

Escena plebeya y teatralidad popular: Hermenéutica de las parodias del carnaval. (A propósito de Terraaja, de agrupación de parodistas Los Muchachos)

Gustavo Remedi

Universidad de la República, Uruguay

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

—Arnold Hauser. *La historia social del arte*, 113.

I. Formas teatrales populares de la actualidad

Como resultado de la llamada “modernización”, y el correspondiente disciplinamiento social y de la sensibilidad (Barrán 1989; 1990), desde el último cuarto del siglo XIX, el carnaval en Uruguay devino un fenómeno “civilizado”, reglamentado, *teatralizado* (Carvalho Neto 1967; Alfaro 1991; 1998), dando forma a distintos géneros de teatro de carnaval, una de nuestras formas de teatro popular. Al respecto, y siguiendo a Bajtín (1987; 1993), se ha señalado que esto supone que de un carnaval “bárbaro”, festivo, vivido por todos, sin escena ni distinción de roles, se pasó a un carnaval mirado y escuchado, más semejante a las piezas satíricas representadas en los concursos

teatrales de la antigüedad en homenaje a Dionisio. Sin embargo, es tiempo de agregar, las clases populares a su modo también *viven* este carnaval-como-teatro, puesto que es un espacio todavía accesible y de alguna manera sentido como cercano, familiar y “propio”, aun cuando lo hacen en roles bien diferenciados—lo que de algún modo contraviene la cualidad niveladora de la fiesta y de la plaza. Unos como actores y realizadores; otros como público que asiste a un espectáculo, más o menos participativo; otros como seguidores fieles o “hinchadas”; otros como parte de la institucionalidad propia de este ámbito (asociaciones, jurados, comentaristas), o como parte de los oficios y de la actividad laboral y comercial que se generan a su alrededor (venta y consumo de bebidas y comidas, de camisetas, de rifas). Siendo un fenómeno teatral especialmente predilecto por las clases populares, una parte de las clases medias también participa del carnaval, si bien bastante menos las clases altas y la clase letrada o “culta”, que más bien tratan de mantenerse alejados y al margen de esta esfera cultural plebeya y “terraja”—“de mal gusto”.

Entre las formas modernas de teatralidad carnavalesca, sobre todo de mitad del siglo XX en adelante, se destacan las murgas, los humoristas, los parodistas, las sociedades de negros y lubolos y las revistas, que son los géneros o “categorías” que participan del Concurso Oficial de agrupaciones carnavalescas de Montevideo que tiene lugar en el Teatro de Verano Ramón Collazo, en el Parque Rodó. Aparte del Concurso Oficial de Montevideo también existen el Desfile y el Concurso Oficial de Llamadas, diversos concursos de carnaval del interior—de los que participan otras formas expresivas, como es el caso de las Escuelas de Samba y los tríos eléctricos, sobre todo en las ciudades y pueblos de la frontera con Brasil.

Alrededor de esas competencias “oficiales”, sin embargo, se desarrollan también otros carnavales, a lo largo de una red de tablados—algunos comerciales, algunos municipales, otros vecinales—de corsos y desfiles barriales, y toda una larga serie de eventos no reglamentados. Estos incluyen, por ejemplo, las fiestas y llamadas que organiza la comunidad afrouruguaya en diferentes barrios, asociados a ciertas fechas como el 3 de diciembre (Día del Candombe) o el 6 de enero (las Llamadas de San Baltasar, o Candombe de Reyes) (Goldman 1997; Gortázar 2021), circuitos menos institucionalizados y reglamentados como la movida de la Murga Joven, Más Carnaval o Carnavalé, y otras manifestaciones aún más caseras y espontáneas, que incluyen apariciones informales, o los propios ensayos.

De todo este universo del carnaval aquí, sin embargo, vamos a hacer un recorte momentáneo y vamos a enfocarnos en uno de los géneros de este “teatro de los tablados”

(Remedi 1996), una de nuestras formas de teatro popular. Por regla general, y salvo contadas excepciones más bien recientes, los estudios teatrales no se han ocupado de este “otro teatro”—como tampoco se ha interesado por el “teatro fuera de los teatros” (Remedi 2014a)—partiendo de la base de una definición excluyente y una distinción tajante e improductiva, entre lo que es teatro y lo que es carnaval. En consecuencia, el carnaval ha quedado construido como objeto de otras disciplinas (la antropología, la etnomusicología, la historia, la lingüística, la sociología y la ciencia política) cuyo foco no está puesto en la *teatralidad* ni en estos fenómenos en tanto expresión de un *teatro* de las clases populares. Escena plebeya que, como hemos argumentado, constituye y es parte de una “esfera pública popular”—una esfera pública *aparte*—con sus propios actores—los “transculturadores populares” (Remedi 1992)—y también sus reglas particulares, su público, una determinada institucionalidad y su serie específica de dinámicas y líneas de fuerza.

Con todo, en los últimos años han aparecido artículos, libros y tesis académicas, si bien en su mayoría enfocados en el género murga o en las formas musicales y dancísticas históricamente asociadas a la comunidad afrouruguaya (el *candombe*, las *Llamadas*, las *comparsas*), que confluyen y se intersectan con el carnaval, sin coincidir ni acompañarse por completo. Como resultado, salvo excepciones, como el libro de Cristina Ramos, Eduardo Outerelo y Víctor Magallanes sobre los parodistas, publicado en 2000, y algunos trabajos puntuales recientes (Nicoloff 2017; Rivera 2018; Gortázar 2015; Remedi 2017b; 2018; Alem 2017; Naser 2021) siguen sin estudiarse no solo las manifestaciones periféricas e informales de carnaval, sino incluso algunos de estos principales géneros históricos de teatro de carnaval, como es el caso de los parodistas, las sociedades de negros y lubolos, los humoristas, las revistas, o las escuelas de samba. Por ello nos disponemos aquí a estudiar el teatro de carnaval como fenómeno teatral—desde los estudios teatrales—y además ir un paso más allá y ocuparnos de formas escasamente estudiadas, como son las parodias del carnaval.

2. *Los parodistas del carnaval del Uruguay*

La parodia como recurso y poética admite más de un sentido (Hutcheon 1985; Genette 1989; Pavis 1998; Nicoloff 2017; Rivera 2018) y trasciende largamente el ámbito del parodismo como género de teatro popular. Siendo uno de los rasgos y recursos de la poética carnavalesca—del realismo grotesco—asociada a una “concepción popular del mundo y de la vida” (Bajtín 1987; 1993), está presente en todos los otros géneros del teatro de carnaval del Uruguay. También en otras formas

de teatro, incluido el teatro culto, moderno u oficial—no solo cómico—que por supuesto comúnmente recurre a la parodización y a otras operaciones y acciones de carnavalización, a veces más consciente y explícitamente, y otras de manera más velada e inconsciente.

En tanto formación o categoría del teatro de carnaval en Uruguay, las parodias surgen hacia mediados del siglo XX y en 1944 se incorporan como categoría al Concurso Oficial (Alfaro 2011, 20). El término ya aparece en 1871, mencionado por la agrupación *Los Ocurrentes*, y en 1939 Ramón Collazo formó un quinteto que llamó *Parodistas de Chocolate*, que inscribió en el concurso dentro de la antigua categoría “Máscaras sueltas”, y que consistía en un coro que parodiaba canciones norteamericanas de moda “entonadas en un inglés muy particular, salpicado con palabras criollas provocadoras de constante hilaridad” (Filgueiras 2018). Los *Parodistas de Chocolate* imitaban las actuaciones burlescas de Al Jolson (que pintaba su cara de negro), vestían de galera y bastón y utilizaban canciones norteamericanas de blues y de jazz, cambiándoles la letra (Ramos et al. 2000, 18).

Según relatan Ramos et al. (2000) y Enrique Filgueiras (2018), en quienes nos vamos a apoyar en este repaso histórico, las actuaciones de los parodistas de la década del 40 duraban apenas unos pocos minutos, contaban con un número pequeño de integrantes (a diferencia de la actualidad, que es una compañía numerosa) y se caracterizaban por “el acompañamiento con guitarras criollas, el rostro tiznado y coreografías al estilo Fred Astaire” (Filgueiras 2018). A poco, a las parodias de canciones se agregaron “breves esquicios y monólogos” en forma de *sketchs*, en la tradición de los actos cómicos breves (de la *commedia dell'arte*, las pantomimas, los pasos, los entremeses, los actos de Luis Valdés), que giraban en torno a distintas situaciones y motivos (la peluquería, la “coronación” de Los Beatles, una llamada de teléfono, la televisión). Entre las agrupaciones de aquella época pionera, la crónica subraya la rivalidad entre los *Negros Melódicos*—creada por Carmelo Imperio, nacida también en 1939 y apuntada en la categoría “revistas” (Ramos et al. 2000, 19)—y los *Fígaros Armónicos*—de Tito Pérez, surgida más tarde, en 1948—ambas del barrio La Comercial. También se registra la existencia de otras agrupaciones tales como *Los Chevaliers* y *Los Tamberitos*. A su vez, en 1955 ocurre otra diferenciación: “la separación definitiva y hasta nuestros días de las categorías Parodistas y Humoristas” (19). Estos autores resaltan como novedad y cambio formal la incorporación, en 1967, del acompañamiento orquestal, por *Negros Melódicos*, con motivo de su parodia de *La novicia rebelde*. También

se apunta que en 1969 *Los Sandros* “revolucionan” la categoría tanto en cuanto al concepto de parodismo como al cuidado prestado al trabajo escénico.

Desde entonces, esta forma de teatro plebeyo—pobre, cursi, “sin valor” y “de mal gusto”, en suma, “terraja”, dirán sus detractores—no solo se consolida sino que empieza a disputar el centro de la popularidad de los escenarios del carnaval, dando lugar al surgimiento de agrupaciones legendarias tales como *Los Gabys* y *Los Klapers* (en la década del 70)—también del barrio de La Comercial—y más tarde, *Los Walkers* y *Los Adams* (en la década del 80). Estas agrupaciones volvieron a transformar el género y dejaron su huella en la forma actual: “con sus espectáculos cuidados hasta el mínimo detalle, la incorporación del baile moderno, marcaciones en el trabajo escénico, gran despliegue de vestuario y escenografía” (Filgueira 2018). En aquella época surgen asimismo varios de los principales referentes y actores cómicos de la actualidad: Miguel “Pendota” Meneses, Horacio Rubino, Ariel “Pinocho” Sosa, Carlos “Bananita” González, Aldo Martínez, Luis Alberto Carballo, Máximo Tenuta, Cacho Denis, Enrique “Gallego” Vidal, por mencionar apenas a algunos de ellos.

Los libretos también se volvieron cada vez más sofisticados y “sorprendentes”; la coreografía, el vestuario y maquillaje pasó a quedar a cargo de personas de oficio; se eliminaron los intermedios musicales con cierre de telón, dando mayor continuidad y vértigo al espectáculo. Las temáticas parodiadas incluían situaciones locales (principalmente, la historia de ciertas personalidades), novelas y obras de teatro de la llamada “cultura universal”, así como personajes de relevancia mundial o procedentes de la cultura de masas (principalmente series de televisión y películas).

En los 90 se forman *Espantapájaros de Medianoche*, *Dundees*, *Momosapiens* y *Zíngaros*, las dos últimas de gran relieve en el presente, y a partir del 2000, *Crazys*, *Nazarenos*, *Jaquets*, *Antifaces* (de Paysandú), *Caballeros*, *Gurru mines*, *Aristóphanes* y *Los Muchachos*, de cuyo espectáculo *Terraia* (Primer Premio 2020) nos vamos a ocupar. Las agrupaciones son organizadas por particulares, asumiendo los esfuerzos y riesgos económicos, a la espera de recuperar los gastos mediante los contratos en los tablados, la publicidad, los premios. Estos luego contratan al resto del elenco y demás integrantes: escritores, vestuaristas, maquilladores, coreógrafos, directores de escena, bailarines, cómicos que se harán cargo de los papeles protagónicos, etc. Tal el caso, por ejemplo, de *Momosapiens*, creada en 1992 por Horacio Rubino; los *Zíngaros* de Ariel “Pinocho” Sosa en 1995; la agrupación *Nazarenos* de la familia Villalba en 2000; y en 2009 parodistas *Los Muchachos*, de la familia Yern, y *Aristóphanes*, de Federico Pereyra y el grupo de teatro Texas (Ramos 2018).



Figura 1. Parodistas Nazarenos, Foto: Jonathan Sánchez, Mundo Carnaval.

Con el correr del tiempo, los espectáculos se volvieron cada vez más competitivos, “profesionales” y costosos de producir, perdiendo parte del carácter artesanal, barrial y más festivo de sus comienzos, para lamento de muchos. Se constata el crecimiento de las “megaproducciones”, resultantes de mayores inversiones, en esta y en las demás categorías: espectáculos de gran despliegue y sofisticación, al estilo de la ópera y la zarzuela, las revistas porteñas y los musicales de Broadway; de la que participan profesionales (escritores, directores, actores cómicos, técnicos) venidos del teatro comercial, del teatro “culto” y de la televisión.

Las parodias también pasaron a contar con hasta veinte actores en escena y de durar cinco o seis minutos, a durar 40, 50 y hasta 70 minutos —como en la actualidad— divididos en dos partes o dos parodias enganchadas; usualmente una de tema global (una película, una obra clásica) y otra en torno a una personalidad o a una problemática local. En 2019, por ejemplo, Nazarenos hizo parodias de la película *Coco* y la vida de un popular conductor de radio y televisión, Omar Gutiérrez; Zíngaros, *El Padrino* y *Colombina*; Los Muchachos, *300* y *La sociedad de la nieve* (película sobre la tragedia de Los Andes); Los Antiguos, *Billy Elliot* y el grupo de canto popular Canciones para no dormir la siesta; Aristóphanes, *Corazón Valiente* y Movimiento Tacurú; Momosapiens, *La Cenicienta* y la historia del científico Clemente Estable.

Milita Alfaro resume y subraya algunas de estas modificaciones:

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 recurso 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. (Alfaro, 2011 32)

Desde una perspectiva normativa, las características del espectáculo de parodistas son establecidas en el “Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas”, el cual suele elaborarse de común acuerdo entre la asociación de los dueños y directores de conjuntos de carnaval (Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay, DAECPU) y la Intendencia de Montevideo (IM), el gobierno municipal. La versión del Reglamento del año 2020 introduce algunos cambios que tienen que ver con problemas legales (juicios por plagio) y la desviación respecto del texto y su control debido a la introducción de chistes, situaciones y pasajes improvisados y fuera de libreto (“mechas”). También introduce sugerencias poéticas, artísticas y en la duración:

Esta categoría deberá parodiar el argumento de obras, historias de hechos y/o personas de público y notorio conocimiento en una imitación generalmente burlesca, realizada en tono jocoso, pudiendo, en determinados pasajes del espectáculo, tener matices dramáticos, según la propuesta de cada conjunto. Estos pasajes no deberán predominar en el espectáculo, ya que la esencia del parodismo es la capacidad de generar una versión burlesca y caricaturesca del argumento o historia original. Resulta fundamental la modificación del argumento base, a los efectos de no caer en una representación literal del mismo.

Se valorará la coherencia argumental en las parodias, abiertas a las expresiones humorísticas e irónicas, pero sin olvidar ni traicionar el fondo y el contenido de cada historia elegida.

Las ocurrencias o mechas improvisadas que surjan de la escena serán un elemento considerado positivo, dentro de los límites que el presente reglamento establece con respecto al control de los repertorios.

Para desarrollar su espectáculo cada conjunto de parodistas deberá: cantar, realizar bailes y coreografías, usar vestuario y escenografía, hacer una o varias parodias dentro del mismo.

El acompañamiento musical podrá ser orquestal. Se podrá utilizar pistas secuenciadas, como así también todo nuevo aporte tecnológico siempre que éstos contribuyan al enriquecimiento del espectáculo.

Los cuadros de presentación y despedida serán optativos de cada conjunto y, en caso de realizarse, podrán ser o no parodias. En ambos casos se valorará la originalidad y el cuidado estético de los mismos, destacando también los valores poéticos que ofrezcan sus canciones.

Los conjuntos deberán contar con un mínimo de quince y un máximo de veinte integrantes y sus actuaciones en el Concurso Oficial tendrán una duración

mínima de sesenta minutos y una máxima de setenta minutos. (Reglamento 2020)

El Reglamento también establece seis criterios de valoración y puntuación separados por “rubros”, que guiarán a los Jurados: a) Voces, arreglos y musicalidad, b) textos e interpretación, c) puesta en escena y acción escénica, d) coreografía y bailes, e) vestuario, maquillaje, escenografía y f) visión global. Prevee, asimismo, algunas prohibiciones y sanciones, que indirectamente registran una historia de “desbordes” y transgresiones, propios de los rituales y fiestas de carnaval más “primitivas” y de los géneros cómico-serios (Bajtún 1987; 1993), del carnaval “bárbaro” (Barrán 1989), y de la lógica degradante y desentronizadora que hace a lo carnavalesco, así como los consiguientes intentos de disciplinamiento y control por parte de la Iglesia, el Reformismo Ilustrado, los Estados modernos y la ciudad letrada (Rama 1984; Godzich y Spadaccini 1987; Cortez y Gómez 2015; Poblete 2017).

Establece que será sancionado, por ejemplo:

- a) Realizar propaganda comercial o político-partidaria, en cualquier forma. En cuanto a la propaganda comercial se exceptúa la emisión verbal del presentador del Concurso Oficial sobre las firmas patrocinantes del espectáculo.
- b) Efectuar la quema de fuegos de artificio de cualquier tipo, dentro del recinto del Teatro de Verano [...], durante sus actuaciones en el Concurso Oficial.
- c) Utilizar símbolos patrios y/u oficiales.
- d) Realizar alusiones o referencias agraviantes hacia símbolos patrios u oficiales.
- e) Realizar alusiones o referencias agraviantes a la condición de género, grupo étnico o identidad sexual que impliquen una incitación al odio o fomenten violencia según la normativa vigente al respecto. (Reglamento 2020)

En párrafo aparte, y debido a juicios y procesos legales recientes como el acontecido en 2016 a raíz de la parodia de *Zingaros* de la poetisa Juana de Ibarbourou—que motivó una denuncia de parte del autor de una biografía de la escritora—el Reglamento agregó consideraciones y advertencias legales, inéditas e impensadas en lo referido a la poética del carnaval:

En el caso de la Categoría Parodistas el libreto especificará el origen de la versión escogida y el formato original de la(s) obra(s) a parodiar. [...] En caso de incurrir en plagio [...] el presidente del jurado, asesorado debidamente por el asesor jurídico dispuesto a tales efectos, sancionará al conjunto. (Reglamento 2020)

3. Parodistas *Los Muchachos* y el espectáculo *Terraja* (2020)

El conjunto *Los Muchachos*, de la familia Yern, apareció en el carnaval de 2010. La sede del Club Atlético Rentistas, en la Avenida Gral. Flores, oficia de su local de reunión y ensayo. En un comienzo de siglo XXI dominado por *Zingaros*, *Nazarenos* y *Momosapiens*, bajo al dirección responsable de Marcel Yern, *Los Muchachos* ya alcanzaron el máximo reconocimiento dos veces. A lo largo de su existencia contó con la participación estelar de principales figuras del carnaval tales como Luis Alberto Carballo, Walter “Cucuzú” Brilka, Gastón “Rusito” González, entre otros. Entres sus parodias más destacadas se suele mencionar *Fosforito* (2014), *Mi nombre es Sam* (2015), *El curioso caso de Benjamin Button* y *El hijo de la novia* (Primer Premio en 2016) y ahora *Terraja*, Primer Premio en 2020.

El espectáculo *Terraja* (2020)¹ se conforma de las parodias de *La princesa y el mendigo*, la novela de Mark Twain, y de la historia de la música tropical uruguaya, que recientemente ha sido objeto de dos series documentales: *Historia de la música popular uruguaya* de Juan Pellicer—quien le dedica varios episodios a este género—y *Memoria tropical* de Aldo Garay, la serie documental de TV Ciudad.

Cuatro son los aspectos en los que me detendré a efectos de objetivar y analizar la teatralidad de las parodias del carnaval y la política de esta forma teatral: 1) El lugar y el marco de la parodia, 2) La estructura de la parodia, 3) Las parodias en la teoría y en la realidad, 4) La teatralidad carnavalizada.

4. El lugar y el marco

El boulevard es la vivienda del *flâneur*, que está como en su casa entre fachadas, como el burgués en sus cuatro paredes. Las placas deslumbrantes y esmaltadas de los comercios son para él un adorno de pared tan bueno como para el burgués una cultura al óleo en el salón. Los muros son el pupitre en el que apoya su cuadernillo de notas. Sus bibliotecas son los kioscos de periódicos y las terrazas de los cafés balcones...

—Walter Benjamin. *Iluminaciones II*, 51.

¹ Veinte artistas participan en este espectáculo: Marcel Yern, Damián Lescano, Pablo Cocina, Bruno Canobbio, Ignacio Meneses, Roberto Rodríguez, Andrés Pastorín, Tabaré Martínez, Sergio Hernández, Diego Iraola, Matías Rodríguez, Joaquín Terra, Fabrizio Silvera, Fernando Abelen, Nadia Grajales, Martín Perrone, Santiago Vodanovich, destacándose especialmente las actuaciones de Gastón “Rusito” González —en los papeles protagónicos de *Luis y Farol*—Lucía Rodríguez y Danilo Mazzo. Asimismo, Eduardo “Colo” Gianarelli estuvo a cargo de la dirección artística; Maximiliano Xicart, Martín “Pollo” Perrone y Cristian Ibarzábal de los textos; Maximiliano Xicart y Freddy González de la puesta en escena; Roberto “Tito” Rodríguez y Andrés Pastorín de las coreografías y bailes; Santiago Vodanovich de los arreglos corales; Fernando Olita del diseño de vestuario y sombreros; Angel Duarte de la realización de vestuario, y Julio Camacho y Victor Liris de la coordinación general.

Del mismo modo que en los estudios teatrales distinguimos entre el estudio de la literatura dramática (el texto literario) del estudio de su interpretación y puesta en escena (el texto espectacular) (Urrutia 1975; Pavis 1993), cuando ahora tomamos por objeto el teatro popular y más en particular, el teatro carnavalesco, es preciso prestar especial consideración al *lugar* y al *marco* en que tiene lugar la representación, pues allí se juega buena parte de su forma, significado y función, y sobre todo, de su sentido político. En otras palabras, no es posible pensar en la puesta a secas, abstraída de su especificidad territorial e institucional.

Por el lugar y el marco nos referimos aquí a un *espacio social-cultural*—no solo geográfico—que conforma un *continuum sensorium* análogo al que dibuja Benjamin (1972) respecto al *flâneur* en el París del siglo XIX, y a una determinada *institucionalidad*, que en nuestro caso tiene que ver con el campo del carnaval como ámbito específico. En cuanto a lo primero, el teatro de carnaval se origina y se sostiene como parte de la vida cultural y social de las clases populares, donde estas son protagonistas y efectivamente “participan”, aun si de diversa manera, como señalamos al comienzo. Ahondando en esta premisa, anteriormente nos hemos valido del concepto de “esfera pública popular” (Remedi 1992). La noción de esfera pública popular o plebeya es deudora de las reflexiones de Jürgen Habermas sobre la esfera pública burguesa (1981), y sobre todo, de las revisiones críticas y reformulaciones de otros autores (Hoggart 2013; Thompson 1989; Thompson 1996; Eley 1992; Kluge y Negt 1993; Carriquiry 2019).

Estos últimos prestaron atención a lo que acontecía en una esfera *aparte*, en otro espacio social, como parte de otra sociabilidad, a través de otros locales, lenguajes y medios. Esta era la vereda de enfrente de la esfera pública burguesa que históricamente ha sido restrictiva y excluyente (Rama 1984; Godzich y Spadaccini 1987; Cortez y Gómez 2015; Dussel 2000)—lo que resulta en *otra* experiencia del mundo, constitutiva de una conciencia diferencial, otra subjetividad, otra sensibilidad y percepción y visión del mundo y de la vida y otro horizonte de repertorios culturales. Así, la lectura y discusión de periódicos, novelas y revistas literarias que tenían lugar en los salones, tertulias, casas de café, clubes y sociedades literarias, que proliferan a partir del siglo XVII, que asociamos al mundo burgués y letrado, tienen como su contraparte otro conjunto de prácticas culturales populares. Estas son la canción y el teatro popular (Godzich y Spadaccini 1987), las lecturas orales, los folletines y las novelas por entregas o en ediciones abreviadas y baratas y la literatura “de género” privilegiada por las lecturas obreras, la conversación en las veredas, las porterías y los corredores (Gramsci

2000, 42). Y en el caso que nos ocupa, las fiestas y el teatro del carnaval que, tomando prestado una figura que Ángel Rama utilizó para referirse a la novela transculturada, es un poco nuestra “ópera de los pobres” (1982), y que al decir de Mauricio Rosencof “es un poco la Comedia del Arte nuestra [...] y la hacen los guardias de ómnibus, diarieros, obreros del vidrio, trabajadores de los frigoríficos, obreros textiles” (Alfaro y Bai 1986).

Esto nos lleva a la segunda cuestión: la institucionalidad del campo del carnaval. Esta supone otra red de lugares y locales (donde se ensaya, donde se representa, donde se concursa, donde los participantes se encuentran antes y después), otro conjunto de actores culturales—y mapa de fuerzas—que en otra parte hemos referido como los “transculturadores populares”,² así como formas de sociabilidad, medios, lenguajes y reglas propias, que hacen a la autonomía relativa del carnaval como campo.³ Algunos ejemplos de esto quedan de manifiesto en la historia del género, en el Reglamento, y también en la creación, la vivencia y la valoración de las obras.



Figura. 2. *Terraaja* (2020), parodistas *Los Muchachos*, Teatro de Verano. Foto: Gabriel Zirolli. Carnaval del Futuro. <https://carnavaldelfuturo.uy>.

² Apoyándonos en el concepto que Ángel Rama tomó de Fernando Ortiz para hablar de la “transculturación narrativa” (1982)—en tanto selección, recuperación, combinación y creación letrada de elementos locales y universales, tradicionales y modernos o de vanguardia, cultos y populares, etc.—en este caso se trata de “transculturadores populares” (Remedi 1992). Estos actores culturales ya no son los lectores-escritores de Rama, que hacían sus síntesis *en el papel*—en forma de novelas—sino la mirada de creadores que traducen, trasladan y hacen sus transculturaciones en el ámbito, la formas y los lenguajes constitutivos de la esfera pública popular.

³ Siempre como parte de un *continuum sensorium*—diría Walter Benjamin—difícil de separar del mundo del trabajo, la calle, el arrabal, el boliche, la bohemia, y de las numerosas prácticas constitutivas de la esfera pública popular (la prensa, la literatura popular, la radio, la música, la televisión, el cine, el fútbol), en la que, como explica Jesús Martín-Barbero, en las sociedades modernas y urbanas, lo popular intersecta con lo masivo (Martín Barbero 1987; Alabarces 2020).

En tercer lugar, como advierten Victor Turner (1992; 2002) e Ileana Diéguez (2007), es preciso tomar en cuenta, además, una serie de fenómenos adicionales significativos, propios de las artes vivas populares contemporáneas, tales como los *ensayos* (con público, en locales sociales), o la experiencia del *antes* y el *después* (el viaje entre escenarios, los períodos de la *llegada* y la *partida* a cada escenario) que sirven como espacios de socialización. También, la repetición y la amplificación mediática (en forma de registros, transmisiones y programas periodísticos por radio, televisión e internet, los intercambios en las redes sociales), y ciertamente, la estrecha comunión y sintonía que existe entre conjunto y público (especialmente entre amigos, fans e “hinchadas”) que hacen viables y esperadas las ocasionales rupturas de la cuarta pared y los desbordes festivos, que se explota en este tipo de géneros y propuestas. Dice Lucía Rodríguez, actriz de *stand up* protagonista de *Terraja*: “Estoy encantada, nunca había salido en un conjunto con hinchada. Cada ensayo era como un tablado. En redes recibí mensajes muy lindos desde que me integré” (Font 2020).

En *Terraja* también son frecuentes las “bajadas” del escenario y las incursiones de algunos personajes de “Luis”, de “Farol”) a la platea, donde tiene lugar una interacción personalizada con el público. También se arenga a cantar, a llevar el ritmo con las palmas y a bailar juntos, con lo que se pone en juego el cuerpo y se departe de la expectación burguesa y que pone de manifiesto una sintonía y un repertorio cultural compartido. Esto alcanza su apoteosis en el baile de los enganchados de los clásicos de cumbia que interpretan en escena y que ponen a bailar a las 4.500 asistentes del Teatro de Verano (Samuelle 2020).⁴

5. La estructura de las parodias del carnaval

Cada espectáculo de parodistas se organiza sobre dos parodias, de aproximadamente media hora cada una, en las que “se [valora] la coherencia argumental” y la articulación entre ambas. También “las ocurrencias o *mechas* improvisadas que surjan de la escena” (“Reglamento del Concurso de Agrupaciones” 2020), en las que se lucen los actores cómicos, desmarcándose del texto o acomodándolo en diálogo con el día a día, el territorio y los públicos particulares. Aparte de estas parodias y sus transiciones—sin pausa ni bajada de telón—enmarcan el género una Presentación y una Despedida, de tono festivo, poético y sentimental, fundamentalmente cantados y

⁴ Azuquita Pa'l café, Polvo de estrellas, Cómo lloraba la abuela de Colón, Cometa blanca, Tumba la tumbadora, La murga de Panamá, etc.

bailados, con gran despliegue coreográfico, de iluminación y de vestuario, que pueden o no estar vinculados a las parodias, y que aluden al carnaval, al género y a la identidad y propuesta del conjunto y su historia. En las parodias se actúa, se canta, se baila, con banda básica en escena—o al costado—o sobre pistas musicales previamente grabadas total o parcialmente. Los actores se presentan maquillados y utilizan vistosos disfraces, según lo van requiriendo las escenas o “cuadros” de la parodia, disfraces que cambian varias veces detrás de alguna pantalla o elemento de escenografía. En suma, “el parodismo [tiene] entonces todo lo que puede atraer a los gurises: canto, baile, humor físico, chistes” (Font 2020).

En los tablados comerciales y de barrio la actuación es más simple, con menos cambios de vestuario, casi sin escenografía, y suele limitarse a la Presentación, solo una de las parodias (que alternarán en sucesivas visitas al mismo tablado) y la Despedida, redondeando un espectáculo de 45 minutos. Esto permite visitar más tablados, armar y desarmar en cuestión de minutos, y también una cartelera más diversa por tablado. En 2020, *Los muchachos* consiguieron 70 actuaciones en apenas 25 días, y se estimaba que superarían el centenar entrado marzo (Samuelle 2020).

También son parte del espectáculo y la vivencia del carnaval las transiciones de la llegada: la bajada del ómnibus (“la bañadera”); la espera para subir al escenario; las entrevistas, los saludos y abrazos con familiares, amigos y espectadores; cuando se completan o retocan disfraces y maquillajes; cuando se calientan y templean cuerpos y voces. Durante la partida, nueva instancia de encuentros, socialización, saludos, fotos con los hinchas y reportajes; ocasiones ambas en que acontece una interacción paradójica, caracterizada por la cercanía y la horizontalidad pero también por la maravillación y la idolatría a “estrellas” y personas “más grandes que uno”, a lo que contribuyen los magníficos atuendos.



Figura 3. Presentación. Teatro de Verano, febrero 2020.



Figura 4. Hinchada de *Los Muchachos* con camisetas de *Terraja*.

En *Terraja*, las parodias de *La princesa y el mendigo* y la *Historia de la música tropical uruguaya* están conectadas temáticamente, por cuanto en Uruguay la música tropical está asociada a los gustos y las prácticas culturales de las clases populares y es objeto de manifiesto desprecio por parte de las clases altas y la cultura oficial (Remedi 2014b). Por esto, la forma de señalar las diferencias de clase, además, del vestuario, el discurso, el lenguaje, la gestualidad o la ubicación en el escenario (la nobleza a la izquierda y en el balcón, los mendigos a la derecha y en el llano), entre otros diacríticos, son precisamente sus bailes y preferencias musicales. En el comienzo del espectáculo, en las “fiestas para pocos” los nobles, arriba, cantan y bailan música “cultura”, mientras que los pobres, abajo, cantan y bailan al ritmo de la música tropical uruguaya.

La conexión entre las dos parodias también se aprovecha argumentalmente. El espectáculo comienza con una coreografía y canto de música tropical que anuncia que volvió Carnaval: “¡Que arranque fuerteeee...!”. Esto es pronto interrumpido por una prohibición del Rey, que desde el balcón anuncia: “¡está prohibido bailar *esa música* en la plaza!”. Simétricamente, al término de la primera parodia—muerto el Rey—al regresar de su paso por el mundo de los mendigos, disfrazada de “Edu”, la Princesa sentencia: “el Edu va a poder cantar sus plenas en el Palacio”. Esto da pie a la interpretación y baile de la cumbia “Sushi/Mondongo” que sirve de transición a la segunda parodia.⁵ Mientras a un lado se canta y se baila la cumbia, del otro lado, un nuevo personaje, “Farol”, es entrevistado en un programa de radio de música tropical, donde se recuerda y reviven los bailes del Coben, adonde se iba a bailar cumbia en los

⁵ “Vos sos shushi, yo soy mondongo/ yo soy terraja de corazón/ yo tomo vino y vos fernet/ yo soy el Pepe y vos Lacalle Pou/ ...no quiero sushi, quiero mondongo [...] nada que ver... ¡París y Congo!”

60 y 70.⁶ Inversamente, la segunda parodia culmina con la contratación del pleno de la grandes orquestas de la música tropical, reunidos todos en una bañandera, yendo a tocar a una fiesta “en Arocena y Schroeder”, “del otro lado de avenida Italia”, en alusión a Carrasco, un barrio residencial de la clase alta.

En la primer parodia hay una complicación estructural adicional. En un procedimiento carnavalesco típico de actualización y heterogeneidad discursiva, la parodia de la obra de Mark Twain es atravesada por la irrupción hilarante del personaje de “Luis” (el presidente Lacalle Pou), electo ese año, y que en su ambición por llegar al poder—propone la trama—pretende casarse con la princesa, que es “el Edu”—“el Negro Danilo”—trasvestido. Así Luis es parodiado al modo carnavalesco: destronado, convertido en el blanco del rebajamiento, la burla y el humor. Se trata de un personaje soberbiamente caricaturizado por “el Rusito” González (que imita su aspecto físico, vestimenta, poses, gestos y acciones típicas de la persona real) y que se roba la escena y provoca las risas de manera casi ininterrumpida todo a lo largo de su aparición.



Figura 5. El mendigo travestido de princesa (Danilo Mazzo) y Luis (Gastón González)

⁶ Además de los bailes del Coco Bentancur, estaban el Palacio Sudamérica (los bailes de la IASA), el Primer Piso del Palacio Salvo, el Club Colón, el Rowing, el Club Eúskaro Español, la Casa de Galicia, entre otros. Irónicamente, el relato de “aquellos bailes” se apoya en una reversión (contrafactum) de *Biromes y servilletas*, música culta o de vanguardia de Leo Masliah: “Entran en escena las orquestas...”.



Figura 6. La Princesa travestida (Lucía Rodríguez) “actúa” su papel como “el Edu”.

La peripecia de Luis cortejando a “la princesa” (el mendigo) de la primera parodia, centro y motivo principal de la comicidad, en la segunda parodia cede su lugar a “Farol”, un amante de la música tropical que soñaba ser presentador de orquestas, también interpretado por González. Farol representa un muchacho de barrio que viste equipo deportivo holgado y colorido, championes, unos lentes medio torcidos, una peluca despeinada, y es el personaje común y corriente, o de condición plebeya, propio de la poética de la comedia (Pavis 1998). Farol recuerda y narra distintas épocas y episodios de la historia de la música tropical, que son representados en escena, en los que él mismo participó: “Yo soy como Forrest Gump”.

En contraste con “Luis”, “Farol” es un personaje más bien conmovedor y querible, y apunta a la identificación con el público, que, como en el film, repasa y revive la historia a través de él. En la medida que Farol no puede ser objeto de ataque o de ridículo, un elemento estructural adicional es la tradicional figura del criado (que hace los mandados), el bobo (entiende todo mal) y el loco (“re-loco”, Danilo Mazzo), visiblemente “inferior” a todos, base de varios chistes y alivio cómico, y de otros personajes, como “Martín-Quiroga-apariencia-delictiva”, que serán, a la vez, blanco de “fuego amigo” y fuente de la comicidad.



Figura 7. Farol en el programa de radio. Foto: Alejandro Aparicio, Mundo Carnaval.

6. La parodia en la teoría y en la realidad

Según la RAE, la palabra procede del latín tardío, *parodĭa*, y esta del gr. *παρῳδία* *paroidía*, que significa imitación burlesca de un canto elevado o un género serio. Sin embargo, para Linda Hutcheon (1985), etimológicamente ya admite dos acepciones: “en contra de” o “al lado de”. En el primer caso, se refiere a imitaciones burlonas, mientras que en el segundo implica repetición con diferencia, sin burlarse necesariamente.

Para Mijail Bajtín (1993), la parodia es uno de los recursos característicos de los géneros cómico-serios—de las literaturas y teatralidades carnavalizadas—uno de los tantos disfraces detrás de los que se esconden y mediante los que hablan los autores, y cuyo origen traza a las fiestas y ritos del carnaval, a la “concepción carnavalesca del mundo y de la vida” y sus “acciones”. La parodia “es un elemento imprescindible de la sátira menipea y en general de todos los géneros carnavalizados” (Bajtín 1993, 186).

Se trata de *un discurso que se apropia de otro* (al que refiere, o sobre el que se apoya), pero con una acentuación diferente, divergente, es decir, en la que se opera una reorientación y una alteración que cambia y agrega otros sentidos. Esto se relaciona con la dimensión social y política del lenguaje y el hecho de que este es siempre localizado, atravesado por contextos, posicionamientos y discursos sociales específicos, reconocibles. En el caso que estamos considerando, la parodia se construye a partir del entramado de múltiples discursos—no solo las obras base—generando una orientación y un sentido nuevos: la exposición del conflicto entre clases sociales, el homenaje a la

música tropical (símbolo de lo popular), la crítica a quienes desprecian la cultura popular, el presidente como representante de las clases privilegiadas, su ideología y sus gustos, etc.

Para Gérard Genette (1989), la parodia supone, en efecto, diversas formas de “transtextualidad”, y apunta a fenómenos que trascienden el texto, pero de los que depende su significado y su valor. En un nivel remite a un texto base, la novela de Twain, las historias de Pellicer y Garay. Pero también remite a situaciones, fenómenos y discursos sociales que existen en el contexto de representación: el modo en que se representan las clases sociales en el imaginario social, la imagen, la gestualidad y el discurso de Lacalle, el mundo y el archivo de la canción tropical, el modo en que esta es percibida y representada por el discurso oficial, etc. Por esto, Hutcheon (1985) habla de la parodia como “un proceso infinito de reflejos” [“unending mirroring process”] (1) que, por un lado, refiere a otros discursos, a veces aludidos irónica o burlescamente, ridiculizando el tema o el texto parodiado, y otras veces admite el sentido de la cita y la variación: imitación o repetición con una distancia crítica, en la que se enfatiza la diferencia más que la semejanza, y en donde el mensaje o el valor está justamente en esa variación (5-6). También para Patrice Pavis (1998), la parodia implica una relación irónica entre dos textos—el parodiado y el parodiante—que deben, de algún modo, hacerse ambos presentes o reconocerse simultáneamente para que la parodia funcione. Para Pavis, sin embargo, no se trata de una relación exclusiva o estrictamente cómica, contrastando en este sentido con otros autores como Jesús Maestro o Francisca Íñiguez para quienes sin comicidad no habría parodia sino pastiche (Rivera 2018, 292).

Atendiendo estas consideraciones aquí utilizamos parodia en tres sentidos. Primero, en tanto denominación de este género o forma de teatro cómico popular que se representa en los tablados en el contexto de carnaval. En segundo lugar, para referirnos a las dos piezas cortas que debe contener este género, cada una de aproximadamente media hora de duración, que mantienen una relación paródica con una historia y una obra de arte previa, o con un personaje, que será tema de una parodia, tratado de modo fundamentalmente, pero no únicamente, humorístico. Esas obras pueden servir de sostén—o de pretexto—y no ser el objeto de la parodia, o mejor dicho, el *blanco* de la ridiculización y la crítica. *Los Muchachos* no hacen burla de la novela de Twain, la toman prestada—se ponen “de lado”, no “contra”. Se aprovechan de su tema y planteamiento para cuestionar y burlarse de otras cosas, y para expresar la perspectiva propia de una manera encriptada, disfrazada, de tal modo que el blanco de la parodia—en tanto crítica y ridiculización—es otro: el discurso clasista/elitista que desprecia y

condena a la música popular y a las clases populares. Con un beneficio adicional: la perspectiva crítica adoptada sella la identificación entre la propuesta del grupo y el público, requisito para que funcione el humor (Remedi 2017a).

Dicho esto, aun si en diferente grado y tono, el blanco del humor y de la risa carnavalesca, festiva, debe ser inclusiva y abarcar a todos. Por ello, en la primera parodia también hay rebajamiento de algunos rasgos o comportamientos de los mendigos, así como en la segunda, los héroes culturales y otros personajes arquetípicos del mundo de la música tropical también son hasta cierto punto tomados para la burla y la risa. Todo ello habilitado y alentado por la regla carnavalesca de la abolición de las jerarquías y las distancias, y las licencias del trato familiar y afectuoso entre pares (Bajtín 1993, 179).

En tercer lugar, hablamos de parodia en tanto una poética carnavalesca que no es exclusivamente cómica y que, por el contrario, admite pasajes serios, dramáticos y sentimentales, homenajes—donde la figura “parodiada” es tratada con reverencia y admiración—e incluso, en algún caso, pueden ser graves y con escaso humor: “la gente no se reía pero aplaudía” (Horacio Rubino citado en Rivera 2018, 302). En efecto, si en el balance final prima un tratamiento burlesco y humorístico, sus partes pueden incluir pasajes terroríficos (a modo de denuncia, en *Terraja* una mendiga es quemada en escena “por bruja” y por no cumplir “su papel de mujer”) o sentimentales, al punto de llevar a la congoja o a las lágrimas. O resultar en la entronización y la coronación (más que en su opuesto) de ciertos personajes, en ocasiones al borde del empalago y la cursilería, como por ejemplo en las parodias de la poetisa Juana de Ibarbourou, el animador Omar Gutiérrez o el expresidente Tabaré Vázquez. Adriana Nicoloff (2017), en su estudio de la parodia de *Zingaros*, siguiendo a Martín Barbero, realza la estructura de melodrama que prima en la parodia de Juana. Por su parte, en su análisis de *Rescatando al soldado Ray Ban* (2001) y *La lista de Schindler* (2004), de parodistas *Momosapiens*, Gabriela Rivera señala esta falta de comicidad, que según ella el género exige, y lo interpreta como pastiche (2018, 302).

Pero, si bien lo carnavalesco y la parodia no se reducen ni limitan a lo humorístico, y de hecho pueden adquirir otros tonos, tales como incursionar en el sentimentalismo y el melodrama, o asumir el tratamiento serio de un tema grave y homenajear a un personaje (a un antihéroe, un héroe plebeyo, o considerado heroico por las clase populares), por lo general contienen, aunque a veces de lado, suficientes elementos de quiebre de la distancia épica y trágica propia de los géneros cómico-serios o carnavalescos. Por ejemplo, en la segunda parodia, Farol “es un personaje que se hace querer, que tiene mucho de nostalgia y de ternura” (González en Samuelle 2020). Como

dispositivo de identificación con el público genera un entusiasmo cómplice por la historia. Carga un carácter dramático o cómico-trágico: su familia “cajetilla” lo rechaza por abrazar la música de ese “otro mundo”; su entorno lo estigmatiza por su amor a la tropical (“es un terraja”). Con el desarrollo de la trama, Farol mismo se convierte en un héroe plebeyo, que encarna todo un mundo popular bajo su mejor luz, al presentar y animar el baile final—un sueño cumplido—del que participa toda la comunidad presente, que vibra al unísono. Sin embargo, todo ello es puesto en tensión y complementado por momentos desentronizadores, de rebajamiento y profanación—humanizantes, renovadores—a cargo de personajes que hacen el papel del roto, el loco, el bobo, a su vez variantes del criado, el pícaro y el gracioso (Ladra 1997; Litvak 2014), que destruyen la distancia épica, introducen el elemento escatológico regenerador, restablecen el sentido de lo cómico-serio, y en última instancia, afirman la concepción carnavalesca del mundo y de la vida. Por ejemplo, de Carlos Goberna, líder de la banda Sonora Borinquen y figura sobresaliente de la música tropical, el “re-loco” dice: “ah, al final es un sorete” [...] “es el Manini Ríos de la música tropical”. Debido a su estado alterado o “inhabitual” (Bajtín 1993, 170) genera un punto de vista inusitado. También es el que dice las verdades:

MARIEL - Che pero al final, ¿qué es lo que festejamos? ¿Que podemos tocar en los barrios que antes no nos querían?

COCO - No Mariel, ¡que les podemos cantar a todos!

FAROL - Igual seguimos siendo los terrajas y los vagos de la música tropical

EDUARDO - A ver Farol, ¿qué es ser “terraja”?

FAROL - Ser “terraja” es... [Hace silencio y se pierde en la sombra]

DANILO [intromisión, serio, casi solemne] ...ser terraja es un término acuñado por las clases poderosas para denostar algo de las clases bajas y ejercer poder sobre estas.

MARIEL - ¿¿¿Qué???

DANILO - ¡Yo qué sé! ¡¡Estoy re-loco!!

7. *La teatralidad carnavalizada*

Siempre es el teatro popular el que salva a una época. A través de los siglos ha adaptado muchas formas, con un único factor en común: la tosquedad. Sal, sudor, ruido, olor. El teatro que no está en el teatro, el teatro en carretas, en tabladitos, con el público de pie, bebiendo, o sentado alrededor de las mesas de las tabernas; [...] el teatro en cuartos traseros, en falsas, en graneros, el teatro de una sola representación, con su rota cortina sujeta con alfileres, y otra rasgada, para ocultar los rápidos cambios de traje de los actores.

—Peter Brook. *El espacio vacío*, 35.

Nos interesa, por último, detenernos mínimamente en algunos rasgos adicionales que hacen a la puesta en escena de las parodias de carnaval, muchos de los cuales comparte con otros géneros del teatro de carnaval, tales como las revistas, los humoristas, las sociedades de negros y lubolos, las propias murgas. Primeramente, en cuanto a la escenografía y la iluminación. Al respecto, las puestas en el Teatro de Verano y en los tablados no podrían ser más distantes. En el primer caso se trata de estructuras complejas, coloridas y costosas, en las que se hace un uso de la infraestructura lumínica, con todas las posibilidades que provee el “máximo escenario de carnaval”, un amplio teatro semi-circular clásico, al aire libre.

En la puesta para el Concurso, en el Teatro de Verano, la escenografía de *Terraja* consiste en una estructura de dos niveles desplegada al fondo de la escena, a lo que se agregan dos paneles móviles que sirven distintas funciones (muro que separa a ricos y pobres, pantalla detrás de las que se cambian los actores en escena). A la izquierda se representa un palacio con balcón en el segundo nivel—del que asoman el Rey y la Princesa—y a la derecha un caserío y una estación de radio desde la cual Farol cuenta su historia. El centro queda despejado para el cómodo despliegue de los actores, cantantes y bailarines.

Para cada cuadro y escena se utiliza una iluminación particular. En *Terraja*, en la Presentación y la Despedida se recurre a juegos con haces de luz y bolas de espejos. Durante las parodias el escenario se ilumina a pleno. Cuando la situación lo requiere se ilumina la zona frontal, o el foco sigue a un personaje (por ejemplo, en un solo de canción). Cuando la acción se traslada al balcón, al local de la radio o a la platea, los protagonistas son traídos al primer plano por un círculo de luz (“luz seguidora”) y se deja el resto de la escena a oscuras. En otros espectáculos, y sobre todo en los bailes, también se utilizan la luz negra, estroboscópica, cajas giratorias, máquina de humo y otros efectos (Ramos et al. 2000, 74).

A diferencia de la puesta en el Teatro de Verano, en los tablados, la iluminación del escenario es plena y en general fija, la escenografía inexistente, el cambio de vestuario mínimo, la amplificación elemental, por lo que la actuación descansa en la actuación, la palabra, el canto y el baile, con pocos elementos de disfraz y utilería, lo que nos retrotrae a la mejor tradición del arte del teatro cómico breve.



Figura 8. La puesta de *Terraja* en el tablado Arbolito Tejano contrasta con la del Teatro de Verano.

En cuanto al vestuario y al maquillaje, las parodias hacen un gran despliegue de disfraces: unas veces fantásticos, otras veces metafóricos y otras icónicos (que aluden más literalmente, aun si caricaturizados, a los personajes o arquetipos imitados), pero siempre coloridos (con colores nítidos, potentes, chillones) y brillantes (telas satinadas, lentejuelas) como es convención y rasgo del género obedeciendo el requerimiento de atracción y visibilidad. Estos van cambiando en función de las distintas escenas y situaciones, en las que cada actor debe encarnar distintos personajes. En las parodias los disfraces y las caracterizaciones son más literales, y en la Presentación y la Despedida más fantásticos y alegóricos—usualmente uniformes—que de este modo caracterizan e identifican al conjunto, a veces aludiendo al tema de la propuesta. En los tablados, la actuación exige más imaginación y abstracción de parte del público, pues la caracterización muchas veces prescinde del cambio de vestuario y descansa sobre el uso de diacríticos mínimos (una peluca, algún elemento de vestimenta).

La actuación, por su parte, siempre sigue el principio de lo espectacular masivo, pues se dirige a un público multitudinario, bullicioso y a veces alejado. Con frecuencia, los muchos actores/personajes en escena se posicionan frontalmente, o se agrupan en distintos puntos, o se distribuyen parejamente en la escena, según lo requiere el guión. Debido a estas condiciones, la actuación necesita apoyarse en el vestuario, la gesticulación caricaturesca, cuando no grotesca (con acentuación de lo corporal y las partes bajas) y exagerada (que recuerda en el cine mudo). También en los parlamentos, los diálogos y el canto amplificadas.

Las intervenciones habladas y cantadas siempre recurren a micrófonos de pie, tradicionalmente dispuestos a lo largo del frente del escenario, que son los que usan la mayoría de los personajes secundarios. Hoy en día son comunes los micrófonos inalámbricos tanto de mano (direccionales) como de tipo “vincha” y “cucaracha”. Los de mano son los que usan “Luis” o “Coco”, a modo de animadores o presentadores; “Farol” usa de vincha, lo que permite una actuación más sutil—menos estridente—generando más cercanía e intimidad, lo cual es reforzado por un foco de luz seguidora. Según lo requiera la trama, las parodias también se valen de grabaciones de sonidos especiales (por ejemplo, el paso de un avión), cámaras de eco y otros efectos (Ramos et al. 2000, 75).

En las parodias, la actuación incluye numerosos cantos y bailes intercalados—con floridas y exigentes coreografías—con músicas, ritmos y danzas variadas, siendo este uno de los principales rasgos del género. Ello demanda una alta preparación a los integrantes que deben desdoblarse y manejar diversas disciplinas tales como la actuación, canto, baile y acrobacias. El grueso del conjunto de parodistas deben lucirse principalmente como bailarines, que lo mismo que en las revistas se ha vuelto un aspecto altamente profesionalizado (Naser 2021).

Pese al papel principal que juegan la escenografía, el vestuario, la música, el baile, la gesticulación corporal o facial, incluidos los muchos chistes y *gags* corporales (en la tradición de los mimos, la comedia física y las payasadas), la actuación descansa fuertemente en el lenguaje hablado, los diálogos y el humor verbal. Sobresalen en esto la dicción popular (el recurso a modos y acentos diferenciadores), el lenguaje profusamente escatológico o “malahablado”, los errores al hablar usados con fines humorísticos, el chiste de respuesta rápida, de doble sentido y también absurdo o pueril, la acentuación irónica, y en general mucho de lo ya referido por Bajtín respecto al “lenguaje de la plaza” (Bajtín 1987, 1993). En *Terraja*, hay largos tramos donde todo ello se sucede sin pausa, para regocijo del público, tan frenéticos como los de las coreografías revisteriles que se intercalan.



Figura 9. Haces de luz en el escenario, humo y bolas de espejos. “Farol” actúa su parte desde la platea, bajo el foco seguidor.

En la actualidad, los textos de las parodias son escritos, desarrollados por escritores y guionistas profesionales, y luego aprendidos y representados por los integrantes. De todos modos, la representación del texto no es siempre idéntica y exacta y admite libertades, variaciones, alteraciones, olvidos, enredos, y ocurrencias e improvisaciones varias y también estilizaciones idiosincráticas, que hacen a la personalidad y el oficio de los intérpretes y su habilidad para sacar partido de lo que vaya ocurriendo en la presentación en vivo y de la interacción con los otros actores (que se motivan y se dan pie mutuamente) y con el público.

8. *A manera de conclusión*

En el marco del carnaval y por medio de un género de teatro popular como la parodia, *Los Muchachos* consiguen poner en escena una serie de temas, historias y perspectivas en un lugar y un modo propios, eludiendo de este modo tanto la intermediación de los medios masivos de comunicación como la mediación letrada. Entre burlas y veras, se presenta una sociedad desigual, estamental, no solo dividida y estratificada en clases sociales sino también una sociedad donde ciertas formas culturales son *a priori* y en general consideradas legítimas y más valiosas solo por ser de la preferencia y el gusto de las clases dominantes, mientras otras formas, que también pueden tener expresiones de valor y excelencia, son despreciadas o minusvaloradas, lo mismo que las personas y grupos que la producen, la disfrutan y la cultivan, siendo la música tropical uruguaya un caso paradigmático (Remedi 2014b). En este caso, la forma parodia y el discurso carnavalesco permiten construir un relato propio sobre una

vivencia y un sentir que recoge el baile y la música tropical, que de otra manera es visto y narrado desde fuera. El asunto y la anécdota cómica, sin embargo, instala y deja traslucir otras problemáticas y críticas más de fondo, de índole política y social.

Este acercamiento a las formas, la poética y la política de las parodias del carnaval tiene como objetivo avanzar en el estudio del teatro del carnaval, prestando atención a su teatralidad particular. De este modo, buscamos flexibilizar y ampliar los estudios teatrales, a fin de abarcar las prácticas teatrales constitutivas de “la escena plebeya”—la teatralidad popular, la teatralidad carnavalesca. Escena plebeya que no solo consigue sostener esta forma de arte viva amenazada por múltiples frentes (los medios electrónicos, el costo del teatro culto o comercial, otros factores de exclusión), sino en la que se cultiva y se renueva un espacio y un lenguaje teatral milenario que tanto en forma como en contenido (en perspectiva, en propuesta) actualiza su pacto de encuentro y expresión de y con las clases populares—protagonistas arriba y abajo del escenario. Igual de importante, nos permite descubrir los aportes de esta tradición y de estas prácticas teatrales contemporáneas a la constitución de la esfera pública popular, que es el ámbito donde se construye la conciencia, la sensibilidad y la subjetividad popular, desde el cual las clases populares hacen su aporte a la crítica de la cultura nacional y a la construcción de otros mundos, de mundos alternativos. Utopía o fantasía de “un mundo al revés” que el carnaval simultáneamente renueva, pone en escena, realiza en alguna medida y anuncia.

Finalmente, interpelados por el proyecto de la construcción de una cultura común pero entre todos, el estudio de la cultura popular—de sus contenidos y sus formas—implica una tarea de escucha, comprensión y aprendizaje orientada a la construcción colectiva y democrática de lo social. Puesto que no concebimos la construcción y la transformación social sin la participación y los aportes de las clases populares, sin tomarlos como la última palabra, ni como perspectiva “auténtica” ni como verdad revelada, hay que poder hacerlos parte de nuestra reflexión y seria consideración.

Obras citadas

- Alabarces, Pablo. 2020. *Pospopulares: las culturas populares después de la hibridación*. Guadalajara: Editorial Universitaria de Guadalajara, CALAS.
- Alem, Noemí. 2017. “De los cabarets, varietés y troupes a la revistas de Carnaval”. Trabajo de fin de curso, inédito.
- Alfaro, Milita y Antonio Di Candia. 2014. *Carnaval y otras fiestas*. Montevideo: Comisión del Bicentenario.
- Alfaro, Milita. 1991. *Carnaval: Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Vol. 1, El carnaval “heroico” (1800-1872)*. Montevideo: Trilce.
- _____.1998. *Carnaval: Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Vol. 2, Carnaval y modernización: Impulso y freno del disciplinamiento (1873–1904)*. Montevideo: Trilce.
- Alfaro, Milita y Carlos Bai. 14 de febrero 1986. “Murga es el imán fraterno” *La Lupa de Brecha*.
- Bajtín, Mijaíl. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Buenos Aires: Alianza.
- _____.1993. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barrán, José Pedro. 1989. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Vol. 1, La cultura bárbara*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- _____.1990. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Vol. 2, El disciplinamiento*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Benjamin, Walter. 1972. *Illuminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Brook, Peter. 1986. *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Carvalho Neto, Paulo. 1967. *El carnaval de Montevideo: Folklore, historia, sociología*. Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras.
- Carrquiry, Andrea. 2019. “De la ‘esfera pública plebeya’ a las esferas públicas en plural” *Encuentros Latinoamericanos* 3, núm. 2, 72-97.
- Cortez, Enrique y Leila Gómez. 2015. “Hispanismo y hegemonía en las Américas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 41, núm. 82, 9-20.
- Diéguez, Ileana. 2007. “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”. *Archivo Virtual de Artes Escénicas (ARTEA)*.

- Eley, Geoff. 1992. "Nations, Publics, and Political Cultures. Placing Habermas in the 19th Century", en *Habermas and the Public Sphere*, editado por Craig Calhoun. Cambridge: The MIT Press, 289-339.
- Filgueiras, Enrique. 30 de abril 2018. "La historia de los parodistas". *Carnaval del Futuro*. <https://carnavaldelfuturo.uy/2018/04/30/la-historia-de-los-parodistas/>.
- Font, Christian. 19 de febrero 2020. "Raras bañaderas nuevas: De tablado en tablado con Los Muchachos –y muchachas– en su décimo aniversario". *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2020/2/raras-banaderas-nuevas-de-tablado-en-tablado-con-los-muchachos-y-muchachas-en-su-decimo-aniversario/>.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Goldman, Gustavo. 1997. *Salve Baltasar: La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*. Montevideo: CSIC-EUM-FONAM.
- Godzich, Wlad y Nicholas Spadaccini. 1987. "From Discourse to Institution". En *The Institutionalization of Literature in Spain*, editado por Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini. Minneapolis: The Prisma Institute, 9-37.
- Gortázar, Alejandro. 2015. "Los secretos de la nación en *Gloria y tormento* del afrouruguayo Jorge Chagas". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 41, no. 81, 219-239.
- _____. 2021. "Culturas populares en registro masivo. Un ensayo sobre los candombes de Montevideo (1956-2019)". En *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya*, coordinado por Gustavo Remedi. Montevideo: Zona Editorial/FHCE-Udelar, 185-211.
- Gramsci, Antonio 2000. *Cuadernos de la cárcel, Tomo 6. Cuaderno 21*. México: Era.
- Habermas, Jürgen. 1981. *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hauser, Arnold. 1978. *Historia social del arte y la literatura*. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega.
- Hoggart, Richard. 2013. *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York & London: Methuen.
- Ivanov, Peter. 2006. "Problemas teóricos en torno a la parodia. El "apogeo" de la parodia en la poesía española de la época barroca". *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos* 11.

- Ladra, David. 1997. "Graciosos, clowns, bufones y protagonistas en la comedia shakesperiana" *Teatro: Revista de Estudios Culturales. A Journal of Cultural Studies* 11, 247-266.
- Litvak, Lily. 2014. "Reseña de *The Ingenious Simpleton. Upending Imposed Ideologies through Brief Comic Theatre* de Delia Méndez Montesinos". *Literatura Mexicana* XXV 2: 113-116.
- Los Muchachos. 2020. *Terrajas*. Registro de una actuación completa en el Teatro de Verano: <https://www.youtube.com/watch?v=byi-QfpNEfU>.
- Martín Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Naser, Lucía. 2021. "Revistas de carnaval: Deseos hegemónicos y cuerpos subalternos bailan la danza de todes". En Remedi, *La cultura popular en problemas. IncurSIONES críticas en la esfera pública plebeya*, 145-183.
- Negt, Oskar y Alexander Kluge. 1993. *Public Sphere and Experience: Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Spheres*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nicoloff, Adriana. 2017. "Juana de Ibarbourou, una parodia melodramática". Trabajo de fin de curso, inédito.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- _____. 1993. "Estudios teatrales". En *Teoría literaria*, editado por Marc Angenot et al. México: Siglo XXI.
- Poblete, Juan. 2017. "La lectura popular: Entre la biblioteca y la hoja suelta". *Taller de Letras* 61, 51-64.
- Rama, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- _____. 1982. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Ramos, Cristina, Eduardo Outerelo y Víctor Magallanes. 2000. *Carnaval. Historias de una fiesta. Parodistas*. Montevideo: IMM/Servicio de Imprenta.
- Ramos, Guzmán. 3 de febrero 2018. "Perfil, estilo e historias de los cinco parodistas que están prontos para salir a la cancha". *El País TV Show*. <https://www.tvshow.com.uy/musica/perfil-estilo-historias-cinco-parodistas-prontos-salir-cancha.html>.
- Remedi, Gustavo. 1992. "Esfera pública popular y transculturadores populares: Propuesta de interpretación y crítica de la cultura nacional desde las prácticas culturales de las clases subalternas" En *Hermenéuticas de los popular*, editado por Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 127-202.

- _____. 1996. *Murga: El teatro de los tablados: Crítica de la cultura nacional desde las prácticas culturales de las clases populares*. Montevideo: Trilce.
- _____, coord. 2014a. *El teatro fuera de los teatros: Apuntes desde el archipiélago teatral*. Montevideo: CSIC-Udelar.
- _____. 2014b. “El apagón cultural y la música tropical uruguaya: Pailas, güiros y trompetas en el cuarto de atrás de la Atenas del Plata”. *Studies in Latin American Popular Culture* 32, 3-30.
- _____. 30 de septiembre 2017a. “Seamos serios, o el humor sin límites” *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/opinion/articulo/2017/9/seamos-serios-o-el-humor-sin-limites/>.
- _____. 2017b. “Poéticas de la teatralidad carnavalesca: Sociedad de Negros y Lubolos *Mi Morena*”. Ponencia presentada en Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo. Inédito.
- _____. 2018. “El desafío de la escena plebeya: Poéticas de la teatralidad carnavalesca contemporánea. El caso de Humoristas Cyranos”. Ponencia presentada en el XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA), Facultad de Filosofía y Letras-UBA. Inédito
- Reglamento del concurso oficial de agrupaciones carnavalescas. 2016. <https://www.daecpu.org.uy/images/old/pdf/reglamento-2016.pdf>
- Reglamento del Concurso de Agrupaciones. 2020. <https://carnavaldelfuturo.uy/2019/10/31/reglamento-del-concurso-de-agrupaciones-2020/>
- Rivera, Gabriela. 2018. “La representación paródica de lo bélico en el teatro de carnaval uruguayo”. En *La guerra en el teatro. Las representaciones de lo bélico en la literatura teatral*. *Theatralia. Revista de Poética del Teatro XX*, editado por Jesús Maestro. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 291-304.
- Said, Edward. 2002. *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House Debolsillo.
- Samuelle, Juan. 18 de febrero 2020. “Los parodistas que hacen bailar a 4.500 personas e imitan a Lacalle Pou” *El Observador*. <https://www.elobservador.com.uy/nota/los-parodistas-que-hacen-bailar-a-4-500-personas-e-imitan-a-lacalle-pou-2020218104250>.
- Thompson, Edward Palmer. 1989. *La formación de la clase obrera en Inglaterra* (1963). Barcelona: Grijalbo.
- Thompson, John B. 1996. “La teoría de la esfera pública”. *Voces y cultura* 10, 1-10.

- Turner, Victor. 2002. *Antropología del Ritual* (1969). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- _____. 1992. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Urrutia, Jorge. 1975. "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario". En *Semiología del teatro*, editado por José María Díaz Borque y Luciano García. Barcelona: Planeta, 270-290.