

11

Milita Alfaro – Antonio di Candia

Carnaval y otras fiestas



nuestro tiempo

Libro
de los
Bicentenarios

Presidente de la República

José Mujica

Vicepresidente de la República

Danilo Astori

Comisión del Bicentenario

Presidente ministro Ricardo Ehrlich (MEC), ministro Fernando Lorenzo (MEF), ministro Eleuterio Fernández Huidobro (MDN), ministro Luis Almagro (MRR.EE.), ministro Enrique Pintado (MTO), ministra Liliam Kechichián (MTD), senador Gustavo Penadés, senador Roque Arregui, senador José Amorín Batlle, diputado Iván Posada, Raúl Oxandabarat (Poder Judicial), Dante Turcatti (UDELAR), Rosario Caticha (ANEP), Marcos Carámbula (Congreso de Intendentes), Ricardo Pallares (Academia Nacional de Letras), Ángel Corrales Elhordoy (Instituto Geográfico Militar), Ariadna Islas (Museo Histórico Nacional), Carlos Liscano (Biblioteca Nacional), Alicia Casas de Barrán (Archivo General de la Nación)

Comité de Honor de *Nuestro Tiempo*

Daniel Vidart, Julio César Jauregui, Carlos Maggi, Heber Raviolo

Comité Editor

Hugo Achugar, Alicia Casas de Barrán, Carlos Contrera, Milton Fornaro, Carlos Liscano, Rosario Peyrou, Gonzalo Reboledo

Editor: Milton Fornaro

Editoras de texto: Rosario Peyrou (Jefe) y Omaira Rodríguez

Editor de fotografía: Carlos Contrera

Diseño gráfico: Rodolfo Fuentes / NAO

Corrección: Martha Casal del Rey

Administración

Secretaría ejecutiva de la Comisión del Bicentenario

Gestión de impresión, logística y comercialización:

Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales (IMPO)

Nuestro Tiempo es una publicación de la Comisión del Bicentenario, Montevideo, Uruguay, 2013/2014.

ISBN (Nuestro Tiempo) 978-9974-712-00-3

(Carnaval y otras fiestas) ISBN 978-9974-712-11-9

Las opiniones vertidas en los fascículos son responsabilidad de los autores.

Los editores han realizado todos los esfuerzos por contactar a los titulares de los derechos de las fotografías, ilustraciones y otros materiales publicados en esta serie. Cualquier omisión será corregida en futuras ediciones.

Esta serie de publicaciones utiliza las fuentes tipográficas *Quiroga y Libertad* (diseñadas por Fernando Díaz) y *Rambla MVD* (diseñada por Martín Sommaruga). Todas ellas producidas en Uruguay.

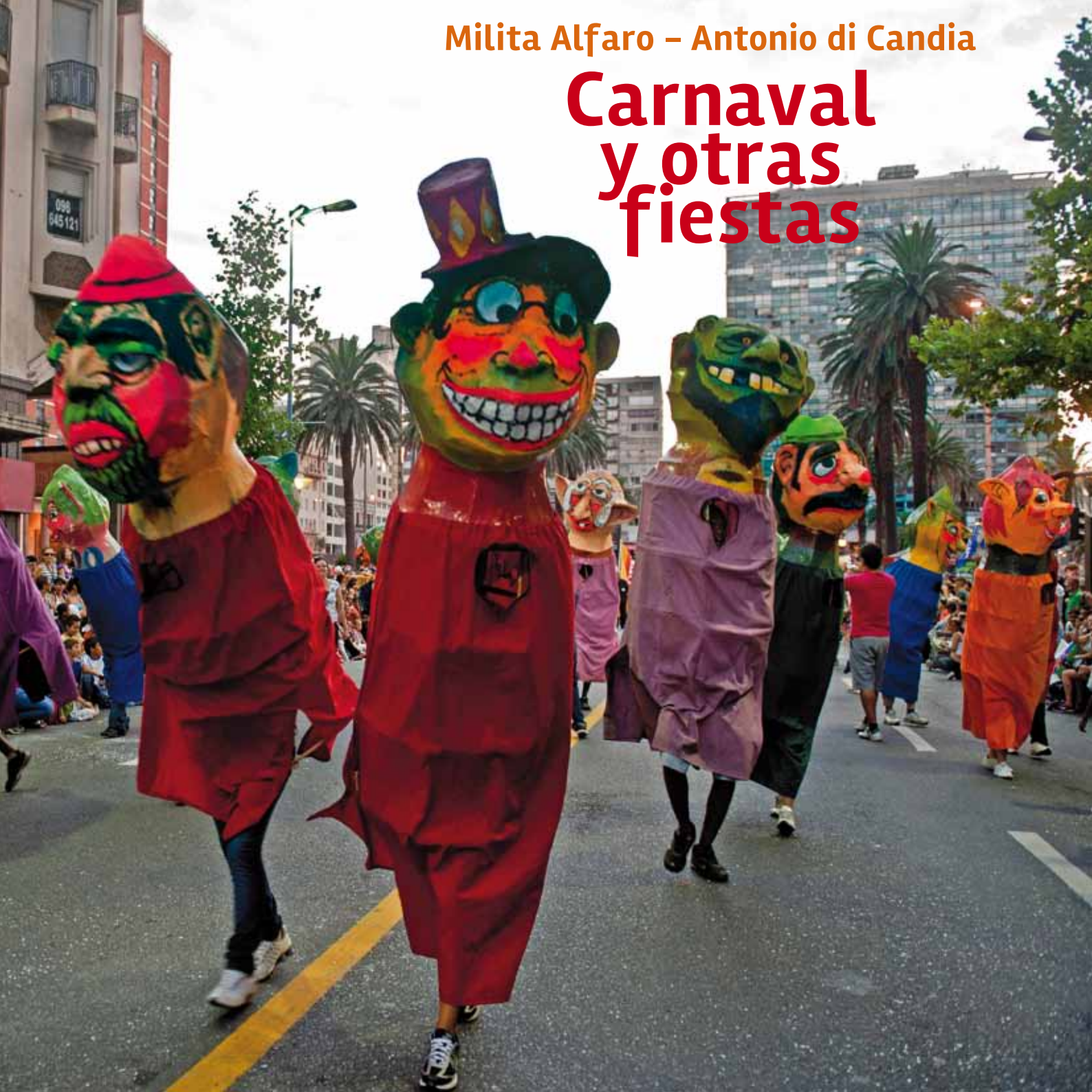
Nuestro Tiempo rinde homenaje a los creadores, realizadores, autores y colaboradores de la serie de fascículos *Nuestra Tierra* (1968-1970)

Impreso en Imprimex S.A. D.L. 361.786
Licitación Abreviada N° 3/13

nuestrotiempo@nuestrotiempo.gub.uy

Milita Alfaro – Antonio di Candia

Carnaval y otras fiestas





Carlos Contrera

Milita Alfaro. Profesora Adjunta de la Cátedra de Historia del Uruguay Contemporáneo de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República. Profesora titular de la Cátedra de Historia Cultural de la Licenciatura en Gestión Cultural y Economía Creativa del Instituto Universitario CLAEH, Facultad de la Cultura. Investigadora en temas de historia social y cultural, se ha especializado en el estudio de la evolución histórica del carnaval montevideano, siendo autora de numerosas publicaciones vinculadas con el tema. Asesora del Centro de Documentación del Museo del Carnaval donde tiene a su cargo la dirección de distintos proyectos de investigación. Coordinadora de la Cátedra UNESCO de Carnaval y Patrimonio de próxima instalación en la Facultad de Ciencias Sociales de la UdelAR. En el año 2006 integró el Jurado del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas en el rubro Textos e Interpretación.



Carlos Contrera

Antonio di Candia es Licenciado en Ciencias Antropológicas y actual maestrando en la Universidad de San Martín de Buenos Aires. Trabaja como consultor técnico en proyectos de desarrollo cultural en pequeñas localidades del Interior del Uruguay (Programa Uruguay Integra de OPP). Participó en proyectos relacionados con el patrimonio inmaterial, inventario de fiestas tradicionales uruguayas, cortos documentales *Uruguay de Fiesta*, y ha sido consultor en varios proyectos audiovisuales. Integró desde su conformación el área de Patrimonio Inmaterial de la Comisión Nacional del Patrimonio. Fue ganador de una beca de posgrado para realizar un curso intensivo de patrimonio inmaterial desarrollado por el Ministerio de Cultura de España lo que incluyó la representación de Uruguay en un encuentro iberoamericano de especialistas en patrimonio inmaterial. Es co-autor del libro *Fiestas del Uruguay* publicado en el año 2009 por Mar Dulce.

Milita Alfaro – Antonio di Candia

Carnaval y otras fiestas populares

Í N D I C E

Milita Alfaro
Montevideo en Carnaval
Claves de un ritual bicentenario

Introducción	5
El temprano arraigo de una tradición	5
Itinerarios de la celebración en el siglo XX	13
Miradas desde el umbral del 2000	37
Bibliografía	46

Antonio di Candia
Fiestas populares uruguayas

Introducción	49
Patrimonio vivo	51
Aproximaciones a una definición de fiesta	52
Características generales de las fiestas uruguayas	54
Clasificación de las fiestas	57
Bibliografía	64

11



Carro alegórico de comienzos del siglo XX, muy ajeno al deslumbrante despliegue de los corsos de Niza pero muy representativo de una plástica popular inconfundiblemente uruguaya.

Montevideo en Carnaval

Claves de un ritual bicentenario

Milita Alfaro

Introducción

En nuestra corta existencia como nación, el carnaval configura una de las escasas referencias colectivas que identifican a los uruguayos desde los tiempos de la Colonia. La significativa constatación remite necesariamente a un largo proceso de sucesivas reformulaciones operadas en otros tantos contextos, merced a la articulación entre cambios y permanencias que subyace en toda tradición cultural. Para ser auténtica, la fiesta solo puede ser expresión de su tiempo. Partiendo de ese supuesto, las páginas que siguen proponen un repaso sumario de las alternativas del ritual. También procuran delinear un posible itinerario para la reconstrucción de algunas de las claves sociales y culturales que le han servido de sustento.

El temprano arraigo de una tradición

En el principio fue el juego

Desde sus orígenes y durante buena parte del siglo XIX, el carnaval montevideano fue la expresión culminante de la cultura “bárbara” que el historiador José Pedro Barrán ha definido como ingrediente central del país criollo o premoderno.¹ En ese contexto, los montevideanos todos —chicos y grandes, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, pobres y ricos, blancos y negros, gobernantes y gobernados, sacerdotes y feligreses— vivieron intensamente las alternativas de ese rito de desorden que es, básicamente, el carnaval.

¹ Cfr. José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, tomo 1, “La cultura ‘bárbara’ (1800-1860)”, Banda Oriental, Montevideo, 1989.

Inspirada en la jocosa ambivalencia del “mundo del revés” y de la “risa universal” que Mijail Bajtin celebra en la obra de François Rabelais², la fiesta era entonces sinónimo de tres días de verdadera locura: gritos, risotadas, desenfreno gestual y verbal, parodización de los símbolos de poder, suspensión temporaria de las reglas del trabajo y de las jerarquías, relativización de roles merced a las reencarnaciones y metamorfosis que habilita el disfraz... Tales fueron algunas de las claves de aquel carnaval que los contemporáneos definieron como “heroico” y que remite a los excesos de un juego “bárbaro” y nivelador. Como síntesis de aquellas jornadas, basta evocar los baldes y latones de agua cayendo a torrentes desde todas las azoteas de la ciudad, y las feroces guerrillas en las que nuestros antepasados echaron mano a una variada gama de proyectiles, cuanto más contundentes mejor.

Violentos asaltos a la casa del vecino y “cantones” armados a guerra explican el panorama desolador evocado en crónicas periodísticas como la que en 1885 comentaba que, una vez finalizados los festejos de ese año, no había casa en Montevideo que hubiera logrado conservar un vidrio sano. Categórica confirmación de los alcances de una diversión desenfrenada, seguida necesariamente de una inevitable secuela de accidentes y desgracias: cabezas rotas, caderas y piernas quebradas, trompadas, fierrazos, puñaladas y hasta balazos que, año a año, terminaban con más de uno en el hospital o, incluso, en el cementerio.

Sin perjuicio de tanta locura, cabe señalar que ya en tiempos “bárbaros”, el carnaval montevideano

remite a otras prácticas que anticipan futuras formas de vivir la fiesta. En efecto, por la noche el juego se suspendía y todo el mundo se disfrazaba para concurrir a los numerosos bailes de máscaras que se celebraban en los salones del patriciado, en los principales clubes sociales de entonces o en el teatro, primero en el modesto San Felipe y, a partir de 1856, en el flamante y espléndido Solís. Por cierto que también allí la “barbarie” podía estallar en cualquier momento y así lo documentan los pitos y cencerros que competían con la orquesta, o los alaridos de perros y gatos que, arrojados desde la cazuela, solían caer sobre la platea repleta de danzantes. Sin embargo, pese a semejante entorno, la principal atracción de aquellas veladas era el baile y sus consabidos lances amorosos.

Asimismo, la presencia de comparsas y agrupaciones en el contexto de aquellos años también es anticipo de una fiesta con nuevos contenidos. Si ya en el Montevideo colonial “las moji-gangas en traje de diablo” y “los negros con el tango”³ permiten vislumbrar el futuro perfil de un “carnaval a la uruguayana”, desde mediados del *xix* Momo diversifica y multiplica el fenómeno en cada febrero a través de la presencia de sociedades del más variado signo:

3 Tomadas del comentario que dedica el periódico *La Matraca* al carnaval de 1832 en su edición del 13 de marzo de ese año, las expresiones refieren a grupos de máscaras más o menos organizados que recorrieron las calles de Montevideo con disfraces de diablo y a la muy temprana presencia en ellas de comparsas de negros con sus tambores. Con respecto al empleo del término “tango” en ese contexto, conviene señalar que, pese a las polémicas que giran en torno al tema, según una de las hipótesis en juego, la expresión “tambo” o “tango” provendría de la deformación de la palabra “tambor” en el particular lenguaje de los africanos, mezcla del español con su idioma natal. “A tocá tangó”, decían los negros cuando a comienzos de siglo se juntaban a bailar en el Recinto.

2 Cfr. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1988.

estudiantinas, rondallas y masas corales, comparsas de negros y lubolos o de señoras y señoritas, agrupaciones de baile, de broma, de crítica o de sátira política... Algunos grupos improvisados salen a la calle con el único afán de divertirse y armar bochinche. Otros, en cambio, preparan y ensayan con antelación

En los años 20 Montevideo contaba anualmente con cientos de tablados. Este corresponde al carnaval de 1921 y se levantó en la esquina de Cuareim e Isla de Flores.

repertorios que exhiben en tertulias y bailes, concitando el aplauso unánime del público.

Presidido por un jurado de señoritas que distribuyó premios consistentes en medallas y coronas de flores, el primer concurso de agrupaciones carnalescas que tuvo lugar en 1874 en la Plaza Matriz, inaugura una práctica que pronto devendría intransferiblemente uruguaya. Al mismo tiempo, aquel acontecimiento —que convocó a una nutridísima y entusiasta concurrencia— es señal inequívoca del advenimiento de un nuevo carnaval.



De la “barbarie” a la “civilización”

En contraste con el perfil asumido por el ritual en el contexto del Uruguay criollo, la “reforma del carnaval” verificada en las últimas décadas del siglo XIX traduce cabalmente los procesos de cambio que pautaron nuestro ingreso a la modernidad. Como un espejo que refleja las claves de la sociedad que lo protagoniza, el carnaval montevidiano de entonces se transforma lentamente en una fiesta “civilizada”. En ese nuevo escenario, las clases sociales delimitan formas y ámbitos de participación propios, las estrategias disciplinadoras destierran paulatinamente los excesos y liman las aristas más revulsivas del mundo del revés, y las élites dirigentes pugnan incansables por la utópica implantación de un carnaval “a la europea”.

Dentro de ese proceso, el perfil que asume la celebración en 1873 representa un hito decisivo, por lo menos en el terreno de lo simbólico ya que, en realidad, la “soberbia” novedad registrada en el “majestuoso” carnaval de aquel año tuvo en los hechos una proyección bastante modesta. Por iniciativa de las autoridades pertinentes y con el apoyo entusiasta de las principales familias de entonces, el centro de Montevideo —adecuadamente adornado para el evento— presenció por primera vez el llamado “paseo de las comparsas”, que recorrió las calles de la Ciudad Vieja llegando por 18 de Julio hasta la calle Ejido. En suma, todo se redujo a la primera versión del mismo “desfile inaugural” que, al margen de cambios y permanencias, todavía hoy sigue marcando indefectiblemente el inicio de la celebración.

Sin perjuicio de la dimensión real del sencillo acontecimiento, resulta reveladora la significación que asumió en el terreno de lo imaginario. En efecto, en el espacio ideal de la fiesta, Montevideo se soñó espléndida, grandiosa, cosmopolita —fundamentalmente europea— y vivió el carnaval de 1873 como una suerte de escenografía anticipatoria de la “civilización”. En ese contexto, luego de haber exhortado a la población a engalanar el frente de sus casas con “cuadros, espejos y arañas de cristal”, recurriendo al asesoramiento de “distinguidas familias que han visto en Europa más de un verdadero carnaval”, los organizadores del evento debieron conformarse con una realidad mucho más modesta. Sin embargo, bastaron los follajes, las banderitas de colores y los farolitos venecianos para que la ciudad se sintiera la “Estambul del Plata”; para que se convenciera de que, en la comparación con Venecia, “nada tenemos que envidiarle a la perla del Adriático”,⁴ y para que los sencillos adornos carnalescos transformaran a 18 de Julio en un “*petit* paraíso capaz de rivalizar en todo con el *Boulevard* de los Italianos de París”.⁵

Con semejante antecedente, los carnavales montevidianos de las últimas décadas del siglo XIX remiten una y otra vez al obsesivo empeño de la élite dirigente por consolidar un modelo de celebración que eligió a Niza como su referente más paradigmático. Así lo revelan los clásicos ingredientes del “carnaval galante” de entonces: glamorosas tertulias de disfraz en los clásicos “martes de carnaval” del Club Uruguay; serpentinas y bombones que reemplazaron los prosaicos jarros de agua y surcaron

4 *El Ferro-carril*, Montevideo, 26 de febrero de 1873, p. 1.

5 *El Siglo*, Montevideo, 27 de febrero de 1873, p. 2.



El patriciado en carnaval. Carro El Olimpo, diseñado por Guma Del Campo de Muñoz para los desfiles de 1908

El escultor Eduardo Díaz Yepes (al centro, con lentes) junto al dibujante Julio E. Suárez, trabajando en la realización de los muñecos inspirados en "la barra de Peloduro" que animaron los desfiles del carnaval de 1935.

los aires en los corsos de fin de siglo; aristocráticos carruajes atestados de niñas y señoritas del patriciado que desfilaron por 18 de Julio con títulos tan sugestivos como Palomas mensajeras, Copos de nieve o *Boutons d'or*; batallas de flores y *marches aux flambeaux*⁶ que soñaron con emular los carnavales de la costa mediterránea desde escenarios tan exclusivos como el Prado o los Pocitos...

Entre muchos otros ejemplos, los desvelos de los organizadores de la batalla de flores celebrada en el Paso Molino en 1890 reflejan a las claras la ingenuidad implícita en aquellos anhelos. Luego de dictar innumerables disposiciones relativas a bandas de música, disfraces, adorno e iluminación de calles, carruajes y fachadas, la convocatoria se encargaba de no dejar un solo detalle librado a la improvisación. Según se hacía saber por

⁶ Desfiles nocturnos en que los participantes portan una artística antorcha.





la prensa, “lo que se pretende es un desfile al estilo de los que se realizan en Niza, con dos filas de carruajes que deberán cruzarse a una distancia de uno o dos metros, arrojándose flores mutuamente y recorriendo en un sentido y otro el tramo dispuesto para el corso a lo largo de tres horas (7 a 10 de la noche), al cabo de las cuales se emprenderá el retorno a la ciudad.”⁷ Sin embargo, pasada la euforia fundacional del año 73, los modestos resultados de eventos de este tipo ya no lograban colmar expectativas poco acordes con la poquedad del medio.

Muy pronto, decepcionado del perfil de una fiesta que cada vez lo representa menos, el patriciado terminaría desertando de la celebración para ir en busca de espacios y diversiones más exclusivas. Mientras

tanto, otras escenas que registra la prensa en ese mismo año 90, resultan bastante más significativas desde el punto de vista de la evolución posterior de la fiesta. En efecto, la multitud que se congregó noche a noche en torno al tablado Saroldi de Rivera y 18 de Julio para asistir al concurso de comparsas que insuñó varias jornadas, da cuenta del empeño de otros sectores sociales que, al margen de cualquier iniciativa oficial, en el filo del nuevo siglo comenzaban a sentar las bases de su propio carnaval. 

⁷ *El Ferro-carril*, Montevideo, 2 de marzo de 1889, p. 2.



Itinerarios de la celebración en el siglo xx

Carlos Contrera

11 / Carnaval y otras fiestas populares

El proyecto batllista de una fiesta ciudadana

Ya en el contexto del Novecientos, diversos factores sellaron una peculiar y sólida articulación entre batllismo y carnaval que, sin perjuicio de encuentros y desencuentros, resultó decisiva para la consolidación de la fiesta y para su categórico despliegue en la primera mitad del siglo xx.

Acorde con la entonación democratizadora, con el perfil nivelador y la vocación integradora de su simbología, el carnaval fue algo así como la cara festiva del “pequeño país modelo” imaginado por el primer batllismo. Dado el énfasis republicano y anticlerical del discurso reformista, la fiesta de Momo reflejó con singular eficacia algunos de los ingredientes de un imaginario que pugnó incansablemente por convertirla en uno de sus rituales más representativos. Asimismo, junto a esta idea de una celebración construida desde arriba, desde un Estado providente

que otorga al pueblo diversiones amparadas en el paternalismo oficial, la dimensión turística del evento contribuyó decisivamente a sedimentar la alianza entre reformismo y carnaval.

Desde principios de siglo, las páginas editoriales del diario *El Día* documentan la permanente prédica del batllismo tendiente a potenciar la imagen de Montevideo como “ciudad balnearia”. El visionario emprendimiento se plasmó en la labor desplegada año a año por la Comisión Municipal de Fiestas de Verano y Carnaval, organismo oficial encargado de confeccionar el programa de eventos y entretenimientos destinados a los turistas que ya por entonces llegaban a nuestras playas en cada temporada estival.⁸ Bailes, regatas, conciertos al aire libre,

8 De acuerdo con los datos que proporciona la prensa, durante la década de 1920, en los días de carnaval llegaban a Montevideo unos 20.000 forasteros de los cuales unos 10.000 eran argentinos. A estos visitantes hay que sumar los turistas que pasaban toda la temporada veraniega en Montevideo.

torneos poéticos, concursos de vidrieras o de construcciones en la arena fueron algunos de los atractivos propuestos por una nutrida agenda que culminaba, invariablemente, con los fastos celebrados en honor a Momo.

En ese contexto, la utopía de un “carnaval a la manera de Niza” volvió a desvelar a los montevideanos o, por lo menos, a su elenco gobernante. Bajo la bóveda real o imaginaria de adornos e iluminaciones “grandiosas”, los desfiles temáticos que coparon la avenida 18 de Julio en las primeras décadas del siglo, dan cuenta del empeño y la dedicación que demandó la escenificación del proyecto. Para su realización se convocó a artistas como José Cúneo, Guillermo Laborde, Alejandro Pietromarchi o José Belloni, y se recurrió además al material fotográfico y a los bocetos obtenidos por algún emisario enviado a Niza con ese cometido.

Carros alegóricos y centenares de gigantes y cabezudos conformaron los cortejos que, presididos por Edmundo Lametz como Marqués de las Cabriolas, recrearon año a año escenas inspiradas en motivos más o menos previsibles: el mundo de Aladino y “las mil y una noches”, la Roma de Nerón, el antiguo Egipto o los exotismos de la mitología hindú. Si en 1916 se apostó al humor y Lametz desfiló en traje de guerrero pero montado en un burro, en el carnaval de 1924 personificó a un “gran rajá”, encaramado sobre uno de los nueve elefantes que conformaban su comitiva y que la Comisión Municipal de Fiestas alquiló al circo Sarrasani que se encontraba por entonces en Montevideo. Prueba irrefutable de las desmesuras ideadas por el organismo que, al año siguiente, no dudó en sumar atractivos al desfile, engrosando el séquito del Marqués con todos los animales del zoológico.

Entre escéptica y divertida, la gente acudió masivamente a presenciar los delirios carnavalescos de la Comisión. Por lo general participó de su entusiasmo pero también se burló de sus excesos, como lo demuestra la jaula que fue preciso adicionar a la indumentaria anual de Lametz para protegerlo de los proyectiles que solía arrojarle el público agolpado en las veredas. Asimismo, como pieza crucial para la justificación de tantos desvelos, el grueso de la sociedad se benefició cuanto pudo de la interminable nómina de pequeños incentivos con que el Estado estimuló la participación popular en su fiesta: premios al mejor disfraz, a la máscara suelta más original, a las fachadas mejor adornadas, a los carros más llamativos —distinguiendo entre los alegóricos, los satíricos y los “de reclame”—, a las agrupaciones más numerosas que con su presencia contribuyeran a dar realce al desfile...

Sin embargo, como duro corolario de los esfuerzos desplegados en febriles preparativos, luego de cada carnaval la realidad volvió a encargarse de desbaratar sueños imposibles. En última instancia, no éramos Niza ni nunca lo seríamos y, finalmente, el elenco dirigente tuvo que empezar a asumirlo. Todavía en 1930, los premios ofrecidos a los vehículos que arrojaran mayor cantidad de flores en el evento organizado ese año, traducen los últimos intentos de la Comisión por revertir en algo la proverbial “modestia” y el “provincianismo” de nuestra fiesta. Gesto inútil, casi simbólico, porque para entonces las utopías cosmopolitas habían quedado definitivamente atrás.

La invención de un “carnaval a la uruguaya”

Si el modelo de celebración proyectado por el Estado batllista tuvo su epicentro en el entorno de la gran avenida, la versión montevideana del ritual construido por la gente tuvo el suyo en los tablados de barrio. Producto genuinamente uruguayo, el origen del fenómeno remite al Saroldi, tablado que nace en 1890 en la plazoleta Silvestre Blanco del Cordón⁹, merced a la iniciativa de los vecinos de la zona y como resultado directo del creciente protagonismo que las agrupaciones ya exhibían por entonces.

En una suerte de anticipo de lo que sería la vertiente más perdurable de nuestro carnaval, el concurso creado por el Saroldi en el año de su fundación congregó a más de cinco mil espectadores y contó con la participación de una veintena de conjuntos. A partir de entonces, organizado año a año “sin auxilio oficial alguno y librado solo a los elementos del vecindario”¹⁰, el tablado se convirtió en una referencia de proyección creciente, nacida de tres factores igualmente decisivos: el entusiasmo carnavalero de los vecinos, el peso de una emergente cultura barrial y los intereses económicos de los comerciantes de la zona. En base a esa dinámica articulación, en los años subsiguientes el Saroldi llevó adelante otras iniciativas e innovaciones que volvieron a resultar fundacionales. En 1894, al instaurar los premios “al canto”, “a la música”, “a la letra” y “al traje”, sentó las bases de los futuros “rubros” que todavía hoy

vertebran el concurso oficial de agrupaciones. Y en 1896, al engalanar sus rústicos tablonos con una sencilla ornamentación, marcó el punto de partida de la singular experiencia plástica que pobló de muñecos los tablados montevideanos de la primera mitad del siglo xx.

A poco de instaurado, el ejemplo pionero del Saroldi se propagó a otros barrios y, en el entorno del Novecientos, los que se organizan ya no son los vecinos de una zona sino los de una cuadra, los de una manzana o los de una esquina. Como indicio de ello, los cinco tablados con que contó Montevideo en 1896, pasan a ser veintidós en 1903 y, poco tiempo después, los escenarios barriales se cuentan por cientos. Asimismo, al tiempo que el fenómeno crece en forma incontenible, los concursos vecinales se perfeccionan y se extienden en el tiempo. A la delimitación de rubros se suma la de categorías, los criterios de evaluación se hacen más rigurosos y las medallas y coronas de otrora son sustituidas por premios en metálico. En consonancia con ello, el evento que antes insumía tres o cuatro días, pasa a durar dos o tres semanas y nuestro carnaval comienza a perfilarse como “el más largo del mundo”, en función de su creciente teatralización.

En muchos aspectos, el giro operado por la gente en la celebración supuso un salto cualitativo en el que anidan algunas de las claves más representativas de una fiesta a la manera uruguaya. Por ejemplo, el progresivo desdibujamiento de un carnaval vivido que cede terreno ante un carnaval cantado, bailado y significativamente hablado; o el categórico protagonismo de agrupaciones y comparsas, que redunda en la inevitable delimitación de fronteras cada vez más nítidas entre actores y espectadores.

9 Se trata de la plaza delimitada actualmente por las avenidas Rivera y 18 de Julio y las calles Brandzen y Arenal Grande.

10 *La Razón*, Montevideo, 25 de febrero de 1890, p. 1.





Transformaciones sustanciales y de signo ambivalente porque reflejan un empobrecimiento del espíritu carnavalesco clásico pero también inauguran la dimensión más original e intransferible de nuestro carnaval: su creciente equiparación con un singular torneo de teatro popular y callejero que, en el marco del país medio criollo y medio gringo que era el Uruguay del Novecientos, cumplió una función nacionalizadora, claramente asociada a la proyección de los tablados barriales y su entorno.

En ese contexto, como primer espacio masivo con que contaron los uruguayos para verse y representarse arriba de un escenario, el submundo del tablado le dio voz a un sinfín de lenguajes y relatos marginados por la alta cultura, pero decisivos en términos identificatorios. Entre muchos otros ejemplos, cabe señalar que, aunque su significación trasciende el marco específico del carnaval, no es posible entender el desarrollo y el afianzamiento del candombe al margen de ese poderoso circuito de producción simbólica. Otro tanto puede decirse de la murga que, tras las iniciales andanzas de comienzos de siglo, en la década del 20 consolidó en ese ámbito una enigmática originalidad expresiva y musical que terminaría operando como banda de sonido de nuestra identidad.

Según Jesús Martín Barbero “crear un país es en cierto modo teatralizarlo”.¹¹ Si esto es así, el carnaval de los barrios con su secuencia de gestos, rostros, músicas y bailes que oficiaron como espejo para aquella sociedad, revela hasta qué punto la invención de una fiesta “a la uruguaya” también fue una forma de inventar al Uruguay.

11 Cfr. Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1993.

La institucionalización del ritual

Incluso en los tiempos en que el Estado asumió con mayor énfasis el proyecto de un carnaval diseñado a su imagen y semejanza, nunca perdió de vista las alternativas y los contenidos de la fiesta en su versión popular. Por eso, si bien las primeras manifestaciones del fenómeno se verificaron al margen del impulso oficial, su consolidación remite a la presencia estatal como factor clave de ese proceso.

Por otra parte, cabe señalar que, en algunos aspectos, el imaginario urbano proyectado por el elenco reformista, sintoniza de manera significativa con la dimensión barrial de la celebración. Sobre todo cuando el batllismo descubre que la inesperada modalidad bien puede operar como instrumento promotor de una ciudadanía activa y participativa que reafirma un ideal urbano de sesgo integrador y democrático.¹² Incluso la denominación de “fiestas seccionales” aplicada a los eventos organizados en cada barrio, trasunta el sentido que se atribuyó a los festejos populares como instancia cívica que transcurre bajo la mirada protectora del Estado. Acorde con ello, en los años 20, la Intendencia de Montevideo adopta definitivamente el mecanismo más eficaz para la promoción oficial del fenómeno: el clásico concurso por el cual la Dirección de Arquitectura, con el apoyo indeclinable y bajo la supervisión de su titular, arquitecto Eugenio Baroffio, premió durante décadas los méritos constructivos y ornamentales de los doce tablados elegidos como los mejores de Montevideo.

12 Cfr. Gerardo Caetano, Cecilia Pérez y Daniela Tomeo, “Baroffio, arquitectura y primer batllismo: las bases físicas de un modelo de ciudadanía”, en VVAA, *Gestión urbana y arquitectónica 1906-1956*, CEDODAL/FARQ, Montevideo, 2010.

La institucionalización de un concurso oficial de agrupaciones en forma resultó, en cambio, bastante más trabajosa. De hecho, en contraste con el creciente protagonismo que había adquirido la competencia a nivel barrial, en la primera década del siglo el certamen oficial seguía reproduciendo el rudimentario perfil de su primera versión, celebrada en 1874. La desidia con que se asumió su actualización revela el escaso interés de los miembros de la Comisión por un evento cuyo nivel no condecía con la proyección artística y pedagógica que se procuraba imprimir a la celebración. Es más, ante la radical expansión que experimentaron agrupaciones y comparsas a comienzos de siglo, la única preocupación de las autoridades apuntó a la preservación de la “moral” y las “buenas costumbres”. A esos efectos, crearon una Comisión de Censura que, a partir de 1912, sometió los repertorios carnavalescos al control previo de sus textos, exigiendo a los conjuntos la modificación de toda estrofa o alusión considerada inconveniente. En cuanto al concurso en sí mismo, la Comisión no se desentendió totalmente de él pero delegó su organización en el Círculo de la Prensa.

Cinco años duró esta suerte de tercerización del evento que confió a los periodistas especializados los fallos del certamen, así como también el diseño de un sistema de evaluación y premiaciones que, en términos generales, manejó criterios similares a los vigentes en los certámenes barriales: canto, letra, música y traje en materia de rubros, y delimitación de distintas categorías dentro de las cuales, ya en 1911, las murgas dejan de ser consideradas como “máscaras sueltas” y conquistan un espacio propio.¹³

13 Cabe señalar que, de acuerdo a la información emanada del

Pasado ese tiempo y provista de un estatuto adecuado, en 1916 la Comisión reasume su rol directriz al frente del concurso oficial, volviendo a evidenciar, sin embargo, cierto desacomodo en el desempeño de la tarea. En contraste con las comisiones directivas de los tablados de barrio que se toman dos o tres semanas para el desarrollo de sus concursos, las autoridades persisten en despachar el evento en tres jornadas agotadoras que año a año pusieron a prueba la paciencia de los esforzados miembros del jurado. Por otra parte, mientras la murga y las comparsas de negros y lubolos ya configuraban manifestaciones carnavalescas plenamente consolidadas a nivel popular, desde el punto de vista oficial se suceden las idas y venidas respecto de su institucionalización y legitimación como categorías estables. Tales vacilaciones parecen revelar la resistencia o el desconcierto que provocaron fenómenos tan vigorosos como ajenos a las pautas de la cultura erudita.

Finalmente, tras encuentros y desencuentros, en el entorno de 1920 el carnaval oficial deja de lado sus recelos y aprende a lidiar con la fuerza incontenible del carnaval popular. A partir de entonces, una sociedad que construye su fiesta y un Estado que pugna por adecuarla a sus fines con mayor o menor éxito, parecen ser las claves que sirvieron de sustento al significativo despliegue que alcanza la celebración en la primera mitad del siglo.

relevamiento de la prensa de la época, ya en 1910 hay algún tablado que instaura premios para máscaras sueltas y para murgas como categorías distintas. Por ejemplo, el Tablado del Puerto, ubicado en la Ciudad Vieja.

Apogeo y crisis de un modelo

Merced a una multiplicidad de proverbiales ingredientes que todavía nutren la memoria colectiva de algunos uruguayos, hacia 1950 la versión más clásica del carnaval montevideano estaba plenamente configurada.

Aunque ya nadie piensa en Niza, los desfiles oficiales siguen desvelando a las autoridades, sobre todo en materia de iluminaciones que pueden tildarse de espléndidas, dentro de los modestos parámetros locales. En lugar de los antiguos marqueses, ahora son reinas las que presiden un cortejo conformado por cientos de cabezudos, por carros alegóricos más o menos espectaculares y por el monótono pasaje de decenas y decenas de conjuntos. Cada vez que puede, la compacta multitud que colma las veredas invade la calle y anticipa el inicio del corso que cierra cada desfile y se extiende hasta la madrugada, en un incesante ir y venir de gente que recorre la avenida provista de pomitos, serpentinas y papelitos a granel.

Con la presencia de los Lecuona Cuban Boys, Juan D'Arienzo o Xavier Cugat, innumerables bailes en clubes, cines y teatros entre los que todavía figura el Solís, suman atracciones al programa oficial de festejos que además, a partir de 1956, incorpora la novedad del desfile de Llamadas. De alguna manera, tras los avatares vividos por negros y lubolos en décadas anteriores, la iniciativa de la Comisión Municipal de Fiestas marca la culminación del largo proceso por el cual conquistaron un espacio privilegiado en el marco de la celebración. A partir de entonces, desde el corazón de la geografía urbana asociada a la cultura negra, el misterioso virtuosismo de sus cuerdas de tambores convirtió las calles de los barrios Sur

y Palermo en escenarios del evento culminante del carnaval montevideano.

Junto a bailes, corsos y desfiles, el otro eje que vertebra la fiesta en estos años remite al ámbito de la competencia, donde el concurso oficial de agrupaciones luce la solidez y el ascendiente que no había tenido antes. Definitivamente instalado en el Teatro de Verano del Parque Rodó, el certamen cuenta con dos ruedas —una de calificación y otra “de ajuste”— para evaluar los méritos de categorías que en estos años se renuevan de manera significativa: en 1944 llegan los parodistas; desde 1948 los cuadros internacionales prefiguran el perfil de las futuras revistas; en 1952 se va lo que quedaba de las exitosísimas *troupes* de antaño; por último, en 1955 nacen los humoristas. El esquema —que perdura hasta hoy— se completa obviamente con los dos géneros ya tradicionales: las comparsas de negros, que comienzan a exhibir su formato actual con creciente despliegue de plumas, vedettes y lentejuelas, y la murga, identificada con todos los ingredientes de su perfil más clásico: radical originalidad en su propuesta coral y musical, sentimentalismo en sus presentaciones y retiradas, “crítica de actualidad” en sus salpicones y sus popurrís, y mucha incorrección política en sus cuplés, condimentados además con abundante humor verde y doble sentido, dada la astucia con que los letristas de todos los tiempos se han ingeniado para eludir la censura.

En contraste con el afianzamiento del concurso oficial, los certámenes vecinales ya no tienen lugar, en un nuevo contexto que los ha desplazado y que atenta, incluso, contra la viabilidad y la supervivencia de los propios tablados de barrio. Por cierto

que, con sus efímeros muñecos de papel maché, en los años 50 los escenarios vecinales siguen siendo un ingrediente clásico de la fiesta. Sin embargo, a esa altura, el fenómeno evidencia claros síntomas de crisis en el marco de sustanciales transformaciones que, en este y en otros terrenos, remiten al agotamiento inexorable de una determinada forma de hacer carnaval.

En lo que refiere a la dimensión barrial de la fiesta, cabe señalar que, desde sus inicios, el tablado no solo fue un ámbito singularmente rico desde el punto social y cultural. También fue un negocio, aspecto clave que ha dejado de ser redituable en virtud de la creciente firmeza con que comparsas y agrupaciones reclaman el cumplimiento de viejas aspiraciones. En efecto, cansados de ser pieza clave de una empresa de la que por años no se llevaron nada o casi nada, los carnavaleros ya no se conforman con el viejo sistema de hipotéticos premios que sólo retribuían a algunos conjuntos y que, para colmo, en muchos casos ni siquiera se pagaban. Ahora quieren cobrar sus actuaciones, y quieren cobrarlas cuando bajan del tablado. Consigna inamovible que aglutinó a los iniciadores del movimiento que promovió la creación de DAECPU (Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos y Populares del Uruguay) en 1952.

Pese a las colectas vecinales, a las rifas o al cobro por un asiento optativo en los tablonos de las plateas improvisadas en la calle, la nueva modalidad selló definitivamente la suerte de los viejos tabladros. Al mismo tiempo, multiplicó el número de clubes y Teatros de Barrio¹⁴ que trasladaron los espectáculos

callejeros a recintos cerrados, donde el acceso al espectáculo quedó indefectiblemente sujeto al pago de una entrada. Como reminiscencia de otros tiempos, en alguno de estos nuevos escenarios —que persistieron y persisten en autodenominarse “tablados”— hubo muñecos que procuraron recrear el clima de antes. De todas maneras, el recurso no alcanzó a disimular el inexorable advenimiento de un carnaval distinto que, además de reformulaciones internas, empezaba a reflejar tensiones y conflictos que trascienden largamente el ámbito de la fiesta.

Los conatos de “huelga carnavalera” que precedieron con frecuencia el inicio de los festejos en la década de 1960, son un claro indicio del impacto derivado de la crisis económica que se agudiza en aquellos años y que impone drásticos recortes en el presupuesto destinado a Momo. Mientras los corsos y desfiles oficiales pierden el brillo de otrora, la inflación provoca la desvalorización de los premios ofrecidos por la Comisión de Fiestas a espectáculos que, paradójicamente, para ser competitivos, comienzan a requerir inversiones cada vez más importantes. Ante esa disyuntiva, los carnavaleros protestan y amenazan con “no salir” si no se atienden sus reclamos, y si bien es cierto que, finalmente, en medio de febriles gestiones se alcanzan acuerdos de último momento, es obvio que estos no hacen más que postergar hasta el año siguiente la discusión de un problema que nadie acierta a resolver.

Por otra parte, si en tiempos del “pequeño país modelo” el carnaval había oficiado como una de las representaciones más emblemáticas de un imaginario

14 La decidida expansión que experimentó en estos años el movimiento de Teatros de Barrio impulsado por Alfredo Moreno,

resultó decisiva a los efectos de ofrecer a los carnavaleros un circuito alternativo para sus actuaciones.

hiperintegrador y mesocrático, en la década de 1960 la fiesta reflejó a su manera la creciente conflictividad y la polarización política y social de entonces. Sobre todo a través de los repertorios murgueros que, merced a su perfil tradicionalmente asociado al comentario más o menos crítico y humorístico de los avatares de la realidad, fueron los que tradujeron más cabalmente las tensiones de un contexto plagado de enfrentamientos violentos, de promesas revolucionarias y avasallamiento de las libertades.

Ante la incertidumbre del cambio, los discursos murgueros más clásicos pugnaron por reflotar viejas pautas de convivencia que parecían definitivamente clausuradas. Otros, en cambio, inauguraron nuevas formas de hacer murga. En parte, porque algunos títulos (*Araca la Cana*, *Diablos Verdes*, entre otros) radicalizaron en aquel contexto posturas disidentes que venían de atrás. En parte también porque al calor de las confrontaciones y rupturas de entonces, anidaron en el carnaval propuestas nuevas que hicieron de su perfil ideológico la principal base de sustento de su identidad. El caso de *La Soberana*, nacida precisamente en 1969, configura sin duda un contundente ejemplo de ese giro por demás revelador.

Luego de décadas de juicios adversos y de sistemática condena al carnaval en todas sus manifestaciones, esta suerte de primer desembarco de la izquierda en la fiesta y más concretamente en la murga, marca una inflexión decisiva.¹⁵ En realidad, pese al impacto

15 Al aludir a una izquierda radicalmente crítica del carnaval por considerarlo algo así como “el opio de los pueblos”, estamos refiriendo al discurso oficial y a la percepción que se tuvo de la fiesta durante la primera mitad del siglo XX, a nivel de dirigencia. Por supuesto que esa postura no impidió que militantes socialistas, comunistas o anarquistas participaran de una manera u otra de la celebración. Entre mu-

inmediato que generó el fenómeno en los primeros carnavales de los años 70, la situación desatada por el golpe de Estado de 1973 determina que la dimensión del cambio recién pueda apreciarse en toda su magnitud en el entorno de los años 80. Para entonces, a contrapelo de sus intenciones, las condiciones creadas por el régimen militar habían contribuido a fortalecer categóricamente la articulación entre la fiesta y la izquierda.

Carnaval en dictadura

Situado a medio camino entre los acontecimientos del 9 de febrero y los del 27 de junio, el carnaval de 1973 operó todavía como eventual espacio contestatario en el cual, sin perjuicio de reiterados episodios represivos y de persecución, algunos conjuntos lograron romper el siniestro silencio que comenzaba a abatirse sobre la sociedad uruguaya. A partir del año 74 en cambio, consumado ya el golpe de Estado, el régimen militar aceitó considerablemente sus mecanismos de control sobre murgas de notoria filiación izquierdista (*Araca la Cana*, *Diablos Verdes*, *La Censurada*, entre otras) y prohibió lisa y llanamente al conjunto de humoristas *Las Ranas* y a la murga *La Soberana*, condenando a prisión a su director y letrista José Milton Alanís.¹⁶

chos otros ejemplos, uno de los más claros es sin duda el de Antonio Iglesias, dirigente sindical de filiación comunista que, como director de la murga *Diablos Verdes* y como figura clave de DAECPU, a lo largo de toda su vida compartió la condición de hombre de izquierda con la de entusiasta carnavalero.

16 Poco tiempo después, también fue encarcelado Antonio Iglesias, aunque los cargos que se le imputaron no tenían que ver con su desempeño en carnaval sino con su condición de militante político y sindical.

Comenzaba así una durísima etapa que se extendería por casi toda una década. En ella, asediado por la implacable censura del régimen, el carnaval pondría a prueba una y otra vez los límites de la autocensura, en procura de alcanzar la única meta a la que podía aspirar en aquel contexto: sobrevivir. Objetivo modesto pero que, desde la perspectiva de un tejido social dramáticamente alterado, se revistió de una proyección decisiva.

En un panorama tan adverso, resulta sorprendente que el viejo diferendo que venía enfrentando a carnavales y autoridades municipales desde hacía más de una década, se haya destrabado en este contexto, más precisamente en 1974. En efecto, ante los habituales reclamos por el monto de premios cada vez más exigüos, el entonces intendente de Montevideo Oscar Rachetti propone una solución singularmente apropiada: le ofrece a DAECPU la concesión del Teatro de Verano durante la realización del concurso

Carlos Contrera



Al filo de los 2000, la "diosa" Martha Gularte preparando su última Llamada.



Esplendorosa Rosa Luna,
posando para la posteridad

oficial, con la consiguiente administración de sus ingresos que se repartirían entre los conjuntos, de acuerdo a su ubicación en los fallos del certamen. La inesperada propuesta motivó una maratónica asamblea de carnavaleros que, luego de discutir durante horas las claras ventajas y los eventuales riesgos del ofrecimiento, resolvieron aceptarlo. Se inauguraba así en aquel año una modalidad que todavía hoy sigue siendo una pieza clave en el andamiaje que sirve de sustento económico a la fiesta.

Muchas hipótesis pueden tejerse en torno a las intenciones que motivaron un planteo tan sorprendente. Al margen de ello, lo cierto es que la iniciativa de Rachetti configura toda una rareza dentro de los sistemáticos ataques dirigidos por el régimen contra el carnaval: detención de componentes; proscripción de directivos y directores de conjuntos; derogación de estatutos y suspensión de su personería jurídica a DAECPU, a la que se privó incluso de su nombre¹⁷, y por sobre todas las cosas, severísimos controles aplicados a letras y repertorios, no ya en el terreno de la “moral” sino fundamentalmente en el de la crítica, incluyendo la más mínima alusión a la situación imperante. A tales efectos, la Comisión de Censura se vio reforzada por la presencia de militares y funcionarios del Ministerio del Interior a los que se sumaron, en más de una ocasión, miembros del ESMACO (Estado Mayor Conjunto) y de la Región Militar N°1. Con dudosas argumentaciones referidas a seguridad edilicia, se fundamentó el traslado del desfile de Llamadas a la avenida 18 de Julio, despojándolo de la proyección simbólica de su entorno natural. Y con el

claro propósito de dificultar o imposibilitar su reescritura, año a año los censores retuvieron los repertorios rechazados o cuestionados hasta el inicio mismo de la celebración. En fin, la nómina de atropellos es interminable y, en buena medida, previsible.

Ante una embestida tan implacable, el carnaval de los años 70 se refugió en la autocensura, apelando una y otra vez al humor escatológico y al doble sentido que proliferaron en los repertorios de entonces. Privado de su proverbial veta crítica, el perfil de la murga se vio considerablemente desdibujado, lo que contribuyó a realzar aún más la memorable expansión que el parodismo vivió en estos años. Con espectáculos que revolucionaron la categoría y con hinchadas acampando desde la madrugada frente a las boleterías del Teatro de Verano, la legendaria rivalidad entre *Gaby's* y *Klappers* también es una referencia ineludible de ese tiempo.

Al margen de esto y sin perjuicio de algún tímido y aislado intento de romper el cerco, la verdad es que en el duro contexto de los años 70, el carnaval decía poco. Sin embargo, como lo sostiene Dorothée Chouitem, lo poco que decía “significaba mucho, por el simple hecho de hacer reír”.¹⁸ Y no desde cualquier lugar sino desde el tablado, proverbial ámbito de producción simbólica y de prácticas culturales identificatorias. Sabido es que ningún autoritarismo se agota en las medidas de fuerza y que, por el contrario, apuesta siempre a cambiar el sentido de la convivencia social y sus valores. La mera preservación del tradicional espacio del tablado en aquel

17 Durante estos años, la gremial de directores de carnaval pasó a denominarse AUDICA (Asociación Uruguaya de Directores de Carnaval).

18 Dorothée Chouitem, *La murga au sein du carnaval uruguayen. Contribution a une lecture des années 1969-1989*, Université Charles de Gaulle, Lille 3, Francia, 2011. Trabajo inédito.

entorno supuso, pues, un logro relevante. Gracias a él, aun en los años más oscuros, la sociedad contó con un ámbito de encuentro colectivo que mantuvo vivas formas de comunicación no verbal, confirmando la proyección del carnaval como “lugar de memoria” para los uruguayos.

Si en los años 70 esa frágil trama de significaciones tuvo una dimensión más simbólica que real, en el nuevo contexto político emanado del triunfo del no en el plebiscito de 1980, sus alcances se potenciaron categóricamente. El carnaval consolidó entonces su perfil opositor y, aunque asediado todavía por el férreo control de la censura, se convirtió en decisivo ámbito de resistencia contra el autoritarismo. Apeló para ello a un sinfín de hábiles recursos: astucia para engañar y confundir al censor; ingenio para desbaratar la seriedad del poder mediante el contrapoder corrosivo de la risa, sutileza para explotar al máximo las posibilidades del lenguaje metafórico...

Cuando los letristas se animaron a jugar cada vez más con la puntuación, la entonación y la distancia que media entre la palabra escrita y su versión cantada o recitada, los censores naufragaron irremediablemente en medio de versos y estrofas que se confundían, se mezclaban, se diluían y se recomponían caprichosamente en una ambigua superposición de entrelíneas y lecturas oblicuas. Enfrentados al escueto mensaje del repertorio impreso, tampoco pudieron calibrar el papel asignado en este contexto al contrafactum¹⁹, que operó como eficaz instrumento

19 Procedimiento de reapropiación de músicas preexistentes por parte de la murga. Se trata de un recurso típico de nuestro carnaval pero tradicionalmente asociado a las culturas populares de todos los tiempos.

para crear climas y reelaborar discursos más allá de las palabras. Poderoso aprendizaje de un decir y no decir que abrió el camino a la recuperación del espacio público y a la estentórea carcajada general que en febrero de 1984 permitió avizorar la caída inexorable del régimen.

Investido de funciones que trascienden largamente las fronteras de la fiesta, el carnaval de esos años experimenta un radical proceso de masificación que alcanza su punto culminante en ese año 84. Con localidades siempre agotadas y programaciones que en los fines de semana empezaban a las 9 de la mañana y terminaban de madrugada, los más de cien escenarios diseminados por todo Montevideo –incluido el que se emplazó en los jardines del Lawn Tennis de Carrasco– fueron pieza clave de la transición. La sociedad había vencido el miedo, había aprendido a reírse del poder, y el incesante “se va a acabar, se va a acabar...” que resonaba noche a noche en todos los tablados, comenzaba a quebrar definitivamente el silencio impuesto por los dictadores.

En este imaginario carnavalero fuertemente politizado, la distinción entre “murgas de la Unión” o “murgas-murgas” y “murgas de la Teja” o “murgas del pueblo”, responde a diferencias que van bastante más allá de identidades barriales y estilísticas. Como es obvio, las distintas visiones sobre la forma de administrar los pequeños intersticios de libertad que abría el tablado, encubrían otras definiciones que también marcaron a fuego las alternativas carnavales de entonces. Como indicio de ello, la postura más tradicional de “la Unión” se conformó con recuperar para el género su proverbial veta crítica, plasmada en el comentario humorístico de la actualidad.









Carlos Contrera

En contraste, en “la Teja” resurgió con particular vigor la radicalización política e ideológica insinuada antes del golpe de Estado. Así lo testimonia el perfil contestatario de algunos títulos tradicionalmente identificados con la izquierda, como *Diablos Verdes* y *Araca la Cana*, o de otros nacidos en estos años bajo esa misma impronta, como *La Reina de la Teja* y *Falta y Resto*. En este sentido, al margen del primer premio oficial que se llevó el sólido espectáculo de *Saltimbanquis* en el memorable carnaval de 1984, los aplausos y ovaciones que aclamaron noche a noche la actuación de las cuatro murgas “compañeras” en todos los tablados de Montevideo, dan cuenta de una suerte de desproscripción de hecho de la izquierda, verificada en el inesperado espacio de la fiesta.

Por último, un panorama sumario del carnaval del período también remite a un cúmulo de miradas y sensibilidades nuevas que irrumpen en estos años y que guardan estrecha relación con las transformaciones ya señaladas. En efecto, por obra de la represión desatada por la dictadura sobre muy diversas formas de creación y expresión cultural, el carnaval también ofició como espacio alternativo para músicos, actores y artistas que encontraron en él la posibilidad de experimentar y comunicar lo suyo. En muchos casos, los recién llegados eran portadores de una extracción sociocultural distinta y de niveles de formación desconocidos para los parámetros de un ritual tradicionalmente ajeno a los códigos y a las exigencias de la alta cultura. En consonancia con ello, esta incorporación de recursos estéticos y lenguajes nuevos no estuvo exenta de conflictos y controversias. Por el contrario, fue punto de partida de un proceso que terminará enriqueciendo el nivel artístico de los espectáculos pero que, al mismo

tiempo, fue objeto de significativos debates en el nuevo contexto de la restauración democrática.

De la transición al nuevo siglo

En el marco del Uruguay posdictatorial, el carnaval asistió a la recomposición de muchas de las pautas de tipo institucional que se habían visto alteradas y distorsionadas bajo el régimen militar: DAECPU recuperó su personería jurídica y retomó su funcionamiento habitual; la Comisión de Censura no desapareció pero volvió a enmarcarse dentro de los formatos y cometidos previstos desde su creación en 1912, limitándose a los controles ejercidos por el INAU (Instituto del Niño y Adolescente del Uruguay); el concurso oficial de agrupaciones reimplantó definitivamente los criterios de evaluación por rubros, metodología reclamada históricamente por la gremial de carnavaleros, como eficaz antídoto —a entender de DAECPU— contra la discrecionalidad de los jurados deliberativos y las irregularidades que habían proliferado en tiempos de dictadura.²⁰

Por otra parte, en la nueva coyuntura que se abre en 1985, la dimensión adquirida por el carnaval

20 Al margen de las manipulaciones verificadas a nivel de concurso durante la dictadura, cabe señalar que el criterio férreamente defendido por DAECPU es cuestionado por importantes sectores de público, en el entendido de que la evaluación por rubros conspira contra la debida apreciación de todo espectáculo como un todo global e irreducible a la sumatoria de los ingredientes que lo componen. En atención a tales señalamientos, en los últimos tiempos se han adjudicado puntajes a la “visión global del espectáculo”, recurso que, sin embargo, no ha logrado contrarrestar las distorsiones que suelen constatare en los resultados de un certamen donde, pese a todo, los rubros siguen primando.

evidenciaba el rotundo fracaso del régimen en sus propósitos de manipulación de la fiesta. Si se había apuntado a minimizarla y a neutralizarla, el resultado obtenido fue el inverso: lo que se consiguió fue potenciar su proyección porque, pese a la represión y la censura, el carnaval en general y la murga en particular habían logrado preservar ciertos espacios de oposición antidictatorial que se tornaron decisivos en el contexto de la transición.

No menos paradójicas resultaron las consecuencias de la estrategia militar desde el punto de vista del relacionamiento entre izquierda y carnaval. En este aspecto, a contrapelo de sus intenciones, la dictadura fortaleció nexos que se verían sustancialmente incrementados a partir de 1989 y del impacto que tuvo sobre la fiesta el triunfo electoral del Frente Amplio en Montevideo. Sin perjuicio de aludir más adelante a iniciativas y políticas específicas impulsadas en ese nuevo contexto, importa señalar la incidencia del cambio respecto a un marco institucional que hasta entonces había tenido como actor clave al Partido Colorado. En gran medida, los lazos históricos que lo habían unido al carnaval durante buena parte del siglo xx, remiten a una persistente hegemonía a nivel departamental que se quiebra con la llegada del Frente al gobierno de Montevideo.²¹ A partir de entonces, a las afinidades ideológicas que ya vinculaban a muchos carnavaleros con la izquierda, se

21. Con anterioridad al triunfo electoral de la izquierda en Montevideo en las elecciones de 1989, el único período en que el Partido Colorado no gobernó la capital fue el correspondiente al primer colegiado blanco que transcurre entre 1959 y 1963. Aunque en los comicios de 1962 el Partido Nacional vuelve a ganar las elecciones a nivel nacional, la Intendencia de Montevideo retorna a manos de los colorados.

van a sumar las derivadas del cambio de timón registrado en la gestión de la tupida trama de intereses que giran en torno a la fiesta.

Asimismo, al margen de aspectos institucionales, el último tramo del siglo también refleja la presencia cada vez más marcada de procesos de cambio que anticipan el perfil actual de la celebración. Uno de ellos remite a una creciente profesionalización que, pese a no configurar en modo alguno un fenómeno nuevo en nuestro carnaval, a partir de entonces alcanza en muchos casos niveles inéditos.

Como claro indicio del volumen de inversiones que crece año a año, a mediados de la década del 90, armar un espectáculo competitivo requería por lo menos 10.000 dólares, solo en materia de vestuario. Súmense a ello los montos de primas y “pases” al estilo de los que maneja un informe periodístico publicado en vísperas del carnaval de 1995. En ese año, un letrista se cotizaba en no menos de dos mil dólares, cifra que podía trepar hasta los cuatro mil en el caso de plumas consagradas; la tarifa de los arregladores corales y musicales también rondaba los tres o cuatro mil dólares, en tanto que una maquilladora cobraba dos mil por un paquete que incluía el diseño, los materiales y la realización del trabajo para las presentaciones en el Teatro de Verano. Aunque se trata de datos cuya confirmación siempre es muy difícil o imposible, el artículo también hacía referencia a algún pase bastante espectacular que en esos días había trepado hasta los cinco mil dólares.²²

Si en 1995 las murgas se manejaron con una tarifa promedio de 250 dólares para sus actuaciones

22. *El Observador del fin de semana*, Montevideo, 4 de febrero de 1995, p. 2.

en tablados y escenarios, en el 2000 esa cifra ya había superado los 500 dólares, situación que de alguna manera es causa y también consecuencia de otro de los procesos de cambio típicos de estos años: la progresiva desaparición de los modestos tablados de barrio y el avance inexorable de los “supertablados” que, manejados con criterios empresariales, estaban en condiciones de solventar los costos de programaciones e infraestructuras cada vez más exigentes. Acorde con la profesionalización de sus protagonistas, el carnaval también profesionalizaba sus pautas de consumo y, en sustitución de los viejos tabloneros improvisados en instituciones y clubes vecinales, comenzaron a primar las amplias y cómodas instalaciones con capacidad para miles de espectadores. Las cifras que dan cuenta de esa transformación son elocuentes: los 31 tablados con que contó el carnaval de 1990, se habían reducido a 11 en el año 2000. Entre las muchas consecuencias que tuvo el fenómeno, cabe señalar la disyuntiva en la que colocó a los carnavaleros: el descenso en el número de contratos imponía un considerable aumento de tarifas que, a su vez, contribuía a dificultar la apertura de nuevos escenarios. Por otra parte, si bien la irrupción de los supertablados no impactó mayormente en lo que refiere a niveles de concurrencia, su progresiva consolidación modificó sensiblemente el perfil sociocultural de un público cada vez más identificado con la clase media.

Esta suerte de “corrimiento de clase” también se hace visible en el marco de los procesos de reformulación estética y conceptual que se afianzan en algunos de los espectáculos carnavaleros de la posdictadura, fundamentalmente a nivel de murgas. Por cierto que el carnaval no se agota en ellas. Por el

contrario, aquellos años remiten, entre otros ejemplos, a referencias particularmente destacadas: el rutilante reinado de *Uruguay Show*; la revitalización del parodismo por obra de nuevos títulos nacidos, de una manera u otra, del mítico legado de los *Gaby's*; la memorable trayectoria de los *Buby's* y su imbatible humorismo... Sin embargo, ya por entonces la murga ostenta una hegemonía asociada, en buena medida, al proceso por el cual las llamadas “murgas del pueblo” perfeccionan y profundizan el giro inaugurado en los carnavales de la transición.

Junto a un proverbial énfasis militante que se expresa en la especial preocupación por el decir, esta renovación que se afianza en el segundo lustro de los 80 engloba una serie de transformaciones que reflejan, de alguna manera, la extracción sociocultural de sus protagonistas. La tendencia a emprolizar el género, a “perfeccionarlo” y adecuarlo a parámetros más ortodoxos en términos de legitimación artística, es bien representativa de innovaciones que, por otra parte, apelaron más a las claves del mundo del teatro y a las exigencias del canto coral clásico, que a los códigos tradicionales del viejo ritual. Como resultado de ello, en el término de pocos años las guitarras desplazaron casi definitivamente los arreglos de oído, el inverosímil adorno de la tercia se convirtió en una rareza y los infaltables salpicones y popurrís de antaño se vieron sometidos a la implacable tiranía del “hilo conductor”.

Mientras la renovación del género ganaba nuevos e inesperados adeptos, muchos murgueros de la vieja guardia, aferrados a esquemas tradicionales tildados de obsoletos, vivieron esta transición como una suerte de despojo. En última instancia, aquel cúmulo de novedades venía a disputarles la pertenencia de un



producto que no solo habían creado sino que habían preservado y desarrollado durante las décadas en que la izquierda y la intelectualidad le habían dado la espalda. Ya sea en la versión Unión versus La Teja o en la más ideológica de “murgas compañeras” versus “murgas-murgas”, las dicotomías propias del período reflejan tensiones y conflictos que también explican los dolores de cabeza suscitados en unos y otros por la rara mezcla de sofisticación e impacto popular de la BCG y de su provocativo “antimurguismo”.²³

Desde la mirada de hoy, resulta significativo constatar que, en los años subsiguientes, los antagonismos entre tejanos y unioneros terminaron diluyéndose en un intrincado laberinto de barrios, estilos y definiciones políticas e ideológicas. Del mismo modo, harta de triquiñuelas reglamentarias que la postergaron sistemáticamente a nivel de concurso, a fines de los años 90 la BCG rompe definitivamente con el carnaval. Para entonces, la herencia de los 80 ya estaba plenamente incorporada a nuevas formas de hacer murga nacidas de la sabia articulación entre tradición e innovación. Los *Arlequines* del 93 o los *Curtidores de Hongos* que retornan luego de un largo receso, dan cuenta de ese fenómeno que alcanza sus máximas connotaciones estéticas en el apasionante mano a mano protagonizado por *Contrafarsa* y *Diablos Verdes* en el filo del nuevo siglo.

23 Nacida en 1982 como espectáculo teatral y presente en carnaval desde 1985, la *Antimurga* BCG está ligada indisolublemente al talento y a las dotes histriónicas de su director, Jorge Esmoris. Sabiamente encuadrada dentro de códigos que apelaban a la sencillez y a una fuerte comunicación con el público que desafiaba el acartonamiento de otras propuestas murgueras, la BCG ha configurado en opinión de muchos el producto más elaborado y sólido –desde el punto de vista intelectual– que haya conocido el carnaval montevideano a lo largo de su historia.

Al margen de la contundencia de estos nuevos lenguajes, los carnavales de los 90 también abundan en señales bastante más problemáticas: la solemnidad de algunas murgas que parecen tomarse demasiado en serio cierta resonancia épica adquirida en tiempos de dictadura, o la dificultad de algunas categorías para renovar propuestas que persisten en el manejo de códigos que lucen gastados y envejecidos.

Podría sostenerse que, dentro de ese panorama, la excepción la constituye cierto giro distinto que el parodismo procesa en estos años, profundizando pautas que han marcado la evolución de la categoría a lo largo del tiempo. En efecto, basada inicialmente en la mera parodización de canciones de moda en la década del 40 en la que el género nace, el rápido agotamiento del recuso incorpora en los años 50 la reinención en clave humorística de obras clásicas de la literatura universal. Sobre ese esquema, a partir de los 70 los espectáculos apuestan cada vez más a la contemporaneidad de los títulos y las temáticas elegidas. Finalmente, esa tendencia se profundiza en los años 90 cuando, junto a una primera parodia “clásica”, la segunda y más impactante comienza a apelar a relatos que evocan sucesos o personajes muy presentes en nuestra memoria colectiva o en la vida cotidiana de la gente.

Merced a estos y a otros recursos, en el entorno de fin de siglo el carnaval seguía convocando multitudes. Sin embargo, desde la perspectiva de su articulación e interacción con el conjunto de la sociedad, algunas de las claves de otrora lucían descolocadas y fuera de contexto. En parte porque



en esos tablados colmados de público, el promedio de edad reflejaba el perfil de una celebración que ya no convocaba masivamente a los jóvenes. Asimismo, en el marco de una vertiginosa revolución tecnológica, el circuito tradicional de la fiesta ya no parecía ser el vehículo más apto para mediar lo popular en la era de la televisión y de la radical expansión de los medios.

Como síntoma de tales desajustes, el último tramo de los años 90 evidenció un progresivo divorcio

entre el carnaval y su público, y el resto de la sociedad. Para entonces, muchas de las prácticas y de los espacios de socialización tradicionalmente vinculados con la fiesta habían caducado de manera irreversible, y el propio futuro del viejo ritual parecía estar en entredicho. Sin embargo, como tantas otras veces a lo largo de la historia, junto con el nuevo siglo llegaron nuevas formas de hacer carnaval.







Miradas desde el umbral del 2000

Invenciones, reformulaciones y desplazamientos

Entre los nuevos ropajes que vistió la fiesta en el inicio mismo del nuevo siglo, el más original provino sin duda del “movimiento de murga joven”, fenómeno concebido en forma autónoma del carnaval pero que terminó aportándole un saludable y decisivo impulso en materia de creatividad.

En un país como el Uruguay donde no abundan oportunidades para que los jóvenes hablen de sus inquietudes y sus intereses y mucho menos para que los expresen artísticamente, la generación de un espacio de inserción e identificación juvenil como el que derivó en el “encuentro de murga joven”, configura toda una rareza. Convertida en ejemplo inusualmente exitoso de política cultural impulsada desde el Estado, la experiencia facilitó la conexión de los jóvenes con la murga y confirmó la fuerza de ciertos

lenguajes en los procesos de construcción de identidad y de autorrepresentación individual y colectiva.²⁴

Nacido de un convenio firmado entre el TUMP (Taller Uruguayo de Música Popular) y el Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo, el emprendimiento se puso en marcha en 1995 y, luego de una primera etapa de desarrollo incierto y trabajoso, hacia 1998 estaba plenamente consolidado. En el mes de octubre de ese año se realizó el Primer Encuentro de Murga Joven en la sala de los Talleres de Don Bosco y, a partir de entonces, la expansión del fenómeno se hizo incontenible. Los 21 títulos que

24 Respecto de los fundamentos teóricos que sirvieron de sustento al proyecto de Murga Joven, ver Julio Brum (comp.), *Compartiendo la alegría de cantar. La experiencia de la Murga Joven en Montevideo (1995-2001)*, Comisión de la Juventud / TUMP, Montevideo, 2001. Asimismo, entrevista con Julio Brum en Marcelo Fernández y Milita Alfaro, *Carnaval a dos voces. El fenómeno de la Catalina y otras polémicas*, Editorial Medio y Medio, Montevideo, 2009, pp. 125-131.

participaron del Encuentro en el 2000, ya eran 34 al año siguiente, y llegaron a 70 en el momento de mayor convocatoria.²⁵ Asimismo, en 2001 *La Mojigata* cruza la frontera e ingresa al carnaval oficial, inaugurando un giro al que pronto se suman títulos tales como *Agarrate Catalina*, *Queso Magro* y muchos otros.

Como se deduce de los tres ejemplos mencionados, hablar de “murga joven” en bloque supone pasar por alto la multiplicidad de estilos y perfiles que coexisten dentro del género. No obstante ello, en términos generales, el movimiento también remite a algunos códigos compartidos que contribuyeron a sacudir y revitalizar las anquilosadas estructuras de Momo.

Concebido como alternativa al énfasis excesivamente profesional de un carnaval oficial que se agota en su faz competitiva, el principio fundante de la murga joven reivindica una forma más libre y más lúdica de sentir la fiesta. Por eso, en sus incursiones en el carnaval mayor, sin rehusar las implacables reglas que impone el concurso, en casi todos los casos los jóvenes se han caracterizado por vivirlo de una manera más natural y distendida, priorizando el disfrute y la participación colectiva por encima de la cobertura de rubros o las exigencias del certamen.

A esta saludable recuperación de ingredientes que suelen echarse de menos en algunas murgas “grandes”, las jóvenes le suman una manera particular, propia de sus años, de hablar y de plantarse, tanto ante los temas de la vida cotidiana como ante los grandes dilemas del país. Ironía, desenfado, ingenio, irreverencia que rompe con la solemnidad, independencia de criterio para desmarcarse de la “corrección

política” y criticar a diestra y siniestra desde una mirada distinta, tales han sido, por lo general, los recursos que han elegido los jóvenes para hablar de sus temas, plantear sus reclamos y burlarse de los proverbiales tics de la idiosincrasia uruguaya. Eficaces herramientas que pronto trascendieron el fenómeno específico de las murgas jóvenes para proyectarse incluso a las demás. En efecto, superadas las suspicacias iniciales, las “viejas” o “grandes”, por denominarlas de alguna manera, se fueron animando cada vez más a mirarse en ese espejo, a sacudirse pasados aires de trascendencia y a reírse de sí mismas.

Mientras en la murga se operaba esta suerte de pequeña “revolución cultural” que le devolvió al tablado un público juvenil que hoy copa masivamente los escenarios de Momo a lo largo de todo febrero, en ese mismo inicio de los años 2000, el carnaval asistía a otra “revolución”, esta vez de carácter mediático o tecnológico, como lo fue el desembarco del ritual en la televisión.²⁶ Fenómeno de naturaleza radicalmente distinta del anterior pero igualmente decisivo en la perspectiva de los procesos que contribuyeron a cambiar la lógica de la fiesta en el entorno de estos años.

Entre muchas otras connotaciones, la novedad supuso una radical profundización de la frontera que separa a actores de espectadores dentro del lento pero incesante proceso que se inicia a fines del siglo XIX, cuando unos pocos se subieron al tablado y todos los demás se quedaron abajo. Como contrapartida de ello,

25 En 2012 participaron del Encuentro 55 murgas jóvenes.

26 Hasta el advenimiento de la nueva etapa que se inicia en 2004, la presencia del carnaval en la televisión estaba circunscripta a la transmisión del Desfile Inaugural y el Desfile de Llamadas, y a algún emprendimiento esporádico como el de “Carnaval en concierto”, programa que, durante un par de temporadas, en la década de los 80 emitió la actuación en estudios de algunos conjuntos.

al acceder a un lugar dentro de ese nuevo espacio público que supone la televisión para las sociedades contemporáneas, el carnaval superó aquella in-comunicación que se había hecho particularmente visible en los años 90 y en un entorno en el que hacía mucho tiempo que los medios eran una realidad avasallante.²⁷

Tanto la televisación del concurso desde el Teatro de Verano como el creciente espacio conquistado por el carnaval en la televisión abierta, lo han vuelto a conectar con el interés de la mayoría de la gente y lo han reintegrado a la vida cotidiana de los uruguayos. Incluso, aunque falta perspectiva e información rigurosa al respecto, los índices de concurrencia a tablados y escenarios no evidencian mayores variantes. Por el contrario, todo parece indicar que, a través de la televisión y del consumo hogareño que habilita, el carnaval ha recuperado a un importante contingente de público que hace ya mucho tiempo se había ido del tablado y que seguramente no iba a volver, porque sus hábitos culturales se han orientado en otras direcciones.

Merced a un giro de sentido inverso al anterior, el carnaval de los años 2000 también está presente

27 Colocar a la televisión en el centro de este proceso no significa ignorar el histórico lazo que, desde los años 30, ha vinculado al carnaval con la radio, desde innumerables programas que han tendido y siguen tendiendo puentes insustituibles entre la fiesta y su público. De todas maneras, al igual que ocurre con la creciente presencia del carnaval en Internet, los alcances de ese consumo son obviamente menores y de naturaleza distinta del impacto masivo que logra la televisión. Sobre todo por la posibilidad que ofrece de disfrutar de los espectáculos de manera mucho más integral pero, además, porque los miles de escuchas que siguen noche a noche las audiciones radiales forman parte, en buena medida, de un público capturado de antemano y fundamentalmente interesado en las noticias y comentarios surgidos en el entorno de la fiesta.

con renovados bríos en los barrios montevideanos, o por lo menos en una veintena de ellos que, en el marco de políticas específicas impulsadas desde la Intendencia y asumidas con particular énfasis por el Museo del Carnaval, han revitalizado en los últimos años el entrañable fenómeno de los tablados de barrio. Al margen de su importancia para el sustento económico de la celebración, el emprendimiento reviste una proyección social y cultural que justifica con creces la inversión que la Comuna le destina y que en 2013 rondó los siete millones de pesos. Ubicados generalmente en zonas humildes y carenciadas desde el punto de vista de su infraestructura urbana, los escenarios populares operan como ámbito de pertenencia que, a contrapelo de profesionalizaciones y privatizaciones crecientes, rescata la participación colectiva, el involucramiento afectivo y la dimensión humana de la fiesta.²⁸

En base al trabajo y al entusiasmo de comisiones vecinales que durante el resto del año atienden las más variadas necesidades del barrio, el carnaval de 2013 contó con 16 tablados populares, nueve de los cuales lucieron ornamentaciones a la vieja usanza y participaron del concurso que, desde hace dos años, ha vuelto a evaluar los méritos de este uruguayísimo despliegue de plástica popular. Secundados por todo el barrio, sus hacedores son fundamentalmente los quince o veinte vecinos más activos de cada zona que además, cuando llega febrero, se desempeñan como porteros, animadores o técnicos de sonido, atienden boleterías y plazas de comidas y se ocupan del

28 Por una rica y rigurosa aproximación al fenómeno, ver Guzmán Ramos, *Tablado de barrio. Estirpe de una fiesta*, Museo del Carnaval/CAF, Montevideo, 2012.

mantenimiento de los predios. Y todo ello sin descuidar la ardua contabilidad con que es preciso lidiar noche a noche para solventar el evento. Gracias a un trabajoso equilibrio de sumas y restas, las 120.000 entradas vendidas en 2013 en los distintos escenarios barriales permitieron, pese a su módico costo, cubrir los gastos del carnaval popular y, en algún caso, generar incluso un remanente que contribuirá a mejorar una policlínica o a comprar las camisetas del *baby* fútbol.

Quienes viven la celebración como acontecimiento que empieza y termina en el Teatro de Verano, quizás ignoren la vitalidad de esta dimensión barrial de la fiesta que, sin embargo, no pasa desapercibida para ojos menos involucrados con la faz competitiva de nuestro ritual. Es el caso de numerosos analistas y estudiantes extranjeros que, cada vez con más frecuencia, llegan año a año a Montevideo con el propósito de desentrañar las claves del “carnaval más largo del mundo”. Luego de constatar con desencanto que nuestra interminable “bacanal” consiste básicamente en un concurso por cierto muy largo y reglamentado como pocos, suelen rescatar en los tablados de barrio las raíces populares de una fiesta, singularmente rica en muchos aspectos, pero cada vez menos espontánea y menos participativa.

Aperturas hacia otros escenarios

El creciente interés que despierta el carnaval en tanto objeto de estudio de diversas disciplinas, configura otro fenómeno novedoso que, aunque presente ya en los años 90, se consolida en lo que va del siglo XXI, dando lugar a una suerte de tardío pero revelador “desembarco del carnaval en la academia”. Curiosamente, en una primera instancia, esta nueva apatencia por el estudio y la investigación del tema provino fundamentalmente del exterior. Así lo documentan las pioneras monografías y tesis de doctorado elaboradas por uruguayos radicados en el extranjero, pero también por numerosos científicos sociales y comunicadores de muy diversas nacionalidades (franceses, alemanes, argentinos, italianos, españoles, rumanos, chilenos, norteamericanos...) que se nos adelantaron en materia de trabajo etnográfico, de reflexión y de análisis crítico. No obstante ello, mientras las peculiaridades de nuestras formas de festejar siguen atrayendo miradas desde el exterior, los últimos años registran avances decisivos en la legitimación del tema a nivel local. La considerable producción bibliográfica citada al final de este artículo es un buen indicio de esa nueva realidad.

Si entre esos intereses, la vertiente negra de nuestro carnaval ocupó siempre un lugar privilegiado, la declaración de Unesco que en 2009 elevó al candombe a la condición de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, ha confirmado de manera radical la riqueza antropológica del fenómeno. Por cierto que la dimensión de ese acontecimiento trasciende largamente las fronteras de la fiesta. No obstante, tanto el reconocimiento externo como el radical fortalecimiento y la expansión del referente afro en



diversas manifestaciones carnavaleras, remiten a un mismo proceso de autoafirmación étnica y cultural verificada nada menos que en el doloroso contexto de los años 90.

Para entonces, la colectividad afrodescendiente ya había padecido la catástrofe material y simbólica que significó la destrucción del Mediomundo y de los conventillos de Ansina, consumada en los 80. Contrariamente a lo que hubiera podido suponerse, el candombe demostró entonces una poderosa vitalidad. Gracias a ella, no solo sobrevivió al derrumbe sino que, en el marco de la dispersión urbana de la población negra, llevó los tambores a todos los barrios de Montevideo e, incluso, a muchos rincones

del interior del país. En un inesperado proceso de apropiación por el conjunto de la sociedad, lo que antes era patrimonio de la comunidad afro hoy lo es de todos. Indicio de esa identificación cultural son las decenas de cuerdas de tambores que proliferan en la ciudad y que confluyen en el desfile oficial de Llamadas que en el último lustro debió extenderse a dos jornadas. Asimismo, paralelamente a esa consolidación, una rica gama de recursos visuales, musicales y narrativos sirvieron de sustento a una marcada evolución de la categoría a nivel de concurso, dando lugar a espectáculos que en el inicio del siglo han sorprendido por su belleza plástica y por la solidez conceptual de sus relatos.

Desde otros procesos de creación que por cierto incluyen al candombe pero también remiten a la murga, la articulación entre la fiesta y otras manifestaciones artísticas ha dado lugar a cruces singularmente fecundos. Así lo confirma la obra de algunos de los más emblemáticos representantes de la música popular uruguaya que han encontrado inspiración en la cultura del carnaval y del tablado. Por supuesto, en lo que tiene que ver con influencias musicales, pero también en lo que refiere a una galería de personajes y relatos mitológicos que reflejan las claves de un imaginario acuñado en la simbología de la fiesta. La retroalimentación entre el fenómeno original y sus versiones fue el punto de partida de un memorable cancionero popular que, además de calar hondo en el público local, ha alcanzado una sorprendente repercusión fuera de fronteras.²⁹

Ya en la década de los 90, los argentinos sintetizaron en el hallazgo del “rock and roos” el impacto provocado por la fusión entre “candombe, murga y rocanrol” que hoy es todo un referente dentro del panorama musical de la vecina orilla. Junto a ese fenómeno, los encuentros y talleres de “murga uruguaya” que abundan en Buenos Aires y otras ciudades, o el fervor que despiertan las actuaciones de *Falta y Resto* o *Agarrate Catalina*, dan cuenta de una suerte de “penetración cultural”, confirmada en cada febrero por la presencia de miles de argentinos en los tablados montevideanos. Incluso, convertido en certero

29 Por otra parte, como un indicio más de su impacto a nivel de la MPU, la murga no sólo ha traspasado fronteras espaciales sino también temporales y tiene una presencia destacada en las carteleras montevideanas a lo largo de todo el año, ya sea con propuestas específicamente carnavaleras o con variaciones como las que ofrecen conjuntos tales como *Los Mareados*.

ámbito donde la mirada del otro descubre cómo somos, el carnaval ha terminado operando como eficaz herramienta para descifrar claves y enigmas que permanecen ocultos a los ojos turísticos de los viajeros de fin de semana.

Según se desprende de estos y otros procesos de cambio, es llamativa la ductilidad con que la fiesta ha sabido insertarse en el contexto de los 2000 y adecuarse a nuevas exigencias. Sin perjuicio de ello, el panorama de los últimos años también demuestra que otras aristas de Momo resultan bastante más difíciles de domesticar. En efecto, su condición de deidad proverbialmente incómoda y molesta sigue latente en los decibeles que perturban el sueño de la ciudad, o en la persistente incorrección política con que sus burlas continúan ensañándose con minorías y mayorías, en un contexto cultural donde las normas que rigen el concepto de lo cómico y de lo risible han variado de manera sustancial.

Desde tiempos inmemoriales, el costado lúdico de la risa, que es ingrediente clave de la simbología carnavalesca, también se nutre del gesto que señala, degrada y ridiculiza, cayendo con frecuencia en el estereotipo y en la intolerancia. Si hasta no hace mucho tiempo tales demasías se justificaban con aquello de que “el que se calienta pierde, estamos en carnaval”, la realidad actual demuestra que los tradicionales códigos del viejo ritual tienen cada vez menos espacio dentro de los parámetros culturales de hoy. Acorde con ello, mientras Momo insiste en burlarse de todo el mundo, sus excesos “bárbaros” suscitan las protestas y reclamos de aquellos que no parecen dispuestos a reírse de sí mismos ni siquiera una vez al año. Por cierto que las polémicas y dilemas que asoman

detrás de una y otra postura remiten a debates que trascienden las fronteras de la fiesta y evidencian las complejidades inherentes al mundo de lo cómico. De hecho, provenientes de otros ámbitos, controversias más o menos similares también pusieron en aprietos al inoportuno Momo, en el marco del cambio político que vivió el país en el inicio mismo del nuevo siglo.

Dada su proverbial identificación con la izquierda, el viraje electoral que en 2005 llevó al Frente Amplio al gobierno nacional, planteó una serie de interrogantes en torno a la postura que asumirían el carnaval en general y la murga en particular, ante un escenario político radicalmente transformado. En buena medida, la situación reproducía muchos de los códigos que habían pautado el relacionamiento entre carnavaleros y Partido Colorado durante buena parte del siglo xx. Sin embargo, el lugar que ocupa el compromiso ideológico en las identidades políticas de izquierda justificó de alguna manera las incertidumbres generadas por una inversión de roles que, si bien resultaba inminente desde tiempo atrás, fue motivo de algunos desconciertos en el momento en que hubo que lidiar con ella.

En ese nuevo contexto, resultan significativos ciertos titubeos y atajos iniciales a los que recurrió la murga, apelando a un giro en el que pareció insinuarse una suerte de “descarnavalización” del género, por lo menos en su sentido clásico. Concretamente, a contrapelo de algunas de sus claves identificatorias más perdurables, surgieron ciertas miradas atemporales y metafísicas, más insertas en problemáticas universales y menos atentas, por tanto, a los avatares y conflictos de la política doméstica. Sin embargo, pese al clamoroso éxito alcanzado por los

espectáculos de *Agarrate Catalina* 2007 y 2008 —sin duda los más representativos de tal vertiente— en ese mismo entorno, hallazgos como el de la “murguita de la Intendencia”³⁰ volvieron a colocar a Momo en el centro de la escena, promoviendo el reencuentro del género con su tradicional vocación crítica. Desde entonces y según lo demostró fehacientemente el carnaval 2013, el “cuplé de actualidad” ha vuelto a deambular por los tablados con renovados bríos.

Ya en el tramo final de nuestro itinerario, el próximo apartado complementa este repaso sumario de cambios y permanencias, con algunas aproximaciones a aspectos más puntuales de la realidad actual de la celebración.

Presente y futuro del viejo ritual

Aunque los avances en materia de análisis cuantitativo de la fiesta son todavía muy incipientes, resulta de interés repasar algunas cifras disponibles —tentativas, fragmentarias— que informan, por ejemplo, que el carnaval 2013 contó con 41 agrupaciones (17 murgas, ocho sociedades de negros y lubolos, siete grupos de parodistas, cinco de humoristas y cuatro revistas), lo que supone la participación en él de unas 1.600 personas, ya sea en calidad de artistas o de técnicos. Además de las presentaciones en el Teatro de Verano —dos para la totalidad de los conjuntos, tres en el caso de aquellos que logran pasar a la “liguilla”— las agrupaciones cuentan para sus actuaciones con siete escenarios comerciales y 16 populares, a los

30 Cuplé que integró el repertorio de *Curtidores de Hongos* en el carnaval 2008.



El estreno en 2006 del film *La Matinée* de Sebastián Bednarik es demostrativo del creciente número de títulos que año a año documentan la proyección artística y cultural de la murga. Entre ellos, la película de Bednarik tiene el mérito de recrear el universo del que la prodigiosa batuta de Edú “Pitufo” Lombardo extrajo una de las maravillas de los últimos carnavales. El que mira desde el afiche es Iván Bentacour que fue platillero del mítico plantel reclutado para *La Matinée* del carnaval 2004. Envuelto en la clásica melancolía del payaso que ríe y que llora, el “Loco” Iván es un genuino exponente de la estirpe de viejos murgueros que inventaron el sonido de esta ciudad.

que se suman los espectáculos gratuitos ofrecidos por los escenarios móviles que recorren noche a noche los distintos barrios de Montevideo.

Según los cálculos más generosos, la totalidad de entradas vendidas a lo largo de todo el carnaval podría ubicarse en una cifra cercana al medio millón. Un escenario comercial de convocatoria media recibe un promedio diario de 1.200 espectadores en las

aproximadamente treinta funciones que ofrece en el correr de la temporada. Y si bien es cierto que otros escenarios no llegan a esas cifras, es muy probable que alguno las triplique. Súmense a ello las 120.000 entradas que venden los escenarios populares y, obviamente, los miles de abonados y espectadores que concurren noche a noche al Teatro de Verano cuya capacidad es de 4.200 plazas. Salvo en el Moviecenter de Montevideo Shopping donde su valor es mayor, el precio de las entradas en los escenarios comerciales oscila entre los 100 y 150 pesos, en los tablados barriales asciende a 45 pesos y en el Teatro de Verano las localidades en platea baja cuestan 280 pesos y en platea alta 170.

La tarifa por actuación de las murgas y de los títulos más taquilleros en el parodismo es de 12.200 pesos en tanto que las comparsas de negros y lubolos se cotizan levemente por debajo de esa cifra y las revistas y los humoristas se ubican en el entorno de los 10.000 pesos. El dueño de cada conjunto destina buena parte de esas sumas al pago de los componentes que, en el caso de las murgas, ronda promedialmente los 400 pesos por tablado. Aunque no siempre es así, ese jornal suele verse incrementado por el pago de “primas” que en ocasiones pueden llegar a los 30.000 pesos.

Obviamente, al representar más del 40% de los conjuntos, las murgas lideran ampliamente en términos de contrataciones. Sin embargo, confirmando el “corrimiento de clase” en materia de convocatoria al que aludimos en páginas anteriores, resulta significativa la preferencia que concitan en los escenarios populares los espectáculos de revistas y de negros y lubolos, categorías que, comparativamente, contabilizan en los barrios el mayor número de sus contrataciones. En cuanto a las cinco murgas que trabajaron más en

2012³¹, la información es la siguiente: *A Contramano* (94 actuaciones), *Curtidores de Hongos* (94), *Agarrate Catalina* (88), *Diablos Verdes* (82) y *Queso Magro* (74). Estos cinco títulos acumulan el 38% de los contratos de murgas. Si sumamos a *Falta y Resto* con 73 actuaciones, el porcentaje trepa hasta el 44,5%.³²

Probablemente, el primer premio en murgas 2013 cobre una cifra aproximada a los 20.000 dólares. Por eso, resultan desconcertantes los rumores que, desde la ancha y ambigua franja que separa realidad y fantasía en estos temas, aseguran que algún título invirtió 100.000 dólares en su presentación. Más allá de la veracidad que puedan encerrar o no tales dichos, lo cierto es que “pases” y contrataciones que hasta no hace mucho costaban 5.000 dólares, hoy pueden trepar hasta los 15.000 o 20.000 dólares. Sin perjuicio de ello, hay directores que lograron entrar a la “liguilla” con inversiones inferiores a esas sumas. Si tenemos en cuenta las superproducciones que últimamente despliegan en sus espectáculos, seguramente los parodistas gastan más, aunque no fue posible determinar cuánto más.

Sin perjuicio de malestares e insuficiencias que sin duda la aquejan, son muchas las señales que, al margen de lo estrictamente cuantitativo, confirman la vigencia de la celebración ya sobrepasado el umbral de los años 2000. Sin duda, las más relevantes tienen que ver con el papel que ha cumplido y sigue cumpliendo en los procesos de construcción y reconstrucción de nuestras identidades colectivas.

A lo largo de la historia, sucesivas generaciones de uruguayos han coincidido en sentenciar que “carnavales eran los de antes”, condenando todo indicio de cambio y convirtiendo la evocación del pasado en un obstáculo no menor para la peripecia futura de la fiesta. En las antípodas de esa percepción que confunde el cambio con la muerte, la realidad que emerge del largo itinerario reseñado en estas páginas, parece demostrar lo contrario: si el carnaval llegó al tercer milenio, es porque se transformó y logró adecuarse a las demandas y los códigos de nuevos contextos. Contrariamente a lo que suele suponerse, el papel de la memoria no consiste en conservar el pasado sino en dar continuidad a la renovación constante de las identidades. Lejos de contraponerse, cambios y permanencias configuran entonces ingredientes imprescindibles para la vigencia de todo ritual. En última instancia, la vitalidad del carnaval radica, en buena medida, en una sutil interpelación entre el gesto que recoge memoria y el que proyecta nuevas significaciones hacia adelante.

Desde ese equilibrio complejo e inestable, el presente del carnaval contribuye a tender puentes entre pasado y futuro. Por eso, junto a novedades y actualizaciones propias del mundo de hoy, en su esencia todavía se respira cierta pátina de cosa añeja, cierta atmósfera suspendida en el tiempo que evoca por momentos la rara melancolía que envuelve a este lugar. Merced a un incesante juego de espejos por el cual una ciudad y sus representaciones se producen mutuamente, Montevideo inventa un carnaval que a su vez la reinventa. La articulación entre ambos fenómenos es fascinante y, después de casi dos siglos, hoy sigue oficiando como eficaz vehículo para la producción y la reproducción de un relato uruguayo.



31 En marzo de 2013, fecha en que se redactó este artículo, la información referida al último carnaval todavía no está disponible.

32 Fuente: <http://carnavaldeluruguay.com/carnaval-te-estoy-mirando-3/>

Bibliografía

- ALFARO, Milita, Carnaval. **Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta**, Volumen 1: El carnaval heroico (1800–1872), Volumen 2: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873–1904), Trilce, Montevideo, 1992 y 1998.
- **Memorias de la bacanal: vida y milagros del carnaval montevideano (1850–1950)**, Banda Oriental, Montevideo, 2008.
- “Notas sobre la evolución histórica de la murga”, serie de artículos publicados en **Proscenio Montevideo. Las rutas del arte popular**, Volúmenes 1, 2 y 3, Paréntesis, Montevideo, 2010, 2011 y 2012.
- **Curtidores de Hongos, misteriosa leyenda. Historias y memorias de medio bicentenario**, Museo del Carnaval / CAF, Montevideo, 2012.
- BROCOS, Hugo, **Falta y Resto. La Murga Rebelde**, Altamira, Buenos Aires, 2007.
- BRUM, Julio (comp.), **Compartiendo la alegría de cantar. La experiencia de la Murga Joven en Montevideo (1995–2001)**, Comisión de la Juventud / TUMP, Montevideo, 2001.
- CARDOZO, Yamandú y TANCO, Valeria, **Agarrate Catalina: el libro**, Aguilar, Montevideo, 2009.
- CARRIZO, Luis, **Contrafarsa: murga, arte, sociedad**, Trilce, Montevideo, 2000.
- CARVALHO NETO, Paulo, **El carnaval de Montevideo. Folklore, historia, sociología**, Facultad de Filosofía y Letras, Sevilla, 1967.
- COZZO, J. y TETES, F., **Kanela: sin plumas, sin censura**, Medio & Medio, Montevideo, 2010.
- DE ENRIQUEZ, Xosé, **Momo encadenado. Crónica del Carnaval en los años de la dictadura (1972 – 1985)**, Cruz del Sur, Montevideo, 2004.
- DIVERSO, Gustavo, **Murgas. La representación del carnaval**, Talleres COOPREN, Montevideo, 1989.
- y FILGUEIRAS, E. (comp.), **Montevideo en Carnaval. Genios y figuras**, Monte Sexto, Montevideo, 1993.
- FERNANDEZ, M. y ALFARO, M., **Carnaval a dos voces. El fenómeno de la Catalina y otras polémicas**, Medio & Medio, Montevideo, 2009.
- LAMOLLE, Guillermo, **Cual retazo de los suelos. Anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular**, Trilce, Montevideo, 2005.
- y LOMBARDO, E., **Sin disfraz. La murga vista de adentro**, TUMP, Montevideo, 1998.
- PLÁCIDO, Antonio, **Carnaval. Evocación de Montevideo en la historia y la tradición**, Imprenta Letras, Montevideo, 1966.
- RAMOS, Guzmán, **Tablado de barrio. Estirpe de una fiesta**, Museo del Carnaval / CAF, Montevideo, 2012.
- y SCHERZER, A., **Destino: murga joven. Espacio, tiempo, circunstancias**, Medio & Medio, Montevideo, 2010.
- REMEDI, Gustavo, **Murgas. El teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional**, Trilce, Montevideo, 1996.
- SANZ, Isabel, **Identidad y globalización en el carnaval**, Fin de Siglo, Montevideo, 2008.
- TETES, Fernando, **Si te digo carnaval. 24 entrevistas**, Aguilar, Montevideo, 2008.
- VIDART, Daniel, **El espíritu del carnaval**, Graffiti, Montevideo, 1997.







Fiestas populares uruguayas

Antonio di Candia

Las festividades (cualquiera sea su tipo) son una forma primordial determinante de la civilización humana. No hace falta considerarlas ni explicarlas como un producto de las condiciones y objetivos prácticos del trabajo colectivo, o interpretación más vulgar aun, de la necesidad biológica (fisiológica) de descanso periódico. Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo. Su sanción debe emanar no del mundo de los medios y condiciones indispensables, sino del mundo de los objetivos superiores de la existencia humana, es decir, el mundo de los ideales. Sin esto, no existe clima de fiesta.

Mijail Bajtin

Introducción

Todos festejamos. Mujeres y hombres, niños, jóvenes y viejos, familias y colectividades. Lo hacemos en forma frecuente y en diversos momentos. Algunos festejos son más íntimos y personales, como un cumpleaños, un logro, o el recuerdo de alguien que significó mucho para nosotros. Otras veces celebramos en grupos más amplios: en un corso barrial, en fogones con guitarras, caminando en procesión tras la

imagen de un santo o desfilando junto a otros por algo en lo que creemos. Y festejar nos identifica, nos une.

Las fiestas uruguayas son muchas y muy diversas y, como veremos, surgen de lo más profundo del imaginario colectivo local o regional.

Enfocaremos las fiestas del Uruguay como un todo que implica fiestas tradicionales y populares, como parte fundamental del patrimonio cultural. 



Patrimonio vivo

La fiesta, ámbito del Patrimonio Cultural Inmaterial

Como Estado miembro de Unesco, Uruguay ratificó en el año 2007 la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (en adelante PCI). En el segundo capítulo de ese documento, se define PCI de la siguiente forma:

“... los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de

identidad y continuidad, y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.”

Tomamos a las fiestas como parte de nuestro PCI o patrimonio vivo, por ser manifestaciones (aun en un corto plazo) de maneras de pensarse y pensar a los otros por parte de las comunidades; por involucrar un amplio repertorio simbólico durante las jornadas en que se extiende ese “tiempo extraordinario” festivo; y también porque dentro de ellas, están representados prácticamente todos los elementos del PCI: danzas, músicas, tradición oral, artesanías, etc.

Identificamos en las fiestas uruguayas, procesos tan ricos como dinámicos con diversas variables en juego y factores estructurales y coyunturales que los transversalizan. Estos procesos pueden ser históricos, económicos, políticos, demográficos y por supuesto geográficos. 

Aproximaciones a una definición de fiesta



Federico Estol

Definir conceptos es siempre arbitrario, más aún cuando lo que se observa es el comportamiento humano. Por otra parte, términos como “fiesta” y “cultura” son muy difíciles de definir en forma unívoca. En este trabajo manejaremos una definición a modo de herramienta, que permita y ayude a interpretar las numerosas y diversas manifestaciones del patrimonio vivo del Uruguay.

Decimos entonces que una “fiesta” es un momento en el cual un grupo o grupos de personas se reúnen en un espacio físico concreto, legitimado socialmente, para celebrar determinado hecho, situación o símbolo de relevancia para esa comunidad específica. Estos elementos responden a situaciones culturales concretas, atravesadas de manera compleja por fenómenos de carácter histórico, social, económico y político.

El principal objetivo de la fiesta es cohesionar individuos y grupos. Es así como las celebraciones

generan y reactualizan sentimientos de pertenencia a un pueblo o territorio.

Concebimos a las fiestas como un proceso donde la duración es solo una parte; es decir que la realidad de una celebración no se agota en el propio día festivo. Cada proceso de organización, sea público, privado o una mezcla de ambos, comienza varios meses antes, para volver a retomarse, en muchos casos, al culminar el evento.

Tomar a la fiesta solo en base a su carácter de entretenimiento para la comunidad, o como simple válvula de escape, sería reduccionista. Las celebraciones tienen funciones sociales, económicas y culturales muy profundas. Son fenómenos dinámicos que aportan en gran medida a la construcción de la memoria e identidad locales para las futuras generaciones, y de ahí su carácter patrimonial.

La fiesta permite una mirada rápida y profunda de las diversas realidades inmateriales que año a año se producen en una localidad. Partimos de la base de que el elemento patrimonial no solo debe ser abordado desde una perspectiva puramente académico-técnica, sino que la voz de los propios portadores de ese patrimonio vivo, tiene derecho a ser parte de su registro, análisis y clasificación, así como los usuarios, reproductores y, en definitiva, protagonistas colectivos de su transmisión. Esto último nos parece básico y ético a la hora de trabajar el PCI, sea cual fuere su ubicación y naturaleza.

A efectos de este trabajo seguiremos algunos principios básicos que allanan el camino a la hora de definir el término. Consideramos como tales a las fiestas que:

- Son percibidas por la mayor parte del colectivo (sean o no habitantes de la localidad) como parte de un imaginario común.
- Dependen de un colectivo para su existencia.
- Requieren de un tipo preciso de organización.
- Se desarrollan en espacios públicos o percibidos como de uso público. 

Federico Estol



Características generales de las fiestas uruguayas

Las fiestas como parte del imaginario colectivo local

Como ya hemos visto, las fiestas uruguayas son fenómenos múltiples donde se manifiestan diversas expresiones: música, danza, gastronomía, percepciones sobre el entorno y la naturaleza, artesanías y tradiciones orales.

También se distinguen por ser una herramienta para el beneficio social. Casi en su totalidad generan ingresos que se vuelcan en obra social, beneficiando a un gran número de policlínicas, hogares de ancianos, guarderías, escuelas, bibliotecas, etc.

Si buscamos generalidades en las fiestas uruguayas, o intentamos ubicarlas en regiones específicas, encontramos: a) que las fiestas artiguistas se potencian en aquellas zonas directamente vinculadas a la trayectoria del prócer; b) que en el sur del Uruguay

hay una mayor concentración de fiestas religiosas; c) que en el norte se ubican las de tipo folclórico, y d) que las fiestas étnicas surgen de la mano de los asentamientos de inmigrantes.

El lugar de la fiesta

Los lugares o sitios donde se desarrolla cada fiesta son emblemáticos. Es donde se amplifica la memoria colectiva y a medida que se suceden las jornadas, se marca su importancia y carácter trascendental. El contexto o clima festivo se genera por parte de conductores y artistas, al ponderar el marco físico o entorno privilegiado como parte fundamental del relato que se va construyendo colectivamente. Estos espacios son de diversa índole y pueden requerir una intensa preparación y acondicionamiento, como las

plazas, calles o escenarios, o ser simplemente valorizados por su importancia geográfica o simbólica para el fin buscado. Sea cual sea el espacio donde se lleve a cabo una fiesta, este debe ser sentido por parte del colectivo como público o de uso público. El Cerro del Verdún en Minas o la Gruta de Lourdes, lugares hacia los que peregrinan miles de fieles; las mangueras de piedra de la familia Artigas en Casupá, Florida; la antigua capilla de Farruco en Durazno, se convierten en espacios rituales donde las actividades potencian su significación.

El público

Un dato interesante surge del trabajo del Lic. Hernán Cabrera en el que se toman 135 festejos como base muestral y se llega a la cifra de 2.354.850 personas que participan anualmente en las fiestas uruguayas. Los datos se basan en información brindada por los propios organizadores, pero aun cuestionando su exactitud, este documento deja en claro la importancia del tema y la necesidad de contar con herramientas cuantitativas. Un Observatorio, por ejemplo, permitiría medir de forma cuantitativa a la población, los bienes y los servicios movilizados en el calendario festivo nacional.

Cuándo se festeja

La fecha o período en el cual un grupo o comunidad decide celebrar, responde a varios factores. El primero tiene que ver con el objetivo de la propia celebración. Aquellas vinculadas a conmemoraciones

Federico Estol



patrióticas o históricas tienden a ser fijas o moverse al fin de semana más próximo. Ejemplo de esto son el Festival del Grito de Asencio en Villa Soriano que se realiza cada 28 de febrero; la Fiesta de las Antorchas celebrada cada 17 de octubre en la colonia piamontesa de La Paz y las del calendario Santoral o Mariano, como el Día de San Roque de Colonia Estrella, en el departamento de Colonia.

El segundo factor es el relacionado con los ciclos o períodos naturales variables: las estaciones, la cosecha, el Carnaval, o la Semana Santa o de Turismo. Estos pueden cambiar, pero dentro de un margen específico. Es el caso de la Semana de la Cerveza en Paysandú, que varía su fecha año a año, pero el público sabe con certeza que es durante la Semana de Turismo.

El tercer factor implica estrategias por parte de los grupos y colectivos para poder aprovechar de una mejor manera el público visitante y lograr una mayor convocatoria. En este caso, ciertas celebraciones que no están tan ligadas simbólicamente a una fecha precisa, tienen más margen para cambiar el o los días previstos, ya sea por motivos climáticos, para no superponerse con otras, o bien para acercarlas a los comienzos de mes donde el público cuenta con mayor poder adquisitivo.



Federico Estol

Las fiestas ayudan

Por último debe destacarse uno de los rasgos fundamentales de las fiestas uruguayas: su perfil solidario. Como fue mencionado, no existen instrumentos que cuantifiquen los impactos que tienen las celebraciones a nivel cultural, turístico o económico. Pero nuestras recorridas por todo el territorio nacional, e investigaciones desarrolladas y consultadas, nos indican que la inmensa mayoría vuelca parte o la totalidad de lo recaudado en obra social. Adquisición de ambulancias, tubos de oxígeno, equipamiento, techos de escuelas rurales, o la ayuda al vecino que más lo necesita, son solo algunas de las maneras en que los habitantes de muchas localidades se apoyan entre sí. Cuántas policlínicas, hogares de ancianos, guarderías, escuelas, bibliotecas, o vecinos que pasaban por

dificultades se han beneficiado a lo largo de las décadas es difícil saberlo con exactitud, pero seguramente sean más de lo que podamos imaginar.

Desde abril de 1984, a instancias de dos importantes referentes de la cultura minuana, el Dr. Carlos Paravís –alias Santiago Chalar– y su compañero de todas las horas, el poeta Santos Inzaurrealde, se realiza el Festival de Minas y Abril. Y desde entonces, este encuentro folclórico viene recaudando con éxito fondos para apoyar al hospital local Dr. Alfredo Vidal y Fuentes. También es el caso del Festival de Jineteadas de Palmitas, uno de los principales eventos de su tipo a nivel nacional e internacional, donde cada primero de mayo se acerca una multitud a esta pequeña localidad de Soriano, y se vuelca para obra social gran parte de lo recaudado.

Clasificación de las fiestas

Federico Estol



Partiendo de la base de que cualquier agrupación es arbitraria, la que proponemos se basa en aquel elemento o grupo de elementos que funciona como núcleo organizador, según el propio colectivo que los recrea. Hemos visto que las fiestas son fenómenos múltiples, con diferentes manifestaciones y relaciones en juego que no se expresan de manera aislada. Así como en las fiestas religiosas existen fogones criollos o payadores, es central el lugar que ocupan las misas criollas en las fiestas folclóricas.

Las categorías de fiestas que proponemos, entonces, son: artiguistas, carnavalescas, de la producción, religiosas, folclóricas, étnicas, feriales.

Artiguistas

Al igual que las fiestas patrias, las fiestas artiguistas buscan reforzar el sentido de la nacionalidad por intermedio de valores patrióticos y republicanos inspirados en la gesta de José Gervasio Artigas. Pero a diferencia de las fiestas patrias oficiales, por ejemplo la conmemoración de la Batalla de las Piedras del 18 de mayo, las fiestas artiguistas toman un carácter más popular independizándose del calendario oficial. El prócer homenajeado y recreado en este tipo de festejos tiene diferencias importantes con el oficial, más allá de que también es una construcción histórica que va de la mano de la oficialidad que opere en el momento.

En primer lugar la figura de Artigas es concebida como algo que está más allá de su condición de héroe nacional, del estratega, el estadista o el líder militar. En este caso ser “el mejor de los orientales” no

significa solo ser el “líder de un pueblo” sino también un representante de la vida en la campaña, del sacrificado trabajo rural de antaño, que se vincula al presente. Artigas es percibido como un producto no solo de su época sino también de su entorno y muchos pobladores de la campaña se identifican fuertemente con su figura.

En general las fiestas artiguistas no tienen más de cuarenta años de antigüedad, y expresan un claro fenómeno de apropiación. Cada pueblo, cada ciudad interpreta a su manera la vida del prócer y decide apropiarse de un fragmento de su historia. Es por esto que la mayoría de las celebraciones se realizan en zonas directamente relacionadas con el accionar del héroe y su gesta. Entre las más importantes se encuentran las que se realizan en Sauce, lugar donde Artigas pasara su infancia; San José de Mayo, donde muriera en batalla su hermano Manuel; Villa Soriano donde se dio inicio al levantamiento independentista; Paysandú, en la meseta que lleva su nombre y donde se situara el Gobierno de Purificación; y Salto próximo al Ayuí, río que atravesaron los miles de orientales que lo acompañaron en la Redota. Estos hitos, asociados a fechas y lugares específicos, se vuelven mojones simbólicos y amplifican este imaginario.

Pero no es estrictamente necesario que un pueblo haya tenido una presencia tan directa de Artigas para que se apropie de su memoria y decida homenajearlo. En este sentido vale recordar La Noche de los Fogones, celebración en la que los habitantes de Minas (hogar del Cnel. Juan Antonio Lavalleja), manifiestan orgullosos tener el monumento ecuestre más alto del mundo dedicado a Artigas.

Por último cabe destacar a uno de los actores fundamentales de estas celebraciones: las aparcerías. También conocidas como sociedades nativistas, sociedades tradicionalistas, o sociedades criollas, las aparcerías son grupos de personas, hombres y mujeres, veteranos y niños, peones y estancieros reunidos en asociaciones civiles, con el fin de mantener las tradiciones rurales y gauchescas. Se reparten por todo el territorio y nuclean aproximadamente unas cincuenta mil personas. Además de organizar o colaborar en fiestas artiguistas, o de otro tipo, también realizan actividades durante el resto del año, promoviendo y rescatando tradiciones criollas o participando en concursos de jineteadas.

Carnavalescas

Los carnavales se presentan en los pueblos como momentos de ruptura. Es un tiempo diferente al de trabajo en el cual, mediante parodias a las reglas y normas que son reconocidas y aceptadas por las colectividades, se manifiestan inversiones de las diferencias sociales.

En el país del “carnaval más largo del mundo”, la fiesta por naturaleza se manifiesta de manera diversa a lo largo y ancho del territorio. Impregnado de elementos culturales locales y extranjeros, el carnaval uruguayo es multicolor, con variedad de sonidos y danzas, y en él conviven manifestaciones relativamente nuevas –como las escuelas de samba o las comparsas del litoral, más asociadas a las entre-rrianas– con tradiciones realmente antiguas y resabios de los primeros carnavales coloniales. Ejemplo

de esto último es el Entierro del Carnaval de Cardona, en Soriano, donde se parodia y escenifica la muerte del carnaval por medio de un desfile. El sábado siguiente a la semana de carnaval, los pobladores de Cardona y su vecina, Florencio Sánchez, marchan tras un improvisado ataúd simulando un cortejo fúnebre, caracterizados en personajes tales como el difunto, que es el propio carnaval; la viuda y su bebé, el doctor, las lloronas, el cura y las monjas, los dolientes y los “mascaritos”.

Los carnavales se sitúan de manera pareja en todo el territorio nacional y tienen un sentido profundamente popular y de asimilación de elementos culturales tanto propios como de otras regiones. Por esto es difícil de categorizar y definir como una fiesta uniforme. Ejemplo de esta diversidad son los carnavales de frontera, como el de Bella Unión en Artigas o el de Melo en Cerro Largo. Pero los de mayor convocatoria y repercusión nacional, fuera del montevideano, son el de Rivera y Artigas.

De carácter popular y con influencias bahianas, el Carnaval Internacional de Rivera tiene varios componentes: une a las ciudades limítrofes de Rivera y Santana do Livramento durante el desfile de comparsas, escuelas de samba y murgas; incluye una amplia propuesta de tablados barriales y la selección de una reina anual que surge de la representación de todos los clubes sociales. Su punto más alto es el desfile del Trío eléctrico por la Avenida Uruguay, acompañado por decenas de miles de personas cantando y bailando.

Inspirado en el célebre carnaval de Río de Janeiro, el de Artigas adapta a su realidad local el

concurso de escuelas de samba, que desfilan durante dos jornadas por la Avenida Carlos Lecuender. Las escuelas representan a barrios de la ciudad y deben contar con un mínimo de cinco carros alegóricos y seiscientos integrantes. Su propuesta artística, música, bailes y puesta en escena, refieren a un nudo temático específico, denominado “enredo”, en el que se centra el relato. Este enredo siempre hace referencia a alguna cuestión de interés cultural y/o social para el Uruguay, para la localidad o la zona.

Otro fenómeno a destacar es la expansión del carnaval montevideano, durante los últimos quince años, al resto del territorio nacional, adaptándose a manifestaciones locales. Es el caso del Desfile de Llamadas del Interior en la ciudad de Durazno.

En síntesis, el carnaval uruguayo es una clara demostración de nuestra naturaleza pluricultural.

Fiestas de la producción

Las fiestas de la producción son las más dinámicas, las que más aparecen cada año y las que menos perduran en el tiempo. Esta característica tiene una relación directa con las coyunturas económico-productivas: en los momentos de auge económico, de expansión o cambio de la matriz productiva, tienden a multiplicarse y diversificarse, al mismo tiempo que se retraen o desaparecen en momentos críticos. Esta clase de fiesta responde a la identificación de los habitantes con la producción local, con los valores asociados a los tipos de trabajo, con el medio ambiente, los roles

y relaciones entre las personas, con los ciclos de la naturaleza asociados a la cosecha o las fases lunares.

Pero no solo tienen un vínculo muy fuerte con los ciclos de la naturaleza: también reproducen la fuerte cohesión de la comunidad a la que pertenecen, sobre todo aquellas fiestas que abarcan una participación amplia de la comunidad en el tipo de producción. Un elemento distintivo de este tipo de fiestas es el desfile por las calles de la localidad, momento de gran convocatoria donde participan productores de la zona, niños y jóvenes, instituciones sociales o público en general. Podría decirse que es el momento central de la celebración de un tipo de producción o labor con fuerte arraigo local, donde se explicita la comunión intensa entre productores, instituciones y sociedad civil. Podemos mencionar en este grupo a la Fiesta de la uva y el vino de Villa Rodríguez, en San José; La Fiesta del Arroz en Isidoro Noblía, en Cerro Largo; La Fiesta de la Madera de Piedras Coloradas, en Paysandú; o la Fiesta de la Sandía y la forestación de Tranqueras, en Rivera. Otro ejemplo de la importancia comunitaria de este tipo de celebraciones se da en la fiesta Tradición y jabalí de Aiguá, en Maldonado. En este caso, una de sus principales funciones es el control, por intermedio de una competencia de caza, de la natalidad de estos animales que afectan profundamente la producción ovejera local.

Estas fiestas son organizadas generalmente por agrupaciones de productores rurales, junto a los propios pobladores.

Religiosas

Las celebraciones religiosas son espacios donde se manifiestan las diversas devociones; donde individuos, familias y grupos intentan acercarse más al mundo espiritual, a lo trascendente. Muchas veces se solicita una intervención sobrenatural a fin de solucionar problemas o dificultades que afrontan las personas, al mismo tiempo que se agradece por los favores recibidos. La ritualidad en este tipo de expresiones está fuertemente marcada por medio de ceremonias y liturgias, que se convierten en lugares y momentos propicios para conmemorar los misterios centrales de la fe y expresar la devoción.

En este trabajo tomamos solamente aquellas celebraciones religiosas que tienen un alto contenido popular y que se desarrollan en espacios públicos.

En las fiestas católicas se evocan las imágenes y los acontecimientos de la vida de Jesucristo, de la Virgen María y de los santos. Además de las liturgias en el propio santuario, se desarrollan procesiones que son recorridos que realizan los fieles hacia los propios santuarios u a otros sitios previamente definidos. La novena, tal como su nombre lo indica, consiste en la realización de servicios y liturgias por nueve días seguidos. Esta tradición puede estar acompañada por el traslado de la imagen del santo o Virgen a los hogares de los fieles cada uno de los nueve días, donde también se realizan ceremonias.

En principio existen dos tipos de celebraciones religiosas: las que responden a las prácticas de los primeros pobladores del Uruguay, como son las del Santoral o de la Virgen Patronal (San Ramón, en San Ramón; Virgen del Carmen, en Carmelo;

Virgen de Dolores, en Dolores); y por otro lado aquellas celebraciones más cercanas en el tiempo, vinculadas con devociones traídas posteriormente por inmigrantes de zonas definidas, por ejemplo los “santos italianos” (San Roque: Colonia Estrella y San Cono: Florida); o también las relacionadas con la Virgen María (Virgen de Lourdes: Gruta de Lourdes, Virgen del Verdún: Minas; Virgen de Schoenstatt en Nueva Helvecia). En estos casos la celebración es organizada por comisiones privadas, con rasgos similares a las cofradías, con predios y santuarios propios que pertenecen generalmente a descendientes de los primeros inmigrantes que trajeron la imagen al país y donde la Iglesia participa brindando los servicios religiosos.

Por último destacamos en esta selección la celebración de Iemanjá el 2 de febrero en Montevideo, organizada y desarrollada por grupos de culto Umbandas y Kimbandas de origen afrobrasileño.

Folclóricas

El fin de esta clase de fiestas es rescatar y valorizar elementos de tradiciones rurales y criollas, principalmente del pasado, pero conectadas a la actualidad. Algunos de estos elementos son la danza y la música: como principales exponentes se encuentran el Festival Nacional del Folclore en la ciudad de Durazno; el Festival del Payador en San José de Mayo; el Festival del Contrapunto de Trinidad, en Flores, Dulce Corazón del Canto en Pan de Azúcar, en Maldonado. En cuanto a tareas y oficios, se destacan la Fiesta del Alambrador y Trenza de payadores en el Valle del Hilo de la Vida en Minas, Lavalleja; la Gran Yerra

de Chapicuy en Paysandú; la Yerra en Estación Berrendo de Florida; la Fiesta del Mate en San José de Mayo; el Festival del Mate en la ciudad de Rocha. Relacionada con el gaucho y su entorno, está Valentín Aparcero en el pequeño pueblo de Valentín, en Salto; con la jineteada, el Festival de Jineteadas de Palmitas en Soriano y la Semana Criolla en el parque Roosevelt de Canelones, entre muchas otras.

Se evidencia de esta manera una apropiación de ciertos elementos folclóricos por parte de determinadas localidades, conformando así una identidad propia, aunque pertenezcan al mosaico identitario nacional, por ejemplo: San José de Mayo “Capital de la Payada”, Palmitas “Capital de la Jineteada”, Lascano “Capital del Asado con cuero”. También son momentos donde se pone en valor y se renuevan las propuestas musicales dando a conocer nuevos cantores y grupos artísticos. En general se denominan Festivales y es en este tipo de celebraciones donde se acercan los elementos del folclore regional y nacional a públicos urbanos.

El mayor ejemplo de revalorización de las tradiciones criollas y gauchescas, es la Fiesta de la Patria Gaucha. Es el arquetipo de este tipo de celebraciones, y la más reconocida a nivel nacional. Se desarrolla sobre los márgenes de la Laguna de las Lavanderas en la ciudad de Tacuarembó y consiste en una competencia entre aparcerías en rubros como gastronomía, “la flor del pago”, recreación de fogones criollos, pruebas de rienda y jineteadas. Además, las agrupaciones desfilan por las calles luciendo su vestimenta y objetos de época, se celebra una misa criolla, hay escenario y una gran feria con productos asociados al tipo de festejo, como ponchos, cuchillos, monturas y sombreros, entre otros artículos.

Las fiestas como parte del territorio

Tomando en cuenta dos trabajos* ** que sitúan las fiestas uruguayas en regiones o cuencas hídricas específicas, se puede concluir que:

- Cuanto más nos alejemos de los centros urbanos existen más fiestas folclóricas, siendo la región Norte, perteneciente a la cuenca del Río Negro, la que tiene más celebraciones de este tipo.
- La región de Montevideo y Canelones, cuenca Platense-Atlántica y del Río Santa Lucía, cuenta con la mayor cantidad de fiestas religiosas.
- Las zonas asociadas con asentamientos de inmigrantes, Suroeste y cuenca Platense-Atlántica, cuentan con más fiestas étnicas.
- La región Centro es la que cuenta con mayor cantidad de fiestas de la producción.
- Las fiestas tipo feria, son predominantes en la región Este, asociada a la cuenca Laguna Merín.

*Antonio di Candia, capítulo sobre el patrimonio inmaterial, en: *Paisaje Uruguay*, Bmr, Montevideo, 2012.

** Hernán Cabrera, “Cartografía de las Fiestas Tradicionales Uruguayas”. Tesis de Grado de Sociología, Tutor: Dr. Felipe Arocena, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República, 2011.

Este tipo de celebraciones tiene una dispersión bastante homogénea en el territorio del país y sus organizadores principales son las aparcerías y las intendencias.

Étnicas

Uruguay recibió desde sus orígenes varias oleadas migratorias, constituyéndose como crisol multiétnico y cultural. Aunque las diversas oleadas de inmigrantes llegaron en diferentes momentos y coyunturas —por ejemplo, existió el traslado forzado de

esclavos africanos o el estímulo para la radicación de población europea— todas estas colectividades trajeron consigo tradiciones, danzas y música, gastronomía, imaginarios, formas de pensarse a sí mismos y a su entorno. Estos sentimientos de profundo arraigo a sus territorios de origen y a sus ancestros, dieron forma a variados festejos.

Las fiestas étnicas se desarrollan, en general, en las zonas asociadas con los principales asentamientos de inmigrantes básicamente europeos; por ejemplo, en las ciudades puerto, en el Sur y el Litoral del país. A su vez, su antigüedad (de entre cincuenta y cien años) está directamente relacionada con los períodos de mayor arribo y asentamiento. Esto podría deberse a la necesidad de varias colectividades, no bien instaladas en nuestro territorio, de agruparse y no perder sus señas identitarias.

Luego de las religiosas las fiestas étnicas son las más antiguas, y abarcan dos tipos diferenciados de celebraciones. Por un lado están las que surgen luego de asentados los grupos de inmigrantes, como forma de mantener ciertos lazos con su patria natal a través de sus costumbres. Entre ellas se destacan la Fiesta Rusa de San Javier en Río Negro; la Fiesta de las Antorchas en Villa La Paz, Colonia, o la Fiesta Suiza en Nueva Helvecia, también en Colonia. Las segundas surgen luego de que los inmigrantes se conforman como una colectividad, a iniciativa de sus descendientes reunidos en asociaciones civiles con el fin de mantener, rescatar y difundir los valores tradicionales de sus antecesores. En este grupo se encuentra la Fiesta de las colectividades de Mercedes; y en Montevideo se celebran las Hogueras de San Juan del barrio de Pocitos, donde se revaloriza la cultura catalana;

la Fiesta de las colectividades en el barrio del Cerro; y los 6 de enero, la fiesta de San Baltasar, homenaje al rey mago negro con llamadas de candombe en el barrio Sur.

Feriales

Hernán Cabrera describe de esta forma a las fiestas tipo ferias:

“[son] aquellas cuya principal característica es su inspiración en los pueblos o ciudades en los que se llevan a cabo. Apuntan al fortalecimiento local a través del espíritu festivo, como excusa para mostrarse y posicionarse en el mapa de la zona como alternativa cultural. Por este motivo su programación es muy variopinta e integra actividades de todo tipo: deportivas, concursos y competencias de los más diversos temas, muestras artesanales y gastronómicas, recorridas por los espacios naturales donde se aprecia y resalta el valor de la fauna y la flora de ese lugar; y siempre espectáculos musicales, de los más variados géneros, que se encargan de asegurar la convocatoria masiva.”

Teniendo en cuenta las generalidades descritas, destacamos las siguientes: la Fiesta de Ismael Cortinas en Flores, la Fiesta Nacional de la Uva, de Carmelo en Colonia, la Fiesta Nacional del Sábalo de Juan Lacaze en Colonia, la Fiesta del Río de Santiago Vázquez en la Barra de Santa Lucía de Montevideo; y por último la fiesta de este tipo más emblemática y con mayor convocatoria: la Semana de la Cerveza en la ciudad de Paysandú.



Federico Estol



Bibliografía

BAJTIN, Mijail, **La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento**, Barral, Barcelona, 1971.

CABRERA, Hernán, “Cartografía de las Fiestas Tradicionales Uruguayas”, Tesis de Grado de Sociología. Tutor: Dr. Felipe Arocena, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República, Montevideo, 2011. (No editada, disponible en el Dpto. de Ciencias Sociales).

CAULA, Nelson, *Documento de análisis sobre el estado del arte del patrimonio cultural inmaterial en Uruguay*, Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, Montevideo, 2005.

DI CANDIA, Antonio, Capítulo *El patrimonio inmaterial*, en **Paisaje Uruguay**, BMR, Montevideo, 2012.

— “Fiestas antiguistas”, en *Almanaque del BSE*, Edición especial 100 años, Montevideo, 2011.

DI CANDIA, César, Entrevista a Santiago Chalar “Festival de Minas y Abril”, *Semanario Búsqueda*, 1 de julio de 1993.

DI GIORGI, Álvaro, **El magma interior. Política, cultura y territorio en la Fiesta de la Patria Gaucha**, Trilce, Montevideo, 2002.

DIRECCIÓN NACIONAL DE CULTURA, Calendario 2010 de Fiestas Tradicionales, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 2009.

— *Informe de Gestión 2007–2010*, Programa de Fortalecimiento a las Fiestas Tradicionales, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 2010.

ESTOL, Federico y di CANDIA, Antonio, **Fiestas del Uruguay**, Mar Dulce, Montevideo, 2009.

UNESCO “Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial”, 32ª Conferencia General (19 de setiembre al 17 de octubre), París, 2003. Disponible en: <http://portal.unesco.org>

PIZANO, Olga, ZULETA, Luis Alberto, JARAMILLO, Lino y REY, Germán, **La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social**, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2004.

Filmografía consultada

SEIMANAS Ignacio, *La Línea imaginaria*, corto documental <http://ludo.com.uy/site/documentary/linea>

— *Uruguay está de Fiesta: Valentín Aparcero*, corto documental <http://ludo.com.uy/site/documentary/fiestas>





Cuántos y cómo somos / Juan José Calvo e Ignacio Pardo

Mujeres / Mónica Cardoso

Letras / Alfredo Alzugarat

Movimientos sociales / Rodolfo Porrini

Música / Rubén Olivera y Coriún Aharonián

Fútbol y otros deportes / Ricardo Piñeyrúa

Artes visuales / Gabriel Peluffo

Uruguay en el mundo actual / Gabriel Oddone

Costas / Daniel Conde

Ciencia y tecnología / Judith Sutz

● **Carnaval y otras fiestas** / Milita Alfaro y Antonio di Candia

Migraciones / Adela Pellegrino

Cine y medios masivos / Rosalba Oxandabarat y Gabriel Kaplún

Vivienda / Jack Couriel y Jorge Menéndez

Turismo / Carlos Peña

Mundos rurales / María Inés Moraes

Salud / Miguel Fernández Galeano y Wilson Benia

Educación / Gerardo Caetano y Gustavo De Armas

Teatro y danza / Roger Mirza y Silvana Silveira

Iguales y diferentes / Wanda Cabella y Mathías Nathan

El agro / Eduardo Errea y Gonzalo Souto

Industria / Raúl Jacob

Sociedad urbana / Fernando Filgueira y Fernando Errandonea

Derechos Humanos / Fernando Ordoñez

