas oyentes no suelen aprender lengua de señas, lo cual obliga a las personas sordas a realizar lectura de labios para interactuar, limitando su acceso a la información y de comunicación. En el carnaval pasaba lo mismo, solo que la distancia con los escenarios hace que la lectura de labios –más allá de que se les impone y vulnera sus derechos– resultara inviable. Por eso, Magela remarcaba la importancia de eventos como éste: inclusivos. También habló de que hay que buscar la manera de llegar con contenidos a las generaciones más jóvenes, que utilizan mucho las redes sociales y consumen cultura de otros lugares, desconociendo la cultura popular de su país.

Pasado un rato llegó el momento del inicio del espectáculo. Suben al escenario una presentadora del Municipio B, Martín Nieves por la Secretaría de Discapacidad y otro muchacho, quienes ofrecen algunas palabras de bienvenida, sitúan la actividad en el marco del Día de los Derechos Humanos y remarcan que se trata de un festival inclusivo. La muchacha del Municipio también hace alusión a la presencia de murgas de mujeres y feministas. Para concluir presentan a la agrupación que abre los espectáculos: Los Diablos Verdes.

Acto seguido los integrantes de la murga suben al escenario, son mayoritariamente varones cis, entre ellos hay una mujer. Visten unas chaquetas largas color rojo, algunos las llevan con el cierre prendido, otros abiertos. Tienen algo de maquillaje en el rostro. El director de la murga se desplaza de un lado a otro bailando y dando pequeños brincos, pero las dimensiones del escenario sumado a los aparatos de amplificación de sonido, hacen que la movilidad excesiva se vuelva riesgosa. En uno de los extremos del escenario hay una intérprete que realiza su labor mientras la murga canta. Ella viste toda de negro.

La intérprete sonríe y baila en el lugar, emplea gestos faciales y mueve las caderas al ritmo de la murga. Su rol se desenvuelve en paralelo a la murga, es decir no interactúa con ella, pero hay una

sintonía desde su manera de interpretar con énfasis. Frente a ella, en el público, hay un grupo de unas diez personas sordas que disfrutan de la presentación.

En la primera fila, además, hay dos intérpretes que están haciendo de apoyo a la colega que está sobre el escenario. Esto consiste en que van señando en espejo, de modo de asistirle en caso de que no recuerde alguna parte. Noto que sostienen el contacto visual entre ellas –las intérpretes–, lo que les permite ajustar algo si es necesario. Por momentos la intérprete que está sobre el escenario sonríe más, como si algo de lo dicho le causara gracia y las que están abajo también sonríen. Cuando están por finalizar, Martín se acerca al escenario agachado y les muestra un cartel para que agradezcan a las intérpretes, varios de la murga lo ven y luego las mencionan en el cierre.

A continuación presentan a la murga Cero Bola mencionando que en el día de hoy –a diferencia de lo que ocurre habitualmente– son mayoría las identidades no hegemónicas y disidentes que se suben al escenario. El público aplaude. Las murguistas de Cero Bola entran a escena con su vestuario colorido y con volumen. Junto con ellas sube al escenario una intérprete distinta a la anterior pero se ubica en el mismo lugar y también viste de negro enteramente.



Imagen 18 - Presentación de Cero Bola en el Festival de Murgas Inclusivo, Plaza Luisa Cuesta (10/12/2023). Fuente: fotografía del equipo de investigación.

Posteriormente es el turno de *La Murguita de la Cárcel*, una murga conformada por ex presas políticas y algunas mujeres murguistas más jóvenes. Es un momento muy emotivo que reaviva sentidos políticos, el público les ofrece aplausos con gran afecto. Las integrantes de *La Murguita* le comparten al público que van a cantar dos canciones, explican que no son cantantes, pero que decidieron reunirse y conformar una murga como forma de continuar militando y de honrar la vida. La directora de la murga es María José Hernández, reconocida murguista uruguaya.

Todas visten pantalón negro y un buzo lila que dice “las mujeres construyen historia defendiendo la vida”. Este atuendo también lo llevan las intérpretes, que son las mismas que estuvieron antes pero ahora se cambiaron la remera. En esta ocasión son dos y se ubican una en cada extremo del escenario. Mientras las murguistas cantan, ambas señan, están bastante sincronizadas. Se las nota muy emocionadas, como si esa presentación tuviera un significado distinto.

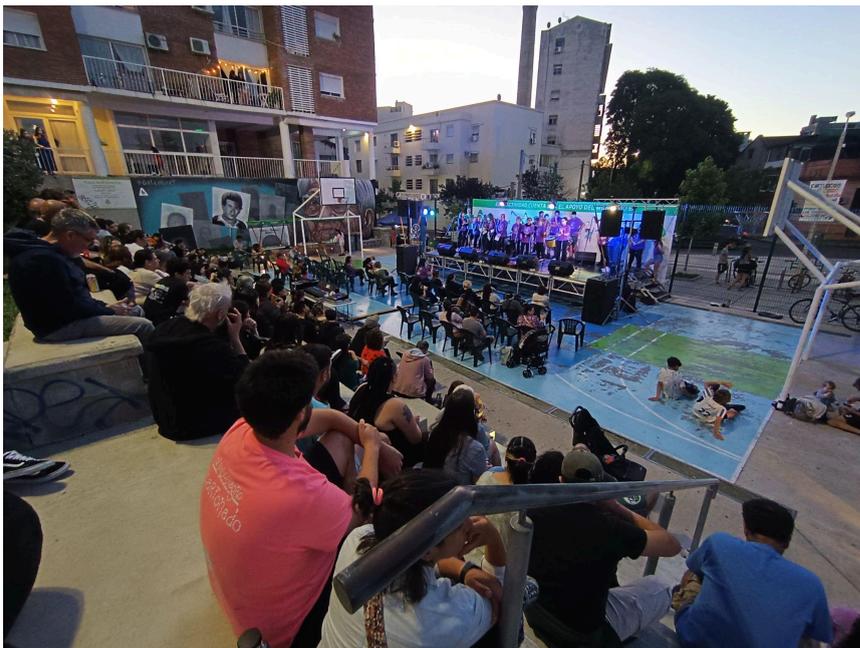


Imagen 19: *La Murguita de la Cárcel* en el escenario y el público en la cancha y las gradas de la plaza. Fuente: fotografía del equipo de investigación.

Luego de las dos canciones se escuchan fuertes aplausos y la directora de la murga expresa algunas palabras de agradecimiento. En ese momento noto que varias personas sordas están conversando entre ellas y no están muy compenetradas con las presentaciones. Al bajar del

escenario las integrantes de La Murguita se abrazan y celebran, las intérpretes también se abrazan con ellas.

Finalmente, llega la presentación de La Corre y Vuela, la murga chilena. Para ese momento, el público aumentó notoriamente, gradas y escaleras estaban repletas, además de los alrededores. En esta ocasión también hay una intérprete y, a su vez, son las propias murguistas quienes se expresan en lengua de señas en distintos fragmentos del espectáculo. Es una puesta en escena distinta a la que está acostumbrado el público carnavalero local, por lo que capta su atención. La noche culminó con esplendor y tras la presentación de la última agrupación la gente comienza a retirarse a sus hogares.

Podríamos decir que el festival es un evento cultural más, sin embargo contiene una impronta de militancia que conecta las expresiones carnavalescas –en este caso en particular la murga– con la memoria, reivindicaciones de género y presencia de colectivos subalternizados y la construcción de espacios comunes inclusivos. La memoria emerge a través del lugar escogido –la plaza Luisa Cuesta– y de la frase con la que se difundió el evento –“pasado y presente en clave de derechos humanos”– la cual deja entrever una alusión a la última dictadura cívico-militar; las reivindicaciones de género y la presencia de colectivos subalternos cristalizan en las murgas de mujeres y disidencias así como en un importante público sordo que concurrió al evento; y la construcción de espacios inclusivos se manifestó en el hecho de que todas las presentaciones contaron con intérpretes en lengua de señas. De este modo, vemos cómo se van entrelazando distintos frentes reivindicativos que en este caso se organizaron en torno a una propuesta de inclusión.

5.3. Miradas desde la prensa

El Carnaval + Inclusivo alcanzó algunas repercusiones a través de distintos medios de prensa, fundamentalmente escrita pero también en radio. De igual manera, se le comenzó a dar difusión en redes sociales, por ejemplo en publicaciones de Instagram y Facebook. En esta

sección observaremos desde qué perspectivas se ha difundido esta medida y cómo ha sido incorporada por los distintos actores involucrados a la hora de narrar la experiencia y convocar a otros a través de las redes sociales.

En lo que refiere a la prensa, un primer acercamiento lo hallamos en una nota en el periódico *la diaria*, publicada el 24 de febrero de 2022 titulada “Ahora las personas sordas son parte del carnaval”³², la cual presenta al equipo de intérpretes que trabajó esa temporada con la murga *Metete* que son *Pasteles*. Ellas relatan que el principal desafío estuvo en la adaptación de las letras y cuentan que esta iniciativa tuvo su germen con los festivales *InclusiónArte*, donde ellas comenzaron su vínculo con esta y otras murgas.

La nota se centra en el proceso de trabajo, que para el común de la gente resulta desconocido y se tiende a pensar que se trata de trasladar a señas la sintaxis del español (lo cual se conoce como interpretación bimodal), en vez de pensar y expresar una idea en una lengua distinta. En este sentido, en la nota las intérpretes remarcan el desafío que supuso adaptar un libreto que está pensado desde un enfoque artístico, que tiene humor, ironía, expresiones pensadas para interactuar con el público y una articulación con la sonoridad y música del espectáculo.

Un aspecto relevante se plantea con respecto del vínculo con la agrupación, sobre lo cual relatan que “la murga desde el día uno dijo: ‘queremos intérpretes, pero queremos intérpretes que sean parte del grupo. No somos las intérpretes y ellos: somos el grupo de los *Pasteles*’. Eso nos costó más a nosotras aceptarlo que a ellos [se ríen]”. Aquí se pone de manifiesto una concepción o modelo del vínculo entre artistas e intérpretes sobre lo cual no hay una visión única y que involucra cuestiones relativas a la remuneración y a la autoridad o guía del proceso de trabajo, entre otras cuestiones. Resulta interesante que aparezcan comentarios acerca de cómo se organizan laboralmente las agrupaciones, pues al menos para el público que sigue de cerca al carnaval, pero en particular para gestores y trabajadores de la cultura se trata de un tema sensible, que involucra múltiples aristas (los roles y la toma de decisiones, la remuneración, la autoría, entre otras).

Por último, consultadas por la periodista, las intérpretes comentan desde su lugar cómo vive la comunidad sorda este suceso:

³² Tomado de:

<https://ladiaria.com.uy/carnaval/articulo/2022/2/ahora-las-personas-sordas-son-parte-del-carnaval/#:~:text=Capaz%20que%20van%20a%20un,la%20diaria%2C%20a%20su%20manera.>

“Una de las cosas que nos están pasando es la devolución de las personas sordas que nos van viendo; se te eriza la piel. Tuvimos el caso de una compañera que perdió la audición de grande y nos decía que hacía años que no podía ir al carnaval, no lo había podido compartir con sus hijos. Para ella volver fue impresionante. (...) Para ellos es algo maravilloso. Verlos emocionados, con los ojos llorosos, nos emociona también a nosotras. (...) Es un derecho de todas las personas poder integrarse en la cultura y poder ir a cada uno de los espectáculos. Capaz que van a un espectáculo y no les gusta, pero que tengan la oportunidad nos parece fundamental. A muchas personas sordas les gusta la música por más que no puedan escucharla, sienten por las vibraciones. Entonces es ser parte de lo que cada uno de nosotros somos en *la diaria*, a su manera”.

Más tarde, en el mes de enero de 2023 el portal *Diario la República* publicó una nota bajo el título “El carnaval es popular y necesita ser transmitido a todas las personas”, que está basada en una entrevista radial. En esta oportunidad quienes narran la experiencia son el director de la murga Los Diablos Verdes y una de las intérpretes en LSU que trabajó con ellos. Como en la entrevista anterior, ambos se refieren a los detalles de la adaptación, proceso que conlleva mucho trabajo y fundamentalmente rehacer partes que ya habían sido interpretadas porque en el libreto se van introduciendo cambios de manera constante. El director de la murga expresó que contar con intérpretes les parecía “lo mejor”, pero a la vez remarcó la necesidad de que, desde “el lugar de lo artístico tiene que haber una conexión con los intérpretes, porque sino, no sale la jugada”.³³ De manera sutil, el comentario coloca un aspecto de suma relevancia que tiene que ver con el tipo de vínculo que se entabla y el lugar central del hecho artístico en relación a la interpretación en LSU.

Una de las notas más exhaustivas es publicada en *El País* en febrero de 2023 titulada “Momo da señales de inclusión: cinco conjuntos incorporaron intérpretes de lengua de señas en sus espectáculos”³⁴. La nota, redactada por la periodista Mariel Varela, repone las perspectivas de varios entrevistados, entre ellos integrantes de *Metete* que son *Pasteles*, *Sociedad Anónima*, la *Secretaría de Discapacidad de la IM* y una intérprete. En ella se hace alusión a los antecedentes, en particular el festival *InclusiónArte* y el precedente que sentó la agrupación de humoristas

³³ Tomado de:

<https://grupormultimedia.com/el-carnaval-es-popular-y-necesita-ser-transmitido-a-todas-las-personas-id48971/>

³⁴ Tomado de:

<https://www.elpais.com.uy/domingo/momo-da-senales-de-inclusion-cinco-conjuntos-incorporaron-int-erpretes-de-lengua-de-senas-en-sus-espectaculos>

Sociedad Anónima en 2019, y se pone énfasis en el cambio cultural que supone la interpretación de los espectáculos en español a la LSU. También se relatan algunas vivencias, poniendo de manifiesto una mirada desde el lugar de la intérprete sobre la recepción por parte de la comunidad sorda. En este caso se menciona que la intérprete

“no olvidará jamás su debut en un tablado con Momosapiens. Lo primero que vio al bajar del escenario del Centro Cultural Julia Arévalo fueron las lágrimas de una mamá que había ido con sus dos hijos sordos. “No sabés cómo lloraba la madre y cómo nos agradecían los niños. A ella le encanta el carnaval, siempre los llevaba pero los gurises solo se sentaban y miraban; acá era la felicidad de poder disfrutar juntos. Fue una emoción tan grande que decís misión cumplida, logramos el objetivo”.³⁵

Consideradas en su conjunto se puede ver que el suceso no pasó desapercibido para algunos medios de prensa. A esto se suma, además, que la interpretación en LSU de las presentaciones en el marco del Concurso Oficial en el Teatro de Verano fueron transmitidas por televisión, lo cual promueve no solo el acceso al carnaval sino el conocimiento por parte de la población en general de la labor de las intérpretes.

Sin embargo, es preciso hacer notar que las personas sordas, destinatarias principales de esta medida y también participantes desde el lugar de la asesoría y la interpretación, no han sido tomadas en cuenta. Las experiencias de las personas sordas aparecen relatadas por las intérpretes, pero su propia narrativa y su visión de esta experiencia permanece invisibilizada. A su vez, es lógico que los relatos de personas oyentes acerquen escenas cargadas de emotividad, fundamentalmente porque son las experiencias que resultan más marcantes y gratificantes, pero la vivencia de la comunidad sorda no puede quedar reducida a ellas.

Al poner de manifiesto la invisibilización de la comunidad sorda buscamos generar una reflexión más amplia sobre la relación nosotros-otros y sobre el modo como se asientan narrativas que incluso ponderando un cambio sociocultural actualizan una relación de desigualdad. En esta dinámica los unos aparecen como dadores de inclusión en tanto los otros permanecen como receptores pasivos que reciben con gratificación el gesto.

Situar al cambio emancipatorio como un movimiento que proviene del exterior de los colectivos y no como un reclamo de estos es algo que históricamente ha sucedido con las personas sordas

³⁵ En este caso la anécdota refiere a una mujer-madre oyente con hijos sordos.

y con discapacidad, al igual que con otros sujetos subalternizados; recordemos que el principal lema del colectivo es “nada sobre nosotros sobre nosotros”. Esto ha sido estudiado por Mariana Mancebo (2015), quien en su análisis de la acción colectiva en torno a la discapacidad en Uruguay encuentra que se perpetúan distintos mecanismos de violencia simbólica hacia el colectivo que redundan en su silenciamiento. En diálogo con el conocido ensayo de Gayatri Chakravorty Spivak, Mancebo se pregunta “¿puede el ‘discapacitado’ como subalterno hablar?” (p. 43) y concluye que no, porque “no tiene un espacio de enunciación que así lo permita” (Ibíd). Siguiendo esta afirmación es que señalamos la necesidad de abrir los espacios de enunciación para que las narrativas no se establezcan únicamente desde las posiciones de oyentes, sino también desde las posiciones de las y los sordos.

Conclusiones: reinventar lo común en la gran fiesta popular

Estamos en diciembre, además del clima festivo propio del cierre de año, de a poco se va percibiendo la energía del carnaval que se avecina. Las agrupaciones que vienen preparando sus espectáculos para la temporada intensifican la cantidad de días de ensayos y se apresuran a introducir cambios en el libreto a la luz de los últimos acontecimientos sociales y políticos de notoriedad. Entretanto, el público carnavalero –sordo y oyente– comienza a imaginar sus noches de tablado por la ciudad.

Han pasado tres temporadas en las que se creó y desarrolló la medida Carnaval + Inclusivo, a través de la cual un conjunto de agrupaciones del carnaval incorporaron LSU a sus espectáculos. Acompañando este proceso, esta aproximación etnográfica nos permitió adentrarnos en debates, prácticas y discursos acerca de las dinámicas artísticas y laborales del carnaval y del lugar de las personas sordas y con discapacidad en esta fiesta popular; en la accesibilidad y la construcción de garantías para el goce del derecho a la cultura; y en las perspectivas políticas que se van abriendo paso. En estas últimas páginas compartimos una síntesis de los principales aspectos aquí esbozados.

I. La definición de una política.

Como vimos, Carnaval + Inclusivo es una iniciativa de la Secretaría de Discapacidad de la IM que se adentró en el corazón de la mayor fiesta popular uruguaya impulsando las gestiones para que los espectáculos contaran con LSU y logrando incluso una modificación del Reglamento que rigió el Concurso Oficial de Agrupaciones del Carnaval en 2024. Para concretar la medida fue necesario contar con el compromiso de artistas, gestores culturales, tablados, intérpretes, personas sordas y técnicos/as de las propias instituciones públicas. En este sentido, durante la investigación se fue delineando una pregunta acerca del tipo de política o medida que se ha construido. En reiteradas oportunidades nos preguntamos si estábamos frente a una política de accesibilidad, de inclusión o de una política cultural y concluimos que existían elementos de cada una de estas dimensiones, pero que el resultado era un tipo de política que articulaba a las tres. De este modo, si bien aquí nos aproximamos a un recorrido incipiente, consideramos que nos encontramos frente a un nuevo horizonte de políticas públicas que atiende –y potencia–

procesos sociales y culturales en curso y que puede dar lugar a innovación en la normativas tal como en otros lugares se viene discutiendo, por ejemplo a través de proyectos de ley de cultura inclusiva y accesible.

Profundizar en un nuevo horizonte de las políticas que ensamblan inclusión, accesibilidad y cultura demanda articular enfoques, actores/instituciones y dinámicas, pero aquí no se está en foja cero. Por el contrario, la propia iniciativa del Carnaval + Inclusivo así como otras experiencias que la propia IM tiene, como la transversalización de la perspectiva de género en particular en el ámbito de la cultura³⁶ pueden constituir ejemplos en los cuales abreviar. Creemos que es de relevancia desarrollar esta discusión pues el modo en que se conceptualice tendrá efectos en las alianzas que puedan realizarse y en la recepción por parte de la ciudadanía.

II. Alianzas clave.

En línea con el punto anterior, un aspecto a destacar de la medida aquí estudiada refiere a el involucramiento de distintos colectivos e instituciones de la sociedad civil cuyos saberes y labor resultó fundamental para que la propia medida tomara forma y se sostuviera en el tiempo. Entre estas instituciones cabe mencionar a CINDE, la FHCE (a través de la TUILSU) y ASUR (con su comisión de cultura), pero es preciso hacer notar que más que apoyos o recursos institucionales lo que encontramos en el terreno son grupos de personas que pertenecen a estas instituciones que “se ponen la camiseta” y asumen un compromiso de proporciones. En el mismo sentido mención específica requieren los equipos de intérpretes e integrantes de la comunidad sorda quienes a través del Carnaval + Inclusivo abonaron una militancia por el acceso a la cultura de las personas sordas y con discapacidad.

Debemos recordar, además, que la creación de esta medida tuvo a su base el recorrido acumulado con los festivales InclusiónArte, a partir de los cuales se abonó una masa crítica específica sobre la inclusión y la accesibilidad en espacios artístico-culturales y sobre el sentido político de tales espacios. Estas tramas que llevan varios años construyéndose nos

³⁶ En una investigación anterior tuvimos la oportunidad de profundizar en las relaciones entre políticas culturales y perspectiva de género a partir del estudio de las principales políticas e instituciones que se encuentran en la órbita del Departamento de Cultura de la IM. Los resultados se encuentran disponibles en Dominzain et. al (2020).

permiten poner de manifiesto modelos de acción, construcción de ciudadanía y acceso a derechos donde las fronteras entre Estado y sociedad civil se tornan permeables.

III. *El derecho a la cultura de las personas sordas y con discapacidad en agenda.*

Los puntos anteriores abren a su vez la discusión sobre cómo se da garantía al derecho a la cultura de las personas sordas y con discapacidad. Uno de los aspectos que buscamos poner en relieve es que en los últimos años se acumuló una experiencia y se configuró una demanda de estos colectivos por este derecho. Hasta ahora el abordaje de los derechos de los colectivos de personas sordas y con discapacidad ha permanecido orientado al acceso a salud y trabajo principalmente y se han caracterizado por un accionar fragmentario Brégain (2022; Mancebo, 2015) y relativamente distante de los ámbitos e instituciones artístico-culturales. Pero las múltiples iniciativas generadas en los últimos años han introducido en agenda al derecho a la cultura, cuestión que nos llama a pensar en las respuestas que pueden ofrecerse. En este sentido, la medida Carnaval + Inclusivo puede considerarse una experiencia “laboratorio” a través de la cual se han ensayado vínculos y dinámicas entre distintos actores sociales.

Un aspecto sustantivo, como a través de la investigación observamos, es que dar garantías al derecho a la cultura no puede concebirse en términos de acciones puntuales o aisladas, sino como un proceso acumulativo en el tiempo, a través del cual los sujetos van desarrollando su experiencia y pueden compartirla con otros. Así pues, nos hallamos en un escenario que nos desafía a pensar en lo inmediato, pero también a mediano y largo plazo un derecho que, en lo que refiere a personas sordas y con discapacidad, ha recibido una atención marginal.

En el caso de la comunidad sorda el acceso al carnaval significa mucho más que asistir a un espectáculo con LSU; conlleva un proceso paulatino de conocimiento de las características, categorías e información que se despliega en esta fiesta, que a las personas les implica tiempo incorporar y dar sentido. Por eso, las personas sordas que se han involucrado desde distintos roles con el Carnaval + Inclusivo, remarcaron la importancia de la adaptación de los contenidos considerando que la mayoría de las y los integrantes de su comunidad han permanecido como *outsiders* históricos de esta fiesta popular.

IV. *Encontrarse y ensamblar modos de hacer.*

El encuentro entre comunidades sordas y oyentes en los ensayos del carnaval desencadena algunos cambios prácticos y subjetivos en el que las y los actores involucrados ponen en perspectiva sus técnicas y modos de hacer. A este respecto identificamos al menos tres momentos: un primer momento marcado por la sorpresa que supone el encuentro entre dos grupos que se comunican con distintas lenguas, pero que buscan integrarse en un mismo espacio. Aquí prima el entusiasmo y la admiración por el otro, principalmente de las personas oyentes hacia las personas sordas con quienes comúnmente no se han relacionado. Un segundo momento en que desde el mundo oyente paulatinamente se identifican sesgos y prejuicios (por ejemplo, el desconocimiento del funcionamiento de la LSU y la creencia de que todo lo que se dice en español puede traducirse de forma lineal); por su parte, las personas sordas se interiorizan con las dinámicas de la construcción de libreto y sus sucesivos cambios y aparece el desafío de aprender “los códigos” y gestos del carnaval, sobre todo entre quienes no han estado familiarizadas con las características de la fiesta popular. Y un tercer momento donde ya se estrechó un vínculo y se abre paso a reflexiones sobre la dimensión escénica, política y creativa de la LSU y surgen ideas para explorar nuevas estéticas colectivas.

Tras el encuentro, entonces, comienzan a plasmarse nuevos modos de hacer en conjunto, aunque esto, claro está, es un recorrido arduo, un proceso abierto que lleva tiempo. La situación de encuentro entre la modalidad de trabajo que tienen las agrupaciones a su interna y las de los equipos de interpretación y traducción requiere de la flexibilidad de los distintos actores involucrados, pues tienen dinámicas muy diferentes: mientras las agrupaciones de carnaval generan cambios constantes en su libreto y presentación, con muy poco tiempo de antelación al estreno e incluso durante la propia temporada, los equipos de interpretación necesitan disponer de tiempo y los cambios a velocidad suponen para ellos una dificultad. Para ensamblar sus modos de hacer, una de las estrategias sugeridas por nuestras interlocutoras e interlocutores es sostener un vínculo en el tiempo entre las mismas agrupaciones y equipos de interpretación, de modo de conocerse y favorecer la integración. La contraparte de esta propuesta radica, en el caso de las intérpretes, en el desgaste que supone desarrollar un trabajo de gran intensidad durante el verano, cuando comúnmente se estaría trabajando menos o descansando. En este sentido la temporalidad del carnaval pone una alerta a la sostenibilidad de los equipos de trabajo.

V. *Carnaval de sordos.*

El punto anterior también da lugar a mencionar que la experiencia del Carnaval + Inclusivo ha conducido a imaginar otros carnavales, donde la perspectiva oyente no sea la única. Al respecto, algunos de nuestros interlocutores se animaron a pensar en un carnaval con artistas sordos y donde la lengua de señas no sea concebida como un recurso de accesibilidad sino como otra lengua a partir de la cual se concibe el espectáculo. Así, pues, otras lenguas, estéticas y temas se proyectan así sobre el escenario y en esta dirección también se despliega el debate por las estéticas y el aporte que la LSU y la comunidad sorda pueden realizar al carnaval. Sin duda, hay aquí un terreno creativo para explorar, en sintonía con el desarrollo de las artes inclusivas en el país.

Concebir el carnaval desde la perspectiva de las y los sordos también implica generar nuevas discusiones sobre los recursos estéticos y escénicos que se utilizan, entre ellos el humor y el uso de metáforas. En las letras y propuestas del carnaval, aunque hay una reflexión constante sobre el humor y las metáforas, está implícito el mundo oyente pues desde allí se generan. La traducción e interpretación en LSU implica, en este sentido, repensar qué y cómo se transmite, para que también tenga el efecto buscado en la comunidad sorda. Fuimos testigos de que se trata de un aspecto que pone en tensión a ambas comunidades, pero que suele trabajarse con gran compromiso por parte de sus integrantes.

VI. *Hacia una perspectiva de evaluación del Carnaval + Inclusivo.*

Como vimos, el Carnaval + Inclusivo surgió como una medida para garantizar el derecho a la cultura de las personas sordas y con discapacidad, en particular para generar condiciones de acceso al carnaval. La incorporación de la LSU en el escenario es una acción específicamente orientada a convocar a la comunidad sorda que permanecía relegada de la fiesta. Ahora bien, ¿cómo se evalúa una medida como ésta y qué preguntas se pueden plantear para sopesar los avances, aciertos, desafíos o errores? A partir de los emergentes de esta investigación consideramos la necesidad de construir un modelo de evaluación que no se acote a la medición de la concurrencia del público sordo a los espectáculos que cuentan con LSU. Una aproximación clásica a los “consumos culturales” se centraría en un registro de este tipo pero, como buscamos poner de manifiesto, este enfoque no se ha interesado específicamente por

las experiencias de personas sordas y con discapacidad en tanto público específico (Castelli, 2024), lo cual requeriría adaptaciones en el propio instrumento, es decir, en los modos de medir.

Para evaluar una medida de estas características es necesario tomar en cuenta el proceso social y cultural que requiere para afianzarse en el tiempo y lograr convocar al público objetivo. Afianzarse en el tiempo significa, entre otras cosas, que los actores involucrados (en particular, en este caso, del ámbito del carnaval) conozcan y comprendan el sentido que tiene incorporar LSU a los espectáculos y que se puedan movilizar sentidos acerca del lugar de poder que ocupa el “mundo oyente” en relación al “mundo sordo”.

VII. *Industria cultural y fiesta popular.*

¿Está la gran fiesta popular abierta a transformarse? ¿Se puede reconocer la primacía oyente y dejarse movilizar la cultura sorda? ¿Puede la industria cultural tomar en cuenta la inclusión? ¿Cómo entender el trabajo de las intérpretes en el marco del carnaval? ¿Cómo no precarizar el trabajo artístico?

Estas fueron algunas de las interrogantes que las personas entrevistadas se fueron haciendo cuando se trata de mirar el carnaval desde la perspectiva del trabajo. La dimensión laboral atravesó irremediablemente el proceso afectando las dinámicas y posibilidades de profundización, así como la ampliación de la medida. En ese sentido, una de las mayores preocupaciones compartidas tuvo que ver con la continuidad y financiación del Carnaval + Inclusivo.

En este momento la iniciativa se sostiene por el apoyo económico de la Secretaría de Discapacidad de la IM que es quien paga a las intérpretes y genera los acuerdos con las instituciones de formación en LSU para realizar horas de práctica en el marco del carnaval. Junto al trabajo honorario y militante de muchas personas que participan apoyando o colaborando en el proceso, entre ellas personas de la comunidad sorda, sin las cuales no sería posible la completa implementación de la medida. Por más que la tarea se realiza con compromiso y pasión, no deja de implicar mucho tiempo, el cual no siempre tiene la remuneración adecuada en relación a la tarea y el conocimiento allí volcados. Valdría la pena

repensar las formas de sostener el trabajo de las intérpretes y que el Estado no sea el único financiador, así como es importante que otros actores se involucren más activamente.

A su vez, en el cruce entre interpretación y carnaval desde la perspectiva del trabajo resultó interesante como una tarea que en principio podría entenderse como técnica, en el marco del carnaval toma nuevas dimensiones, siendo muchas veces más cercana al proceso creativo, asemejándose al trabajo artístico. Esto abre una serie de interrogantes sobre cómo se retribuye el trabajo de interpretación, ya que su dimensión creativa no debería significar un desmedro en las condiciones laborales en las que la tarea se realiza, como suele suceder en el trabajo artístico.

Referencias bibliográficas

Achugar, Hugo; Ehrlich, Ricardo; Carámbula, Marcos; Moizo, Cinthya; Segura, Henry; Fantoni, Andrea; Grieco, Gerardo; Barreto, Juan Carlos; Rilla, José y Azambuja, Micaela (2018). "Ley Nacional de Cultura y Derechos Culturales", Cuadernos Del Claeh, 37 (107), pp. 427-433. <https://doi.org/10.29192/CLAEH.37.18>

Acquistapace, Deborah; Castelli Rodríguez, Luisina; Hergatacorzian, Camila; Hergatacorzian, Antonella; Ibargoyen, Itzel y Colectivo Baldío (2022). *Cartografías culturales participativas. Recorridos posibles en el Municipio B de Montevideo*. Montevideo: Municipio B, SUA. Disponible en:

https://municipiob.montevideo.gub.uy/sites/municipiob/files/Cartograf%C3%ADas%20culturales%20participativas_2.pdf

Alfaro, Milita (2013). "Montevideo en Carnaval. Claves de un ritual bicentenario". En *Alfaro, Milita y Di Candia, Antonio. Nuestro tiempo. Libro de los bicentenarios* N° 11. Disponible en: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/1071/1/nuestro-tiempo-11.pdf>

_____ (2018). "Montevideo en carnaval. El papel de la fiesta en los procesos de construcción de las identidades colectivas". En: Nicolás Herrera y Marcos González Pérez (comp.). *La fiesta. Estudios sobre Fiesta, Nación y Cultura en América y Europa*. Universidad Nacional de La Plata - Corporación Intercultura, pp. 57-71.

Alfaro, Milita e Ibarlucea, Laura (2016). "De la bacanal al escenario: consolidación del carnaval teatral en Uruguay". En *Dialogue among cultures. Carnivals in the world*. Olimpia Niglio (Editor). Proceedings 1st International Symposium, pp. 345-356.

Angulo, Sofía (2018). *Jóvenes silenciados: condición, situación y posición de discapacidad de jóvenes sordos y su vínculo con el trabajo*. Montevideo: Udelar. Tesis de Maestría en Sociología.

Barrios, Graciela; Gabbiani, Beatriz; Behares, Luis; Elizaincín, Adolfo y Mazzolini, Susana. (1993) "Planificación y políticas lingüísticas en Uruguay". *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (29), pp. 177-190.

Bava, Pía; Gutiérrez, Victoria y Umpiérrez Sabrina (2019). *El lado B de la murga: la mujer y su participación*. Montevideo, Friedrich-Ebert-Stiftung. Disponible en: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/uruguay/16099.pdf>

Behares, Luis (2012). "Notas sobre la noción de Derechos Lingüísticos. ¿Quién es su titular?" *Revista Digital de Políticas Lingüísticas*. 4(4), pp. 37-53. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RDPL/article/view/7844>

Bregain, Gildas (2022). *Para una historia transnacional de la discapacidad. Argentina, Brasil y España*. Siglo XX. Buenos Aires: Clacso.

Burad, Vivian (2008). De sordos y de oyentes con humor. Documento electrónico: <http://escritorioeducacionespecial.educ.ar/datos/recursos/pdf/de-sordos-y-de-oyentes-con-humor.pdf>

Burad, Vivian (2005). Ética y procedimiento profesional para intérpretes de Lengua de Señas. Documento electrónico: [Ética y procedimiento profesional para intérpretes de lengua de señas - Cultura Sorda](#)

Castelli Rodríguez, Luisina (2022). *Corpografías rengas. Movimiento y alteridad corporal en el río de la Plata*. Tesis doctoral para obtener el título de Dra. en Antropología Social. Buenos Aires: EIDAES, UNSAM (inédita).

_____ (2024). "Discapacidad, imaginarios y 'consumo' cultural en América Latina. Un debate emergente. En: Pablo Cardoso y Marissa Reyes (editores). *Consumos culturales en América Latina. Tomo I: discusiones conceptuales, herramientas para la medición y casos de atención específica*. Guayaquil: ILIA - UArtes, UACM, OEI.

Centurión, Marta; Rodríguez, Jimena y Sosa, Fiorela (2023). *Accesibilidad en la cultura para personas sordas. Un caso particular: la comedia musical Alquiler, obra realizada con intervención de intérpretes, un coordinador sordo de intérpretes y una actriz sorda*. Tesis para obtener el título de Intérprete de Lengua de Señas Uruguaya/Español. Montevideo: INCOSUR (inédita).

Da Matta, Roberto [1936] (1997). *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco.

Diniz, Deborah; Barbosa, Livia y Dos Santos, Wederson (2009). "Discapacidad, derechos humanos y justicia". *Sur Revista Internacional de Derechos Humanos*, 6,(11), San Pablo: Red Universitaria de Derechos Humanos.

Dominguez, Pablo (2015). *Carnaval de Uruguay en el S. XXI: La fiesta de la libertad condicional. "Historia del Uruguay Contemporáneo"*. Montevideo: FCS-Udelar.

Dominzain, Susana (coord.); Castelli, Luisina; Duarte, Deborah y Radakovich, Rosario (2014). *Imaginario y consumo cultural. Tercer informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural. Uruguay 2014*. Montevideo: FHCE, MEC.

Dominzain, Susana (coord.); Castelli, Luisina; Duarte, Deborah e Ibargoyen, Itzel (2020). *Desigualdades de género en las políticas culturales: Un debate pendiente*. Montevideo: Departamento de Cultura, Intendencia de Montevideo.

Duarte, Deborah (2022). "Comprender la política cultural desde su funcionamiento cotidiano. Análisis de la Usina Cultural de la Unidad Penal N°4 Santiago Vázquez (ex Comcar)". *Astrolabio*, N°28, pp.357-384.

Facio, Alda (2000). "Hacia otra teoría crítica del derecho". En: Herrera, Gioconda (coord.). *Las fisuras del patriarcado. Reflexiones sobre feminismo y derecho*. Quito: Flacso.

Fojo, Alejandro (2011). "Aportes al estudio del proceso de estandarización de la Lengua de Señas Uruguaya". *Revista Digital de Políticas Lingüísticas*. 3(3), pp.138-158.

Fonseca, Claudia y Cardarello, Andrea (1999). "Direitos dos mais e menos humanos". *Horizontes Antropológicos, Porto Alegre*, 5(10), pp. 83-121.

Gándara Carballido, Manuel (2014). "Repensando los derechos humanos desde las luchas". *Revista de Direitos Fundamentais e Democracia, Curitiba*, 15(15), pp. 41-52.

Gómez, Ana Paula (2020). *Saberse reconocidas, maternidades sordas en sociedades oyentes*. Paraná: UNER. Tesis de Maestría de Trabajo Social.

Ibargoyen, Itzel (2020). "Arte y trabajo: La dimensión política del trabajo escénico organizado en Cooperativas de Trabajo Artístico en Uruguay". *RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, 6(2).

Jelin, Elizabeth (2020) [1985]. "Los movimientos sociales en la Argentina contemporánea. Una introducción a su estudio". En: Jelin, Elizabeth. *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales. Antología esencial*. Buenos Aires: Clacso, pp. 883-909.

Mancebo, Mariana (2019). "Discapacidad en movimiento. ¿Es posible la acción colectiva de discapacitados en Uruguay?". Informe final de investigación. Programa de Iniciación a la investigación, Comisión Sectorial de Investigación Científica, Udelar, (inédito).

_____ (2015). ¿Puede el 'discapacitado' como sujeto subalterno hablar? Breve estudio crítico sobre el accionar político-colectivo en torno a la discapacidad en Uruguay. Tesis para obtener el título de Licenciada en Ciencias Políticas, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República, Montevideo.

Massone, María Ignacia y Fojo, Alejandro (2011). "Problemática de la estandarización en las lenguas de señas del Río de la Plata". En: Luis Behares (comp.) *V Encuentro Internacional de Investigadores de Políticas Lingüísticas*, UDELAR, AUGM, pp. 83-90.

Míguez, María Noel. (1997). Niños sordos con padres sin antecedentes de discapacidad auditiva. Montevideo: Udelar. Monografía de Grado, Licenciatura en Trabajo Social. Disponible en: https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/17926/6/TTS_M%C3%ADguezMar%C3%ADaNoel.pdf

_____ (2017). *Infancia, sordera y psicofármacos. Propuesta metodológica desde los encuentros creativos expresivos*. Salamanca: CIAIQ.

_____ (2018). *El sonido de los sentidos. Infancia, sordera y psicofármacos*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora.

Míguez, María Noel y Planel, Anaclara (2012). *Maternidad-paternidad sorda en un mundo oyente*. Alemania: Editorial Académica Española.

Olivar, Fernanda (2019). "La Lengua como determinante del acceso a la salud: El caso de la comunidad sorda uruguaya". *Trama*, 9(9), pp. 36 - 49.

Ostrove, Joan & Oliva, Gina (2010). " Identifying allies: explorations of Deaf-hearing relationships". In: Susan Burch and Alison Kafer (editors) *Deaf and Disability Studies. Interdisciplinary perspectives*. Washington DC: Gallaudet University Press, (pp. 105-119).

Oviedo, Alejandro (2015). *Uruguay, atlas sordo*. Disponible en: <https://cultura-sorda.org/uruguay-atlas-sordo/#Gebaerdensprache>

Peirano, Mariza (2021). "Etnografía no es método". Traducido por Marco Julián Martínez-Moreno y Edna Carolina Mayorga Sánchez. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 44, pp. 29-43. <https://doi.org/10.7440/antipoda44.2021.aop.01>

Peluso, Leonardo (2009). "Ley de reconocimiento de la LSU: ¿política lingüística u ortopedia?" En: IV Encuentro Internacional de Investigadores de Políticas Lingüísticas. Santa María, AUGM. https://www.cultura-sorda.org/wp-content/uploads/2015/03/Peluso_Ley-LSU-2009.pdf

Peluso, Leonardo (2010). "Políticas lingüísticas y reconocimiento de la LSU: tres ejes de acción". *Políticas Lingüísticas*. 2(2), pp.40-60.

Peluso, Leonardo (2016). "La Lengua de Señas Uruguayas y las políticas lingüísticas" *ReVEL*, v. 14(26), pp. 120-146. <http://www.revel.inf.br/files/b8ab9d9f392bbe6d21545e30d2521438.pdf>

Restrepo, Eduardo (2018). *Etnografía. Alcances, técnicas y éticas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Rivoir, Manu (2021). *Cultura & inclusión. Recopilación de experiencias, proyectos, organizaciones y personas con trabajo de accesibilidad e inclusión en el sector cultural de Uruguay*. Goethe-Institut Uruguay: https://www.goethe.de/resources/files/pdf295/informe-cultura-e-inclusion_goethe-institut_2020-11.pdf

Rochín del Rincón, Jaime (2013) "La evolución histórica de los Derechos Humanos". En: Samano, Luis y Sotelo, Benito (coord.) *Derechos humanos y seguridad pública. Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa*, pp.71-92

Shakespeare, Tom (2008). "La autoorganización de las personas con discapacidad: ¿Un nuevo movimiento social?". En: Len Barton (comp.) *Superar las barreras de la discapacidad. 18 años de Disability and Society*. Madrid: Ediciones Morata (pp. 68-85).

Sanders, Danielle (1986). "Sign language in the production and appreciation of humor by deaf children", *Sign Language Studies*, pp. 59-72.

Sanjosé Gil, Amparo (2007). "El primer tratado de derechos humanos del siglo XXI: la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad". *Revista Electrónica de Estudios Internacionales*, 13, pp. 1-26.

Simonetti, Paula (2018). "¿La cultura hace bien? Políticas culturales y sectores vulnerados en Uruguay". *Hemisferio Izquierdo*. Disponible en: <https://www.hemisferioizquierdo.uy/single-post/2018/09/28/-la-cultura-hace-bien-pol%C3%ADticas-culturales-y-sectores-vulnerados-en-uruguay>

Solvang, Per Koren (2012). "From identity politics to dismodernism? Changes in the social meaning of disability art". *ALTER, European Journal of Disability Research*, 6, pp. 178-187.

Suárez Gómez, Ainhoa (2022). *Pensar el mundo más allá de la voz*. En: *Filósofas hoy. Memoria del primer año del seminario permanente de la Red Mexicana de Mujeres Filósofas*. Ciudad de México: El Colegio de Morelos Editores y Viceversa.

Toboso Martín, Mario (2017). "Capacitismo". En: R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (eds.): *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Bellaterra (pp. 73- 81).

UNESCO (2005). *Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000246264_spa.locale=en

_____ (2006) *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*. <https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>

Val, Santiago (2020) "La lingüística de las lenguas de señas: la no-inversión de algunas señas por parte de los señantes zurdos como argumento a favor de una perspectiva rupturista basada en la iconicidad", *Quintú Quimün. Revista De lingüística*, (4), Q025.

_____ (2021) "Dejemos de hablar de los sordos". *Boletín Onteaiken*, 31, pp. 20-23.

_____ (2023) "Los sordos y la lengua de señas en la legislación uruguaya: contradicciones y amenazas para una comunidad pequeña". *Revista Digital de Políticas Lingüísticas*. Año 15, Volumen 18, pp. 50-74.

Zanini, María Paula (2024). *Festivo: Festival Inclusivo. La cultura inclusiva en escena*. Montevideo: GEDIS, FCS - Secretaría de Discapacidad, IM. <https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/biblioteca/festivofestivalinclusivo.laculturainclusivaenescena.pdf>

Fuentes y normativa consultada

Alianza de Organizaciones por los Derechos de las Personas con Discapacidad del Uruguay (2016). Informe alternativo presentado ante el Comité sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad de Naciones Unidas.
<https://www.cainfo.org.uy/2016/08/informe-alternativo-alianza-de-organizaciones-por-los-de-rechos-de-las-personas-con-discapacidad-del-uruguay/>

Comité sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad - Naciones Unidas (2016) Observaciones finales sobre el informe inicial del Uruguay.
<https://pronadis.mides.gub.uy/innovaportal/file/32232/1/observaciones-finales-sobre-el-informe-inicial-del-uruguay.pdf>

DNC - MEC (2024) Bases Fondos Concursables para la Cultura, Convocatoria 2024.
https://fondos.culturaenlinea.uy/wp-content/uploads/sites/17/2024/04/Bases_FCC-2024.pdf

Ley N° 17.378 (2001) Personas discapacitadas. Lengua de Señas Uruguayas.
<https://www.impo.com.uy/bases/leyes/17378-2001>

Ley N° 18.068 (2006) Aprobación de la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales.
<https://www.impo.com.uy/bases/leyes-internacional/18068-2006/1>

Ley N° 18.418 (2008) Aprobación de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad. <https://www.impo.com.uy/bases/leyes-internacional/18418-2008>

Ley N° 18.384 (2008) Estatuto del Artista y Oficios Conexos.
<https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18384-2008>

Ley N° 18.651 (2010) Protección Integral de Personas con Discapacidad.
<https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18651-2010>

Ley N° 19.691 (2018) Aprobación de normas sobre la promoción del trabajo para personas con discapacidad. <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19691-2018>

MEC - MIDES (2019) Guía de accesibilidad para eventos culturales. Montevideo, DNC-MEC, PRONADIS-MIDES.

<https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/politicas-y-gestion/quia-accesibilidad-para-eventos-culturales>

MIDES - PRONADIS (2016) Uruguay y la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad. Texto completo + primer informe país.
https://pronadis.mides.gub.uy/innovaportal/file/33704/1/convencion_enero_2014.pdf

Intendencia de Montevideo (2023) Reglamento que rigió el Concurso Oficial de Agrupaciones del Carnaval en 2024.

UNESCO (2015) Informe Mundial 2015 RePensar las Políticas Culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo.
<https://cerlalc.org/wp-content/uploads/2019/10/12-Informe-Mundial-2015-RePensar-las-Pol%C3%ADticas-Culturales.pdf>

UNESCO (2018) Re | Pensar las políticas culturales. Creatividad para el Desarrollo.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000265419/PDF/265419spa.pdf.multi>

UNESCO (2022) Re | Pensar las políticas para la creatividad. Plantear la cultura como un bien público global. <https://www.un-ilibrary.org/content/books/9789210015264/read>

Xunta de Galicia (2024) Proxecto da Lei de Cultura Inclusiva e Accesible de Galicia.
https://www.parlamentodegalicia.es/sitios/web/BibliotecaBoletinsOficiais/B120049_1.pdf#page=24