

TABLADO DE BARRIO
ESTIRPE DE UNA FIESTA



TABLADO DE BARRIO ESTIRPE DE UNA FIESTA

GUZMÁN RAMOS



FIDEICOMISO MUSEO DEL CARNAVAL

MINISTERIO DE TURISMO Y DEPORTE

MINISTRA
Lilián Kechichian
SUBSECRETARIO
Antonio Carámbula
DIRECTORA GENERAL
Hyara Rodríguez
DIRECTOR NACIONAL DE TURISMO
Benjamín Liberoff

INTENDENCIA DE MONTEVIDEO

INTENDENTA
Ana Olivera
SECRETARIO GENERAL
Ricardo Prato

DIRECTOR DEPTO. DE DESARROLLO ECONÓMICO
E INTEGRACIÓN REGIONAL
Luis Polakof
DIRECTOR DIVISIÓN TURISMO
Claudio Quintana

DIRECTOR DEPTO. DE CULTURA
Héctor Guido
GERENTE DE EVENTOS
Fernando González

ADMINISTRACIÓN NACIONAL
DE PUERTOS

PRESIDENTE
Alberto Díaz
VICEPRESIDENTE
Juan José Domínguez
DIRECTOR VOCAL
José Pollak
GERENTE GENERAL
Osvaldo Tabacchi
SUB GERENTE GENERAL
Schubert Méndez
DIRECTOR ÁREA SISTEMA NACIONAL DE PUERTOS
Alejandro Antonelli

CORPORACIÓN NACIONAL
PARA EL DESARROLLO

PRESIDENTA
Adriana Rodríguez
VICEPRESIDENTE
Pablo Gutiérrez
DIRECTOR
Rodrigo Goñi
GERENTE GENERAL
Mario Piacenza
GERENTA ADMINITRACIÓN DE FONDOS
Beatriz Moratorio
ANALISTA
Mónica Rigueiro
ASISTENTE
Pierina Lavanca

MUSEO DEL CARNAVAL

GERENTA
Graciela Michelini
CURADOR
Eduardo Rabelino
EQUIPO DE GERENCIA
Juan Castel
Claudia Rodons
Alejandro Rubbo

CAF

PRESIDENTE EJECUTIVO
L. Enrique García
VICEPRESIDENTE EJECUTIVO
Luis Enrique Berrizbeitia
VICEPRESIDENTA PROGRAMA PAÍSES
Liliana Canale
DIRECTORA REPRESENTANTE OFICINA URUGUAY
Gladis Genua

REALIZACIÓN: Museo del Carnaval / CAF
COORDINACIÓN GENERAL: Centro de Documentación e Investigación del Museo del Carnaval
AUTOR: Guzmán Ramos
EDICIÓN: Margarita Michelini
CORRECCIÓN: Mario Parisi
IMÁGENES: Archivo Nacional de la Imagen (SODRE), Centro de Fotografía de Montevideo (Carlos Contrera, Gabriel García), Elisa Monestier. Gabriel Nieto, Alejandro Rubbo, Cecilia Vidal.
DISEÑO: Diego Carnales

ISBN: 978-9974-600-84-3



FIDEICOMISO MUSEO DEL CARNAVAL



TAMBIÉN HACEN POSIBLE EL DESARROLLO DEL MUSEO DEL CARNAVAL



AGRADECIMIENTOS

Érika Arronga, Ana Bello, Gonzalo Carámbula, Rocío Fernández Madero, Fernando González, Martín Iribarren, Liliam Kechichian, Benjamín Liberooff, Paul Portugau, Lorenzo Roldán, Sandra Spiwak, Laura Veiga, Archivo Nacional de la Imagen (SODRE), Biblioteca Nacional, Centro de Fotografía de Montevideo, Asociación Civil Molino del Galgo, Asociación Civil Monte de la Francesa, Comisión de Fomento del Teatro de Barrio Lavalleja, Comisión Teatro y Plaza Flor de Maroñas.

EL CARNAVAL EN URUGUAY

Desde la época de la Colonia, el Carnaval es la fiesta popular por excelencia en Uruguay. Considerado parte de su patrimonio histórico, cultural y artístico, las celebraciones carnavalescas en el Uruguay, que tienen lugar durante cuarenta días, son las más largas del mundo.

Se trata de una tradición que une y transforma a la sociedad uruguaya en su conjunto y que además se ha convertido en un atractivo turístico en la temporada en la que se celebra. Son muchas las modalidades que adquiere el Carnaval en Uruguay, pero las relevantes, sobre todo en la capital, Montevideo, son tres: las representaciones teatrales-musicales entre las que se cuenta la murga, la parodia, el humor y la revista; los cortejos, vale decir, los corsos y los desfiles; y los bailes.

CAF – banco de desarrollo de América Latina, tiene como misión impulsar el desarrollo sostenible y la integración regional, mediante el financiamiento de proyectos de los sectores público y privado, la provisión de cooperación técnica y otros servicios especializados. Constituido en 1970 y conformado en la actualidad por 18 países de América Latina, El Caribe, Europa y 14 bancos privados, es una de las principales fuentes de financiamiento multilateral y un importante generador de conocimiento para la región.

En línea con su compromiso de fomentar el desarrollo social y comunitario, a través del fortalecimiento de la identidad cultural de sus países miembros, inició en el 2011 un proyecto con el Museo del Carnaval, con miras a la consolidación del Centro de Documentación e Investigación del museo, creado en 2009 con el objetivo de facilitar al público en general el acceso a materiales de estudio vinculados con las tradiciones del Carnaval.

Inaugurado en noviembre de 2006, el Museo del Carnaval es una institución creada para recuperar la tradición del Carnaval en el país y poner a disposición del público, a través de una forma moderna e interactiva, todos los objetos y tradiciones que forman parte de la máxima fiesta popular del Uruguay. Adicionalmente, trabaja para fortalecer la participación social en la fiesta, organizando y promoviendo la inclusión de los ciudadanos en las celebraciones y en todos los eventos que forman parte del Carnaval.

El presente libro, «*Tablado de Barrio. Estirpe de una fiesta*» es uno de los productos del proyecto y recoge el resultado de la investigación llevada a cabo sobre una de las manifestaciones del Carnaval que se siente más cercana a la población, como es la de los «tablados de barrio», escenarios populares en los que se presentan las representaciones teatrales del Carnaval. Dirigidos, organizados y decorados por los habitantes del barrio, estos tablados se convierten así en la expresión palpable del sentir del barrio en torno al Carnaval.

A través de una investigación de campo y la recopilación de información secundaria con mucha historia, el libro recoge los elementos principales de una de las expresiones más populares del Carnaval como es la decoración de los tablados públicos o de barrio, no sin antes hacer un recorrido extenso sobre la historia del Carnaval en el Uruguay.

Es un orgullo para CAF contribuir con la publicación de esta obra, con la generación y difusión de conocimiento de una de las expresiones más palpables de la cultura del Uruguay, el Carnaval.

L. ENRIQUE GARCÍA
PRESIDENTE EJECUTIVO
CAF

A PROPÓSITO DE ESTE LIBRO

Si la cuna del fútbol es el campito o la cancha del club, el Carnaval encuentra terreno fértil para crecer en las expresiones callejeras como el corso, las Llamadas, la elección de las reinas en los barrios y los tablados.

Cada febrero, los escenarios populares son sin duda el principal lugar de encuentro con el canto, los platillos, el disfraz, los tambores, la crítica, la risa y la gente que comparte la fiesta.

En la memoria de los principales componentes, que así se llama a los integrantes de los conjuntos en la jerga carnavalera, están grabados los acordes, las luces, los aplausos y hasta los olores del tablado de su barrio. Fue allí donde una noche, durante la función, sus pies empezaron a bailar sin pedir permiso, un tarareo se escapó de la garganta y cierto calorcito inundó el pecho con la promesa de que algún día, «cuando sea grande seré uno de ellos».

En el año 2007, casi al mismo tiempo que el Museo del Carnaval se presentaba en sociedad, puso proa hacia los barrios. La idea era contribuir a revalorizar los escenarios populares, que durante largo tiempo habían sido dejados de lado por los gobiernos, pero que volvían a concitar atención y recursos por parte de la Intendencia de Montevideo.

Una primera recorrida por los tablados enseñó que entre ellos, a pesar de las variadas realidades y carencias, había un factor común: un grupo humano que trabajaba en forma honoraria para atender las necesidades de la comunidad y que sustentaba los escenarios. Cada año, el Carnaval se organizaba con un propósito cultural y de entretenimiento y, al mismo tiempo, servía para que las comisiones barriales obtuvieran dinero destinado a cubrir una larga lista de necesidades del lugar, que iban desde construir una policlínica hasta comprar las camisetas del baby fútbol.

Cuando el Museo del Carnaval propuso a estas comisiones decorar los escenarios, no estaba sacando un conejo de la galera. Por el contrario, proponía retomar la práctica de una tradición de años que se había abandonado por falta de recursos, experiencia o ilusión.

La iniciativa iba de la mano con los objetivos del Museo del Carnaval, que desde el inicio se pensó como una institución que atesora una tradición viva que se renueva, se interpela, se mira en el pasado y se nutre del presente. Una institución dedicada a conservar e investigar y, al mismo tiempo, volcada a la comunidad.

Al cumplir cinco años de actividad, el proceso de decoración de escenarios desembocó en la realización de un concurso, que resultó rico en creación y participación. Ya está en marcha la preparación de las escenografías para el Carnaval y el concurso de 2013.

En 2012, CAF – banco de desarrollo de América Latina dio su apoyo para el proyecto de desarrollo del Centro de Documentación, la base de datos y el registro de las actividades del Museo. Así fue posible financiar la edición de dos publicaciones: el catálogo con la historia de la murga Curtidores de Hongos en su centenario y este libro basado en numerosas entrevistas a los protagonistas de la decoración de escenarios populares.

La mirada y análisis del periodista Guzmán Ramos ofrece al lector una visión con carácter, afectiva y comprometida de la actividad del Museo y las comisiones de vecinos. Guzmán, que se especializa en periodismo económico y de Carnaval, cuenta con más de 10 años de experiencia en este rubro.

Por último, es necesario expresar que desde el comienzo, el trabajo del Museo del Carnaval ha sido una tarea colectiva, que prioriza el buen relacionamiento entre la gente, la creatividad y el respeto. Nuestro agradecimiento a quienes nos acompañan todos los días y a todos los vecinos y vecinas que aceptaron participar de este libro.

GRACIELA MICHELINI
MUSEO DEL CARNAVAL

ÍNDICE

- I. Carnaval: una vieja tradición de un país joven | 15
- II. Una tradición viva en la memoria | 25
- III. Monte de la Francesa: la decoración como canal de un relato que se fue haciendo propio | 43
- IV. Flor de Maroñas: antiguos teatros, viejas factorías y
«el nacimiento de un polo de desarrollo humano impresionante» | 59
- V. Molino del Galgo: efectos y afectos especiales en las manos de Quijotes | 71
- VI. Lavalleja: «Un cambio radical de color y alegría» | 85
- VII. La última estrofa de la presentación | 101

ESCENARIOS PARTICIPANTES DEL PROGRAMA TABLADO DE BARRIO

CARNAVAL 2008

Casona de Afe, Flor de Maroñas, Lavalleja, Molino del Galgo, Monte de la Francesa.

CARNAVAL 2009

Arbolito - El Tejano, Flor de Maroñas, Jardín de Nuevo París, Lavalleja, Molino del Galgo, Monte de la Francesa.

CARNAVAL 2010

Arbolito – El Tejano, Del Huracán, Flor de Maroñas, Lavalleja, Molino del Galgo, Monte de la Francesa, Paso de las Duranas, Tablado del Museo.

CARNAVAL 2011

Anfiteatro Washington «Canario» Luna, Arbolito – El Tejano, Escenario Juan Taranto, Flor de Maroñas, Lavalleja, Molino del Galgo, Monte de la Francesa, Paso de las Duranas, Tablado del Museo.

CARNAVAL 2012 (CONCURSO DE DECORACIÓN DE ESCENARIOS)

Arbolito - El Tejano, Escenario Juan Taranto, Flor de Maroñas, Lavalleja, Molino del Galgo, Monte de la Francesa, Paso de las Duranas, Punta de Rieles.

«Retornar
Al tablado de barrio misterio de esquina
Caminar sobre una serpentina
Eso es Carnaval»

Saludo Contrafarsa 2000
ÁLVARO GARCÍA



Tablado Tentaciones de Verano. J. Requena esquina Carapé. Carnaval 1935.

I. CARNAVAL: UNA VIEJA TRADICIÓN DE UN PAÍS JOVEN

La naturaleza del Carnaval como celebración, en cualquier parte del mundo, está definida por la participación popular, aunque con distintas características en cada país.

En Uruguay, esa cualidad es un fuerte rasgo distintivo, porque la fiesta de Momo se desarrolla dentro de una sociedad que tiene una histórica vocación de involucrarse masivamente con los acontecimientos más importantes, ya sean del ámbito cultural, político o deportivo, entre otros.

En todos ellos, la calle es el denominador común como canal de expresión.

Por lo tanto, ese espacio público será el continente de esta crónica sobre el proyecto Tablado de Barrio, implementado por el Museo del Carnaval, que recuperó la antigua tradición de decoración de los tablados de Montevideo, trabajando junto con los vecinos que gestionan los escenarios populares.

El acento del relato estará puesto en los cuatro centros culturales, comisiones barriales o asociaciones civiles que participaron en la propuesta desde el inicio, desde 2008 a 2012: Monte de la Francesa (barrio Colón), Flor de Maroñas (barrio Flor de Maroñas), Molino del Galgo (barrio Unión) y Teatro de Barrio Lavalleja (barrio Lavalleja).

Otros escenarios como la Casona de AFE (barrio Peñarol), Arbolito-El Tejano (barrio La Teja), Jardín de Nuevo París (barrio Nuevo París), Del Huracán (barrio Paso de la Arena), Paso de las Duranas (barrio Aires Puros), Tablado del Museo (barrio Ciudad

Vieja), Anfiteatro Washington «Canario» Luna (barrio Cilindro Municipal), Escenario Juan Taranto (barrio Las Torres) y Punta de Rieles (barrio Punta de Rieles), también intervinieron en el proyecto, aunque no todos los años.

En el relato aparecerán pues, entremezclados, como en un juego, los vecinos, su trabajo, arte, historias y modos de integración desarrollados en los distintos escenarios pertenecientes a la comunidad, unidos a la política de una joven institución cultural que busca constituirse como un activo agente de la sociedad, trascendiendo las funciones clásicas de un museo.

ALGUNAS PAUTAS HISTÓRICAS DEL URUGUAY Y SU DEVENIR ASOCIADO A LAS TRANSFORMACIONES EN EL CARNAVAL

Los festejos del Carnaval en Montevideo nacen en la época colonial hace más de 200 años, aunque sus fundamentos, modos de expresión y mecanismos de participación se han ido transformando acompañando el ritmo de los cambios sociales en el Uruguay, inclusive desde antes de que este existiera como país independiente.

Sus distintas etapas reconocen la enorme influencia de las tradiciones europeas, como consecuencia de que la composición demográfica del país es el resultado de sucesivas oleadas de inmigrantes desde el Viejo Continente, aunque también algunas expresiones como el candombe tienen una indiscutida raíz africana, por la influencia de los negros traídos a estas tierras como esclavos.

El carácter cíclico de esta fiesta, que establece la aparición anual, le permite una distancia temporaria para que quienes se suben al tablado procesen los sucesos que van moldeando la sensibilidad y dejando sus huellas en el imaginario colectivo, mientras que debajo del escenario otros partícipes expresan, por ejemplo, las pautas de comportamiento de cada momento histórico.

Desde su lugar de expresión popular —y operando como un portavoz de esa sensibilidad— el Carnaval interpela a las reglas establecidas y al poder de turno; oficia como espejo en el que se reflejan las tendencias de cada momento histórico en el plano de la música, literatura, canto, baile, humor, indumentaria e imagen.



También permite comprender el laberíntico entramado de las relaciones humanas dentro de los grupos que lo componen en los distintos niveles.

Desde el punto de vista artístico, un vistazo a las características actuales más sobresalientes muestran a una fiesta que pondera la formalidad de la representación teatral en sus múltiples facetas: relatos que son mayoritariamente el resultado del pensar y no tanto del sentir, canto afinado, vestuarios elegantes, bailes virtuosos e implementos tecnológicos creados para lograr un producto audiovisual de alta gama, ordenado, civilizado.

Tablado Chic Tangón. G. Aguilar
esquina C. César. Carnaval 1936.

Sin embargo, ese cúmulo de energía domada contrasta con las imágenes dionisiacas con las que las crónicas ilustraban los primeros carnavales.

En aquellos tiempos, durante tres días, tenían lugar alegres y desenfrenadas corridas callejeras con guerrillas de agua y de comida putrefacta que, en su clímax de desborde, también solían fácilmente pasarse de la raya y transformar las calles en un campo de batalla donde los participantes tiraban proyectiles u hondazos desde los balcones, causando heridos y lamentos.

Entrada la tercera década del siglo XIX aparecieron las primeras agrupaciones y estudiantinas que dieron el marco a los festejos más delirantes, tanto en los espacios públicos como en locales bailables o teatros.

Cuarenta años más tarde, a mediados de la década de 1870, algunas costumbres «bárbaras» de los tiempos coloniales fueron dejando paso a los nuevos modales que el militarismo (1875-1890) impuso en la urbe.

En ese entonces y a pesar de la previsible censura, el Carnaval se ingenió para eludir los enviones autoritarios que amenazaban su supervivencia. Eran tiempos donde la fiesta popular cortaba transversalmente a las generaciones, géneros y clases sociales.

Y si bien el mito dice que fue en 1909 el momento exacto de la aparición de la murga —a pesar de la evidencia que muestra a las primeras agrupaciones de este tipo sobre el final del siglo XIX— no cabe duda de que la irrupción o descentramiento hacia ese formato, de predominancia coral e instrumental, donde quedan retratados los acontecimientos del año, pautó al género de mayor trascendencia del Carnaval durante todo el siglo, hasta nuestros días.

Arraigada desde sus orígenes exclusivamente en las clases populares, la murga se instaló en el centro de la escena desde el inicio del siglo XX. Caricaturizó a los personajes más expuestos en la opinión pública y tradujo el sentir colectivo de un país que vivió un largo período de expansión económica.

Esta combinación la potenció como una fuerte herramienta capaz de formar subjetividad.

Los clichés que sintetizan esa primera mitad del siglo pasado nominan a Uruguay como «el país de las vacas gordas» o «la Suiza de América»; son metáforas de abundancia.

Se consolidaron la institucionalidad y los valores de la cultura tolerante, que son expresiones de una filosofía liberal. La épica gloriosa se alimentó de los grandes triunfos deportivos, cuya realización completa se obtuvo con el Maracanazo futbolero de 1950.

Era la época de un tablado en cada esquina, una clave que difícilmente pueda pasar desapercibida si de ir en la búsqueda de tradiciones se trata. Aparecieron géneros como las troupes, las revistas, los cuadros internacionales o el parodismo, que fueron, junto a las comparsas de candombe -que ya tenían un vasto camino recorrido-, importantísimos animadores de esa época.

Sobre los años 60, en cambio, hubo una reversión de lo anterior, porque el deterioro de la economía comenzó a erosionar la cohesión social y la fragmentación se hizo más evidente.

En Carnaval, los tablados barriales comenzaron a desaparecer como el denominador común de la geografía veraniega de Montevideo, aunque la caída más dramática será en la siguiente década.

Fueron tiempos violentos, de división y fuerte crispación, que terminaron con la llegada de la dictadura militar (1973-1985), un período de represión furiosa. Con su brutalidad, el gobierno pretendió arrasar las tradiciones culturales más relevantes, sobre todo si ellas tenían un signo popular.

Tras la reapertura democrática apareció reformulado el modelo de convivencia en el Uruguay. Las organizaciones sociales —en distintos ámbitos— salieron a resignificar, restaurar y revalorizar las expresiones culturales y los espacios públicos anteriormente degradados y prohibidos.

Los discursos de las agrupaciones mostraron un fuerte componente ideológico y político, al tiempo que la organización de la fiesta popular consolidó sus fundamentos comerciales, dejando un minúsculo espacio para el amateurismo.

En consonancia con la necesidad de satisfacer y dar respuestas a esa nueva estructura, los géneros artísticos se hibridaron. Se debilitaron las fronteras en el plano de la estética, y los lenguajes de comunicación de las producciones artísticas, adoptaron, en algunos casos, códigos de la música tropical o reprodujeron el microclima de la farándula argentina, que llegó importada a través de la televisión.

Los escenarios comerciales, conjuntamente con el Concurso Oficial del Teatro de Verano, eran el símbolo del Carnaval profesional.

«Tarifa, contrato, publicidad, pantalla gigante, transmisión televisiva» fueron términos que se acoplaron rápidamente a la nueva realidad, aún en una etapa de crisis económica, que marcó el ritmo de los latidos del Uruguay del 2002.

Pero en medio de esa etapa de amargura y agonía también hubo espacio para nuevos nacimientos, cuando una generación de murgas jóvenes irrumpió en la escena de Momo, a partir del movimiento surgido alrededor del Encuentro de Murga Joven que organizó la Intendencia de Montevideo, en acuerdo con el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), desde 1995.

Con ellos llegó un viento de frescura y novedad capaz de dar impulso trascendente, aportar una nueva camada de espectadores y abrir nuevos horizontes de pensamiento al Carnaval, gracias a sus eficaces códigos de comunicación.

EL MODELO DE ORGANIZACIÓN DEL CARNAVAL ACTUAL

El proyecto de decoración de los tablados se ejecuta en los escenarios populares que abren sus puertas durante al menos 16 noches de febrero gracias a un fondo para la contratación de los conjuntos, del cual la Intendencia de Montevideo (IM) es el principal aportante.

A ese fondo se suma el trabajo de las comisiones de vecinos para organizar cada escenario.

En 2012 existieron, además, seis tablados comerciales, organizados por empresarios o particulares, con recursos propios.

Las actividades oficiales de Carnaval están a cargo del Departamento de Cultura de la IM, a través de la Gerencia de Eventos, una dependencia que lleva a cabo un conjunto de diez programas.

Esas unidades se denominan Escenarios Populares, Elección de Reinas, Encuentro de Murga Joven (EMJ), Concurso Oficial de Carnaval, Desfile de Llamadas, Desfile Inaugural de Carnaval, Desfile de Escuelas de Samba, Concurso Oficial del Carnaval de las Promesas, Corsos Barriales y Escenarios Móviles.

Algunos de ellos —Escenarios Populares, Escenarios Móviles, Encuentro de Murga Joven y Desfile de Escuelas de Samba—, de alta convocatoria de público, fueron creándose progresivamente en función de criterios políticos y programáticos, tras la llegada del Frente Amplio al gobierno municipal de la capital, en 1990.



Tablado Oh, qué sorpresa. Gaboto esquina Miguelete. Carnaval 1936.

De acuerdo a la valoración expresada por el actual gerente de Eventos, Fernando González, los montos volcados al funcionamiento de los escenarios populares constituyen al programa como «la principal inversión de la comuna en el área (...) porque los escenarios son el instrumento más eficaz para reivindicar al Carnaval con su esencia: el barrio, la familia, la participación y el encuentro de los uruguayos», al tiempo que a través de ellos se canaliza la descentralización, que es una de las principales políticas oficiales.

El jerarca entiende que buena parte de los recursos «hacen foco» en las zonas «menos favorecidas» desde el punto de vista socioeconómico.

Su antecesora, Lilián Kechichian, en ese entonces directora de la División Turismo de la comuna (2000-2005) y actual ministra de Turismo y Deporte, por su parte, también coincide con los fundamentos.

A su juicio, el apoyo a los escenarios ratifica «una clara definición de la cultura como política social» en la medida en que «es capaz de cambiar la calidad de vida de la gente (...) a través de la instalación en lo local de una política cultural de carácter público» sustentada en el trabajo, organización y autonomía de los vecinos. A la vez también opera para «abrir fuentes de trabajo para los conjuntos».

Si bien no existen estudios específicos ni estadísticas que cuantifiquen y califiquen el impacto del Carnaval, desde el punto de vista económico y social, el siguiente cuadro, con datos aportados por la Gerencia de Eventos, permite concluir que la suma de eventos tiene una importantísima dimensión en la vida cultural del departamento y del país.

PROGRAMA	INVERSIÓN EN PESOS	DURACIÓN	PARTICIPANTES	ESPECIFICACIÓN
Escenarios populares	6,9 millones	Fines de semana y feriados, durante febrero	14 escenarios, durante al menos 16 funciones. En ellas participan los 48 grupos del Concurso más una decena de números fuera de concurso (magos, mascaradas musicales, monologuistas).	El fondo se integra también con parte de la recaudación del Desfile de Carnaval, que es de \$ 1,5 millones
Elección de reinas	1,8 millones	El evento dura un día, sin contar la preselección de las participantes, en cada barrio.	Más de 80 personas entre participantes y artistas que animan la ceremonia	
Encuentro de Murga Joven	1,6 millones	La fase clasificatoria insume alrededor de 15 días, en noviembre. En las finales de diciembre son cuatro o cinco jornadas.	Alrededor de 45 agrupaciones por año. Se estima un mínimo de 1.300 jóvenes involucrados directamente.	
Concurso Oficial del Carnaval «mayor»	400.000	Treinta funciones divididas en tres rondas. Se realiza desde finales de enero a principios de marzo.	Un máximo de 48 agrupaciones.	El aporte es únicamente para el pago de jurados. Sin embargo, el monto se incrementaría en U\$S 100.000 si se agregara el arrendamiento del Teatro de Verano, que es cedido a Daecpu para el Concurso. Ese valor fue calculado por el Departamento de Cultura de la IM.
Desfile de Llamadas	2 millones	Dos días durante la primera semana de febrero.	Se estiman en 65.000 espectadores y más de 2.400 artistas.	
Desfile Inaugural de Carnaval	2,5 millones (en conjunto con el de escuelas de samba)	Un día (generalmente es el último jueves de enero).	Se estima entre 50.000 y 60.000 concurrentes y más de 1.200 artistas.	Deben sumarse otros 800.000 para el apoyo a la elaboración de carros alegóricos.
Desfile de Escuelas de samba	2,5 millones (en conjunto con el de Carnaval).	Un día.	Se estima en más de 25.000 espectadores y más de 200 artistas.	
Concurso Oficial del Carnaval de las Promesas	100.000	Quince días, comenzando sobre finales de diciembre o principios de enero.	Más de 650 artistas.	El Teatro de Verano también es cedido a Adicapro.
Corsos barriales	550.000	Dieciséis noches	Participación libre de los vecinos en el desfile. Actividad gratuita.	
Escenarios móviles	400.000	Once funciones de dos agrupaciones por noche.	Actividad gratuita.	



Tablado Así vivimos. Cerro Largo esquina Paraguay. Carnaval 1935.

II. UNA TRADICIÓN VIVA EN LA MEMORIA

La permanente tensión entre tradición e innovación es un factor determinante para el cambio —dentro y fuera de la fiesta de Momo—, porque de su confrontación surgen elementos nuevos que permiten avanzar.

Sin embargo, como es natural en todo proceso de transformación, hay elementos de ricos e innegables valores históricos, antropológicos o artísticos que van siendo sustituidos, apartados y dejados de lado, y por lo tanto olvidados por una sociedad donde los discursos hegemónicos jerarquizan la vivencia del tiempo presente.

Más peso tiene aún esa afirmación cuando los cambios son acelerados y la novedad tiene una fuerza simbólica tan grande que le quitan potencia a la mirada hacia la historia.

Dentro de esas antiguas páginas sepias están los bailes del Teatro Solís, los festejos y «asaltos» (llegada de personajes disfrazados que incitaban a la celebración) ubicados en las plazas, improvisadas casas de familia o cines antiguos, la aparición de la murga como el género representativo del pensamiento popular, o la arraigada costumbre de decorar los escenarios barriales, entre otras tantas tradiciones.

Otrora, el público se involucraba activamente en la fiesta, en contraste con la predominante participación pasiva que asume la mayoría de la gente de estos tiempos.

En esta transición, que sintetiza desde un punto de vista social los cambios en el modo de convivencia a lo largo de más de un siglo y medio, el espectador toma distancia de las propuestas artísticas, sin interacción física, y la zona común de intercambio es exclusivamente a partir del involucramiento emotivo o intelectual con los artistas.

En los viejos tablados sus comisiones preparaban el funcionamiento de cada escenario, montaban el tablado y lo embellecían con sus creaciones ocurrentes, desopilantes hasta en sus nombres.

Eran el fiel reflejo de la cooperación entre vecinos y del trabajo grupal.

Algunos de ellos fueron históricos. Recuerda Roberto «Gallego» Iglesias —un gran conocedor y protagonista del armado de varios escenarios de la zona de Flor de Maroñas— a los tablados «El Ja-ja», «La niña bonita», «El Patrullero» o «El que quiera pescado que se moje» de la década del 40.

Benjamín Liberoff, actual director Nacional de Turismo del Ministerio de Turismo y Deporte y ex director municipal del área encargada de la organización de Carnaval, de 1990 a 1992, menciona otros emblemáticos escenarios como el de Cerro Largo y Piedra Alta, el de Arrayán y Flamarión, el de Flamarión y Camino Carrasco, o el de Pirán y Camino Carrasco, entre otros tantos en los que participó desde niño junto a su padre, Manuel Liberoff, ya en la década del 50.

Las representaciones cambiaban todos los años. Eran el resultado de la picardía, la sabiduría callejera y el ingenio.

Evoca Lorenzo Roldán, artesano ganador de varios premios de decoración de tablados y carros alegóricos, el escenario de Millán y Estomba denominado Le falló la puntería, de la década del 40, sobre finales de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

En él figuraba un avión en pleno vuelo del que colgaban un perro y un pato. Las imágenes estaban dispuestas de tal modo que simulaban el enfrentamiento de la aeronave a un cañón antiaéreo disparado desde el suelo, desde donde se apuntaba a un muñeco que emulaba a Adolfo Hitler, el piloto.

Liberoff describe también al tablado «Alcanzame la escopeta». El motivo proponía a un gaucho arrodillado sobre el escenario que estiraba su mano hacia su arma. Sobre la platea, colgados de tensores de alambre, esperaban el disparo una lechuza con un boleto de ómnibus, un sapo con una casa y una bruja con un pan debajo del brazo.

«Eran épocas de gran inflación, por eso estaban sobrevolando en las alturas», reconstruye y contextúa Liberoff.

Otros tantos también reproducían en sus decoraciones breves relatos fantasiosos con tono jocoso. Un documento de la Comisión de Fiestas de la Intendencia, que contiene el registro que realizaba cada tablado para inscribirse a los concursos de escenografías que organizaba la comuna, permite recorrer imaginariamente parte de esa historia.

En él figuran nombres tales como La Dolce Vita (Vilardebó y Joaquín Requena), El sueño de un marcianito (Alto Perú y Avenida Italia), Al rojo jugando que el negro me

está secando (Lezica y Guanahany), Carnaval en el fondo del mar (Julián Laguna y Faramiñán), Vuelo hacia Marte (Olivera entre Pastor y Oficial 1), Casamiento en Carnaval (en la calle 25 de Mayo) o Le tocó al gordo (Nueva Palmira y Juan Paullier), de inicios de los años 60.

También se destacan otros como La Sinfonía Inconclusa (Lezica y Guanahany), Vení a cobrarme a la Luna (Santiago Sierra y Olmedo), Las Cotorras (Defensa y Hocquart), Te acordás Maidana que tiempos aquellos (Florencio Escardó y Burgues) o La Venganza de la Bataclana, (Abayubá y Caridad), del año 1962.

Un año más tarde se registraron algunos como Entre el cuete anda el juego (Martín García e India Muerta), Llegó el Dragón de la Nena (14 de Julio y Méndez Núñez), Un capricho peligroso (Gral. Hornos y Garzón), Un criollo conquista Marte (Fray Bentos y Comercio) o El robo del banco (Rambla Roosevelt y Colón).

Y así se repiten nombres año a año: Momolandia en Las Vegas, El orangután y la orangutana, La vieja chi chi chi y la Gorda que le va (1964), El Sátiro, Que los cumplas muy feliz, Si vas al cielo vestite de novia (1965), La Marina Nacional (1966) o Doble Pechuga (1967).

Ya sobre finales de esa década y con la carrera espacial en curso, algunos escenarios construyeron sus graciosas historietas con nombres tan ocurrentes como Al eclipse contemplando y aquí te están desplumando (1967), Aladino y sus satélites, Carnaval hacia la Luna (1968), ¿Cuáles son los invasores? y Carnaval en las 15 caras de la Luna (1969)...

«Intervinimos, miramos, tratamos de preguntarnos cómo hacer para que volviera a existir aquella tradición que implicaba que el vecino no solo iba a sentarse a ver cantar o actuar algún grupo, sino que también participaba, estaba concursando con sus creaciones simples o discursos especiales».

—Eduardo—

EL PROYECTO TABLADO DE BARRIO Y EL VALOR DE LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA

La puesta en marcha del proyecto de restaurar la tradición de decoración de escenarios es una expresión de la sensibilidad de un grupo de personas que, desde áreas cercanas de gestión relacionadas con el Carnaval, compartieron objetivos y motivaciones comunes.

La intención de «poner en valor» el trabajo de los vecinos a través de la recuperación de una usanza de gran valor histórico se conjugó con una moderna estrategia de relacionamiento institucional propuesta por el Museo del Carnaval, que busca un contacto directo, cercano, e implicado con la comunidad.

«El Museo tenía que liderar el camino y ver si nuestra propuesta era realmente lo que quería la gente. Y resultó que el proyecto prendió porque la decoración de los escenarios no estaba muerta del todo: si bien no la usaban, los vecinos la recordaban con cariño, por eso se sumaron rápidamente a la idea». —Eduardo—

«Yendo a los escenarios empecé a darme cuenta de lo que había atrás. Todo el trabajo humano y la riqueza que hay en esa gente es algo super valioso, que nadie conocía». —Graciela—

El objetivo general del plan de embellecer los tablados —según lo expresa uno de los primeros documentos elaborados por la institución— buscó jerarquizar los escenarios populares reconociéndoles la importancia como usinas o centros para la transmisión de la cultura, la tradición y de valores tales como la solidaridad barrial.

En el corto plazo la meta fue apoyar su gestión para mejorar los niveles de calidad, servicio, promoción y seguridad, partiendo de las experiencias e identidades de cada uno, e incentivando a las mismas.

En el mediano plazo —según consta en el archivo— se planteó incrementar la cantidad de escenarios populares, formulando un modelo de gestión y un plan estratégico a partir de las experiencias recogidas.

En el largo plazo, en tanto, la meta fue posicionarlos dentro de la oferta turística de una ciudad que tiene 1,32 millones de habitantes, y a la que llegaron 261.520 visitantes desde el extranjero en el primer trimestre del 2012, según estadísticas del Ministerio de Turismo y Deporte.

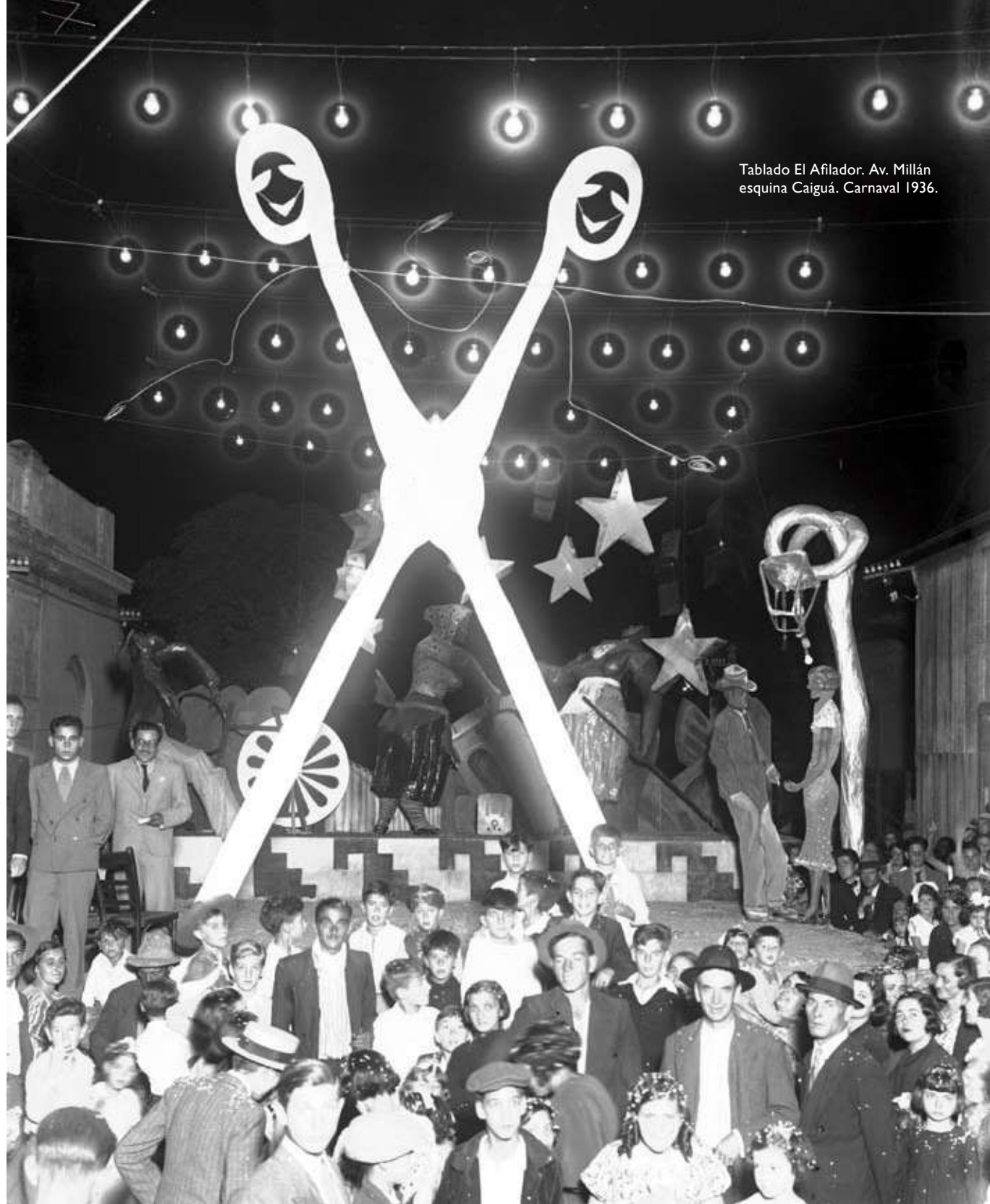
Si bien es posible atribuirle una fecha al nacimiento del programa, su génesis viene forjándose desde que sus principales autores comenzaron a relacionarse con el Carnaval en facetas distintas a las de administrar un museo.

La mayoría de ellos se subió al tablado, fue productor de alguna agrupación carnavalera, narró sus historias en la prensa, o bien fue un asiduo concurrente a los tablados, desde su niñez.

Las ideas centrales se gestaron desde la División Turismo de la Intendencia de Montevideo a través de la visión de la gestora cultural Graciela Michelini —quien actualmente gerencia el fideicomiso del Museo del Carnaval— casi en simultáneo con la apertura de este, el 23 de noviembre de 2006.

La institución, desde ese entonces y hasta la creación en 2008 del fideicomiso que le permite funcionar bajo el régimen privado, aunque llevando adelante políticas públicas relacionadas con la ciudad, dependía directamente de la División Turismo de la Intendencia.

«La idea nació cuando estaba trabajando en la División Turismo, en otros proyectos que tenía en aquel momento el director Fernando González, más relacionados con ese rubro», sostiene Graciela.



Tablado El Afilador. Av. Millán
esquina Caiguá. Carnaval 1936.

«Teníamos que mostrarles a los vecinos cómo las escenografías de antaño decían cosas, criticaban. Por eso, al iniciar el proceso con cada barrio les mostrábamos las maquetas antiguas. En todas ellas se está contando una historia del lugar, de Montevideo o del Uruguay. Esos intercambios fueron una 'discusión' artística o intelectual muy enriquecedora». —Aco—

«Cuando comenzamos el trabajo pensamos que si podíamos hacer que aquellos que tienen la decoración de los tablados guardada en la memoria transmitieran a las nuevas generaciones lo que eso significaba, y cómo desde la escenografía es posible expresar muchas cosas, estaríamos logrando rescatar esa tradición». —Aco—

«Viendo el Carnaval desde una óptica de turismo, propuse trabajar en el tema de los escenarios barriales, porque en ellos se estaba invirtiendo mucho dinero: había que buscar la forma de ponerlos en valor para que fueran parte del circuito turístico de Montevideo», agrega.

Los lineamientos de ese concepto, explica Graciela, buscaban que «la gente conozca y le dé importancia a lo que tiene. Poner en valor es reconocer a las personas que hacen una actividad, para que después eso se refleje en el resto de la comunidad», concluye.

Un equipo de trabajo comenzó a organizar y poner en práctica el proyecto. Lo componían Graciela y Claudia Rodons; más tarde llegaron Juan Castel, Alejandro «Aco» Rubbo y Eduardo «Chumbo» Sobrino, y la tarea principal fue recorrer doce comisiones encargadas de administrar escenarios populares.

Visitaron el Monte de la Francesa, Flor de Maroñas, Lavalleja, Mirpa-Casona de AFE, Centro Artesano (barrio Peñarol), Rincón del Cerro (barrio Cerro), Tito Borjas (barrio Cerro), Arbolito (posteriormente fusionado con El Tejano), Punta de Rieles, Carlos Caffa (barrio Paso de la Arena), César Gallo Durán (barrio Manga) y Paso de las Duranas (Aires Puros).

Unos meses después le tocó el turno a Molino del Galgo, cuando el grupo que estaba en la División Turismo se integró al Museo y el proyecto incorporó a Ana Bello y Eduardo Rabelino, fundadores de la institución.

«La primera visita fue para llevarse una impresión, la segunda ya fue más crítica y la tercera más autocrítica, tanto para ellos como para nosotros, porque en esa instancia quedó planteado qué cosas podíamos aportarles como Museo», recuerda Aco, quien está a cargo del área de relacionamiento con la comunidad.

«Entendemos que la cultura es una palanca del cambio social, o por lo menos una polea de transmisión importante en un barrio, y por eso fue fundamental que el Museo determinara, específicamente, que tenía que haber alguien que se ocupara de esa función», agrega.

A él y a Graciela también los desvelaba el desfase entre la inversión de la Intendencia en los escenarios populares y la percepción que los artistas tenían sobre ellos, a partir de una extendida versión entre los componentes que da cuenta de la preferencia por actuar en tablados comerciales tal vez ante las mejores condiciones técnicas con que contaban, por aquel entonces.

Esa preocupación, además de fundamentarse en el hecho de que estos tablados son un firme soporte para que la cultura llegue a los barrios donde es más difícil que desembarquen otras expresiones, era vista desde la óptica que significa el escenario como fuente de trabajo.

Según estadísticas de la Intendencia, en 2008 los escenarios vendieron 150.000 entradas.

Tomando como base los 14 tablados de barrio que funcionaron ese año y las 16 noches de función, a razón de cuatro agrupaciones por jornada, estaban habilitados para realizar hasta 960 contrataciones, aunque no todas se transforman en actuaciones, considerando alguna posible suspensión por lluvia.

Los escenarios comerciales, por su parte, si bien funcionan todos los días con la actuación de entre cinco y siete agrupaciones, rara vez abren más de siete por temporada.

Un cálculo generoso sobre el trabajo que generan, apenas empata a los escenarios populares, aún si se computaran a su favor a las 120 actuaciones que las agrupaciones realizan en el Concurso Oficial.

En consecuencia, la jerarquización de los escenarios permitiría elevar el número de ciudadanos que se benefician de algunas políticas públicas, siempre y cuando las etapas del proyecto se fueran cumpliendo eficazmente.

No obstante, y a fuerza de la intuición, reconoce Graciela —indicando que el Carnaval es un ámbito con pocos insumos sistematizados y estadísticos que ayuden a la toma de decisiones— el proyecto fue tomando cuerpo durante el correr de 2007 con una convocatoria a los vecinos a participar de talleres.

En ese espacio, los promotores de la iniciativa buscaron transmitir técnicas y conocimientos que permitieran poner manos a la obra, pero el frío invernal y la distancia entre el Museo y los barrios dificultaron la asistencia a los talleres, lo que motivó que se trasladaran a los barrios.

«Objetivos menores a los que podíamos y cumplir los compromisos asumidos, a cómo de lugar», recuerda Aco, fueron el *leit motiv* para iniciar el trabajo de campo en los tablados de barrio, que son el lugar «donde nace el Carnaval», concuerdan ambos.

Ese alumbramiento, que rápidamente transformó la estética de los tablados —entre otros logros— nació de las manos y el talento de los vecinos de los escenarios Monte de la Francesa, Flor de Maroñas, Molino del Galgo, Lavalleja y Centro Artesano.

«Los tablados son centros culturales en cada barrio, y a nosotros nos interesa que crezcan. La Intendencia aporta el dinero para que pueda realizarse el Carnaval, pero también es necesario apoyar a los vecinos para que el escenario esté lindo, que haya una buena plaza de comidas, bancos cómodos, buena salida y entrada, que los conjuntos ingresen por el lugar apropiado». —Aco—

«Al trabajar con grupos como La Naranja Mecánica, Contrafarsa y La Matinée me fui nutriendo de la imagen que los carnavaleros tenían de los escenarios populares, que no era buena. Si bien ahora cambió, tiempo atrás los componentes no consideraban que era una suerte ir a actuar en ellos, porque tenían problemas de amplificación, o porque algunos de ellos están enclavados en zonas muy pobres, con otros paradigmas culturales. Los carnavaleros no tenían claro que sin el aporte de la Intendencia habría menos trabajo, un factor importantísimo para que el Carnaval pueda existir». —Graciela—



Las Torres. Carnaval 2011.

UN NOVEDOSO MODELO DE GESTIÓN PARA UN MUSEO: COMBINAR EL TRABAJO «PUERTAS ADENTRO Y PUERTAS AFUERA»

La División Turismo de la Intendencia y el Museo del Carnaval tenían una fuerte conexión al comienzo de 2007, a raíz de la dependencia del primero al organigrama administrativo de la comuna.

Mientras que los primeros —con Graciela a la cabeza— diseñaban un proyecto puntual con un área de trabajo específica en los barrios, el Museo del Carnaval nacía unos meses antes —con Ana y Eduardo al frente— buscando implementar una filosofía novedosa para el desarrollo de las funciones institucionales que trascendieran a las clásicas.

Sería el complemento ideal para que el programa germinase, cuando todos los involucrados se integraron, en el primer cuatrimestre de 2007.

Las ideas rectoras y fundacionales del Museo buscaban desplegar, simultáneamente, una estrategia «puertas adentro» y «puertas afuera», tomando como base un moderno esquema de trabajo.

Las primeras apuntan a las funciones clásicas: acervo, salvaguarda, colección, estudio, registro y sistematización de los patrimonios. Las segundas, por su carácter intangible, son mucho más complejas.

«No tratamos de revivir una tradición muerta. Tratamos de recuperar una tradición que estaba en el CTI», expresa Eduardo sobre la antigua usanza de vestir los escenarios con alegorías.

Hacia extramuros, la estrategia fue trabajar desplegando acciones con grupos organizados (privados, programas públicos, organizaciones sociales), con la intención de generar las condiciones para que en el futuro «caminaran solas».

Esa política implica que, en la medida que cada proyecto va logrando sustentarse y permanecer, el Museo puede abrir otras nuevas líneas con la comunidad, y así sucesivamente.

De ese modo es posible «generar redes de vínculos múltiples» para posicionar a la institución como viva y activa en la recreación del Carnaval y sus tradiciones, según consta en un dossier donde está registrada la presentación del Museo al VI Premio Internacional Reina Sofía de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural; una distinción ganada por la institución en 2009.

«Cuando empezamos a trabajar no había un diagnóstico general pero sabíamos que existían organizaciones fuertes, con tareas sociales en los barrios, que hacían el tablado para no dejar a su zona sin Carnaval». —Graciela—

«Puertas afuera es toda la ciudad: el lugar donde vive el Carnaval». —Eduardo—

«Siempre pensamos que el Museo del Carnaval no tenía que ser el museo del Concurso Oficial. El Carnaval, como fiesta, va mucho más allá. Institucionalmente entendemos que podemos ser testigos y mostrar el pasado y presente, pero también hay que trabajar hacia el futuro». —Eduardo—

«Una premisa importante fue no hacer cosas que sean apoyadas hoy y que mañana no pudieran subsistir sin nosotros. El Museo aportó 10.000 pesos en materiales a cada tablado año tras año, pero promoviendo que cada escenario aportara lo suyo, para garantizar que fuera posible que el proyecto continuara en el tiempo». —Graciela—

«La tradición de recuperar la decoración de los escenarios es transversal, está en la calle. Por eso no concebíamos que fuera un trabajo puertas adentro de un museo. Y al año de trabajar con esa filosofía ganamos el premio Reina Sofía: evidentemente algo estábamos haciendo bien». —Graciela—

En el aspecto teórico, la estrategia permitiría «efectivizar a la cultura como una herramienta de construcción de ciudadanía», mientras que, en la práctica, además del proyecto de decoración, fue posible promover «políticas educativas institucionales como la enseñanza de oficios vinculados al Carnaval».

Este último punto fue concretado con el proyecto «Recuperación de Tradiciones Carnavalescas en Espacios de Trabajo no Convencionales», y consistió en la organización de talleres para transmitir técnicas y conocimientos que permitieran la creación de carros alegóricos, cabezudos y otros objetos para la participación en desfiles y corsos.

A través de esa propuesta llegará un actor esencial del trabajo del Museo con los barrios: el artista plástico Gabriel Nieto, quien tendrá a su cargo la enseñanza y transmisión de las técnicas a los vecinos para poner en marcha la decoración de los tablados.

«Vine al Museo, junto a Gabriel Macció, a presentar un proyecto de trabajo para la construcción de carros alegóricos, a crearse de acuerdo a la estética de artistas plásticos uruguayos. Buscábamos unir dos artes: la plástica con la escénica», evoca Gabriel Nieto y afirma que, tras ese contacto —que culminó con la elaboración del carro «La Barca de Nosé»— la institución lo convocó para sumarse al equipo que comenzó el trabajo con cada comisión barrial.

EL RESURGIMIENTO DE LOS ESCENARIOS POPULARES: DESDE EL APOYO PARA MANTENER EL CARNAVAL AL «COMPROMISO DE GESTIÓN»

De la docena de tablados visitados por el Museo en el inicio del proyecto, varios ya tenían un importante desarrollo.

Eso era posible gracias a la labor de sus comisiones o de los concejos vecinales que, entre otras tantas actividades programadas, figuraba la de abrir sus puertas en febrero, para Carnaval.

Al margen de que en ellos estaba clara la veda para realizar actividades de índole político partidaria, en la integración de varias comisiones se distinguía a militantes históricos de la izquierda, en especial en los barrios donde esta tenía más peso, sostiene Gonzalo Carámbula, ex director del Departamento de Cultura del la Intendencia de Montevideo (1995-2005) y actual director de la Secretaría de Comunicación Institucional (SCI), de la Presidencia de la República.



Arbolito-El Tejano. Carnaval 2012.



Casona de Afe. Carnaval 2008.

Los grupos que gestionaban los tablados estaban organizados —en algunos casos constituidos como asociaciones civiles con autonomía de los consejos vecinales que formaban parte de la red gubernamental de la capital— y Carnaval era la principal actividad que implementaban, incluidos dentro del programa comunal que otorgaba ayuda económica para realizar las contrataciones de los grupos artísticos.

Esos apoyos comenzaron a discutirse en 1990, con la llegada de la nueva administración comunal —que trajo consigo nuevos criterios sobre la descentralización, los modos de participación de la ciudadanía, y la cultura— y comenzaron a implementarse al año siguiente.

En 1997 tendrían un gran giro de espiral.

«(Hacia 1990) el Carnaval en el que había un tablado en cada esquina había ido desapareciendo progresivamente», recuerda Benjamín Liberoff.

En su condición director de la División Turismo y Recreación de la Intendencia (1990-1992), él fue el encargado instrumentar el apoyo oficial que permitió fortalecer el trabajo de las comisiones de vecinos que habían vuelto a funcionar intensamente tras la reapertura democrática de 1985, pero que tenían muy comprometida la continuidad de montar los tablados, a causa de los altos costos necesarios para abrir sus puertas.

«La profesionalización y las necesidades de los conjuntos iban confluyendo para que las comisiones barriales comenzaran a desaparecer y a ser reemplazadas por tablados comerciales», rememora Liberoff, previa descripción de los aspectos fundamentales del trabajo realizado en aquella instancia.

El mismo consistió en una convocatoria a los vecinos a través de los centros comunales, y a los directores de agrupaciones, para explorar la posibilidad de construir una alternativa que permitiera «mantener viva la organización de los espectáculos en los barrios».

«Establecimos como concepto: 'Bien por los procesos empresariales en los escenarios, pero veamos qué posibilidades hay con los vecinos de retomar la tradición de los tablados barriales'», afirma el ex director comunal y actual jerarca del Ministerio de Turismo, mientras reconoce los trabajos de Roberto «Gallego» Iglesias, en representación de Flor de Maroñas, y de Alba Norte, de la comisión del Teatro de Lavalleja, en el apoyo a esta iniciativa.

«El Carnaval es una proeza del pueblo uruguayo, porque tiene la capacidad de estrenar 40 o 50 obras cada febrero».

—Benjamín Liberoff—

«Programáticamente, nos identificábamos con hacer participar a la gente en las actividades. A veces nos va bien, a veces nos va mal, pero objetivamente esa es la formulación. Y el Carnaval, en esencia, es una actividad popular que se debe sustentar en la participación. Creímos que debíamos ser consecuentes con esa idea y no tener un doble discurso. Por ello, una de las formas elegidas fue promover espacios en los cuales la gente pudiera organizar los espectáculos, disfrutarlos y generar las condiciones para que participe la mayor cantidad de ciudadanos».

—Benjamín Liberoff—



Arbolito-El Tejano. Carnaval 2012.



«Apostar a los escenarios populares fue una idea cuasi natural. La propuesta política hacia el Carnaval tuvo que ver con respetar los derechos de la gente de ver espectáculos del mismo nivel o de mejor nivel en relación con lo que se representa en el Teatro de Verano». —Benjamín Liberoff—

«En cada uno de los escenarios populares comenzaron a gestarse acontecimientos muy particulares y a organizarse una microeconomía propia, que involucraba a las comisiones y al público. Por ejemplo, los vecinos que estaban al frente del tablado negociaban con los comercios del barrio un precio especial para los alimentos y llegaban a un acuerdo que era doblemente beneficioso: podían vender a precios muy baratos y permitían que la gente, con algo más que trajera desde su casa, fuera con toda la familia a pasar una larga noche de Carnaval». —Gonzalo Carámbula—

Las autoridades se fijaron un cronograma de trabajo que incluyó una negociación con la agremiación de directores de agrupaciones para que cobraran una tarifa diferencial a este grupo de escenarios por sus presentaciones, al tiempo que comenzó a funcionar el escenario móvil, gratuito, que se trasladaba de barrio en barrio brindando espectáculos de Carnaval.

En los tabladitos, y según el mecanismo acordado, la Intendencia pasó a abonar los costos de dos conjuntos, mientras que cada escenario generaba los recursos —a través de la boletería, venta de alimentos, publicidad o bingos— para pagar los costos restantes, más otros gastos puntuales, tales como audio, luz, amplificación y mantenimiento de las instalaciones.

«La única condición que se les puso fue que si la organización de los tabladitos registraba un resultado positivo, ese dinero debía ser volcado para una obra en el barrio», añade Liberoff.

El proyecto comenzó con 10 tabladitos y permitió la generación de un soporte fundamental para las comisiones de los barrios.

Pero una propuesta elaborada por Daecpu y presentada a la Intendencia en 1996 fue uno de los factores más trascendentes en el proceso de desarrollo de los escenarios populares.

Rememora Carámbula que el proyecto propuesto supuso fijar una entrada de 10 pesos en todos los tabladitos que funcionaban en ese entonces con el subsidio comunal para la contratación de los grupos, con la finalidad de revertir la curva descendente de concurrencia de espectadores. En esa época, los tabladitos comerciales cobraban entre 40 y 65 pesos cada boleto.

La Intendencia, para hacer viable el plan, debería pagar la contratación de tres de las cuatro agrupaciones, y Daecpu, por su parte, aseguraba que los espectáculos se brindarían «en las mismas condiciones» que en el Teatro de Verano.

«Hasta ese entonces existía el subsidio, pero no el compromiso de gestión», añade el ex director de Cultura. Con esta propuesta cada escenario debería esforzarse para vender un promedio de 600 entradas para ser incluido en el programa.

«Considerando esa cantidad de público, y sumando el hecho de que los menores de 12 años no pagaban, en cada noche de tablado se generaba un hecho social increíble, admirable, que fue lo que nos decidió a apoyar la iniciativa», expresa el jerarca, aunque reconoce que la implementación con los escenarios fue «muy trabajosa».

A diferencia de la etapa anterior, no hubo una exigencia de pedir una contrapartida hacia el barrio, porque las autoridades entendían el Carnaval y la cultura como una política social en sí misma.

«Inviertan en mejorar la calidad del escenario, porque la gente tiene derecho a ver un espectáculo con buena amplificación y sonido; el Carnaval no es un instrumento para otras políticas sociales», recuerda haber respondido Carámbula cuando los vecinos invitaban a ver cómo los recursos se volcaban hacia distintas obras en la comunidad.

Pero además hubo otros dos aspectos que convergieron en el proceso de resurgimiento de los escenarios populares ya que, al mismo tiempo, la comuna propugnaba porque las asociaciones barriales se transformaran en gestoras de una serie de espacios en los que era posible generar usinas de cultura.

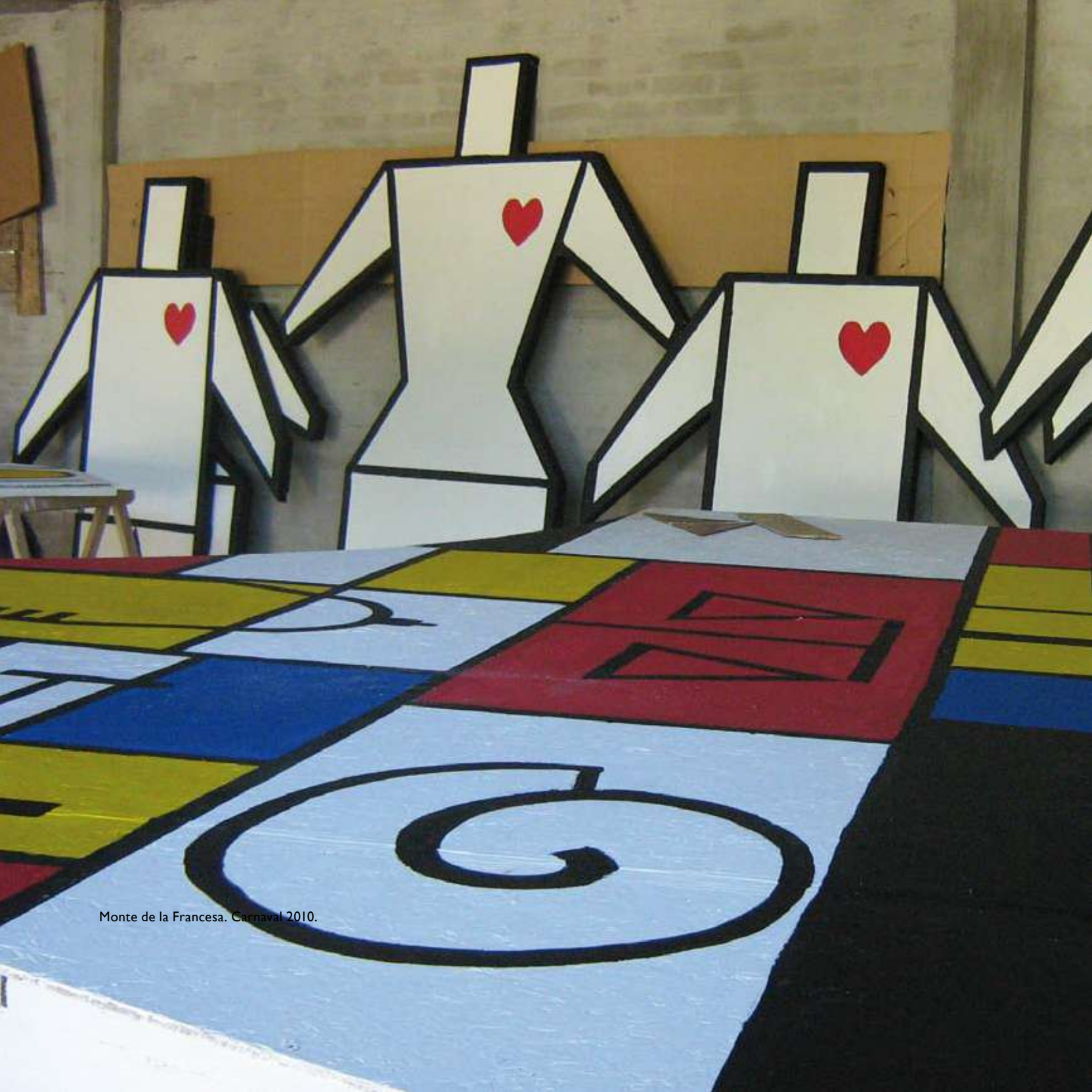
«Había una memoria barrial relacionada con el trabajo social» y además una «definición institucional para el apoyo a la cultura», sostiene Carámbula, quien estrenó el cargo de director cuando Cultura se transformó en Departamento, constituyéndose en oficina con jerarquía dentro del organigrama comunal elaborado a partir de 1995.

«En los barrios existen gestores que son fundamentales para la construcción de conocimientos en el campo cultural».

—Gonzalo Carámbula—

«El acento en los aspectos relacionados con la participación estaban puestos en cuatro manifestaciones: la elección de Reinas, los corsos barriales, los escenarios móviles y los escenarios populares. En estos últimos había una vocación histórica de trabajo social que fue esencial para la revitalización de esos espacios».

—Gonzalo Carámbula—



Monte de la Francesa. Carnaval 2010.

III. MONTE DE LA FRANCESA: LA DECORACIÓN COMO CANAL DE UN RELATO QUE SE FUE HACIENDO PROPIO

Colón es un barrio atípico. Algunas de sus edificaciones permiten respirar aún el antiguo aire patricio que alguna vez impregnó sus calles, en épocas donde las clases altas de Montevideo disfrutaban los veranos, afincadas en chacras y casonas.

No será necesario alejarse demasiado del parque Monte de la Francesa para distinguir la inmensa y palaciega fachada de la quinta del ex presidente Juan Idiarte Borda, sobre la avenida Lezica, o la plaza que lleva el nombre de don Francisco Vidiella, el productor español que bregó toda su vida por el desarrollo de la vitivinicultura en Uruguay.

Entre tantos íconos sobresalientes se distinguen también la cúpula del Olimpia, un club casi centenario que oficia como testigo silencioso de esta historia, o la estación de trenes desde donde se escucha, cada tanto, la afónica bocina del arranque de las locomotoras.

Pero también, en medio de una zona en la que coexisten casitas pobres y mansiones, están presentes las clásicas postales de barriada: la feria de los sábados, cooperativas de vivienda, campitos de fútbol, ruidos de motores de las avionetas que llegan y parten de Melilla, escuelas, liceos o un concurrido centro comercial que crece año a año al influjo del aumento de la población de los alrededores.

UN PACTO DE SANGRE: LOS VECINOS UNIDOS CONTRA LA DEMOLICIÓN

«En el predio baldío contiguo al escenario habían asesinado a una chiquilina de 15 años. Cuando en el ánimo de una colectividad, de una comunidad territorial, existe la idea de que esta es una zona deprimida, la gente identificaba al Monte de la Francesa como un lugar peligroso, al que no conviene ir, en el que es bravo andar de noche». —Illex—

El proyecto de la Asociación Civil Monte de la Francesa, con sus características actuales —que incluye la realización de tablado popular— es el resultado de la voluntad incansable de un grupo de vecinos que se juraron «un pacto de sangre» para lograr reconstruir ese espacio, reconoce Daniel Suárez, uno de los vecinos integrantes del grupo de trabajo.

Cuenta Illex Rodríguez, un profesor de historia fundador de la institución, que el interés de los vecinos por recuperar el lugar, conocido también como el Teatro de Verano de Colón, comenzó en 1997, cuando se enteraron de que la Intendencia había resuelto demoler la estructura compuesta por el escenario y su sótano, dos espacios que se hallaban cubiertos de agua, barro y el herrumbre generado por varias temporadas de abandono.

Años atrás había fracasado la organización del Carnaval, ya no existían actividades sociales ni culturales y, para colmo de males, un resonante crimen le había agregado el estigma del peligro al amplio parque arbolado donde está enclavado el teatro.

Con ese diagnóstico de oscuridad y dolor, la recuperación del área y su resignificación ante los ojos de la sociedad serían una tarea llamada a ir más allá del apuntalamiento de los cimientos primordiales.

Y fue en ese instante, cuando casi todo estaba a punto de perderse, el momento en el que se impuso la rebeldía de una comunidad que se negaba a imaginarse las paredes transformadas en escombros.

Rememora Illex que, con la ayuda del arquitecto Juan Eduardo Folco, entonces decano de la Facultad de Arquitectura, fue posible demostrar que las instalaciones aún estaban en buen estado y, con un nuevo informe técnico, revertir la resolución municipal que establecía abolir el edificio.

Hacia 2001, con el aliento del director de la División de Cultura de la Intendencia, Gonzalo Carámbula —apuntan Illex y Daniel— los vecinos obtuvieron la personería jurídica, un paso indispensable para comenzar a conversar con la Intendencia sobre un convenio para el armado de un proyecto cultural.

La meta fue recuperar y gestionar un patrimonio de la comunidad «para ponerlo al servicio del disfrute de la gente», dice el docente e historiador haciendo gala de una prodigiosa memoria.



Monte de la Francesa. Carnaval 2010.

UNA NOTICIA INESPERADA: RENACE EL CARNAVAL

«Los parques que están en las inmediaciones de las calles Lanús, Iturbe, Caacupé y Yegros son municipales. Desde que recuperamos el espacio nos propusimos que funcionara el teatro como centro cultural, porque Colón no tenía nada. En realidad, sigue sin tenerlo, pero lo vamos a lograr». —Illex—

Las negociaciones con la Intendencia por el predio fueron arduas debido a las diferentes posturas políticas entre las autoridades de la zona.

Sin embargo, otra vez Gonzalo Carámbula volcó la balanza a favor del proyecto y, a partir del 2005, se logró firmar el convenio a través del cual la novel institución recibió el apoyo oficial a cambio de brindar retribuciones para los vecinos.

Con el paso de los años las contrapartidas hacia la comunidad se tradujeron en talleres de teatro, expresión, danza, música, artes marciales, y el festejo anual del Día del Niño, entre otras actividades posibles de ser pensadas en un escenario elegante, seguro, reformado y más tarde embellecido gracias al trabajo de un equipo convencido de sus metas.

EL PRIMER DESAFÍO PARA LOS VECINOS

«Nuestra Asociación demuestra que la gente es creíble y transparente cuando se le dan oportunidades. La idea es que vengan los vecinos, hagan la decoración, participen, se integren los niños, los grandes, quien sea. Que vengan y tengan la posibilidad de expresarse». —Daniel—

La firma del convenio no fue la única sorpresa que los vecinos de Colón recibieron a finales del 2005.

Imprevistamente, dos meses antes de comenzar el siguiente Carnaval, la Asociación fue elegida por la Intendencia para un proyecto piloto como tablado popular, con el correspondiente subsidio para la contratación de los conjuntos.

«El Carnaval no era una actividad que teníamos pensada en lo inmediato, pero el desafío nos gustó», asegura Illex, quien acompañó la propuesta desde el inicio.

Y si bien febrero del 2006 llegó al Monte de la Francesa casi sin avisar, en un operativo relámpago se improvisaron soluciones técnicas que permitieron, pidiendo escaleras prestadas y colgando cables hasta el último segundo antes de empezar el espectáculo, que los vecinos se lanzaran a su primer gran desafío de gestión.

Illex y Daniel recuerdan que durante la tarde previa a la primera función hubo incertidumbre y angustia ante una eventual escasa concurrencia.

«Presagiábamos un fracaso: nos pasamos ese día mirando por la ventana asustados, a ver si llegaba el público», evoca Illex, aunque, al final —asegura—, arribaron más de 600 espectadores a instalarse en los asientos.

Según Daniel, el presupuesto asignado para ese primer año alcanzaba solo para seis funciones. Sin embargo, el éxito fue tal que los recursos alcanzaron para financiar nueve noches carnavales, en muchas de las cuales se vendieron más de 1.000 entradas.

Pero más allá de las utilidades económicas, el armado del tablado sirvió para marcar una huella y definir las características de un modelo de trabajo basado en la cooperación, coherencia y honestidad y respeto al prójimo, definen los responsables de la Asociación.

El esquema estableció que entre las funciones autoimpuestas para ser cumplidas estrictamente por los organizadores figuraban la vigilancia, el acompañamiento a los espectadores hasta las principales avenidas tras el cierre de la etapa, el cuidado de los vehículos que están dentro del predio, la atención de los puestos de venta de alimentos y la animación de la velada, entre otras tantas.

«Cuando un conjunto no cumple, nosotros lo sancionamos. Primero lo comunicamos al público y luego procedemos a dejar de contratar a esa agrupación hasta que vengan a disculparse. Nos movemos ante quien sea si la cosa rebasa lo correcto, porque lo principal es el respeto. Así concebimos el trabajo acá». —Illex—

EL COMIENZO DEL TRABAJO DE DECORACIÓN

Cuando el Museo del Carnaval llegó con la propuesta de decorar el escenario, la organización de la Asociación Civil ya estaba muy aceptada.

«No soy un fanático del Carnaval en sí, pero organizar todos los años el tablado me fue haciendo hinch», expresa Daniel tras mencionar que si la opción hubiera sido realizar otra actividad, igualmente la hubiera impulsado con fervor.

Al convencimiento de los vecinos se sumó la magia y el encanto del un predio de 11 hectáreas que componen los parques Arrillaga Safons y Giot.

«Es un lugar maravilloso porque te permite ver la Luna, el monte debajo, y en otro plano a la gente elaborando la escenografía», menciona Aco con un poco de nostalgia al recordar cómo armonizaban el trabajo y la belleza de la naturaleza en ese punto especial de la ciudad.



Monte de la Francesa. Carnaval 2008.

Gabriel también le reconoce al tablado una acústica única conformada por la exuberancia de los árboles que recubren al escenario y le dan una sonoridad íntima, de cajita musical.

De acuerdo al relato de los participantes sobre los cinco años de decoraciones, el proceso partió de definiciones generales que no buscaban más que rendirle un homenaje al barrio, pero rápidamente fue tomando aspectos relacionados con sus personajes, reclamos sociales, o algunos capítulos de la historia uruguaya, hasta arribar a un relato en el que están implicados las vecinas y vecinos como grupo.

Para la elaboración de la primera escenografía (2008), Gabriel recuerda «las negociaciones» con los vecinos de la Comisión sobre la ubicación de la publicidad.

Sucedía que la Asociación tiene a Antel como patrocinante y el anuncio se exhibía en toda la pantalla del escenario, cuya superficie abarca un área de doce metros por cuatro.

«Era una pauta publicitaria importantísima, que no queríamos perder», argumenta Daniel aludiendo a su negativa al cambio de lugar del aviso comercial.

Para Gabriel, en tanto, había un «conflicto de intereses», en la medida que esa ubicación era el punto clave para el armado de la escenografía.

A su juicio, un cartel de ese tamaño «cansa y conspira contra la visión de un espectáculo», de modo que fue necesario trabajar un mecanismo que permitiera conformar a todos los involucrados: poder lucir y desplegar la escenografía en su ámbito y, a la vez, satisfacer el interés del patrocinante, ubicando sus avisos en otro lugar preferencial dentro del predio, una solución a la que arribaron al siguiente año.

Desde el punto de vista artístico, Gabriel hace una evaluación «muy positiva» de la decoración del 2008, porque los creativos lograron recrear la estación del ferrocarril y una estructura de hierro que oficia como cruce peatonal por encima de las vías, más algunas señales de la Plaza Vidiella sobre los laterales del enorme cartel publicitario.

La elaboración del trabajo estuvo bajo la tutela del artista plástico de la zona, Fernando Ferreira quien se hizo cargo y trabajó capitaneando a un grupo de vecinos y allegados a la Asociación, más otros de su taller, entre los que había algunos niños.

«Poco a poco fuimos tomando precauciones. Cuando terminamos de pintar la escenografía del primer año, trajimos un compresor y barnizamos todo, para impermeabilizarlo. Cuando el barniz secó, nos quedó todo blanco. Esa noche no pudimos parar de llorar, pero al final lo pintamos todo de nuevo. Otra vuelta casi prendemos fuego un árbol, en el medio del monte. Esa vez sí que nos asustamos mucho». —Mariana—

«UN MONUMENTO QUE HABLA»

«Estábamos reunidos discutiendo qué hacíamos ese año y mi madre, que vive en Progreso, recordó que por la antigua Ruta 5 (hoy César Mayo Gutiérrez) vivía un artista plástico muy bueno, adonde ella iba a ver los carros. Tomamos contacto con Roldán, le planteamos lo que queríamos hacer y desde ese día está con nosotros. Él tiene una calidad, un don de bien; es un fenómeno, uno de los abuelos del grupo». —Daniel—

«Cuando se hacían los concursos, Roldán siempre los ganaba. Una vez, como a las dos y media de la madrugada, vimos a un rival que pasó por la puerta de la casa a espiar el carro que Lorenzo estaba armando». —Laura—

Finalizado el tercer año de trabajo, la bitácora de la Asociación acumulaba varias crónicas de mares bravíos navegados con éxito.

Previo al Carnaval del 2009, y como si el final feliz de un cuento se adelantara varios capítulos por designio del destino, el artista Lorenzo Roldán —el símbolo que sintetiza a la propuesta de recuperar a una antigua tradición y cuya historia estaba viva en la memoria del barrio— llegó al Monte de la Francesa a sumar esfuerzos y transmitir conocimientos.

Roldán, un hombre de más de 80 años y cuya voz tiembla de la emoción en cada respuesta, reniega que lo llamen artesano. «Prefiero que me digan obrero del Carnaval», expresa, y apoya la sentencia mostrando la gruesa textura de sus manos, como si alguien le exigiera una evidencia.

Para Gabriel, sin embargo, sus creaciones lo convierten en «un monumento que habla».

Roldán siempre fue un autodidacta, basándose en su capacidad para componer pequeñas manualidades, cabezudos, escenografías o grandes carros alegóricos, con los que se ganó el aplauso del universo carnavalero. No obstante —reconoce— en los últimos años su figura había quedado un poco en el olvido.

Su vocación y orígenes humildes lo llevaron a crear los primeros muñecos de barro durante su infancia. Para confeccionarlos cocinó tierra negra en el horno de la casa de los patrones de su madre, que era limpiadora.

Sin recursos materiales, improvisó los primeros pinceles con los cabellos y así logró imprimir el color de las témperas y acuarelas en sus pinturas iniciales. A los trece años elaboró un payaso gigante, con volúmenes, y lo llevó al tablado para atraer clientela a un puesto de venta de papelitos que él mismo regenteaba.

Más tarde se ganó la vida fabricando cotillón para cumpleaños, donde «juntaba pesito por pesito» para elaborar los carros alegóricos que desfilaban en el Carnaval o en la Fiesta de la Vendimia de Colón.

Ambos eventos eran los que le reportaban más recursos económicos, ya que sus piezas eran las casi seguras ganadoras de los certámenes.

Sus creaciones tenían un verdadero tinte original. Utilizaba papel pegado con engrudo para darles firmeza a los muñecos, yeso, alambre o varas de mimbre para moldear las figuras y papel higiénico para hacer rúleros, entre otros recursos pragmáticos y ocasionales.

Además, cada realización incluía un relato pícaro o humorístico.

Por ejemplo, al decorar un tablado de antaño colgó cuerdas de los árboles para dar movimiento a un platillo volador, en uno de sus tantos carros alegóricos apareció un enorme tigre de fantasía pedaleando, ratones con varitas mágicas inventaban un mundo imaginario, o un caníbal se relamía frente a una olla de la que asomaba la cabeza de un explorador.

Roldán también realizó el mítico carro de El Chaná en alguna oportunidad y por varios años fue el encargado de armar otras tantas carrozas a pedido de la Intendencia para las celebraciones oficiales.

Pero, desde principios de los años '90, la costumbre de incluir estas creaciones en los festejos de Momo fue derrumbándose lentamente. A pesar de ello, su trabajo siguió vivo en la memoria de un barrio que vio durante varias temporadas cómo, con gran paciencia, el creativo colocaba pieza por pieza en esos inmensos artefactos.

Su casa, situada en el norte de Colón, una zona con predominancia de industrias de gran porte, está en una zona de baja altura, bordeada por la vía férrea, al este, y la avenida César Mayo Gutiérrez, al oeste.

Desde ambos márgenes se proyecta una vista panorámica de la calle Luis Martínez, permitiendo que quienes pasaron alguna vez por sus cercanías pudieran apreciar el trabajo del artista, para guardarlo en algún rincón de su memoria.

Recuerdan Mariana Rodríguez y Alejandro Aparicio —dos actuales integrantes de la Asociación— que esas postales en las que se veía a Roldán trasegando baldes de 200 litros de engrudo, o trepando los carruajes para afinar detalles, colores y movimientos, fueron los factores decisivos para provocar un encuentro y formular la invitación al trabajo en el tablado.

La reunión fue un sábado al mediodía, entre bizcochos y mate amargo preparados por Laura Veiga, la esposa de Roldán.

«Cuando era joven hacía los muñecos con mucho engrudo, en tanques de 200 litros cortados al medio. Para hacer 'las patas' de los muñecos usaba tubos enormes. He llegado a dormir dentro de ellos para que no me los robaran. Parecíamos unos gitanos junto a quienes me acompañaban».

—Roldán—

«Roldán, al momento de recibirnos, nos mostró su casa, que es como un pequeño puzzle de su historia de vida. Tiene un Papá Noel, un carrito, un muñeco, un cuadro con el carro de El Chaná, con el que ganó el premio del año 1971. Con cada cuadro que sacaba la historia se hacía más interesante. Al rato de este acercamiento nos dimos cuenta de que habíamos conocido a una persona maravillosa».

—Alejandro—

«Cuando empecé con el Monte de la Francesa les expliqué lo más básico para hacer una cara: tocarse el centro del rostro, que es la nariz, y de ahí recorrer hasta y las orejas. Los fui llevando así, con lo más práctico, para que aprendieran mirándose unos a otros». —Roldán—

«Los vecinos del Monte de la Francesa me dieron la oportunidad de mi vida», asegura el artesano y repasa que, tras su llegada al proyecto, el Museo del Carnaval, con Aco y Gabriel a la cabeza, se encargó de que su labor se divulgara a otros barrios, donde la decoración recién estaba comenzando a implementarse.

«Se presentó en casa un grupo del Monte de la Francesa. Me dijeron que querían hacerme un homenaje. Empezamos a conversar y luego de un rato me di cuenta de que la realidad era otra: querían que yo les diera una mano», dice Roldán con una guiñada cómplice, dando a entender que develó hace mucho tiempo la estrategia de los convocantes para llevarlo a sus dominios.

Ellos, en cambio, juran que la idea fue «rendirle un homenaje».

Cualquiera sea la versión real, la escenografía elaborada en conjunto fue una réplica de su primer carro, el del año 1967. Se llamaba «Aprontate viejo que tenés golpe» y reproducía una escena en la que una mujer exuberante, voluptuosa, seducía a un hombre veterano, que la observaba con deseo.

Sobre las espaldas de ambos, la esposa «del viejo» los perseguía con un palote de amasar.

DOS DISCURSOS COMPROMETIDOS CON EL BARRIO Y LA HISTORIA

«La representación del Hospital Saint Bois teníamos que plasmarla sí o sí: no era un acto cualquiera el que hacían los vecinos. Fue la defensa del hospital, hecha por los trabajadores y la comunidad». —Daniel—

Luego del homenaje a Roldán en el 2009, para los carnavales 2010 y 2011 las propuestas de decoración dieron un giro de espiral en sus líneas argumentales.

Asumiendo que con las creaciones era posible marcar un punto de vista sobre la identidad y vivencias del barrio, la siguiente propuesta trató sobre el reclamo protagonizado por los vecinos para evitar que demolieran el Hospital Saint Bois.

Se eligió la estética de Torres García porque en el hospital hubo murales del pintor.

El tipo de imágenes a plasmar en la decoración del tablado para reivindicar «la lucha» de los vecinos «surgió casi naturalmente» en el taller donde previamente debatimos cada propuesta, evoca Daniel.

Implicó emular la técnica colorista y los símbolos arquetípicos usados por Torres García en sus trazos para proponer las fusiones de modernidad y arte precolombino, que eran algunas de las múltiples características estéticas del movimiento constructivista, del que el artista formó parte.



Monte de la Francesa. Carnaval 2008.

«En la escenografía del Saint Bois hicimos las uniones de madera con cinta para papel y pintamos encima, pensando que no se iba a notar. Pero la diferencia de temperatura entre el día y la noche hizo que las cintas se expandieran y encogieran a cada rato, hasta que terminaron despegándose. Desde ese momento, aprendimos que la madera se une con madera...».

—Alejandro—

«En la decoración del Bicentenario estuvimos meses discutiendo cómo simbolizar 200 años; de qué modo representar esos valores. Ese año aprendimos que cada vez que se decida pintar un mural, habrá que hacerlo sobre una lona, porque fue una injusticia haber tenido que tapar esa obra impresionante».

—Mariana—

Componiendo figuras definidas en base a la precisión en su geometría, el grupo de trabajo —entre 10 y 15 integrantes, según Mariana— plasmó algunos íconos fácilmente identificables.

La puerta del hospital es muy característica y reconocible por la gente del barrio, la llegada de un tren expresaba la potencia del reclamo, el instrumental médico reivindicaba al noble oficio de sanar, figuras humanas entrelazadas eran sinónimo de unión, y un reloj marcaba las horas como señal de las urgencias de quienes van en busca de su cura.

A veces, el paso del tiempo es la diferencia entre la vida y la muerte, explican Mariana y Alejandro sobre la idea de incorporar las agujas del reloj en una alegoría que involucra a un centro, alejado del Centro, cuya cobertura asistencial abarca a casi 400.000 uruguayos.

Roldán, ese año, tuvo una escasa participación, porque ya enseñaba su trabajo en otros barrios. La decoración trabajó sobre planos, en lugar de utilizar figuras con volúmenes, y la incorporación de un carpintero al grupo determinó el uso de madera, sobre la cual pintaron las metáforas.

En tanto, para la decoración que se exhibiría durante el Carnaval 2011, y a diferencia de lo ocurrido durante el año anterior —oportunidad en que las ideas fluyeron sin demasiados contrapuntos— la discusión fue mucho más encendida, recuerdan sus creativos.

Mariana atribuye esos intensos intercambios de opiniones a «la pasión» por la historia que tenían varios de los integrantes de la comisión, una circunstancia que llevó a elegir el tema del bicentenario como eje, en un contexto donde el país entero se aprestaba para festejar el inicio del proceso revolucionario que culminó con la independencia y el nacimiento de este país.

El punto más álgido giró en torno al modo de representar a la figura de José Gervasio Artigas, un personaje clave en el relato y merecedor del respeto y la admiración unánimes.

Pero, ¿cuál de todas las imágenes que trascendieron a lo largo de la historia describen con mayor fidelidad al prócer?, ¿por qué ceñir la inmensidad de su figura únicamente al proceso revolucionario?, ¿qué tan cierto es atribuir analogías entre el ideario artiguista y el curso de hechos políticos que determinaron el nacimiento de Uruguay como país independiente?, analizaban en profundas y largas tertulias los decoradores.

«Subimos y bajamos a Artigas del tablado varias veces, pues no había acuerdo sobre si debería ser representado», indica Mariana, aunque reconoce que al final el punto de conflicto fue dejado libremente a la subjetividad de cada espectador.

Fue así que un obelisco —trabajado por Roldán— ubicado en el centro de la escena y flanqueado por un cañón y lanzas representó la Batalla de Las Piedras; a la derecha la Puerta de la Ciudadela simbolizó el sitio de las fuerzas patriotas al ejército español replegado en Montevideo tras las derrotas militares, mientras que a la izquierda, pintados con la ayuda de un grupo de jóvenes de la Escuela de Artes y Artesanías «Pedro Figari», un gaucho, de espaldas, enseñaba el camino del éxodo a las familias orientales.

«Esa figura perfectamente pudo ser Artigas», dejan entrever Mariana y Alejandro, y agregan que un charrúa, desde la distancia —«porque ellos nunca se plegaron a la columna que marchó hacia el Ayuí»—, observaba el heroico acto bautizado como «la redota».

LAS HORMIGAS DEL PARQUE: IMPLICACIÓN Y AUTORREFERENCIA

Para el 2012, el primer año del concurso de decoraciones impulsado por el Museo, el trabajo de la Asociación Civil ya era reconocido y apreciado en todo el barrio, al punto que los comercios de Colón, que al inicio estaban un poco reticentes a ofrecerles el apoyo, confiaban ahora en los criterios y eventos que se organizaban en el Monte de la Francesa.

La unidad y cohesión para realizar las actividades había logrado mejoras edilicias importantes en todo el parque y los integrantes de la institución elaboraban un proyecto para someterlo al veredicto popular, bajo el régimen del presupuesto participativo que promueve la Intendencia.

En ese marco surgió la idea de festejar los diez años de vida de la institución, celebrando un reconocimiento autorreferencial al trabajo realizado y logros obtenidos, expresa Mariana.

Mirando un libro sobre decoración de parques públicos de Barcelona que acercó una arquitecta allegada al grupo, algunos integrantes del equipo de decoración observaron una idea fascinante: unas hormigas gigantes, con volúmenes, luz interior y a las cuales los niños podrían treparse, serían adaptadas a las dimensiones de la pantalla del tablado, y funcionarían como un inmejorable concepto para sintetizar a los trabajadores de la Asociación, durante su primera década de vida.

«Esto se logra con esfuerzo. Hay compañeras que pasan una jornada entera para limpiar el predio o preparar los juguetes que regalamos a los niños. También hay compañeros que están horas tratando de arreglar los baños o en la cantina, o armando el bingo. En mi caso, pasé dos días echando veneno y rompiendo los hormigueros con un palito, porque nos habían invadido esos insectos. Y no me olvido del grupo humano que viene, participa y disfruta del Carnaval. La escenografía del hormiguero quería decir un poco eso». —Illex—

«El proyecto de decoración ha sido muy bueno, porque lo hemos acoplado con la iluminación. Yo soy fotógrafo y he podido captar los colores y matices del escenario gracias a la conjunción de ambos elementos». —Alejandro—

«El público lo captó rápidamente», dice Illex a propósito del trabajo sistematizado, organizado, sacrificado, dividido por especialidad, constante, perseverante, de iguales, en comunidad y unidos ante la adversidad que los definía y del que estaban orgullosos.

«Durante todo este tiempo, mucha gente nos ha elogiado las decoraciones, haciéndonos notar que no nos damos tiempo de festejar las cosas que logramos. Nos cuesta detenernos; es un defecto que tenemos», fundamenta Mariana, aunque Alejandro aclara que el proceso de debate tuvo algunos puntos objetados, porque hubo quien pensó que ubicarse en el centro de la escena, bien pudo interpretarse como un propósito de «autobombo».

Sin embargo, la propuesta fue puesta a votación y obtuvo mayorías. Trabajaron con espuma plast —una material que estrenaron ese año— y que dejó miles de pelotitas esparcidas. El Teatro de Verano fue el hormiguero. «Hubo menos compañeros trabajando, porque ya estábamos duchos en hacer escenografías», especifica Mariana tras narrar que un grupo de niños hizo una pequeña obra de teatro explicando el argumento de la decoración.



Monte de la Francesa. Carnaval 2008.



Flor de Maroñas. Carnaval 2008.

IV. FLOR DE MAROÑAS: ANTIGUOS TEATROS, VIEJAS FACTORÍAS Y EL NACIMIENTO DE «UN POLO DE DESARROLLO HUMANO IMPRESIONANTE»

Formado hace un siglo y medio como un desprendimiento del barrio en el que se ubica el mayor centro hípico del país, Flor de Maroñas, nombre de esperanza, recoge buena parte de la historia del nordeste fabril montevideano.

Su sello obrero perdura a pesar de que algunos efectos del progreso pegan duro y amenazan con poner más cerrojos en los establecimientos donde en el pasado rebosaban overoles y oficios.

En ellos se escuchaban, implacables, hasta hace dos décadas, los quejidos de las viejas ruelas de las industrias del tejido artesanal o el sonido monocorde y automático de los telares eléctricos que hacían horas extras en las textiles de la zona.

Entre Camino Maldonado, Veraciero y Libia, algunas de sus calles circundantes, los vecinos inhalaban obligados los olores emanados de las aceiteras o el hedor rancio que expelían las curtiembres, una rara mezcla de grasa, sal y sangre de animales.

Los teatros de barrio creados por Alfredo Moreno tenían como objetivo elaborar un registro de artistas e intelectuales de la zona, propiciar tertulias culturales, artísticas y sociales, organizar embajadas artísticas para visitar pueblos del interior, «colaborar espiritualmente» con las escuelas públicas, crear una biblioteca con producciones locales, bregar por el arte y las letras «estimulando lo limpio sencillo y honesto, realizar exposiciones de cultura, pintura y dibujo, dignificar el arte popular en todas sus dimensiones, organizar en carácter exclusivo las fiestas de Carnaval y propagar las manifestaciones de teatro independiente. —Fragmento del acta fundacional de la red de teatros de Alfredo Moreno—

Sin embargo, esas postales con chimeneas y hornos de ladrillos se han ido transformando aceleradamente, reconoce Roberto «Gallego» Iglesias, quien en cada mirada retrospectiva —donde intencionadamente deja traslucir su condición de viejo militante de izquierda— evoca la naturaleza de una vecindad bien dispuesta a cooperar y ayudarse para salir adelante.

Cuenta el integrante de la comisión del barrio, Ramón dos Santos, que Flor de Maroñas tenía hace 70 años una predominancia de terrenos baldíos y parques que propiciaban la vida al aire libre, en especial para los más jóvenes.

Roberto narra que en esa época «las carencias» que existían en las zonas más alejadas del centro de la capital «eran de todo tipo».

Abarcaban la infraestructura, salud, educación y algunos servicios, y fueron el motivo del nacimiento de varias comisiones de fomento que, como en este caso, antecedieron la institución que hoy administra el tablado popular y la placita ubicados en el cruce de las calles Manuel Acuña y Marcos Salcedo, en el corazón de la barriada.

EL NACIMIENTO DEL TABLADO COMO TEATRO DE BARRIO

La Comisión de Fomento de Flor de Maroñas fue fundada en el año 1942.

Tuvo desde sus inicios una fuerte conexión con el Carnaval y los espectáculos culturales, ya que las construcciones del tablado y su pantalla, en la que alguna vez se proyectó cine, fueron posibles gracias al proyecto de erigir teatros populares en los barrios, que impulsó el artista y militante social Alfredo Moreno (1906-1970).

La iniciativa de Moreno, que permitió la puesta en funcionamiento de 21 escenarios en distintos puntos de la ciudad, conecta, a pesar de tantos años de distancia, con la inspiración actual del Museo del Carnaval para el trabajo con la comunidad, en tanto ambos rescatan las expresiones autóctonas de cada zona.

Para el caso de la institución Teatro de Barrio, entre los objetivos figuraban también las necesidades de promover «ciertos valores sociales y de convivencia», según se desprende de sus objetivos explicitados en el acta fundacional del 2 de octubre de 1947.

Con apoyo del gobierno municipal, Moreno obtuvo fondos para hacer las obras y subsidiar parte del funcionamiento de cada uno de ellos, a través de una gestión coordinada y centralizada que duró hasta avanzada la década del 60.

«En el caso nuestro, organizamos el tablado hasta el 67 o 68. No voy a ocultar que, en esa época, la mayoría de los que integrábamos la comisión teníamos una posición política con militancia muy activa que nos impidió seguir adelante», relata Roberto, explayándose sobre los detalles de esa antigua organización que se definía como «un movimiento a favor de la cultura intelectual, moral y artística».

EL RENACIMIENTO LUEGO DE VARIOS AÑOS DE SILENCIO

Durante los casi doce años de dictadura, las organizaciones sociales transitaron un profundo camino de silencios y la de este barrio no fue una excepción.

Sin embargo, en 1983, los vecinos se hicieron fuertes y lograron evitar que la Intendencia concediera el predio a la Policía Caminera, que tenía proyectada la construcción de un centro de esparcimiento para sus funcionarios, recuerda Roque Schettino, representante de la Comisión Teatro y Plaza Flor de Maroñas.

Ese año, sostiene Roberto, un grupo de vecinos decidió tramitar la personería jurídica para convertirse en los administradores del terreno donde están ambos espacios. Tras la reapertura democrática de 1985, esa entidad fue la que retomó la organización del Carnaval.

Hasta 1991, el tablado sobrevivió sin subsidio comunal para contratar a las agrupaciones, pero aún así obtuvo pequeñas ganancias económicas. La meta era abrir las puertas al menos ocho noches cada año.

En paralelo, los organizadores realizaron una consulta popular para que los vecinos eligieran el destino de las utilidades anuales que se iban ahorrando en una cuenta bancaria.

Hubo varias propuestas: construir una cancha de básquetbol, parrilleros con glorietas en medio de la plaza, un salón multiuso o un gimnasio. Sin embargo, la más votada en una asamblea multitudinaria fue erigir la policlínica.

«Por supuesto que todo el mundo optó por ella porque por ahí no había nada y la gente se tenía que trasladar al menos 15 cuadras, hasta la Curva de Maroñas, para obtener asistencia», narra Roque, quien alertó desde un principio que esa opción sería un camino espinoso.

«Nosotros somos estrictos con la parte económica. Tratamos de que la cantina sea la ganancia del escenario, y que los demás gastos se paguen con la boletería. Hemos tenido la mala suerte de vender pocas entradas algún día, pero la filosofía es que la plata para pagarle al conjunto tiene que estar sí o sí. No vale eso de que `te pago mañana'». —Ramón—

«Flor de Maroñas es un barrio muy carnavalero. Hemos comprobado que la gente viene al tablado desde zonas bastante lejanas. Eso se ha logrado con muchos años de trabajo y sacrificio; nos ha costado mucho llegar a lo que tenemos ahora, y poder estar tranquilos». —Ramón—

El armado fue lento pero persistente, hasta que en los primeros años de la década del 90 llegó el saneamiento y pudo completarse el revoque de la fachada. Las puertas se abrieron el 31 de julio de 1994.

La comuna, por su parte, se encargó de construir la plaza con sus juegos infantiles y una cancha de baby fútbol en el resto del terreno.

Mantener los espacios no resulta fácil, explican Ramón y Roque. Aluden a las erogaciones necesarias para reponer las hamacas y accesorios que se rompen en la plaza —que durante varios años fue víctima de algunos actos de vandalismo— o al pago de luz, agua y mantenimiento de la policlínica —bautizada «Solidaridad»— a la que se vuelca el 100% de lo generado cada febrero.

Además, unos 200 asociados abonan el equivalente a un boleto de ómnibus cada mes, como aporte extra. Los servicios de salud son costeados por la Intendencia, que envía un grupo de profesionales atender a los vecinos.

El centro se especializa en salud bucal preventiva para niños y atención de adolescentes. «Concurren entre 600 y 700 jóvenes al mes», expresa Ramón, con satisfacción.

Y no es para menos, de acuerdo a los resultados obtenidos en casi 20 años.

«Una vez un grado cinco de la Facultad de Odontología que integra la Comisión Honoraria Asesora de la Presidencia de la República en Salud Bucal me felicitó porque en la escuela pública que está frente al tablado los niños no tienen caries», cuenta Roberto con un aire de felicidad.

«Las responsables son las señoras de la Comisión de Salud del barrio que llevan el control de los niños, además de la directora y las maestras», respondió el veterano dirigente, transfiriendo el honor a otros personajes con los que comparte, desde el anonimato, el mismo trabajo incansable.



Flor de Maroñas. Carnaval 2008.

RELATOS QUE NACEN EN EL BARRIO

«Nos hemos puesto exigentes con los grupos, para que realicen la actuación igual que en el Teatro de Verano. Si allá tienen que cumplir con la letra por que les pagan, acá también tienen que hacerlo».
—Roque—

«El grupo que se encarga de hacer la escenografía es abierto. Hay gente que no tiene nada que ver con la Comisión de Fomento, que se dedica únicamente a participar en la elaboración del decorado».
—Ramón—

Flor de Maroñas constituye un «polo de desarrollo humano impresionante», expresa Aco. Lo fundamenta señalando que en un mismo espacio físico conviven, unidas, la cultura, salud y el deporte.

Semejante concepto demuestra la inmejorable opinión que se llevaron los representantes del Museo al momento de proponer el proyecto de decoración del escenario, en las recorridas a principios del 2007.

Además entre los integrantes de la comisión de Carnaval ya había una manifiesta vocación por embellecer el tablado y dar los mejores servicios posibles, a través del sonido y la iluminación, entre otros aspectos.

«Siempre quisimos que el espectáculo se parezca al que los conjuntos brindan en el Teatro de Verano» afirma Álvaro Gómez, «el referente» —reconocen sus compañeros— del subgrupo encargado del armado de las escenografías, a quien varios años de tornero le educaron una manualidad con estilo y precisión.

Para él y su hijo, Fernando Gómez, el cuidado técnico de cada función se ha transformado en una obsesión con el paso de los años.

«Nos encontramos con un grupo heterogéneo, compuesto por mujeres, niños, hombres y jóvenes que tenían ganas de trabajar», evoca Gabriel, al repasar sus primeras visitas al barrio.

Álvaro y Fernando agregan que en los años previos a la primera decoración algunos integrantes de la comisión realizaron un taller para confeccionar cabezudos, con la expectativa de aplicar esos conocimientos en el adorno del tablado, algún día.

A diferencia del proceso del Monte de la Francesa, donde los relatos contenidos en las representaciones partieron desde aspectos generales e hicieron un trayecto hacia la implicación grupal y la identidad barrial, en Flor de Maroñas el camino fue inverso: tomaron desde el inicio reivindicaciones, lugares y sucesos íntimos del barrio y con el paso de los años generaron un descentramiento hacia narraciones más universales, aunque relacionadas con el Carnaval.

La realización de la primera escenografía, en 2008, rompió algunos esquemas y pre-conceptos de un grupo de alrededor de 15 integrantes, «de los cuales el 70% son jóvenes», sostiene Ramón.

«El grupo no se tenía confianza para el trabajo con volúmenes porque pensaban que no podrían terminar a tiempo», recuerda Aco, quien identificó ese escollo como el primero a resolver.

«Preferían trabajar sobre los planos y no querían intervenir sobre una escenografía un mural que ya estaba en el fondo del escenario, al que le tenían mucho cariño», rememora Gabriel tras señalar que el artista Jorge Cerdeña, enviado por el Museo, fue designado para trabajar con los vecinos para resolver el asunto.

Aco evoca el modo en que el Museo orientó el primer trabajo. «Ellos decían que no había nada del barrio para contar, de modo que les mostramos nuestras fotos, para que observaran lo que hacían los tablados viejos», afirma.

Ese ejercicio disparó una de las dos ideas que armonizaron en la primera creación: representar a una misteriosa casa abandonada, ubicada en la esquina de Celiar y Marcos Salcedo, a dos cuadras del tablado, a la que una antigua leyenda urbana le asigna un halo tenebroso y fantasmal que se ha transmitido de generaciones en generaciones.

La finca es conocida como la Casa del Águila porque sobre su techo hay un ave de esa especie hecha de piedra que vigila con un gesto intimidante y sus alas desplegadas.

Según afirman quienes oyeron alguna vez la historia, en ella se pasean espíritus errantes que dan aullidos espantosos, mientras que otras ánimas emiten ruidos cuyos ecos retumban y se pierden en la noche.

Algunos dicen que fue un centro de detención clandestino durante los años '70, y que allí ocurrieron varias muertes. Otros le atribuyen esos rasgos esotéricos a un crimen pasional sucedido hace varias décadas.

Sin embargo, un relato coincidente corta transversalmente el extendido abanico de posibles causas y razones a las que, como a cualquier mito, nadie se atreve a exigirle certidumbre: el águila aparece y desaparece en ciertas ocasiones.

Inclusive —dicen— hasta una patrulla policial fue testigo de un enigmático encantamiento cuando durante una noche de tormenta ingresaron a la finca y presenciaron el derrumbe de la mole alada que, al otro día, inexplicablemente, estaba restaurada en su sitio original.

«Todos en el barrio conocen la historia», asegura Ramón. Álvaro agrega que, para imitarla sobre el escenario, utilizaron alambre para dar volumen a sus alas y espuma plast en su cabeza.

«No existe gente que realmente sepa lo que pasó en la Casa del Águila. Está el mito de que vivió fulanito, y que menganito mató a la mujer, pero a ciencia cierta, nadie conoce la historia verdadera». —Ramón—

«La numeración de mi vivienda es 3144, igual que la de la Casa del Águila. A pesar de que estoy a una cuadra, tuve que cambiar la chapa de la puerta porque todos los vecinos que querían ver la casa misteriosa, venían a la mía». —Roque—

«Una vuelta dijeron que el águila había desaparecido. La Comisaría 16ª mandó a dos policías con linternas y él águila, de repente, cayó frente a ellos. Los oficiales lo hicieron constar en el parte, pero al otro día, el comisario comprobó que el objeto estaba otra vez en el lugar. Según la leyenda, los policías fueron arrestados, acusados de haber tomado alcohol en horas de servicio». —Álvaro—



Flor de Maroñas. Carnaval 2009.

La casa, mientras tanto, fue pintada sobre un enorme telón de plastillera blanca que recubrió a la pintura original del fondo del escenario, la que no querían dañar.

En tanto, escindido de esa historia, un enorme muñeco que personificaba al dios Momo dirigía —como si fuera el titiritero— a un grupo de marionetas ataviadas con vestuarios de cada una de las cinco categorías del Carnaval montevideano.

El 2009 sirvió para profundizar esa línea de temas relacionados con el barrio, pero ahora adosándole un tono de «denuncia social», cuenta Álvaro.

Representaron, satíricamente —y retomando el estilo de las viejas escenografías, donde había un deliberado guiño humorístico— a las demoras en las frecuencias del ómnibus de la línea 115, que une los destinos de Ciudadela con Luis Braille.

«Al 115 le decíamos el antibiótico: uno cada seis horas», bromea Ramón sobre las largas esperas al principal medio de transporte que permite salir y llegar a la zona.

Lo construyeron exagerando todo aquello al alcance de la mano: «inflando» la carrocería, con «las ruedas chuecas» por el sobrepeso, y con pasajeros hechos con alambre y papel moldeado que salían o sacaban sus extremidades a través de las ventanillas.

Otros encaramados en el techo, simulando la incomodidad con la que viajaba la «muchedumbre».

«Buscamos representar a todos los personajes de la jungla urbana, a la gente común que habitualmente viaja en los ómnibus, poniendo énfasis en sus rasgos físicos», recuerda Álvaro, tras destacar, por ejemplo, «los ojos desorbitados» del conductor que apenas podía sostener el volante, en medio de la escena cargada de ironía y disparate.

En total construyeron 15 muñecos, sin contar las dos calaveras a las que, como en una hipérbole de la espera, se les fue la vida sin poder abordar al imaginario bus de «Cutza».

Y si bien los protagonistas reconocen que la escenografía fue vista por «alguien de Cutcsa» que tomo nota del reclamo e incrementó el servicio, la línea 115 parecía no estar ajena a una maldición, aún en el plano de la fantasía, cuando una tormenta rompió la escenografía a poco de comenzar el Carnaval.

El hecho, sin embargo, trajo lindas novedades.

«Le contamos a la gente de Colón lo que había sucedido y enseguida se ofrecieron para venir a rearmarla, en conjunto», expresa Gabriel.

Aunque la operación no se concretó, el hecho tocó el amor propio e «hizo que nosotros nos pusieramos las pilas» para reconstruirlo, cuenta Fernando y asegura que una tarde llegaron a trabajar 32 vecinos en la reconstrucción del armatoste.

«El ómnibus estaba tan bien logrado adentro que hasta yo, que no sé cuánto sale un boleto, estaba involucrado. Era notable cómo quedaron definidas las romerías que se armaban ahí adentro».

—Roque—

«A las calaveras que esperaban el ómnibus les pusimos un cartel que decía 'yo estoy esperando el 115'. El tipo se había muerto en la parada; no como ahora, que los horarios se consultan en Internet. Antes era sentarse y esperar».

—Ramón—

EL DISCURSO SALE DE LAS FRONTERAS DEL BARRIO

«En el 2010 nos pusimos a ver un montón de ideas. Pensamos hablar de los basurales, los niños, la escuela. En ese momento apareció el tema de las Ceibalitas, que no podía faltar». —Fernando—

«La escenografía del 2010 tenía varias figuras, aunque era fácil deducirla. Igual le pedimos a la locutora del tablado que la explicara porque hubo algunos que te paraban para preguntar el significado de la decoración». —Fernando—

«Nos gusta hacer la escenografía, pero también nos gustaría ir a la playa. Es un trabajo muy importante, con jornadas en las que hemos dormido solamente cuatro horas. Si bien hemos pensado no estar al frente del grupo como en otros años, también sabemos que si nos vamos nos van a quedar las ganas y vamos a extrañar al grupo». —Fernando—

Previo al Carnaval 2010 el impacto de la decoración había cautivado a los vecinos del tablado, que husmeaban durante las noches de enero cómo se montaban las piezas de la siguiente escenografía.

«Álvaro: comprá los materiales necesarios que la comisión tiene que cubrir esos gastos, porque esto se paga con la vista», recuerda haber dicho Roque, incentivando así la creatividad del grupo al mando de embellecer el escenario.

Su argumento se sustentaba en que la inversión de recursos sería devuelta a la comunidad «en cultura y belleza», evoca.

Para ese año, la propuesta dejó de lado las historias del barrio y pasó a enfocarse en el comportamiento y las conductas de la sociedad, en especial de los niños, quienes por esos años ya habían incorporado a su vida cotidiana el uso de las computadoras del Plan Ceibal.

«Aparecieron las ceibalitas y los gurises estaban muy individuales con eso», rememora Gabriel, mientras explica que la motivación de los vecinos fue reivindicar las antiguas costumbres que cedían espacio ante el avance de la tecnología.

El primer plano lo ocupaba una niña en una habitación entreteniéndose con una computadora, mientras en un cajón aparecían, solitarios, un trompo, un monopatín, una cometa y una pelota, todos fabricados con volúmenes.

En tanto, al fondo y pintado sobre un plano, asomaba un niño sobre la ventana invitando a la protagonista a salir a jugar a la placita recreada a imagen y semejanza de la explanada contigua al tablado.

La disposición de personajes dejaba claramente expresado el mensaje, dice Fernando: «La tecnología está ahí pero salí a divertirme, a disfrutar del sol y las hamacas», traduce.

Álvaro, por su parte, agrega que para transmitir fielmente la fisonomía de la plaza en la escenografía —y usando un cañón de luz—, el grupo proyectó sobre una enorme lámina de madera flexible, una foto panorámica donde se descubrían todos sus rincones.

Traspasada la silueta con sus nuevas dimensiones al plano, lo pintaron. Cuando secó, lo arquearon «para darle la perspectiva» tridimensional, agrega Fernando, admitiendo que la intención fue «involucrar» a los más jóvenes en el proceso creativo.

Pero para Flor de Maroñas, motivar a las nuevas generaciones no fue circunstancial.

Si bien durante el 2011 la decoración estuvo a cargo de un grupo de Bellas Artes tras un acuerdo con la comisión para intervenir artísticamente en toda la fachada, en el 2012 estuvo presente nuevamente la necesidad de buscar los mecanismos para que la juventud se integrara a los espacios de gestión y decisión.

De hecho, la propuesta del concurso de decoración fue impulsada con fuerza en ese barrio como una alternativa para generar un atractivo adicional en un proyecto que ya crecía y se esparcía por toda la ciudad.

El argumento de la decoración de ese año buscó «reflejar» al movimiento candombero «de un barrio que tiene muchas comparsas de negros y lubolos», pero la lluvia de ideas determinó una mucho más abarcativa: la vida en los conventillos, con algunos de sus personajes típicos.

Cuentan Álvaro y Fernando que, con el paso de los años, los creativos fueron aplicando todo el conocimiento acumulado.

«Ahora ya pensábamos en volúmenes y cuidábamos la interacción de las figuras con la iluminación», sostiene Álvaro. «Nos preocupaba el color y buscábamos darles movimiento a los personajes, porque aprendimos a enfocarnos en cosas a las que antes no les dábamos importancia», añade Fernando.

Ambos recuerdan, además, que esa decoración tuvo un trabajo previo de investigación, buscando fotos y recorriendo lugares particulares de la cultura afrouruguaya, para imbuirse de sus códigos y arquitecturas.

Y en una síntesis que combinó la esencia jocosa de las antiguas escenografías con las técnicas que permiten crear figuras con movilidad, el fondo del tablado presentó a cinco personajes unidos a través de acciones, miradas y gestos.

Sobre el suelo, un tamborilero templaba la lonja al calor del fuego y otro repicaba a su lado. En tanto, en las alturas, una hermosa muchacha desde su balcón escuchaba una serenata cantada con guitarra desde otra terraza por un hombre que, tal como en el cuento de Roldán, estaba próximo a recibir el garrotazo de su esposa.

«Los más veteranos ya no vamos con el mismo entusiasmo que hace 20 años, porque estamos un poco cansados. Es más importante que los niños y jóvenes que andan en la vuelta tengan ganas y nos ayuden a pensar, que se preocupen de que el tablado quede lindo» —Roque—

«Para reflejar a las comparsas del barrio decidimos informarnos bien de las historias que sucedían dentro de los conventillos. Buscamos fotos del Montevideo antiguo, fuimos a sacar fotos, y sobre eso tiramos una gran cantidad de ideas. Hicimos algunos croquis y modificamos algunas cosas sobre la marcha. Incluso, pensamos colocar una escalera, pero vimos que con el viento se nos podía complicar mucho». —Álvaro—



Molino del Galgo. Carnaval 2012.

V. MOLINO DEL GALGO: EFECTOS Y AFECTOS ESPECIALES EN LAS MANOS DE QUIJOTES

Los inmensos engranajes de piedra del Molino del Galgo, que impulsados por el viento trituraban los granos de cereal hasta convertirlos en harina, comenzaron a rodar en 1832, antes de que el general Manuel Oribe, al frente del Gobierno del Cerrito, fundara el poblado de Villa Restauración, el 24 de mayo de 1849.

Dos años más tarde, cuando culminó la Guerra Grande (1839-1851) y la aldea cambió su nombre por la Unión, el catalán José Prat, fundador del gigante de adobe con techo de madera y brazos giratorios —en cuya cima lucía un galgo de hierro como si fuera una rosa de los vientos— ya lo había vendido a nuevos dueños.

El molino pulverizaba el trigo en una zona alejada, descampada.

Con el paso de las décadas, el caserío originario, compuesto por ranchos dispersos entre un grupo de pequeñas estanzuelas ubicadas en lo que hoy son las inmediaciones de las calles 8 de Octubre y Bulevar José Batlle y Ordóñez hasta el parque César Díaz, en Cabrera y 20 de Febrero, fue convirtiéndose en barrio.

Se abrieron nuevas calles para transportar los quintales de tasajo y bolsones de mo-
lienda de las principales industrias de la zona, hasta que llegaron los primeros tranvías
tirados por caballos y el desarrollo comercial aumentó su intensidad, sobre las últimas
décadas del siglo XIX.

Los principales edificios de la Unión fueron y son su mística y emblema.

Sobresalen una desaparecida plaza de toros en la que desplegaron su salvaje destreza
notables matadores españoles, un Mercado Público donde se oyeron los pregones de venta
de frutas y verduras, el Hospital Pasteur —que antes fue colegio, cárcel y asilo—, la iglesia
donde los misioneros vicentinos le rezan a la Virgen de la Medalla Milagrosa, la escuela
Sanguinetti o la fachada del Larre Borges, el club adonde fueron a parar los candomberos
de la canción de Manuel Capella, cuando la lluvia de vino se hizo insoportable.

Pero la Unión es también un ícono que representó a la estética murguera más tradicional
del género, a pesar de que hoy casi no existen grupos que se expresen dentro de esa línea.

Sus características fueron gestándose durante todo el siglo XX al compás de la evolu-
ción de la categoría, aunque fue durante los años '70, '80 y '90 cuando su estilo se hizo
más definido y sobresaliente.

Entre sus cualidades se destacaban coros potentes y vestuarios opulentos como condi-
mientos esenciales para crear, con el complemento de los textos, un universo de ilusión y
fantasía que sirviera como paréntesis para el festejo y regocijo a un pueblo padeciente de
penurias.

«Vamos a mostrarle a la gente un mundo irreal aunque sea por una noche, para que
se vayan contentos», fundamentaba en una entrevista uno de sus íconos, Rómulo Pirri
(1909-1997) —popularmente conocido como *Tito Pastrana*— mientras marcaba el con-
traste de su Nueva Milonga con las murgas de La Teja, que por los '80 componían sus
libretos con una profunda intención política y contenido ideológico.

La Unión simboliza a muchos grupos artísticos radicados fuera de los límites físicos
del barrio. Sin embargo, entre las que se consideran patrimonio puro están Los Saltim-
banquis, La Nueva Milonga, Los Arlequines o Don Timoteo, por nombrar sólo a algu-
nas de las que obtuvieron primeros premios en el Concurso Oficial de Carnaval, a pesar
de que en la actualidad no participan.

EL MOLINO Y SUS QUIJOTES

Cuando a principios del 2007 Graciela y Aco llevaron a los vecinos la propuesta de decoración, el Molino del Galgo, que dependía de la Comisión de Cultura del Concejo Vecinal, inauguraba por su cuenta la única escenografía existente entre todos los tablados de la ciudad.

Narra Raúl LómeZ, integrante de ese Concejo y de la Asociación Civil que desde el 2011 gestiona el área lindera a los restos del molino, que la idea de montar Carnaval y embellecer el lugar fue pensada dentro de un esquema de cambios profundos para revertir una imagen deteriorada desde hacía 20 años en la esquina de Pan de Azúcar y Timoteo Aparicio.

En el predio del tablado funcionaba el club Unión, al cual la Intendencia le había quitado la cesión a finales de la década del '90, tras detectar que el espacio estaba socialmente muy comprometido por las drogas.

En el 2005, el Concejo materializó la recuperación del emplazamiento y en el 2006 el Molino del Galgo abrió sus puertas al público como nuevo escenario popular.

«Necesitábamos lograr que los vecinos se acercaran, porque con los antecedentes que había la gente no quería saber nada», expresa Raúl, mientras que Ramón Prestes, quien tuvo a cargo la primera decoración, afirma que la intención mayor «era demostrar que el tablado era un ámbito para toda la familia».

Ambos reconocen que en sus memorias y en la del barrio estaba intacta la vieja tradición de embellecer los escenarios.

Tal vez eso fue lo que allanó el camino para que un grupo de Quijotes comenzara el andar de caballeros, construyendo figuras, formas y efectos especiales, y generando un espacio cálido al que, con el paso de los años, los vecinos comenzaron a manifestarle sus reconocimientos con gestos afectuosos.

«El primer proyecto que concebimos para el espacio fue un centro juvenil, con aulas comunitarias, que logramos implementar gracias a un convenio con el Inau, y que sigue funcionando actualmente. Sin embargo, hacia el año 2005 no lo grábamos que el vecino se acercara a ese espacio por el antecedente de la droga, hasta que, buscando y buscando, nos planteamos hacer un escenario popular». —Raúl—

«De a poquito fuimos conquistando a la gente del tablado. Cuando se acerca la fecha, ya nos están preguntando qué escenografía vamos a hacer para el año siguiente». —Ramón—

«En la Comisión de Cultura del Consejo Vecinal habíamos bastantes veteranos, que nos acordábamos cómo eran los tablados de antes. Por ese lado quisimos buscarle un atractivo adicional al escenario, para que el vecino también viviera y recordara un poco los tablados de antes. Cuando el Museo del Carnaval nos acercó el proyecto, vimos que había una posibilidad de perfeccionamiento técnico que nos iba a dar una mano». —Raúl—

«Poco a poco fui vinculándome con el Carnaval. Desde muy joven, en la época del miriñaque, comencé haciendo carros alegóricos de siete o diez metros de altura, en Brasil; cuando eraí gurí salí como bailarín en la comparsa Morenada, y luego, al mudarme a la Unión tuve la posibilidad de entrar como concejal. Además, siempre me interesó conocer y leer mucho sobre Carnaval, para ver los pormenores de cada cosa». —Ramón—

«Al finalizar cada jornada hay vecinos que nos ayudan a recoger las sillas ordenar y limpiar el lugar, sin que nadie se los pida», señala Raúl. «Hay otros que vienen y dejan a sus hijos o nietos en el tablado, porque conocen cómo es el lugar ahora», agrega Ramón.

Mientras tanto, las acciones que el «Molino del Galgo» realiza hacia la comunidad refuerzan ese vínculo, en la medida que parte de las utilidades del Carnaval son destinadas a obras que cambian año a año de acuerdo a las necesidades.

Cuenta Raúl que ya han apoyado a los jardines del Instituto del Niño y el Adolescente del Uruguay (INAU), a un centro CAIF, al club de la Tercera Edad, a las guarderías de la zona, a un programa que reinserta a estudiantes en el sistema educativo y a las bibliotecas del barrio, entre otras instituciones.

LA CLAVE: EL PROCESO CREATIVO

Aco destaca la experiencia de Ramón para decorar. El veterano creador, en tanto, evoca que adquirió sus técnicas en Brasil, su país de nacimiento, donde elaboraba carros alegóricos para las festividades.

«Mi conexión mayor es con el candombe, más que con la murga», reconoce y añora que con el paso de sus «muchos carnavales» fue aprendiendo distintas habilidades manuales tras participar de los corsos y desfiles de Sayago, Cerrito, Aguada, Unión y Malvín Norte, las zonas donde se afincó en algún momento de su vida.

Gabriel, mientras tanto, subraya la importancia del «proceso creativo» como instancia previa a la obtención de los logros en la faceta artística. Esa secuencia consiste en trabajar con el grupo, «pensar juntos e ir armando», explica y cuenta algunos eslabones diseñados para la transmitir los conocimientos que se aplicaron en este y otros barrios.

Entre ellos figuran talleres. Uno a cargo de Milita Alfaro para apreciar el carácter histórico de la decoración de los tablados. Otros con artistas plásticos que proponían ejercicios para reconocer los distintos tipos de texturas, experimentar con la iluminación, familiarizarse con los materiales necesarios para crear un proyecto o la elaboración de la maqueta como «herramienta fundamental» para optimizar el trabajo de equipo.



Molino del Galgo. Carnaval 2012.



Molino del Galgo. Carnaval 2010.

ESCENOGRAFÍAS DE GRANDES DIMENSIONES, QUE VAN DE LA FANTASÍA A LO REAL

A diferencia de los procesos en los barrios anteriores, donde las producciones artísticas iban desde lo universal hacia la identidad barrial, o viceversa, en el Molino del Galgo las escenografías iniciales abarcaron temas propios de un mundo onírico, irreal, de fantasía, que con el paso de los años tuvieron un trayecto hacia relatos de la realidad.

En 2007 —cuando aún no había llegado el proyecto del Museo— Ramón armó dos muñecos al estilo tradicional: con alambre, varillas, engrudo y papel picado. «Era una decoración chiquita, pero estábamos contentos con lo que habíamos hecho», evoca.

Un año después, cuando comenzaron el trabajo con la institución que se había planteado restaurar la vieja tradición, las primeras ideas propuestas por el grupo ya marcaban una pauta que se repetiría a lo largo de las siguientes temporadas: crear volúmenes de grandes dimensiones, insertar movimiento en las decoraciones y una concepción del espacio que no lo circunscribía únicamente al escenario.

«La primera idea de los vecinos fue muy ambiciosa», recuerda Gabriel. Proponían un tablado circular y giratorio, para que el espectador observara distintos planos de la escena a medida que el piso rotaba su posición, mientras los actores realizaban su función.

«Hubo que bajarla a tierra, por razones de presupuesto», sostiene Aco sobre aquella propuesta que al final no pudo realizarse, aunque en su afirmación desliza un gesto que expresa la adrenalina latente por haber considerado incluir semejante «y alocada» ingeniería.

Aco sostiene que en el 2008 «hubo que mediar» para armonizar dos propuestas que fueron barajando los vecinos, y que en apariencia tenían un sentido contrapuesto.

Por un lado, había quienes buscaban recrear a los antiguos personajes del Molino, concebidos en forma de muñecos, más los fardos de harina y el galgo que daba nombre al lugar.

Otros, con Ramón a la cabeza, buscaban una alegoría que mostrara cómo «te absorbe la tecnología», dice el artista, ilustrando que el diseño tomaba como base la creación de una computadora con las letras a la inversa, «como si tuviera un virus», y en cuya pantalla aparecía sumergido un muñeco, del que solo se veían sus dos piernas que salían hacia fuera y flotaban en el aire.

Al final, recuerda Gabriel, fue posible «hacer interactuar» ambos planteos salidos del ingenio de alrededor de 15 vecinos, entre los que había jóvenes, adultos y veteranos.

«El primer año, cuando hicimos los dos pequeños muñecos, averiguamos si alguien más había decorado el escenario. Resultó que el Molino del Galgo había sido el único de todo el Carnaval». —Ramón—

«Las escenografías no son resoluciones de una sola persona, aunque es necesario que haya referentes para ordenar y no desperdiciar el esfuerzo y el trabajo. No es idea de una sola persona; es un trabajo en conjunto, al que cada uno va aportando lo suyo». —Raúl—

La historia del Molino y sus personajes fue ubicada de frente al escenario, valiéndose de que aún es posible ingresar al antiguo edificio cilíndrico, donde colocaron un muñeco, posado sobre una ventana. La computadora, en tanto, fue puesta encima del tablado.

Crearon también un diálogo, expresado al estilo de un cómic, en el que los personajes intercambiaban opiniones sobre aquella máquina que se tragaba imaginariamente a la mitad del muñeco inventado por Ramón.

Para el año siguiente, el 2009, el barrio le ofrendó al proyecto uno de los creativos más destacados, quien rápidamente se convirtió en un líder natural.

Hijo de Miguel Varela, un ex platillero de Saltimbanquis, y con lazos familiares con la mítica Rosa Luna, por el lado materno, Roger es un vecino que vive a media cuadra del Molino y que conoce el lugar desde pequeño.

«Cuando nos lo presentaron, él trabajaba vendiendo tornillos en una casa de venta de repuestos. Tenía un vínculo muy fuerte con ese espacio porque en el molino se guarda la ropa antigua de la murga de su padre», expresa Gabriel y afirma que fue «increíble» cómo operó el destino para sumar al equipo a un joven de 30 años que «tiene un manejo del volumen impresionante», y una «muy buena capacidad» para la decoración.

El novel integrante, por su parte, se declara como gran conocedor de los rincones carnavaleros, porque ha participado en murgas jóvenes, comparsas y desarrollado oficios tales como el de maquillador.

«Tengo facilidad para trabajar con las manos: veo una cara y puedo reproducir los rasgos contorneando un alambre cuantas veces sea necesario hasta que quede exacto», sostiene.

Roger aceptó la invitación indicando que no podría disponer de mucho tiempo. Sin embargo, los hechos derribaron esa advertencia y en los años venideros buena parte de su familia estaría trabajando en el armado de las escenografías.

Para el 2009, el grupo diseñó una obra bautizada como «El sueño de un niño», donde aparecían, además del soñador, un castillo con sus torres, más dos animales mitológicos: «Pegasus», el caballo blanco y alado de Preseo, y un dragón.

Cuenta Gabriel que ese año surgieron algunas diferencias internas y se generaron tres grupos de trabajo «que no congeniaban entre sí». Roger, en tanto, aborda el tema indicando que se trató de las «discrepancias que existen en todos los ámbitos, porque si no, el mundo no sería mundo».

«Hemos tenido discrepancias hasta por el color de una peluca. Que si es naranja, a lunares... Pero yo creo que la discusión está buenísima, genial, porque a través de ella se llega a proyectos a los que no hay con qué darle». —Roger—

Lo cierto es que la obra culminada fue un deleite.

Roger construyó el caballo alado en el garaje de su casa usando varillas de alambre, engrudo y cemento, «pensando armar una estructura que no fuera muy pesada», mientras que el resto —más de 15 vecinas y vecinos, aún con sus diferencias—, se abocó al armado de la otra parte de la obra, debiendo sumar jornadas extenuantes de trabajo para reponer los estragos causados por una tormenta que estropeó lo hecho hasta pocos días antes de la apertura del tablado.

Cuenta Ramón que una base de hierro unía los «animales» a las torres del castillo. «Con el viento se generaba un movimiento pendular» que daba la mágica sensación de que ambas piezas estaban suspendidas en el aire.

Al dragón incluso, le fueron colocadas unas lucecitas rojas en sus ojos que encendían y apagaban de modo intermitente.

Pero la frutilla de la torta fue una máquina de humo insertada dentro de su boca, cuyo efecto acaparó las ovaciones e, inclusive, confundió a algún espectador que hipnotizado por tan logrado golpe de realismo, pensó que la decoración se prendía fuego, y estuvo a punto de llamar a los bomberos.

«Estudiamos la forma de que el caballo alado y el dragón se des-plazaran de lado a lado, a través de una cuerda. Pero pensamos que no iba a resultar, porque los gurises iban a andar a las pedradas. 'Así está bien', dijimos». —Ramón—

«Con Roger no quedamos con-formes con la representación de la mesa de la diversidad. A pesar de eso, al ser encarado como un taller, sirvió para ver cuánta gente había para hacer cada cosa y en qué tarea se sentía más cómodo cada uno». —Ramón—

LAS CREACIONES SE ENFOCAN EN LA HISTORIA

En los tres años siguientes, 2010, 2011 y 2012, el grupo de decoración, con Ramón y Roger al frente del equipo, decidió abocarse a representaciones con sentido histórico, en especial relacionadas con Uruguay.

En la del 2011 construyeron «una mesa de la diversidad», donde blancos y negros se sentaban a compartir alimentos, pero Ramón y Gabriel coinciden en que al producto «no se le encontró la vuelta» y el resultado final no fue el esperado.

En el 2010 y 2012, en cambio, los trabajos realizados fueron una superproducción, pues en ambos se lograron transmitir fielmente los conceptos, a través de objetos y figuras de grandes proporciones.

El primer año la creación acompañó la celebración uruguaya tras la declaración del Tango y el Candombe como Patrimonios Culturales de la Humanidad, que realizó la Unesco, con una escenografía que reprodujo una pintura de los antiguos conventillos montevidianos, dentro del arco del Teatro de Verano, replicado a la perfección.



Molino del Galgo. Carnaval 2012.



«La Unión es un barrio donde el estilo murguero está muy arraigado, porque acá se libraron grandes batallas a nivel de coros, con grupos como Los Saltimbanquis o La Nueva Milonga. Pero también hay mucho candombe, muchas comparsas de barrio; gente que los sábados o los domingos se junta a tocar, igual que en el barrio Sur». —Roger—

«Montar la estructura insumió mucho tiempo, porque tuvimos que reparar la cercha, que se partió cuando la fuimos a subir. Fuimos más de 17 personas trabajando: tuvimos que bajarla, soldarla de vuelta... Para subir eso demoramos una hora y media; todo a fuerza, todo a pulmón». —Ramón—

«Mi hermana tiene 18 años y es la que está a cargo de los accesorios. Cuando le pido una galera triangular, basta con hacerle un dibujo, y ya está». —Roger—

«Quedó impresionante de color», rememora Gabriel, mientras que Roger indica que la pintura tenía una superficie de 13 x 12 metros, que fue dibujada a lápiz en base a una obra de un artista uruguayo. Estaba dividida en un panel principal y otro secundario y entre ambos mediaba una abertura, que servía para el ingreso y salida de los personajes de la escena.

En tanto, el frente del techo del Teatro fue construido con una cercha metálica a la que se le dio forma semicircular para que alcanzara más de 20 metros de altura en su punto de inflexión.

Además ocho muñecos de 2,5 metros recubrían el contorno del escenario, desde afuera, elevándolo y otorgándole imponencia y majestuosidad.

«Nos llevó más de dos semanas subir la estructura sobre el escenario», cuenta Ramón y agrega que algunas soldaduras y tensores de alambre fueron insertados sobre la obra ya montada en su lugar definitivo.

«Daba la sensación que estabas mirando al Teatro de Verano», añade orgulloso.

Roger, por su parte, explica que la decisión fue premeditada y pensada hasta en sus más mínimos detalles. «Siempre habíamos trabajado sobre figuras, pero esta vez decidimos que las figuras fueran los espacios», narra convencido.

A tal punto fue premeditada la jerarquización de esos lugares que los muñecos «eran secundarios», puntualiza el joven creativo, quien convocó a su madre y a su hermana para vestirlos y adornarlos con la indumentaria característica de cada una de las categorías, en lugar de la habitual técnica de pintar a los muñecos.

«Estas loco, faltan dos meses para que comience Carnaval», recuerda Roger que respondió su madre, cuando de improviso «le asignó» la tarea de ataviar la batería de una murga dirigida por el emblemático «Pepino», más una vedette, un humorista y un parodista, que fueron el punto culminante de la escenografía llamada «Cunas de nuestro Carnaval».

En el 2012, y con el concurso como llamador, el grupo apostó por otro plan complejo.

Buscando la necesidad de superarse, y de complacer al paladar de los espectadores educado para ser cada vez más exigente, los vecinos propusieron representar el antiguo desfile de Carnaval, desafiando al tiempo y al espacio.

Al primero, porque crear 47 muñecos insumiría varias jornadas de trabajo, y al segundo, porque la necesidad de integrarlos en una misma escena requeriría mucho ingenio.

«Nos esforzamos por alcanzar la perfección en cada figura», dice Roger. Ramón, en tanto, indica que uno de los aspectos primordiales fue recrear el carácter antiguo de los desfiles, a través de un inmenso fondo donde estaban dibujados los viejos adosquines de 18 de Julio.

Sobre ellos, en la altura, una numerosa comparsa de muñecos tamborileros ejecutaba el ancestral ritual, flanqueada por vedettes, mamás viejas, medias lunas y estandartes. Al medio, un enorme dios Momo presidía la sesión.

En la visión de quien mira desde la platea, el primer grupo de elementos y figuras, ubicadas arriba y atrás, le daban a la escena perspectiva y profundidad.

Un segundo grupo de imágenes de esta arquitectura era ajeno a la decoración, pero igualmente participaba del desfile imaginario: se trataba de los actores reales, de carne y hueso, cuyos bailes o movimientos durante la función eran imposibles de apartar de este singular corso.

Debajo del escenario, finalmente, otro grupo de muñecos elaborados en base a una antigua foto de Los Saltimbanquis del 81 —el año que la murga ensayaba donde hoy está el tablado, con el padre de Roger tocando los platillos— funcionaba como el epílogo de un trabajo concebido en varios planos, y erigido con talento y una carga emotiva adicional.

«La escenografía empezaba en el piso, seguía con el grupo actuando y arriba venía el desfile, con postales que no terminaban más», evoca Roger y reconoce que tras varios años de trabajo, el tablado del viejo molino solitario era ahora conocido como «el de los muñecos gigantes».

Tener 47 muñecos dispersos por todo el tablado, todos agarrados de las barras, no es algo sencillo, más si están agarrados de bastidores para ser pintados. Pero cuando se ve que eso empieza a levantar, la cosa cambia...». —Roger—

«Cuando propuse la idea del desfile, mis compañeros me dijeron: 'Ta, Roger, vos seguí con tus viajes que ahora empezás a decir cosas raras y nos vamos todos locos de acá adentro'». —Roger—

«El Museo nos incentivó a la superación propia, que es algo de lo más difícil de hacer. Aprendimos cómo llegar a una obra mediante los detalles». —Roger—



Lavalleja. Carnaval 2008.

VI. LAVALLEJA: «UN CAMBIO RADICAL DE COLOR Y ALEGRÍA»

El Teatro de Barrio Lavalleja pertenece a una zona con una larga historia de pobreza y un presente de exclusión donde el trabajo social se convierte en una gesta que emula la de aquel grupo de orientales liderados por Juan Antonio Lavalleja, el insigne personaje que da nombre a la barriada.

Está ubicado en la avenida de las Instrucciones, flanqueado por las calles José Batlle y Ordóñez y Aparicio Saravia, dos arterias que recuerdan hechos grandiosos e ilustres líderes cuyas representaciones en el imaginario colectivo admiten un paralelismo con el modo de trabajo y algunos postulados de la comisión que gestiona el escenario popular.

El renacimiento de la comisión vecinal y la reapertura del tablado tuvieron como timonel, o caudilla, a Luz del Alba Norte.

Si bien todos la llaman simplemente «Alba», su nombre completo y apellido sintetizan, como si hubiera sido bautizada por algún poeta, el comienzo de un nuevo día de trabajo, al tiempo que señala el punto cardinal que es metáfora de rumbo y referencia.

En esta zona con nombre de prócer, algunos ideales de la revolución oriental atravesaron el túnel del tiempo para definir la línea de acción del grupo organizador del Carnaval desde 1989, luego de que el escenario fundado por Alfredo Moreno reabrió sus puertas tras varios años de abandono.

«Antes había personas que nos decían que no venían al tablado porque había gente de tal o cual barrio, y no querían cruzarse con ellas. Pero con los cambios que se han hecho, esa misma gente reconoce que está precioso el escenario y está volviendo a concurrir». —Betty—

Siempre propugnaron por la independencia de criterios cuando Alba debió confrontar en algunos ámbitos carnavales predominantemente masculinos para defender los intereses del tablado; buscaron autonomía para elegir cuáles contraprestaciones brindar a la comunidad y fundamentaron en voz alta a favor de la unión de los escenarios populares bajo una bandera federal, cuando comenzaron a reunirse, a principios del 90.

Hace un par de años, Alba se mudó del barrio y se alejó de la Comisión de Fomento, pero durante dos décadas jugó un papel relevante en el resurgimiento y crecimiento en importancia de los tablados populares.

Sin embargo, el liderazgo femenino continúa.

El objetivo principal de la Comisión de Fomento del Teatro de Barrio Lavalleja —coinciden dos de sus integrantes, Elizabeth «Betty» Aguado y Amanda Bach—, es darle un regocijo a un barrio que no esconde su costado de marginación, con familias numerosas, y al que la crónica roja un día sí y otro también horada los valiosos capitales de honradez y honestidad que tiene su gente.

Abrir el escenario cada febrero tiene un doble valor en esa zona, sostiene Gabriel, porque, para muchos vecinos esta es la única opción de ver un espectáculo en vivo durante el año y una de las pocas alternativas de acercarse a la cultura a lo largo de su vida.

El Carnaval es, en esencia, aquí, el jubileo de los pobres. Un antídoto contra la soledad, el olvido y la desesperanza. Un lugar de encuentro que acorta las distancias para aquellos a quienes salir del barrio a llenar el alma de alegría significa una odisea.

«Algunos niños vienen al tablado, pero aún no han visto la playa, porque sus padres no pueden llevarlos», sostiene Amanda, tras destacar que la perseverancia y la lucha contra viento y marea han sido la constante del equipo.

«Queremos que el Carnaval sea una actividad barrial, una distracción de verdad, como cuando yo era niña. Que la gente vaya a divertirse, a aprender a ver un espectáculo», expresa Alba, y evoca que durante los primeros años, el público no tenía la costumbre de sentarse a mirar la actuación de las agrupaciones que se presentaban.

«Eran mil personas que iban al tablado, pagaban su entrada, pero no se sentaban a apreciar a los conjuntos. Entraban, se reunían, pero deambulaban» en el predio, expresa la ex capitana, tras destacar cómo con el paso de los años ganó terreno «la cultura» de disfrutar una propuesta artística, desde el principio hasta el final.

«Pusimos reglas, les dijimos que el tablado era de ellos, que lo tenían que cuidar», dice Amanda al recordar que desde mediados de octubre comienzan las consultas a la comisión para saber si el próximo año habrá función.

También hay otras acciones llenas de calidez y compromiso.

Por ejemplo, hubo quienes adelantaron dinero de sus bolsillos, a riesgo de no recuperarlo, cuando se les exigía a los tablados adelantar el monto de las programaciones y, al igual que en el resto de los escenarios populares, la Comisión de Fomento apoyó múltiples obras dirigidas a los más necesitados, financiándolas con las utilidades que deja el evento de febrero.

Betty cuenta que los apoyos abarcaron desde pintar la policlínica, crear un consultorio de atención psicológica, arreglar los bancos, ventanales y donar azúcar a la escuela, o invertir en mejoras del escenario para poder tener una cantina, vestuarios, nivelar el terreno o reparar la iluminación.

Alba, en tanto, recuerda haber asistido a los vecinos que llegaban en medio de la madrugada a buscar medicamentos, sillas de ruedas o a pedir la asesoría legal que ella brindaba.

«No soy abogada, pero tuve estudios en esa área, y con eso dábamos una mano», reconoce la caudilla, quien también supo cargarse al hombro los bancos de hormigón que alguna vez alguien obsequió al tablado, o salir a buscar publicidad en un barrio donde no todos los comercios tienen resto en sus economías

Pero no todas las páginas tienen el mismo semblante rosa, de unidad ante la adversidad ya que, según reconocen Alba, Amanda y Betty, al momento de empezar a funcionar la comisión, dos décadas atrás, hubo diferencias para las cuales no siempre se encuentra la mejor manera de superarlas.

Por eso, el tablado y la biblioteca que funciona en el mismo terreno son gestionadas por dos grupos distintos de vecinos a quienes, pese a la separación, los une una idéntica voluntad: servir a los más desprotegidos.

«El barrio Lavalleja es chico, pobre y muchos vecinos optaban por decir que vivían en Peñarol. Pero yo sabía bien el nombre de mi barrio, porque lo tengo grabado desde tercero de escuela. Por eso, para reafirmarlo, entregamos boletines casa por casa, mostrando los límites geográficos». —Alba—

«Nuestro tablado no tuvo patrocinantes durante muchos años, porque es muy pobre. Pero poco a poco fuimos consiguiendo algunos canjes de pintura, chorizos y todo lo que se necesitaba para abrir el escenario». —Alba—

«La Comisión de Fomento peleó mucho por obtener la biblioteca, que hoy gestiona otra institución; pero con el paso de los años nos convencimos de que con el Teatro nos alcanza para hacer actividad cultural y movilizar a la gente». —Alba—

LA DECORACIÓN DEL ESCENARIO: VECINOS, INSTITUCIONES, DERRUMBE

«Para incorporarnos al proyecto evaluamos un montón de cosas, pero lo principal fue el cambio que produciría al escenario. En mi caso, me acuerdo que hace muchos años los tablados tenían su escenografía y sus adornos. Todo eso era lindo a la vista. Nos pareció que con el proyecto podríamos brindar algo mejor al barrio». —Betty—

El proyecto de decorar el tablado tuvo dos etapas: la inicial, de los años 2008 y 2009, que contó con el trabajo de los vecinos del barrio, y una segunda instancia, del 2010 al 2012, donde dos instituciones de la zona se sumaron a la labor y llevaron a cabo buena parte de la acción.

Cada fase representó el sentir, gusto, sensibilidad e imaginación de sus participantes.

La propuesta del Museo fue recibida con entusiasmo por los vecinos del barrio Lavalleja, de cara al Carnaval 2008.

«Siempre pensé que el pobrerío tiene que mejorar para poder realizar su misión. En esa línea, la decoración del tablado era una acción fundamental para alcanzar la meta, aunque lo hiciéramos con poco tiempo y dinero», expresa Alba.

Aco, por su parte, evoca que las prioridades de la comisión estaban puestas en el armado del tablado, de modo que hubo que apuntalar fuerte el proceso de embellecimiento del escenario para que resultara atractivo y «prendiera» en los vecinos.

Y los resultados no tardaron en llegar con la primera obra, en la que pusieron manos a la obra un grupo de entre 10 y 15 vecinos bajo la mirada creativa del profesor de plástica Hugo Rojas, un artista formado en Bellas Artes que daba clases en la escuela pública de la zona y fue convocado para ponerse al frente del equipo.

La representación reprodujo algunos íconos del barrio, evocan Betty y Amanda.

Entre ellos figuraban el rostro de un arlequín, la fachada de la Textil Uruguay, la casona del sindicato del tejido, un ómnibus de Onda, la escuela del barrio, las inmensas agujas de un reloj, un grupo de niños jugando, más el Centro Morel, una institución que tres años más tarde se convertiría en activa protagonista de esta historia

«Trabajamos con volúmenes», expresa Amanda, aunque reconoce que buena parte del trabajo se logró pintando sobre una superficie plana. Agrega que para la elaboración del trabajo, los vecinos se turnaban en grupos de cinco integrantes.

«Nos costó mucho armarlo pero quedamos contentísimas», dice Betty.

Gabriel acota que fue «un cambio radical, de color y alegría» en el tablado, porque «todo empezó a tomar luminosidad y, hasta las bombitas, que eran pobrecitas, quedaban lindísimas en el espacio».



Lavalleja. Centro Juvenial Casa Joven (Tacurú).
Preparando el Carnaval 2011.

«No es cierto que el tablado genera hechos de violencia. Al contrario, mientras dura el Carnaval están todos más tranquilos. A la salida hay vigilancia y hasta el comisario nos ayudó a demostrar que no tenemos problemas cuando funciona el escenario». —Betty—

Dentro de esa hermosa postal de barrio, con sus humildes edificaciones, también hubo espacio para una alegoría con la que los vecinos simbolizaron a una reconocida personalidad del lugar cuya figura generaba algunas opiniones opuestas a pesar de haberse codeado con la gloria.

Cuentan Betty y Amanda que el personaje en cuestión fue el campeón mundial de fútbol de Maracanã, Julio Pérez, a quien algunos buscaron personificar en la escenografía, para rendirle un homenaje.

Sin embargo, en la comisión, algunas voces recordaron que en la familia del deportista hubo quienes se opusieron al tablado, juntando firmas para impedir su funcionamiento. Alegaban que allí existían peleas, discusiones, hechos de violencia.

Además «en el barrio también hay otras figuras muy destacadas y hubiéramos cometido una injusticia si no las mencionábamos», fundamentan las representantes de la Comisión de Fomento, y agregan que el contrapunto fue saldado representando unos pájaros volando, en recuerdo a la afición del ídolo por las aves.

Para el Carnaval de 2009 el relato plasmado en la escenografía tuvo algunos cambios: si bien permanecieron reflejados personajes reales, también se incorporaron otros fantásticos, que determinaron una conjunción de escenas de la vida cotidiana entrelazadas con ficción, imaginación y fábulas.

Rememoran Betty y Amanda que en la obra aparecían, en medio de una noche, un escobero, mama vieja y gramillero —que son personajes típicos de las comparsas de candombe— entremezcladas con formas y objetos cilíndricos y cuadrados que pertenecían a un espacio de colores grises y azules.

Navegando en ese océano de fantasía, el trabajo tenía su magia. «Era raro, abstracto, pero lo habían decidido ellos», cuenta Aco al narrar que en la obra también había un extraterrestre.

«Cuando abrió el tablado, algunos vecinos nos comentaban que era oscuro en comparación con el del año anterior», evoca el representante del Museo del Carnaval. A su juicio, esas afirmaciones eran un indicio de que la propuesta de decoración había logrado atraer la atención de los espectadores.

Sin embargo, la participación de los vecinos en el proceso había menguado y los promotores de la idea entendieron que era necesario tender redes con otras instituciones locales, para evitar que la llama que tanto había costado encender, en un contexto tan difícil, no se apagara de un día para el otro.

UN PROCESO COMPARTIDO CON OTROS ACTORES DE LA COMUNIDAD

Las redes de un Museo interesado en ser un activo interlocutor con la sociedad incluían, previo al Carnaval 2010, contactos con el Movimiento Tacurú, una institución de salesianos que realiza un importante trabajo con jóvenes de contextos desfavorecidos, a través de distintos proyectos educativos y laborales.

«A pesar de que estaban cerca físicamente, los vecinos del Lavalleja nunca nos habían nombrado al Tacurú», recuerda Gabriel, el encargado de realizar la invitación para que un grupo de adolescentes se sumara a la decoración del escenario.

La propuesta fue hecha a través del Centro Juvenil El Puente a la maestra Érika Arronga, una de las educadoras que trabajan en el centro ubicado a pocas cuadras del tablado, quien aceptó el proyecto basándose en el fuerte componente integrador.

«Pensamos que las puntas creativas de este proyecto, podían ser una alternativa para participar y colaborar con el barrio e integrar a los jóvenes a la comunidad», afirma Érika.

El grupo que se sumó al trabajo estaba formado por 20 chicos de entre 14 y 18 años que participan del Centro Juvenil Casa Joven. Este es un programa que incluye a 40 adolescentes con necesidades básicas insatisfechas de los barrios Borro, Cuarenta Semanas, Marconi, Aquiles Lanza, 25 de Agosto, Lavalleja, Las Palmas y Peñarol, entre otros.

A ellos se agregaron los aportes de Gabriel y Roldán, quienes transmitieron las técnicas para enseñar a trabajar el papel y el engrudo, los dos pilares necesarios para comenzar a construir figuras.

«Roldán enseñó a trabajar con volúmenes», rememora Érika. Cada uno de los chicos aprendió a armar un cabezudo y, a través de un trabajo de sensibilización, los adolescentes —varones y mujeres por igual— fueron aprendiendo a reconocer formas, figuras y a hacerlas interactuar con la iluminación.

Roldán fue recibido como uno más de esa familia. «Estuvo tan integrado que uno de los muchachos, que tenía el mismo apellido lo llamaba ‘abuelo’», expresa Érika.

La postura paternal del veterano artesano era tan verosímil que algunos creyeron que era su abuelo de verdad, reconocen varios de los que apreciaron aquellas escenas tan cargadas de afectos recíprocos.

«El perfil de los chicos que se incorporan al Tacurú es muy variado. Hay quienes ingresan habiendo terminado la escuela y otros que no, por eso nosotros trabajamos para que puedan incluirse, terminar algún proyecto especial. Son adolescentes que viven cerca del barrio y que están en un contexto crítico bastante complicado». —Érika—

«Comenzamos a trabajar en los talleres de sensibilización. Los gurises se tapaban los ojos e iban eligiendo objetos, reconociendo sus formas y las ideas que podrían transmitir. Luego empezamos a ver esas figuras desde diferentes lados, asociándolas con la iluminación». —Érika—



Lavalleja. Carnaval 2012.



«Desde el punto de vista pedagógico, con el proyecto pudimos ir abordando las diferentes categorías del Carnaval. A muchos les gusta el parodismo, porque en esa categoría hay baile, música, los chicos lindos. Sin embargo, pudimos hacerles ver otros géneros como la murga, que son más difíciles de seguirles el ritmo, e ir a conocer el Museo del Carnaval. Además, armar algo tan grande, crear, llegar a lo concreto, fue un proceso super enriquecedor». —Érika—

Erika evoca también que Laura, la esposa de Roldán, iba de vez en cuando a cocinar el engrudo e integrarse a un disfrute general tan grande que alteraba los espacios y rutinas del establecimiento, al punto que, en la etapa final de la fabricación de la escenografía, la dispersión de las piezas obstruía el paso a las máquinas que necesitaban atravesar los patios para atracar en los galpones.

«Roldán disfrutaba de ellos y ellos disfrutaban de Roldán», recuerda la encargada de los jóvenes del Tacurú.

Pero definir el decorado tuvo su hora de debate.

Por un lado, los vecinos de la comisión querían representar una escena con «el amanecer y los bichos del lugar», narra Gabriel, mientras que los jóvenes pensaban en una temática relacionada con el candombe y su evolución, agrega.

Tras varios intercambios, finalmente se logró armonizar un punto de consenso que otorgó amplio margen a los chiquilines para proponer su proyecto. Representaron tres muñecos candomberos, de raza negra, que aparecían cada uno en momentos históricos diferentes, siguiendo una línea de tiempo que iba desde la colonia hasta nuestros días.

El primero, sobre la izquierda, era un esclavo encadenado; el segundo, al centro, había logrado romper las cadenas, mientras que el tercero estaba tocando el tamboril, enseñando que la música era un canal de libertad.

Desde un costado, en tanto, una pareja de blancos era testigo, desde un balcón, de esa evolución desarrollada en una escena donde predominaban colores ocres, rojos, blancos y amarillos pintados al fondo, simulando las primeras luces del día.

«Estuvo buenísimo, porque se logró completar un proceso que constó de aprender la técnica, la sensibilización y ver el trabajo terminado» afirma Érika al recordar que el armado de la escenografía finalizó sobre los últimos días de enero, cuando los jóvenes del Tacurú se reintegraron de sus vacaciones veraniegas

EL 2011 Y 2012: EL DERRUMBE Y LA RECONSTRUCCIÓN

Las escenografías hechas en 2008, 2009 y 2010 en el Teatro de Barrio Lavalleya expresaban ideas y conceptos asociados con el nacimiento, luz, libertad, trabajo y alegría.

Sin embargo, si quienes trabajaron ese año hubieran representado el sentir derivado de los hechos ocurridos a poco de comenzar el Carnaval de 2011, el decorado bien pudo ser un derrumbe, con gestos de frustración y dolor en el rostro de cada uno de los muñecos colocados encima del tablado.

Previo al inicio de los festejos de 2011, la Comisión de Fomento fue notificada por las autoridades comunales de la zona que, por primera vez en 20 años, el escenario no estaba incluido dentro de los que reciben los beneficios económicos.

Motivos burocráticos, trámites tardíos o papeles extraviados, fundamentaron algunos. «Razones políticas y personales», expresa Alba sobre la causa que apagó las luces ese año, a pesar de que luego fue posible abrir algunas noches presentando espectáculos de distinta índole.

Pero cualquiera que sea la razón, la decisión cortó un proceso y generó una sensación amarga en el alma de cada uno de los involucrados, que debieron explicar a los participantes que sus obras no engalanarían el tablado.

«Después de ese hecho, me alejé de la comisión», indica Alba; «fue una frustración muy grande», recuerda Gabriel; «una gran decepción», se lamenta Aco a la distancia.

Érika, en tanto, sugiere que ese hecho fue el causante de que Tacurú no continuase con el proyecto, de ahí en adelante, aunque la escenografía pudo lucirse durante el Carnaval de 2012 y participar del concurso.

Para esa decoración, además, el Museo había convocado al Centro Asistencial Luis María Morel, una organización no gubernamental que atiende a 220 personas en situación de vulnerabilidad social —de las cuales 120 son niños— brindándoles actividades de apoyo escolar, recreativas, alimenticias, de salud y de asistencia legal, a través de convenios con instituciones oficiales.

Cuenta Paul Portugal, representante del Centro Morel, que la ONG trabaja con niños de 2 a 13 años, divididos en dos grupos. Los que tienen 12 y 13 fueron los seleccionados para sumarse a la propuesta. Cerca de 20 trabajaron en ella.

«Hasta el último día peleamos en la Alcaldía para que no nos cerraran el tablado, en 2011. Les pedimos que nos dijeran cómo explicarles a los niños del Centro Morel que habían trabajado en una escenografía, que no se iba a usar». —Betty—

«Fue bastante duro comunicarles que el tablado no se haría, pero hubo que asumirlo. A pesar de que hubo funciones, no podíamos ir a instalarnos ahí como si nada hubiera pasado. Cuando la escenografía se expuso, en el Museo buscamos mostrar que era un producto que había quedado incompleto por una obra ajena a la comunidad». —Érika—



Lavalleja. Carnaval 2008.

«Nos interesó mucho la invitación. Vimos que era una forma de vincular a los niños con el barrio, tomando en cuenta que tenemos poco contacto con instituciones del lugar», rememora Paul, a pesar de que al principio pensaron que sería difícil integrarlos al proyecto.

Sin embargo, la iniciativa tuvo una repercusión inesperada cuando Gabriel y Roldán comenzaron los talleres con los niños, quienes incorporaron rápidamente las nuevas técnicas, gracias a la experiencia en actividades de plástica y teatro en las que ya trabajaban en el Centro.

Pero cuando decidieron acoplarse, la propuesta de decoración ya estaba en marcha para esa temporada y, si bien se sumaban muchas manos al proyecto, ahora sería necesario armonizar una idea que los uniera a todos, con la dificultad adicional de que los implicados no compartían un mismo espacio de trabajo, expresa Érika.

Por ese motivo, la decoración fue concebida en función de tres ideas que tenían su autonomía, aunque unidas por una misma raíz, que era el punto de partida de un relato sobre el medio ambiente, la contaminación y el fin del mundo, explican los protagonistas.

Los adolescentes habían visto una película sobre las profecías apocalípticas del 2012 y «estaban muy sensibilizados con eso», cuenta Gabriel. En función de ello, los jóvenes plantearon ideas que combinaron fantasías con hechos de la vida cotidiana.

Sobre el costado derecho de la escena colocaron la silueta de una ciudad construida sobre una base de desechos, contaminación y suciedad elaborada a través de un collage de fierros y carcasas de computadoras y pantallas.

«Eran las basuras acumuladas que un día se iban a dar vuelta sobre la ciudad», explica Érika. En tanto, a la izquierda de esa representación aparecía una figura femenina, hecha con volúmenes, a la que atacaba una planchita de pelo, simulando cómo la tecnología también puede volverse contra el ser humano, para destruirlo.

«La idea original había surgido cuando una de las adolescentes comentó, jocosamente, que ‘su’ fin del mundo llegaba si un sábado, antes de ir al baile, encontraba rota la planchita», narra Gabriel.

«Tupambaé es un grupo que forma parte de la casa Tacurú. Con ellos fuimos e hicimos una limpieza del espacio donde está el tablado, junto con la gente de la comisión. Teníamos las herramientas y en dos o tres jornadas acondicionamos el lugar, gracias a un trabajo fuerte. La comisión se sintió aliviada de no tener que hacer todo aquello sola» —Érika—.

«Pensamos que el proyecto de decoración del tablado iba a ser difícil de instrumentarlo con los niños más pequeños. Nos pareció mejor que lo realizaran los que están en quinto y sexto año, que tienen 12 y 13 años». —Paul—

«Es lindo estar en el tablado y que los artistas te lo elogien. En 2012 sabíamos que estaba el concurso, y más allá del quinto puesto y la mención del Jurado a la participación de los jóvenes, para nosotros haber terminado la decoración fue un primer premio. Hubo gente que se emocionó por haber participado, poner horas y luchar». —Betty—

Finalmente, sobre la izquierda, los niños del Centro Morel expusieron su creación, que era el epílogo del cuento, a partir de «un trabajo de investigación» con los ancianos del Centro Geriátrico Luis Piñeyro del Campo.

Este reunía los antiguos entretenimientos infantiles, que en esta historia significaban la sencillez como contraste a la voracidad de la tecnología.

Un caballito de madera, un balero, un dado, un juego de cartas, un tablero de ajedrez, un trompo y dos cartones de lotería fabricados y pintados por los niños reinaban en ese sector del escenario.

Arriba, como flotando, aparecían unas fichas gigantes, coloridas.

En el suelo, pintada, estaba la rayuela, el juego de tiza y piedra que debió esperar un año, hasta el 2012, para que alguna agrupación pisara sus celdas, en una de sus coreografías.

En ese año, los artistas con su canto, baile y actuación regresaron al tablado, a hacer realidad el viejo sueño que tanto anhelaba toda la barriada.



Lavalleja. Centro Juvenial Casa Joven (Tacurú).
Preparando el Carnaval 2011.



Arbolito-El Tejano. Carnaval 2009.

VII. LA ÚLTIMA ESTROFA DE LA PRESENTACIÓN

Parece un camino largo, pero los cinco años de trabajo del Museo del Carnaval en el proyecto de decoración de escenarios son, tan solo, la última estrofa de la presentación de un repertorio que tiene varios capítulos no escritos, porque ni siquiera han sido pensados.

El comienzo de este relato se remonta a un Uruguay del que quedan recuerdos que el paso del tiempo hará cada vez más difíciles de reconocer.

El final, por su parte, bien puede estar en un futuro que apenas puede predecirse, pero al que es posible arribar imaginándose que se levantan otra vez los más de cien, doscientos o trescientos tablados que alguna vez fueron el denominador común de los viejos febreros. Decenas de escenarios en los que los vecinos conjugan fuerzas y creatividad para embellecer espacios que son de su pertenencia y en el que se plasman las principales señales de su identidad.

En el centro de esa historia de principio conocido y futuro abierto se planta el presente, en el cual la escenografía de cada barrio es un relato singular, que expresa las sensibilidades, gustos y modos de trabajo de sus protagonistas.

En cada obra, dibujo, volumen, textura o color, se aprecia la diversidad de una comunidad pequeña, integrada a partir de multiplicidades.

El trabajo del Museo y los vecinos se ha encargado de que esa antigua tradición siga viva y pronta para ser transmitida a las nuevas generaciones que llegarán a reemplazar a los protagonistas de este proceso de restauración, a pesar de que al país le duelen y cuestan los recambios.



Arbolito-El Tejano. Carnaval 2012.

Ambos también han sido responsables de fortalecer los lazos entre las personas y los lugares en tiempos en los cuales la vida transcurre con un vértigo tal que es difícil establecer vínculos afectivos con los espacios que son parte de la historia de cada uno de nosotros.

Existe en cada decoración un proceso de creación y un valor artístico que importan tanto como la necesidad de darle a la gente un lindo escenario para disfrutar. La ilusión de devolverle al barrio esas postales cargadas de belleza, que transmiten imágenes inventadas con humor, homenajes, reclamos, urgencias o relatos narrados simplemente para que alguien tome nota.

El trabajo de los vecinos demuestra que es posible construir espacios que oficien de buenos anfitriones del Carnaval en los barrios más alejados del Centro.

En el interior profundo de la ciudad se subvierten algunos modos de comprender la principal actividad cultural de Montevideo, en la que se estrenan casi 50 espectáculos cada febrero. Es en las barriadas donde el Carnaval, porque es vital, conserva la capacidad de transformarse.

Los cuplés, las retiradas, los platillos, los tambores, las vedettes, las parodias y tantas otras manifestaciones del espectáculo carnavalero, que tanta merecida fama le han dado al Carnaval uruguayo, disponen de más y mejores escenarios.

En cada rincón de la ciudad, los conjuntos hacen su show de canto, baile, música y humor en comunión con las propuestas plásticas y visuales elaboradas por hombres, mujeres y niños anónimos. A todos ellos, el público les debe una página de reconocimiento por su creatividad y por su vocación de trabajar para la comunidad.

Cada año, en cada barrio nuevas historias esperan para salir a luz y ser contadas. Están ahí, escondidas, prontas para hacer eclosión.

Esperan también nuevos decorados y alegorías que jerarquizan espacios que se transforman cada vez en puntos de reunión más atractivos, donde el público posará una mirada de conformidad y aprobación, porque son tablados que brillan con una luz poderosa, que los posicionará como puntos clave de una ciudad que siente la necesidad de mostrar su bellísimo patrimonio.

PROYECTO «CENTRO DE DOCUMENTACIÓN E INVESTIGACIÓN DEL MUSEO DEL CARNAVAL, HISTORIA Y MEMORIA DE UNA FIESTA POPULAR»

INVESTIGACIÓN «TABLADO DE BARRIO»

DIRECCIÓN GENERAL DEL PROYECTO
Graciela Michelini.

COORDINACIÓN GENERAL
Victoria de León.

COORDINACIÓN DEL PROGRAMA TABLADO DE BARRIO
Gabriel Nieto, Alejandro Rubbo.

COORDINACIÓN GENERAL DE LA INVESTIGACIÓN
Juan Castel.

INVESTIGACIÓN
Margarita Michelini, Guzmán Ramos.

DIRECCIÓN DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
Djamila Romani.

REGISTRO AUDIOVISUAL
Cecilia Vidal.

TRABAJARON EN ESTE PROYECTO:

Milita Alfaro, Gonzalo Alonso, Paola Beltrán, Nicolás Calleriza, Gonzalo Carballido,
Ernesto Correa, Yohanna De Armas, Micaela Fraga, Verónica Frau, Benjamín Guidot,
Mariela Gotuzzo, Vicente Greco, Paula Larghero, Alejandro Machado, Mariana
Martuchello, Mateo Monestier, Agustín Montero, Mario Parisi, Eduardo Rabelino,
Mariana Rivero, Tatiana Ruiz, Claudia Ugolini.

