



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

**Tesis para defender el título de Maestría en
Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro**

**Burlesco y jocoso con matices dramáticos.
El humor en el parodismo montevideano**

Autora: Chiara Miranda Turnes

Directores de tesis: Prof. Gustavo Remedi y Profa. Milita Alfaro

Montevideo, 2025

Los abajo firmantes, Profa. Milita Alfaro y Prof. Gustavo Remedi, actuando en calidad de co-tutores, consideran y comunican que la tesis de maestría titulada “Burlesco y jocoso con matices dramáticos. El humor en el parodismo montevideano”, de la Lic. Chiara Miranda Turnes se encuentra finalizada y lista para su entrega, presentación y defensa.

La tesis lleva a cabo un concienzudo estudio y realiza aportes significativos sobre una forma de teatro popular, de larga y rica tradición y alto impacto, como es el caso del género de parodistas, una de las formas salientes de nuestro teatro de carnaval.

Aparte de realizar una contribución bibliográfica y teórica acerca del problema de la parodia, el humor, el melodrama, entre otras cuestiones, la tesis acomete un pormenorizado análisis de la poética y los recursos desplegados en los espectáculos de 2024 por los conjuntos *Momosapiens*, *Zingaros*, *Los Muchachos* y *Caballeros*, además de plantear e incursionar en otras consideraciones y asuntos, tales como la problemática de género, las diferencias entre los espectáculos del Teatro de Verano y los representados en los tablados, el discurso periodístico, entre otros.



Profesora. Milita Alfaro



Profesor Gustavo Remedi

A lxs parodistas que se tomaron el tiempo de compartir conmigo sus procesos, experiencias y reflexiones. A todas las personas que me ayudaron a conseguir contactos, fotografías, artículos, nombres, datos, libros varios y materiales de todo tipo. A quienes me acompañaron a ver los mismos cuatro espectáculos de parodismo una y otra vez. A mis compañerxs de trabajo, por cubrirme en cada entrevista y en cada licencia por estudio. A la Intendencia de Montevideo y al tablado Monumental de la Costa por las entradas. A mis docentes y compañerxs de la maestría por compartirme sus perspectivas, sus autorxs preferidos y sus palabras de aliento.

A Clara, por su ayuda para destrabar el análisis y por el impulso, siempre gentil.

A Milita y Gustavo, por la confianza, la calidez y la generosidad intelectual.

A mi familia y a mis amigos, por el amor y por la paciencia. Sin ustedes esta tesis no existiría.

Gracias.

Resumen.....	1
1) Descripción del problema y justificación.....	3
2) Sobre el parodismo montevideano.....	5
2.1) Surgimiento y evolución del parodismo como género.....	5
2. 2) Debates actuales en el carnaval montevideano.....	9
3) Marco teórico.....	14
3.1) El teatro (del carnaval) como acontecimiento.....	15
3.2) El carnaval montevideano: fiesta teatralizada.....	17
3.3) El “campo” del carnaval y sus relaciones de poder.....	21
3.4) El humor y la risa carnalesca.....	24
3.5) Género, poder y risa desde una mirada feminista.....	30
3.6) La parodia ¿cita, crítica o reapropiación?.....	34
3.7) El melodrama: conmovir para convencer.....	37
4) Antecedentes: investigar el humor en el parodismo.....	41
4.1) Sobre el parodismo como género del teatro del carnaval montevideano.....	41
4.2) Sobre el humor y lo cómico en el carnaval montevideano.....	47
4.3) Sobre la parodia y los derechos de autor en carnaval.....	50
5) Estrategia metodológica.....	52
5.1) Lectura de los espectáculos en vivo.....	54
5.2) Análisis de los espectáculos.....	56
5.3) Entrevistas a letristas e intérpretes.....	58
5.4) Los programas especializados en carnaval en medios.....	60
6) Análisis de espectáculos.....	62
6.1) Caballeros: Uruguay pa’ todo el mundo.....	63
6.2) Los Muchachos: Orgullo.....	73
6.3) Momosapiens: Barbaridad.....	95
6.4) Zíngaros: No dejen de aplaudir.....	113
7) Poéticas de parodismo 2024.....	134
7.1) Caballeros: buscar la risa a toda costa.....	134
7.2) Los Muchachos: el humor desde los personajes y su juego de desdobles.....	137
7.3) Momosapiens: comicidad verbal y absurdo desde un esquema colectivo.....	142
7.4) Zíngaros: emoción constante y figuras que llevan la historia.....	146
8) Relaciones de género en el parodismo montevideano.....	151
8.1) Discursos, representaciones y cuerpos en escena.....	151
8.2) El travestismo como recurso escénico.....	156
9) El parodismo en los tablados.....	162
9.1) ¿Parodismo para los tablados o para el concurso?.....	162
9.2) Particularidades del tablado como espacio.....	168
10) Poéticas en contexto.....	171
10.1) Los comentarios en los programas de carnaval.....	172
10.2) Evaluación en el concurso y circulación de los espectáculos.....	183

10.3) Las poéticas más allá del carnaval 2024.....	186
10.4) El concurso como elemento legitimador.....	207
11) El humor en el parodismo montevideano.....	212
11.1) Conclusiones.....	212
11.2) Nuevas preguntas y líneas a explorar.....	217
12) Referencias.....	220
12.1) Bibliográficas.....	220
12.2) Audiovisuales.....	224
12.3) Notas de prensa.....	229
12.4) Otros materiales consultados.....	230
13) Anexos.....	232
Anexo 1) Fichas técnicas de cada conjunto.....	232
Anexo 2) Descripción de momentos.....	237
Anexo 3) Guías de entrevista.....	272
Anexo 4) Comentarios en programas de radio especializados.....	274
Anexo 5) Libretos.....	293

Resumen

El estudio del parodismo y del carnaval uruguayo como forma de teatro popular es un campo aún poco explorado en relación a lo vasto y relevante del fenómeno. Esta investigación propone comprender el lugar del humor en el parodismo como género del teatro del carnaval montevideano mediante la delimitación de diferentes poéticas a partir del lugar que los conjuntos participantes del concurso oficial de carnaval 2024 otorgan al humor y el melodrama en sus espectáculos, para posteriormente caracterizar estas poéticas en dominantes, residuales y emergentes. Este trabajo se desarrolla a partir de la identificación de momentos, procedimientos y recursos humorísticos utilizados por parodistas Caballeros, Los Muchachos, Momosapiens y Zíngaros en sus espectáculos así como la comprensión de las perspectivas sobre el humor y el melodrama en el parodismo de quienes los escriben e interpretan. Se busca también entender cómo los roles de género atraviesan estas poéticas y las formas de buscar el humor en el parodismo, y distinguir si existen diferencias entre los momentos, procedimientos y recursos humorísticos utilizados por cada conjunto en las puestas en escena de su espectáculo en los tablados populares, los tablados comerciales y el Teatro de Verano.

Palabras clave: parodismo, teatro del carnaval, humor, género, poéticas

Abstract

The study of *parodismo* and the Uruguayan carnival and as an expression of popular theatre remains largely unexplored considering the vast and relevant nature of the phenomenon. This research aims to understand the importance of humor in *parodismo* as a genre of the carnival theatre of Montevideo by delimitating different poetics according to the place given to humor and melodrama by the groups participating in the official carnival contest of 2024, and characterizing these poetics in dominant, residual and emergent. This work is sustained by the identification of moments, procedures and resources used by *parodistas* Caballeros, Los Muchachos, Momosapiens and Zíngaros in their shows, as well as the understanding of the perspectives regarding humor and melodrama in *parodismo* by those who wrote and performed said shows. The research also seeks to understand how gender roles permeate these poetics and the ways in which humor is sought in *parodismo*. Also, it aims to distinguish whether there are differences between the moments, procedures, and humorous resources used by each group in the staging of their shows on popular stages, commercial stages, and the official competition.

Key words: *parodismo*, carnival theatre, humor, gender, poetics

1) Descripción del problema y justificación

Este trabajo se propone indagar acerca del humor en el parodismo como género del teatro del carnaval montevideano contemporáneo, con el objetivo de delimitar poéticas de parodismo a partir del lugar que cada conjunto otorga al humor en sus espectáculos, y los mecanismos o procedimientos que utilizan en su búsqueda. Acompaña esta reflexión una pregunta acerca de las formas en que los roles de género atraviesan la búsqueda del humor en cada poética.

El estudio del parodismo y del carnaval uruguayo como forma de teatro popular es un campo aún poco explorado en relación a lo vasto y relevante del fenómeno. En la trascendencia del carnaval como expresión artística, cultural y social radica un primer elemento para justificar la importancia de esta temática. Además de que su estudio desde la academia es aún acotado en relación a su magnitud, la producción existente está centrada principalmente en reflexiones acerca de la murga y de la musicalidad del candombe, o en la evolución histórica de la fiesta.

Los trabajos existentes acerca del parodismo, principalmente artículos breves o ponencias, se enfocan en el análisis de uno o dos espectáculos específicos; no se identifica producción académica que ponga en relación distintas poéticas o formas de hacer parodismo. Por otra parte, los estudios acerca del humor en el carnaval uruguayo suelen centrarse en espectáculos de la categoría murga.

Se entiende, entonces, que una aproximación al parodismo como género carnavalesco constituye una contribución relevante a la construcción de conocimiento académico y también al debate público acerca de nuestra cultura. En particular, se considera que el abordaje del carnaval desde los estudios teatrales representa un aporte a la comprensión del sistema teatral uruguayo sin reducirlo a lo establecido o institucionalizado, considerando el carnaval como una forma de teatro popular (Remedi, 2014).

La pregunta de investigación que guía este trabajo refiere a cuál es el lugar del humor en el parodismo como género del teatro del carnaval montevideano actual. Derivan de esta interrogante general una serie de preguntas secundarias vinculadas al planteamiento del problema, que se entienden contribuyen a la construcción de una respuesta exhaustiva.

Se pretende comprender cuáles son los procedimientos y recursos humorísticos utilizados por los cuatro conjuntos de parodistas que participan del concurso oficial de carnaval 2024: Caballeros, Los Muchachos, Momosapiens y Zíngaros; y en qué forma se vinculan sus espectáculos con las obras originales parodiadas: ¿qué tan necesario es conocer lo parodiado para reírse de la parodia?

En relación a los procesos de profesionalización y espectacularización del carnaval, y las dinámicas de los espacios populares y comerciales, se buscará identificar si existen diferencias según donde se ponen en escena los espectáculos, considerando tanto el Teatro de Verano como los tablados comerciales y los tablados populares.

Se busca también comprender cuáles son las perspectivas acerca del humor en el parodismo que tienen quienes escriben e interpretan estos espectáculos, como parte del proceso para delimitar qué formas de hacer parodismo existen a partir del lugar que se otorga al humor en las puestas en escena las formas en que se busca, comprender en qué forma estas poéticas son atravesados por los roles de género, y también cuáles de estas poéticas pueden considerarse hegemónicas, emergentes y residuales.

2) Sobre el parodismo montevideano

2.1) Surgimiento y evolución del parodismo como género

Para comprender el lugar que ocupa hoy el humor en el parodismo montevideano, se entiende necesario realizar un breve repaso por algunos hitos en la evolución del género. De acuerdo con Alfaro (2022) el parodismo uruguayo encuentra sus orígenes en los conjuntos carnavalescos denominados “máscaras sueltas” de la década de mil novecientos treinta:

los conjuntos que inventaron el parodismo iniciaron su trayectoria en carnaval como máscaras sueltas, copando la categoría con el debut en 1939 de dos títulos que luego se convertirían en referencias emblemáticas. Por un lado, los Parodistas de Chocolate, una creación del Loro Collazo [...] Por otro lado, Los Negros Melódicos de Carmelo Imperio, un auténtico empresario del espectáculo (Alfaro, 2008, p. 82)

En el inicio del fenómeno la distinción entre parodismo y humorismo dentro del carnaval era, cuanto menos, difusa. Pese a que la categoría “parodistas” nace como tal dentro del carnaval montevideano en el año 1944, cuando se separa oficialmente de las “máscaras sueltas”, es recién en 1956 que los conjuntos que ahora se definen como “humoristas” dejan de estar incluidos en la denominación (Alfaro, 2008). Es así que el humor aparece fuertemente ligado al parodismo como género desde sus inicios.

La escasez de trabajos académicos sobre la historia del parodismo obliga a incorporar otras fuentes y otros relatos para contextualizar históricamente al parodismo. En un librito publicado por el Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, Ramos *et al.* (2000) proponen comprender la historia del parodismo como género del carnaval uruguayo en tres etapas:

1) La primera con la iniciación de Los Parodistas; 2) La revolución de los Negros Melódicos y la aparición de Los Fígaros Armónicos, y dentro de la

misma la vuelta después de varios años de Los Negros Melódicos con otras tendencias más “libretadas”; 3) El salto desplegada por “Los Gabys”, después de un período intermedio de “Los Sandros” (p. 18)

Durante esta primera etapa el género estaba centrado en la reinención humorística de canciones de moda y de obras clásicas de la literatura universal (Alfaro, 2014), con una gran predominancia de lo musical en las propuestas:

Con sus maquillajes blancos y negros, sus ranchos de paja o sus galeras redondas, sus guantes y sus bastones, sus guitarras y sus banjos, los pioneros del parodismo apostaron a la risa a través de la satirización de canciones de moda, poniendo el acento tanto en la excelencia de las voces y los arreglos musicales como en el humor disparatado de las letras (Alfaro, 2008, p. 82)

Junto con la consolidación del género como categoría oficial del concurso, el parodismo termina de afianzarse en el gusto del público a mediados del siglo XX. Es en este momento que surge la primera rivalidad entre conjuntos de la categoría “a partir del año 48 en que nacen los Fígaros Armónicos con sus enormes tijeras de peluqueros y sus admirables condiciones como para competir en un pie de igualdad con los Negros Melódicos” (Alfaro, 2008, p. 82) en una dinámica que se repetiría con otras agrupaciones en décadas posteriores.

Posteriormente, en la década de mil novecientos sesenta, los espectáculos comienzan a incorporar un acompañamiento orquestal (Filgueiras, 2020) y apuestan “cada vez más a la contemporaneidad de los títulos y las temáticas elegidas” (Alfaro, 2014). El surgimiento de Los Gaby’s en 1973 y de Los Klaper’s dos años más tarde impone como estándares de la categoría parodistas aquellos espectáculos “cuidados hasta el mínimo detalle, la incorporación del baile moderno, marcaciones en el trabajo escénico, gran despliegue de vestuario y escenografía” así como una suerte de rivalidad entre estos dos conjuntos “con inspirados libretos y una sorprendente selección musical” (Filgueiras, 2020). De acuerdo con el crítico teatral Leonardo Flamiá (2019) es en esta época que “el carnaval montevideano el parodismo gana en su aspecto teatral”. Es también en la década de mil novecientos setenta que

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 (Remedi, 2024, p. 221)

Fue un momento de “memorable expansión” para el género 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 Klapers también es una referencia ineludible de ese tiempo” (Alfaro, 2014, p. 25).

El parodismo como género del teatro de carnaval comienza a estrechar vínculos con la música tropical en la década de mil novecientos ochenta. Entiende Pellicer (2019) que existe un proceso de hibridación entre la música tropical y los conjuntos de parodistas con el surgimiento de Karibe con K y Sonora Palacio, orquestas que incorporaban vestuarios vistosos y coreografías en sus espectáculos. Los vínculos entre la música tropical y el parodismo se mantienen en la actualidad, con gran cantidad de músicos que integran orquestas de música tropical y también conjuntos de parodistas.

Sobre las coreografías en la década de los años mil novecientos ochenta, relata Horacio Rubino que “tenían una dificultad menor a la de hoy, porque todos cantábamos y bailábamos a la vez. Entonces, tanto los más diestros para bailar como los que no, tenían que hacerla” (Rubino en Alcuri, 2019).

En la década de mil novecientos noventa se consolida la tendencia al abordaje de temáticas contemporáneas “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, 2014, p. 32).

Una columna de opinión publicada en las páginas de carnaval de La República durante esta época se refería al parodismo como género carnavalesco en necesidad de “un salto más provocativo” (Outerelo Souto, 1992). Tras señalar que “las traslaciones literarias, teatrales o cinematográficas, son punto de partida sustancial

de los parodistas” (Outerelo Souto, 1992) el comentarista se preguntaba hasta dónde llegaba la parodia y si era necesario incluir el “panfleto” o “mensaje” de forma tan forzada como parecía haber sucedido en la categoría durante los años anteriores. Estas reflexiones, acompañadas de un repaso por algunas de las parodias puestas en escena ese año —El nombre de la Rosa, Los tres mosqueteros y Casanova— contribuyen a ilustrar algunas características del parodismo en la década de mil novecientos noventa.

A finales del siglo XX comienza a instalarse un fenómeno que alcanzaría su consolidación en el año 2004 y que afecta al parodismo: la televisación del carnaval. El proceso de espectacularización (Carriquiry, 2017) asociado a la televisación implicó una mayor atención a los elementos visuales de los espectáculos carnavalescos, con la utilización de nuevos elementos técnicos para el cuidado de rubros como maquillaje, vestuario, escenografía y puesta en escena. De acuerdo con Remedi:

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 (2024, p. 222)

La construcción de un jardín con cientos de flores sobre el Teatro de Verano que utilizó parodistas Zíngaros en 2005, y la representación de una partida de ping-pong usando títeres y juegos de luces durante el espectáculo de Momosapiens 2006 en el marco del concurso, son algunos ejemplos del impacto que tuvo la televisación sobre el género.

La definición formal más reciente de la categoría parodistas dentro del concurso oficial de agrupaciones carnavalescas de Montevideo corresponde al carnaval 2020. El reglamento de ese año, en su apartado respecto a la definición y características de cada categoría, establece que los conjuntos de parodistas deberán:

parodiar el argumento de obras, historias de hechos y/o personas de

público y notorio conocimiento en una imitación generalmente burlesca, realizada en tono jocosos, 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. (Intendencia de Montevideo [IM], 2019)

Se especifica también la obligación que tienen los conjuntos de cantar, ejecutar coreografías y utilizar tanto vestuario como escenografía para el desarrollo de su espectáculo, con una duración de entre sesenta y setenta minutos, y un acompañamiento musical que podrá ser orquestal o con pistas secuenciadas. Además, se indica respecto a los repertorios carnavalescos de la categoría parodistas que cada libreto deberá especificar “el origen de la versión escogida y el formato original de la(s) obra(s) a parodiar” (IM, 2019).

Es posible detectar cierta ambigüedad respecto al lugar del humor en estas definiciones, que no hacen más que reflejar las tensiones de los distintos espectáculos y conjuntos a lo largo de las últimas décadas. Tras una curiosidad inicial como espectadora del carnaval montevideano respecto a la evolución del humor en el parodismo, este trabajo propone un análisis de la situación actual del género.

2. 2) Debates actuales en el carnaval montevideano

Para abordar el parodismo como género carnavalesco, es necesario repasar previamente algunos de los grandes debates o problemas que atraviesan al carnaval montevideano como fenómeno en que el género se desarrolla. Se identifican tres problemáticas centrales que se vinculan al parodismo como parte del concurso oficial de carnaval: la profesionalización y espectacularización; el debate acerca de lo popular y barrial del carnaval; y la participación de mujeres y disidencias en la fiesta.

En relación a la profesionalización y la espectacularización del carnaval, Carriquiry define estos procesos como aquellos que redundan en espectáculos contruidos “con estricto cuidado del tiempo y los movimientos escénicos, atendiendo a los rubros con extremo cuidado intentando alcanzar el mayor grado de perfección y por lo tanto de puntuación, haciendo también un uso óptimo de todos los elementos técnicos posibles” (2017, p. 30).

Se involucra aquí la dimensión artística pero también económica del carnaval, específicamente en relación al concurso oficial. Alzaga (2013) también propone pensar la profesionalización desde estas dos dimensiones, refiriéndose a la contratación remunerada de “personal calificado” a nivel de técnicos y componentes como elemento clave, y remarcando la incidencia de los medios de comunicación en estos procesos, específicamente en relación a la televisión.

El cuidado de los rubros, la búsqueda de una buena puntuación en el concurso, y la mediación monetaria en la participación, no son elementos novedosos dentro del carnaval montevideano. La competencia entre agrupaciones y la evaluación por “rubros” —canto, musicalidad, textos y vestuarios— están presentes desde finales del siglo XIX, en los albores del carnaval moderno y disciplinado (Alfaro, 1998, 2014). Aunque el carnaval montevideano es un fenómeno en constante evolución, atravesado desde hace más de un siglo por estos procesos, los debates en torno a la profesionalización y espectacularización siguen vigentes y parecen incrementarse a partir de la televisión del concurso durante las últimas dos décadas, con foco en las actuaciones desarrolladas en el Teatro de Verano y evaluadas por el jurado del concurso oficial de agrupaciones.

Este debate acerca de lo profesional y lo espectacular en carnaval está fuertemente vinculado a otra problemática: el carácter popular de la fiesta. Se trata, también, de una pregunta que atraviesa al fenómeno desde hace varias décadas, y que actualmente parece encontrar un importante anclaje en los espacios de los tablados populares de Montevideo.

Beceiro y Bertocchi (2021) se preguntan acerca de los ámbitos populares y las dinámicas de construcción comunitaria del carnaval montevideano en los tablados populares, en contraposición a las dinámicas de los escenarios comerciales. Turnes (2023) plantea que en los escenarios populares

el foco está puesto en el acceso a la mayor diversidad de propuestas culturales como criterio común. Además, también se observa que comparten el objetivo de consolidación de la comunidad barrial y la promoción de la participación de vecinas y vecinos. El espacio del tablado parece más una excusa para el encuentro y la colaboración entre vecinas y vecinos (p. 160)

Mientras que Pafundi *et al.* (2024) encuentran que estos tablados “son el sostén del Carnaval Oficial. Ni el concurso, ni los premios, ni los sponsors. Es el trabajo comunitario de los vecinos y vecinas” (p. 437).

Este debate está ligado también a la aparición de nuevos circuitos carnavalescos que se posicionan contrarios al concurso oficial y los tablados asociados, como Carnavalé y Más Carnaval (Miranda Turnes, 2023). Pese a que no se identifican conjuntos de parodistas en estos nuevos circuitos, las agrupaciones participantes del concurso oficial sí participan en los tablados populares y en los comerciales. Se considera pertinente incorporar a las reflexiones acerca del humor en el parodismo esta dimensión, explorando si los procedimientos y mecanismos para su búsqueda se modifican en los distintos espacios de puesta en escena de los espectáculos: tablados populares, tablados comerciales, y actuaciones del concurso oficial de carnaval en el Teatro de Verano.

Otro de los debates instalados en el carnaval montevideano, que ha cobrado particular visibilidad en la última década, se vincula a la participación de mujeres y disidencias en la fiesta, y en las condiciones necesarias para alcanzar la equidad de género en los ámbitos del carnaval. Si bien la producción académica respecto al tema está principalmente centrada en el género murga (Lima, 2013; Gutierrez *et al.*, 2019; Bolazzi, 2020) y muchas de las discusiones a nivel de prensa especializada refieren a la participación de mujeres en esta categoría, se trata de una problemática que atraviesa a todo el carnaval.

En octubre del año 2020 ocurrió un fenómeno denominado “varones carnaval” en que se compartieron y viralizaron múltiples denuncias anónimas sobre situaciones de violencia de género y acoso hacia mujeres y niñas en distintos espacios asociados al carnaval a nivel nacional. Los impactos de este hecho fueron múltiples, y más de cuatro años después continúan atravesando los diferentes colectivos, organizaciones y personas que forman parte del carnaval de Montevideo. La problematización del carnaval desde una perspectiva de género cobró a partir de “varones carnaval” una notoriedad pública aún mayor.

Un análisis cuantitativo de la participación de mujeres en el parodismo durante los últimos diez carnavales permite identificar algunas tendencias que enmarcan este trabajo. Si se considera la cantidad de mujeres componentes que integran los conjuntos de parodistas sobre el escenario en roles de actuación, canto y baile, la evolución es notoria. En el año 2014, seis de los siete conjuntos de parodistas participantes del concurso estaban integrados exclusivamente por varones, con una sola mujer sobre el escenario en toda la categoría. Diez años más tarde, en 2024, son veinte las mujeres componentes en un total de ochenta y un personas que suben al escenario como parte de distintos conjuntos de parodistas.

Tras varios años con una predominancia de conjuntos integrados únicamente por varones, en 2019 pasan a ser más las agrupaciones de parodistas con mujeres componentes que aquellas conformadas solo por varones sobre el escenario. El carnaval 2022 es el primero en que todos los conjuntos de parodistas participan del concurso con al menos una mujer entre sus componentes, situación que se mantiene hasta el día de hoy.

Aunque estos datos permiten enmarcar algunas reflexiones, pensar la participación de mujeres en un género debe, necesariamente, trascender un análisis de cantidades y enfocarse en las formas de participación: qué tipo de roles desarrollan las mujeres en los conjuntos de parodistas, qué relevancia tienen en los espectáculos, qué historias eligen contar los conjuntos y qué representaciones

se ponen en juego son algunas de las preguntas que es necesario abordar para pensar la participación en clave de género.

En el parodismo, la participación creciente de mujeres en los conjuntos es acompañada por un mayor protagonismo en los espectáculos, principalmente a nivel de actuación. El conjunto que obtuvo el primer premio en el concurso oficial de carnaval 2023 contaba con tres mujeres actrices de rol protagónico en la conducción del espectáculo y la búsqueda del humor.

Por lo tanto, se entiende necesario incorporar también en los roles de género como categoría de análisis para reflexionar acerca de los mecanismos y procedimientos humorísticos en el parodismo. Esta definición responde también a una inquietud de la autora de este trabajo por incorporar una mirada feminista en la práctica académica y de creación de conocimiento.

3) Marco teórico

El marco teórico para analizar el humor en el parodismo montevideano se centra en cinco conceptos que se consideran fundamentales para comprender el fenómeno: el teatro del carnaval montevideano como marco contextual que el género parodismo integra; la conceptualización del carnaval como campo y las relaciones de poder que atraviesan las posibles delimitaciones de poéticas o formas de hacer; los debates acerca del humor y los procedimientos o mecanismos para su búsqueda; la definición de la parodia para analizar el parodismo como género; y su vínculo con el melodrama.

Se incorpora también un debate teórico que atraviesa y es atravesado por las nociones de campo y relaciones de poder así como por los debates sobre el humor: los roles de género desde una perspectiva feminista.

Antes de ahondar en cada uno de estos cinco ejes, se realiza una breve introducción a la perspectiva del teatro como acontecimiento y la definición del término “poética”. A continuación, se desarrolla una breve síntesis de las principales expresiones y debates teóricos identificados en torno a cada concepto identificado como clave para abordar el problema que esta tesis plantea, con particular énfasis en las formas en que se relacionan.

En este sentido, las definiciones acerca del humor y la risa son acompañadas de una elaboración específica acerca de su vinculación con el carnaval, la noción teórica de parodia se articula desde las consideraciones acerca del lugar que ocupa lo cómico en el género, y los debates acerca de los roles de género se cristalizan en planteos acerca del humor como forma de opresión o resistencia feminista. La definición del melodrama dentro de este encuadre teórico del trabajo deriva de su emergencia en la construcción del problema (así como en los antecedentes

identificados) como parte fundamental de los espectáculos de parodistas que se contraponen a los momentos de búsqueda del humor.

3.1) El teatro (del carnaval) como acontecimiento

Dubatti (2011) entiende el teatro como “un ente complejo que se define como acontecimiento, un ente que se constituye históricamente en el acontecer; el teatro es algo que pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano” (pp. 33-34). Esta definición supera las nociones del teatro como presentación o representación para enfocarse en el carácter vivo del teatro que sucede. Entiende este autor que este acontecimiento está constituido por tres sub-acontecimientos: el convivio, la *poíesis* y la expectación, en una “multiplicación mutua [...] de tal suerte que en la dinámica del acontecimiento teatral es imposible distinguirlos claramente” (pp. 42-43).

Resulta de particular interés para el objeto de esta tesis el concepto de convivio, entendido por Dubatti como “la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente)” (2011, p. 35). Esta definición aplicada al estudio del teatro del carnaval montevideano complejiza el debate acerca de la transmisión de espectáculos carnavalescos por radio, televisión o plataformas de *streaming*, al relativizar su carácter de encuentro efímero.

En este sentido, resultan de interés las ideas de Benjamin (2023) acerca de las consecuencias de la reproducción técnica de las obras de arte. Entiende el autor que “la labor artística del actor de teatro se termina de definir cuando se presenta en persona ante su público” (Benjamin, 2023, p. 49). Es así que lo fundamental del hecho escénico radica en esa puesta en escena en vivo, en diálogo con el público, que le permite adaptarse a lo que está sucediendo durante su actuación.

En carnaval el acontecimiento teatral ocurre en vivo pero se transmite mediante cámaras de televisión. Entiende Benjamin que la incorporación de un aparato en la reproducción de una obra de arte lleva a que el público adopte “la actitud de un examinador que no se ve perturbado por ningún contacto personal con el actor [...] No es una actitud a la que puedan exponerse los valores culturales” (2023, p. 49-50). Esto se debe al carácter ritual que Benjamin atribuye al arte: “El valor único de la obra artística «auténtica» se funda en el ritual, en el que tuvo su valor de uso original y primario” (2023, p.33).

Si se entiende el teatro del carnaval como un acontecimiento que ocurre en persona y su transmisión en vivo como una reproducción, las ideas de Benjamin permiten diferenciar radicalmente estas dos instancias:

Hasta en la reproducción más perfecta siempre faltará *algo*: el *aquí* y *ahora* de la obra de arte, la unicidad de su existencia en el lugar en que se encuentra. Es solo allí, y durante el tiempo que perdurase, donde habría acontecido el trabajo de la historia. (Benjamin, 2023, p. 21)

Además de la presencia y el convivio, Dubatti encuentra otros dos sub-acontecimientos en la demarcación del teatro. La *poíesis* es definida por el autor como aquel “nuevo ente que se produce, y es, en el acontecimiento a partir de la acción corporal. El ente poético [...] configura un acontecimiento y un ente “otros” respecto de la vida cotidiana, un cuerpo poético con características singulares” (Dubatti, 2011, p. 38).

La *poíesis* conjuga la creación con aquello que es creado, es el acontecimiento y lo que el acontecimiento produce. Su carácter es ontológico: la función de la *poíesis* es “poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo” (2011, p. 39). En este marco, Dubatti entiende la poética como

el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, trabajo y estructura, modalizados por la concepción de teatro e integrados en el acontecimiento como una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos. (2011, p. 60).

Su estudio requiere considerar tanto el trabajo humano involucrado en la producción de la *poíesis* como el producto, en su carácter de acontecimiento. La poética “no es el ente poético en sí, sino el conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y características del ente poético [...] son diseños y aproximaciones históricas” (2011, p. 62). Esto implica que para cada obra/acontecimiento existen múltiples posibles poéticas enunciables.

La expectación, por su parte, se constituye en sub-acontecimiento del teatro que implica necesariamente algún grado de conciencia de la naturaleza del ente poético. De acuerdo con Dubatti, la expectación requiere necesariamente una “distancia ontológica” y una conciencia “de la especificidad *poiética* del acontecimiento teatral, del ente teatral poético, de su salto ontológico respecto del espesor ontológico de la vida cotidiana” (2011, p. 40).

Entiende Dubatti que el acontecimiento de expectación puede disolverse, interrumpirse o combinarse pero nunca deja de existir:

en el convivio teatral, el espacio de expectación nunca desaparece definitivamente, ya que se preserva en la delegación de los espectadores entre sí. Basta con que un único espectador persista en la función primaria de la expectación —observar la *poíesis* con distancia ontológica, con conciencia de separación entre el arte y la vida— para que el trabajo del espectador se realice. No hay teatro sin función expectatorial (2011, p.41)

Sin acontecimiento expectatorial poético no hay teatro, porque sin expectación, la *poíesis* se fusiona con la vida.

3.2) El carnaval montevideano: fiesta teatralizada

Para caracterizar al teatro del carnaval montevideano es necesario, en primera instancia, presentar en forma somera algunas definiciones y evoluciones acerca

del carnaval. Al estudiar la cultura popular de la Edad Media, Bajtín define el carnaval como una verdadera fiesta. Se trata de un momento que ignora

toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. (Bajtín, 1987, p. 7)

Esta definición contrapone al carnaval con el teatro, los opone como fenómenos claramente diferenciados y sin aparente punto de encuentro ni reconciliación. Este autor entiende el carnaval como un espacio de liberación, sin reglas ni relaciones de poder, en el que “es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral)” (Bajtín, 1987, p. 7). La vida carnavalesca tal como Bajtín la concibe

es una vida desviada de su curso normal; es, en cierta medida, la ‘vida al revés, el ‘mundo al revés’. Las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y el orden de la vida normal, o sea, de la vida no carnavalesca, se cancelan durante el carnaval: antes que nada, se suprimen las jerarquías y las formas de miedo, etiqueta, etc., relacionadas con ellas, es decir, se elimina todo lo determinado por la desigualdad jerárquica social (Bajtín, 2012, p. 242)

La existencia de un intérprete y un espectador no son concebibles en esta definición, ya que el carnaval se considera una vivencia centrada en la experiencia de la libertad y la fiesta. El carnaval es definido como Bajtín por

el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto. (1987, p. 9).

Gurevich propone una revisión crítica de las ideas de Bajtín mediante un análisis histórico y afirma que “no sólo la alegría y el humor, no sólo el festejo y el relajo popular, sino también la crueldad, el odio y la masacre podrían ser elementos del carnaval” (2022, p. 84). El historiador identifica también elementos de lucha, de

revuelta y de miedo dentro de un complejo entramado de sentimientos y emociones comprendidos dentro del carnaval, con una cultura popular en cuyo seno coexistían tanto la alegría como el miedo.

Más allá de posibles críticas en relación al modelo de carnaval planteado por Bajtín, es necesario una contextualización socio-histórica y cultural del carnaval montevidео contemporáneo. En relación a este contexto situado, Alfaro afirma que el carnaval de Montevideo puede definirse como

el más teatralizado del mundo. Rasgo definitorio que ya está presente en las últimas décadas del siglo XIX, convirtiendo al tablado en uno de los primeros espacios masivos con que contaron los uruguayos para verse y representarse arriba de un escenario. (Alfaro, 2017, p. 2)

El carácter diacrónico de esta afirmación refiere a un proceso de teatralización, de una transformación sufrida —¿o disfrutada?— desde los carnavales bárbaros de principios del siglo XIX y sus “tres días de verdadera locura, en que Montevideo era escenario de feroces guerrillas” (Alfaro, 2008, p. 9) hasta el carnaval montevidео contemporáneo teatralizado.

Este carnaval de las últimas décadas es definido por Remedi como un “conjunto de representaciones teatrales anuales que tienen lugar en los escenarios o tablados contruidos en los barrios de Montevideo” (1996, p.14). Existe una diferencia clara entre este carnaval y los carnavales montevidеоanos bárbaros del siglo XIX. La distancia entre espectador y artista del carnaval montevidеоano teatralizado descrito por Remedi rompe con las maneras de relacionarse entre participantes del carnaval definido por Bajtín, en que se establece una forma

sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un *nuevo modo de relaciones entre toda la gente*, el cual se opone a las relaciones jerárquicas y predominantes de la vida cotidiana. El comportamiento, el gesto y la palabra del ser humano se liberan del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna) que los suele determinar totalmente en la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual (Bajtín, 2012, p. 243)

Las situaciones jerárquicas impregnan y atraviesan el carnaval teatralizado montevideano contemporáneo, y la liberación real parece imposible cuando cada espectáculo es parte de

un teatro realizado por conjuntos de actores-cantantes-danzantes-músicos. Donde existe un escenario y localidades para el público, y donde la gente participa de un espectáculo con papeles muy bien definidos —ya como actor, ya como espectador, ya como trabajador del carnaval, ya como empresario de “la zafra” del carnaval (Remedi, 1996, p. 15)

En el carnaval montevideano, quienes desarrollan las actuaciones son contratados para hacerlo, los espectáculos son creados e implementados por un grupo de técnicas y técnicos que diseñan vestuarios y maquillajes, escriben letras y melodías, arreglan musical y coralmente los espectáculos, y dirigen una determinada puesta en escena “cuya realización es resultado de varios meses de aprendizaje, preparación, modificaciones, ajustes y ensayos —los cuales continúan hasta la última actuación de carnaval” (Remedi, 1996, p. 15). Según este autor, se trata de un género teatral en sí mismo, pasible de ser analizado desde la perspectiva de la teoría y crítica teatral (Remedi, 2001). Este carnaval teatralizado, sin embargo, no es completamente ajeno al carnaval bajtiniano, sino que se encuentra plagado de contradicciones y tensiones:

cuando examinamos el discurso carnavalesco más de cerca descubrimos que Momo (unas veces Rey, otras veces Dios), símbolo de encuentro (o encuentro simbólico) de lo popular-nacional, parece admitir significados y rituales discordantes y opuestos. En esta diversidad semántica se arraiga la noción del carnaval como espacio barroco y truculento, donde una máscara cubre a otra máscara y ésta a otra, y que da pie a continuas disputas (Remedi, 2001, pp. 136-137)

Tal como afirma Vidart “quienes procuren definir el Carnaval por uno solo de sus caracteres están condenados a la parcialidad cuando no a la inexactitud” (2014, p. 17). El carnaval uruguayo es “un carnaval complejo y contradictorio, atravesado por un sinnúmero de fuerzas sociales, políticas y culturales” (Remedi, 2001, p. 145) que requiere para su estudio un análisis de las relaciones de poder que lo atraviesan como parte de la cultura uruguaya.

3.3) El “campo” del carnaval y sus relaciones de poder

Para comprender las tensiones entre diferentes formas de hacer parodismo, particularmente en referencia al humor, se propone concebir el carnaval montevidiano actual como un “campo” de acuerdo a la noción desarrollada por Bourdieu:

Irreductible a un simple agregado de agentes aislados, a un conjunto de adiciones de elementos simplemente yuxtapuestos, el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. (2002, p. 9)

Se trata de una estructura situada atravesada por fuerzas en tensión. Aplicar este concepto al carnaval montevidiano implica entenderlo como un espacio regido por un cierto conjunto de normas explícitas e implícitas, que generan y perpetúan —aunque no de forma ininterrumpida ni estática— ciertas relaciones entre los agentes que lo habitan, y que ocupan determinadas posiciones de poder. Trasladar las ideas del campo intelectual a una concepción del carnaval montevidiano como campo conduce además

a disipar las ilusiones nacidas de la familiaridad, al poner al descubierto que, como producto de una historia, este sistema no puede disociarse de las condiciones históricas y sociales de su integración y condenar por ello toda tentativa de considerar las proposiciones que se desprenden del estudio sincrónico de un estado del campo como verdades esenciales, transhistóricas y transculturales. (Bourdieu, 2002, p. 17)

Pensar el carnaval como campo habilita una desnaturalización de la ocupación de los lugares legitimados, así como un análisis de poéticas y estéticas en términos sociales. La noción propuesta por Bourdieu permite articular en el análisis la noción de poder como mediadora de relaciones, vinculada a la toma de decisiones y los beneficios (o no) que de estas derivan. Se trata de entender el carnaval como

una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas —en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes— por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de

la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones (Bourdieu, 1990, pp. 23-24)

Los actores sociales que forman parte del campo, y ocupan determinadas posiciones, tienen además ciertos *habitus*, entendidos como

sistemas de disposiciones que son el producto de la interiorización de un tipo determinado de condición económica y social y a las que una posición y una trayectoria determinadas dentro de un campo de producción cultural que ocupa una posición determinada en la estructura de las clases dominantes les proporcionan una ocasión más o menos favorables de actualizarse. (Bourdieu, 1990, p. 20)

La contextualización social e histórica de las relaciones que atraviesan un campo como parte fundamental de su comprensión propuesta por Bourdieu se entiende coherente con el análisis de los procesos culturales en términos de interrelaciones dinámicas de poder que elabora Williams. Este autor propone una perspectiva marxista crítica para leer la cultura y afirma que

En el auténtico análisis histórico es necesario reconocer en cada punto las complejas interrelaciones que existen entre los movimientos y las tendencias, tanto dentro como más allá de una dominación efectiva y específica. Es necesario examinar cómo se relacionan con el proceso cultural total antes que, exclusivamente, con el selecto y abstracto sistema dominante. (Williams, 2009, p. 160)

Pensar el poder en relación a los procesos culturales en su totalidad implica reconocer las relaciones dinámicas internas, diferenciando entre lo dominante, lo residual y lo emergente. Williams define lo dominante en relación a la noción de hegemonía:

un sistema vívido de significados y valores —constituyentes y constituidos— que en la medida que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. Por lo tanto, constituye un sentido de la realidad para la mayoría de las personas de una sociedad [...] es una “cultura”, pero una cultura que debe ser considerada asimismo como la vívida dominación y subordinación de las clases particulares. (Williams, 2009, pp. 145-146)

Desde la perspectiva de este autor, un análisis de los procesos culturales debe incluir siempre tanto la reflexión sobre las concepciones dominantes como todo aquello que se encuentra fuera de sus márgenes: lo residual y lo emergente.

Diferente a lo arcaico, que se distingue inequívocamente como parte de un pasado ya no vigente, lo residual “ha sido efectivamente formado en el pasado pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural; no sólo, y a menudo ni eso, como un elemento del pasado, sino como un elemento efectivo del presente” (Williams, 2009, p. 161). La potencia de esta definición radica en su capacidad de explicitar la permanencia de ideas o poéticas que permanecen presentes dentro de los procesos culturales pese a ya no ser dominantes. Respecto al humor, particularmente, la noción de residual habilita la reflexión acerca de formas, procedimientos y temáticas dominantes en un pasado que sin embargo persisten:

ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente —tanto cultural como social— de alguna institución social anterior. (Williams, 2009, pp. 161-162)

Al analizar los procesos culturales, entonces, es posible englobar bajo la noción de lo residual todos aquellos significados y valores

que fueron creados en el pasado en sociedades reales y en situaciones reales, y que todavía parecen tener significación porque representan áreas de la experiencia, la aspiración y el logro humanos que la cultura dominante rechaza, desprecia, contradice, reprime o incluso es incapaz de reconocer. (Williams, 2009, p. 164)

Esta definición y la identificación de elementos pertenecientes a lo residual en determinado proceso cultural sólo cobran sentido real si se presentan en relación a un algo dominante definido. Lo mismo ocurre con la noción de lo emergente, y el delicado matiz entre aquello que es verdaderamente emergente y los elementos que, siendo nuevos o novedosos, son parte de lo dominante. Una advertencia inicial para comprender esta distinción es que “ninguna cultura dominante jamás en realidad incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana” (Williams, 2009, p. 166), por lo que la emergencia de

nuevas ideas y nuevas prácticas es inherente a una teoría cultural de la hegemonía y lo dominante. Referirse a lo emergente desde esta perspectiva implica reconocer que “los nuevos significados y valores, las nuevas prácticas, las nuevas relaciones y tipos de relaciones, son creados de continuo” (Williams, 2009, p. 163). Por tanto, identificar lo emergente en procesos culturales

nunca es sólo una cuestión de práctica inmediata; en realidad, depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o de adaptaciones de forma. Una y otra vez, lo que debemos observar es en efecto una *pre-emergencia* activa e influyente aunque todavía no esté plenamente articulada, antes que la emergencia evidente (Williams, 2009, p. 168)

Se propone concebir el carnaval como un campo, entendido como una estructura atravesada por relaciones entre agentes situadas socio-históricamente, y definir poéticas de parodismo en términos de lo dominante, lo residual y lo emergente en relación a las formas en que buscan el humor y el lugar que le otorgan en sus espectáculos.

3.4) El humor y la risa carnavalesca

La risa, y por tanto el humor, son fenómenos culturales y sociales, cuyos ejemplos y manifestaciones concretas sólo pueden entenderse considerando el contexto en que se enmarcan:

Dependiendo de la sociedad y del período histórico, las actitudes hacia la risa, las formas en que se manifiesta y sus objetivos cambian [...] requiere al menos dos o tres personas, reales o imaginarias: la que provoca la risa, la que ríe y, en su caso, la que es objeto de risa (Le Goff, 2022, p. 63).

La definición de la risa como práctica social “con sus propios códigos, sus rituales, sus agentes y su teatralidad” que propone Le Goff (2022, p. 63) implica entender el humor como fenómeno circunscripto a un contexto determinado, siempre en forma situada.

Bergson destaca lo humano de la comicidad junto al significado social de la risa, y plantea una definición de lo cómico como aquello que “expresa una imperfección individual o colectiva que requiere una corrección inmediata. La risa es esa corrección. La risa es un cierto gesto social, que subraya y reprime una cierta distracción especial de los hombres y los acontecimientos” (2016, p. 68). Bergson entiende la comedia como contrapuesta a la emoción, y afirma que es imposible la risa ante algo que nos conmueve:

Si dejamos de lado, en la persona humana, lo que afecta a nuestra sensibilidad y consigue emocionarnos, el resto podrá ser cómico y la comicidad será directamente proporcional a la cantidad de rigidez que en ella se manifieste. (Bergson, 2016, p. 106)

Propone los gestos como centrales a la comedia, entendiendo como requisitos para lo risible que el personaje sea insociable, el espectador insensible y que la acción presente algún grado de automatismo, ya que “la comicidad está en aquello que delata al personaje a su pesar, el gesto involuntario, la frase inconsciente” (Bergson, 2016, p. 105).

Le Goff (2022) critica fuertemente los planteamientos de Bergson, y propone distinguir entre dos tipos de risa. La risa feliz, desenfrenada y natural, denominada *sâkhaq* en hebreo y *gélân* en griego, es diferente a la risa burlona, denigrante o maliciosa, (*lâag* o *katagélân*). Esta distinción habilita un análisis más complejo del humor, considerando el tipo de risa que se busca.

Townsend (2022) introduce la noción del humor como parte de la esfera pública al reflexionar sobre su función social. En un estudio sobre el humor en la Alemania del siglo XIX, la autora identifica la importancia de compartir las carcajadas por sobre el contenido o efecto inmediato de cada chiste específico:

Reírse en grupo significaba participar de una misma cultura, comunicarse en torno a un asunto de común preocupación. De esta manera, el humor ayudaba a configurar un espacio público, un ámbito o foro en el que podrían debatirse y tratarse todo tipo de ideas, políticas, sociales o morales (Townsend, 2022, p. 285)

En contraposición a las ideas de Bergson sobre la risa como insensible y con un carácter represor que reafirma un cierto modo social, Townsend propone la risa en un espectro desde lo trivial hacia lo subversivo como parte de un debate público en que “el humor popular ofrecía a los participantes la sensación de formar parte de una comunidad, pero al mismo tiempo ayudaba a definir y aclarar las diferencias dentro de esa comunidad” (2022, p. 285).

Respecto a los requisitos para la risa, Eco entiende que

Lo que es obligatorio para producir un efecto cómico es la prohibición de hacer explícita la norma. Debe estar presupuesta tanto por el emisor como por el público. Si el hablante la explicita es un tonto o es torpe; si el público no la conoce, no hay efecto cómico. (1989, pp. 15-16)

Este precepto, que distingue la tragedia de la comedia, introduce la idea del humor asociada a una regla implícita compartida, y remite nuevamente al contexto socio-histórico en que se enmarca cada acción específica de búsqueda de la risa. Eco entiende que la tragedia parece ser más universal que lo cómico porque durante su desarrollo se preocupa por delimitar explícitamente la regla cuyos personajes transgreden y que buscará reforzar, mientras que la comedia y la búsqueda de la risa implica que “el marco transgredido debe estar *presupuesto* pero nunca *explicito*” (Eco, 1989, p. 14).

Sobre los métodos de búsqueda para la risa, resultan relevantes los tres procedimientos de comedia planteados por Bergson: la repetición, la inversión y la interferencia de las series. El humor a partir de la repetición consiste en

una combinación de circunstancias que vuelve tal cual en varias ocasiones, contrastando así con el curso cambiante de la vida [...] Su comicidad será directamente proporcional a la complejidad de la escena repetida, así como a la naturalidad con que se produzca; dos condiciones que parecen excluirse y que la habilidad del autor dramático deberá reconciliar (2016, p. 70)

La inversión consiste, tal como su nombre lo indica, en invertir papeles o roles en una situación, con dos escenas simétricas (no necesariamente presentes en simultáneo) en la que una es representada “dada vuelta”. Respecto a la

interferencia de las series, Bergson entiende que “una situación es siempre cómica cuando pertenece al mismo tiempo a dos series de acontecimientos absolutamente independientes y puede interpretarse a la vez con dos sentidos muy distintos” (2016, p. 74). Además de estos tres procedimientos básicos, Bergson plantea que

Cuando una escena cómica ha sido muy reproducida, pasa a convertirse en “categoría” o modelo. Se vuelve divertida de por sí, con independencia de las causas que hacen que nos haya divertido. Entonces otras escenas nuevas, que no son cómicas por derecho, podrán serlo de hecho si se parecen a aquella en algún aspecto. Traerán a nuestra mente, de manera más o menos confusa, una imagen que sabemos divertida. (2016, p. 73)

Bergson también considera ciertas formas de la comicidad específicas de lo verbal. Entiende que se genera un efecto cómico “introduciendo una idea absurda en un molde de frase consagrado” (2016, p. 84) y también al concentrarse en la literalidad de una expresión que suele emplearse en sentido figurado, enfocando la atención en el aspecto material de una metáfora. Los procedimientos de inversión, repetición e interferencia también pueden identificarse en las formas verbales:

una frase se volverá cómica si cobra otro sentido al darse vuelta, o si expresa al mismo tiempo dos sistemas de ideas totalmente independientes, o si ha sido obtenida transponiendo una idea a un tono que no es el suyo. Estas son las tres leyes fundamentales de lo que podríamos llamar la transformación cómica de las proposiciones (Bergson, 2016, p. 88)

Es posible identificar entonces el humor como aquello que sucede cuando ciertas reglas o marcos están implícitos, y se ejecuta alguno o varios procedimientos de comedia. Retomando las ideas de Le Goff (2022) sobre los distintos tipos de risa, resulta de interés repasar distintas posturas acerca de la risa en el carnaval.

Bajtín (2012) entiende la risa carnavalesca como profundamente ambivalente, derivada de la antigua risa ritual de muerte y resurrección, una combinación de crisis, alegría y ridículo. La risa carnavalesca como actitud estética ante la vida abarca en sus procesos de cambio ciertas formas de estructurar la práctica artística y también formas de conocer la realidad:

en la muerte se prevé el nacimiento, en éste a aquélla, en el triunfo se percibe la derrota y en la coronación el destronamiento, etc. La risa

carnavalesca no permite que ninguno de esos momentos de cambio se vuelvan absolutos y se petrifiquen para siempre en su seriedad unilateral (Bajtín, 2012, p. 310)

La idea de la risa carnalesca asociada a la muerte y la resurrección también está presente en los planteos de Eco, para quien “placer cómico significa disfrutar del asesinato del padre, siempre y cuando otros, menos humanos que nosotros, cometan el crimen” (1989, p. 11). De acuerdo con este autor, las máscaras y disfraces del carnaval habilitan una inocencia de la risa nacida de la distancia: no somos culpables del crimen cometido si nos estamos riendo de él y la conducta cómica vuelve norma el mundo del revés. Dado que para Eco lo cómico surge de una presuposición no explícita de la regla, la supuesta liberación cómica del carnaval se torna sospechosa:

Para disfrutar el carnaval, se requiere que se parodien las reglas y los rituales, y que estas reglas y rituales sean reconocidos y respetados. Se debe saber hasta qué grado están prohibidos ciertos comportamientos y se debe sentir el dominio de la norma prohibitiva para apreciar su transgresión. Sin una ley válida que se pueda romper, es imposible el carnaval. (Eco, 1989, pp. 15-16)

Lo cómico requiere de una ley que además de válida esté abrumadoramente presente para que sea por todas y todos presupuesta. Pero es necesario también que el momento de la carnavalización sea breve y delimitado, para poder apreciar en lo cómico la transgresión de esta norma penetrantemente introyectada: “un carnaval eterno no funciona, todo un año de observancia ritual es necesario para que se goce la transgresión. El carnaval puede existir sólo como una transgresión *autorizada*” (Eco, 1989, p. 16).

En el mismo sentido se expresa Minois al referirse al papel de la risa festiva en distintas civilizaciones de la antigüedad, en que “el paréntesis festivo de la risa desenfrenada sirve pues para recrear el mundo ordenado, y para reforzar periódicamente la regla” (2015, p. 37). El autor identifica la risa festiva como obligatoria, atada a la participación en los acotados días de caos e inversión del orden, que muchas veces finalizaban con un sacrificio para retornar a la norma. En la antigüedad, “la risa y la burla se muestran, en el festejo, como factores

necesarios para mantener el orden social, y como elemento de cohesión” (Minois, 2015, p.38).

La idea de transgresión como consustancial a lo cómico también está presente en la propuesta de Burke (2022). Este autor afirma que “los límites o fronteras transgredidos cambian con el tiempo y varían según el lugar, la región, el momento, la época y los grupos sociales” (p. 93). Burke asocia algunos de los cambios en las fronteras sociales del humor con procesos civilizatorios o de auto-control, que enfatizan la distancia entre la clase alta y la cultura popular, con una reducción de lo públicamente permisible. Identifica desde finales del siglo XVI una “desintegración” de las formas tradicionales del humor, que requiere “analizar la reducción de los ámbitos, situaciones y escenarios del humor, analizar la ‘inflación del umbral’, el sometimiento de las fronteras a un control más estricto” (Burke, 2022, p. 106).

Eco (1989) entiende que la evolución desde los carnavales antiguos bárbaros hacia los carnavales modernos no elimina la delimitación en que estas transgresiones son autorizadas, puesto que los carnavales de la actualidad están menos limitados en el tiempo pero no en el espacio: existen ciertos lugares (tanto de espacio físico tangible como enmarcados por una pantalla) donde esta transgresión se habilita.

En el caso del carnaval montevideano, su concurso oficial establece una compleja serie de reglas acerca de los espacios en que los conjuntos pueden desarrollar sus espectáculos, y la distribución de la televisación es gestionada por una empresa privada. Limitadas en el tiempo y el espacio “la comedia y el carnaval no son instancias de transgresiones reales: al contrario, representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla” (Eco, 1989, p. 17)

Pero el recordatorio de la existencia de la regla no necesariamente imposibilita una libertad dentro de los marcos del carnaval. Al explicitar el diseño de los límites con las transgresiones permitidas, mina esos mismos límites desde su interior:

El humor no nos promete liberación: al contrario, nos advierte la

imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer. Al hacerlo, mina la ley. Nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley (Eco, 1989, p. 19)

3.5) Género, poder y risa desde una mirada feminista

Tanto al considerar las dinámicas de poder en el carnaval montevideano como las formas de hacer humor, se entiende necesario abordar el género como categoría de análisis que habilita la expresión y estudio de desigualdades. La incorporación del género como categoría permite enfocarse en “las relaciones sociales basadas en la diferencia sexual, en tanto ámbito de producción y reproducción de desigualdad” (Tepichin, 2018, p. 101), relaciones de poder que atraviesan el campo del teatro del carnaval montevideano en general y el parodismo en particular.

Tepichin (2018) entiende el género como un eje estructurante de la sociedad, que organiza la vida a partir de las construcciones sociales de lo femenino y lo masculino, generando así desigualdades. Puesto que los procesos de construcción social se naturalizan y presentan como incuestionables, incorporar el género como categoría central permite develar “la manera en que está presente en el entramado de las relaciones de poder (etnia, clase, edad, nacionalidad) que moldean las identidades, las interacciones sociales y las instituciones en diferentes épocas históricas y en espacios culturales diversos” (Tepichin, 2018, pp. 101-102).

En el mismo sentido, De Lauretis (2000) entiende las construcciones de lo masculino y lo femenino como una asimetría sistemáticamente vinculada al desarrollo, organización y profundización de la desigualdad social:

Las concepciones culturales de lo masculino y lo femenino como dos categorías complementarias aunque mutuamente excluyentes en las que los seres humanos están ubicados, constituye en cada cultura un sistema de género, un sistema simbólico o sistema de significados que correlaciona el sexo con contenidos culturales de acuerdo con valores sociales y jerarquías. A pesar de que los significados cambien en cada cultura, un

sistema sexo-género está siempre íntimamente interconectado en cada sociedad con factores políticos y económicos. (de Laureits, 1989, p. 11)

La construcción del género como proceso socio-cultural está atravesado por sentidos sociales, es decir, por “un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad” en el cual “las representaciones de género son posiciones sociales que conllevan diferentes significados” (De Lauretis, 2000, p. 11). Estas posiciones sociales diferenciadas implican distintos grados de legitimidad y de poder.

La construcción de un sistema de posiciones sociales diferenciadas por género se relaciona con la división entre el espacio público y el privado, y las posibilidades diferenciadas de participación. Se naturaliza una cierta construcción social que asigna a las mujeres lo privado —que conlleva una enorme carga invisibilizada de trabajo no remunerado en materia de cuidados y tareas domésticas— y a los varones el ámbito público. Entiende Barrancos que la construcción y naturalización patriarcal de roles de género

Es una operación que permite incluir y excluir, y es en su nombre que las mujeres, sindicadas como esencialmente constituidas por la Naturaleza, quedan privadas de las funciones productivas y de participar en las instituciones no domésticas de la sociedad, a menos que se trate de las destinadas a cooperar con los cuidados fundamentales para garantizar la sobrevivencia. (2019, p. 203)

La sistemática exclusión de las mujeres del ámbito público afecta las posibilidades de participación en espacios de la cultura. En particular, en lo que refiere a la participación de las mujeres en la cultura popular. Hollows (2000) en su análisis de las contribuciones y tensiones entre el feminismo, los estudios culturales y la cultura popular, identifica los aportes de la perspectiva feminista y de género tanto en asuntos que atañen específicamente a la representación de las mujeres como en conceptualizaciones más generales sobre la economía política de la cultura, las políticas culturales y la cultura en general. Esta autora destaca los aportes del pensamiento feminista para problematizar las representaciones de las

mujeres en la cultura popular como parte de una construcción contextualizada, llena de contradicciones y debates.

La necesidad de complejizar el estudio de las representaciones sociales de lo femenino y lo masculino puede vincularse a las ideas de Tepichin, quien explicita la necesidad de “conceptualizar a las mujeres como sujetos sociales capaces de resistir, promotoras dinámicas de transformaciones sociales” (2018, p. 102) y no como sujetos pasivos o simples víctimas de las desigualdades del sistema imperante. Esta noción resulta clave para comprender las relaciones de poder dentro de cualquier ámbito desde una perspectiva de género. Entiende De Lauretis que

la representación social de género afecta a su construcción subjetiva y que, viceversa, la representación subjetiva del género -o auto-representación- afecta a su construcción social, [lo que] deja abierta una posibilidad de agencia y de auto-determinación en el nivel subjetivo e individual de las prácticas cotidianas y micropolíticas [...] La construcción del género es el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la auto-representación. (2000, p. 15)

Estas construcciones y representaciones de género aparecen intrínsecamente vinculadas a las desigualdades y también al poder. De acuerdo con Femenías:

En toda comunidad se pueden diferenciar analíticamente, por un lado, un *ethos colectivo* de parámetros culturales hegemónicos (un cierto modelo de masculinidad /virilidad y de femineidad) y, por otro, una cierta moral emergente crítica, más igualitaria, menos estereotipada, más abierta, que reclama inclusión y presencia. (2023, p. 38)

Las ideas de Femenías sobre el género presentan paralelismos con las dinámicas de poder en los procesos culturales planteadas por Williams. Pensar la vinculación entre género y poder requiere, necesariamente, incorporar la idea de interseccionalidad, que

hace consciente cómo diferentes fuentes estructurales de desigualdad (u “organizadores sociales”) mantienen relaciones recíprocas. Es un enfoque que subraya que el género, la etnia, la clase, u orientación sexual, como otras categorías sociales, lejos de ser “naturales” o “biológicas” son construidas y están interrelacionadas (Platero Méndez, 2014, p. 56)

La interseccionalidad como “forma de entender y analizar la complejidad del mundo, de las personas y de la experiencia humana” (Hill Collins y Bilge, 2016, p. 34) es una herramienta analítica que permite conceptualizar, contextualizar y complejizar las distintas formas de desigualdad social que estructuran las vidas de las personas, las relaciones de poder que las atraviesan, y las distintas formas de privilegio.

Las relaciones de poder y el género también se intersectan en el estudio del humor. Álvarez Muguruza (2019) considera las ideas de campo cultural y capital simbólico de Bourdieu para analizar el humor en clave de género. La autora distingue entre la risa opresiva en un contexto cotidiano patriarcal como mecanismo de control, y el humor como herramienta de resistencia para enfrentar las opresiones desde el feminismo. Propone pensar la producción humorística desde la posición social del agente, considerando la forma en que el género atraviesa esta posición social de producción. Afirma que

el humor feminista obedece a las transformaciones cognitivas así como al replanteamiento de las reglas sociales. Pero, a diferencia del humor machista, que busca la risa caricaturizando a la diferencia, implica una reevaluación de las propias reglas heurísticamente pre identificadas. (Álvarez Muguruza, 2019, p. 65)

Las ideas de Álvarez Muguruza acerca del humor machista y feminista pueden conectarse con la propuesta de Eco acerca de la potencia del humor para explicitar los límites y las leyes presupuestas. En este sentido, pensar el humor desde una perspectiva de género implica explicitar sus contradicciones, ya que

proporciona un medio legítimo para perpetuar la autoridad y, simultáneamente, alienta a desafiar las estructuras de poder mediante la producción humorística por parte de las mujeres, quienes, al invertir situaciones sociales convencionales al ponerse en primer plano, amenazan las normas de género más básicas. (Álvarez Muguruza, 2019, p. 66)

Resulta relevante, entonces, considerar las construcciones sociales en torno a los roles de género al analizar el humor en el parodismo, y también, al realizar cualquier análisis sobre las relaciones de poder que atraviesan al carnaval montevidiano.

3.6) La parodia ¿cita, crítica o reapropiación?

Para comprender el lugar del humor en el parodismo montevideano, es fundamental comprender a qué se refiere el término parodia y qué implica *hacer parodismo*. La idea de parodia no es unívoca, y tanto sus orígenes como sus alcances han sido objeto de debate a lo largo de la historia. Hutcheon entiende que “no existen definiciones transhistóricas de parodia. La vasta literatura acerca de la parodia en diferentes épocas y lugares demuestra claramente que su significado se transforma” (2000, p. 32). Se entiende necesario, por tanto, repasar algunos de los debates que suscita la noción de parodia para comprender el alcance de su término en la actualidad, y su aplicación al parodismo montevideano contemporáneo.

En su diccionario de teatro, Pavis presenta una definición sintética de parodia como “obra o fragmento textual que transforma irónicamente un texto anterior burlándose de él a través de toda suerte de efectos cómicos” (1998, p. 328). Se trata, según el autor, de un metadiscurso crítico y una presentación irónica que a su vez rinde homenaje al objeto parodiado. El vínculo entre lo parodiado y la parodia es estrecho, y ambos se hacen presentes en simultáneo de cierta manera:

El discurso parodiantes nunca debe hacer olvidar el objetivo o blanco parodiado si no quiere perder su fuerza crítica. Cita el original para deformarlo; apela constantemente al esfuerzo de reconstitución por parte del lector o del espectador. Siendo a la vez cita y creación original, mantiene con el pre-texto estrechas relaciones intertextuales. (Pavis, 1998, p. 328)

Aparecen tres elementos fundamentales en el planteo de Pavis: lo cómico, la referencia constante a lo parodiado, y los procesos activos de comparación o recordación de lo parodiado por parte del espectador. Bajtín, por su parte, resalta la distancia entre la parodia y lo parodiado como sentidos opuestos:

La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces. Por eso en la parodia es imposible una fusión de voces [...] no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad. (Bajtín, 2012, p. 355)

Esta distancia entre la voz de la parodia y la palabra ajena parodiada es necesariamente adversa y contrapuesta para Bajtín. La importancia de la oposición entre textos profundiza la necesidad de conocer lo parodiado para comprender la parodia, ya que la palabra en la parodia es de doble orientación y se dirige al otro discurso además de a su objeto:

Si no conocemos este segundo contexto y percibimos la estilización o la parodia tal como se percibe el discurso habitual, dirigido tan sólo a su objeto, no comprenderemos la esencia de estos fenómenos; la estilización se percibirá por nosotros como estilo, la parodia solamente como una mala obra. (Bajtín, 2012, p. 341)

Bajtín también vincula la parodia al carnaval, entendiéndola como “orgánicamente propia de los géneros carnavalizados. En la Antigüedad clásica la parodia estaba indisolublemente vinculada a la percepción carnavalesca del mundo. El parodiar significa crear un doble destronador, un ‘mundo al revés’. Por eso la parodia es ambivalente” (2012, p. 249).

Genette (1989) intenta rastrear los orígenes de la parodia, y comprender los distintos momentos que ha atravesado el debate acerca del término. Destaca en este proceso la idea de la cita como elemental para la parodia, sea de un texto o de un estilo, y la necesidad de que el espectador o lector conozca lo citado para apreciar la parodia. La propia etimología del término —cantar al lado, con otra voz o en contracanto— remite necesariamente a una melodía u obra original sobre la que se genera una nueva voz, transformada o deformada.

Este autor propone como definición de parodia mínima el darle una nueva significación a un texto ya conocido, y afirma que “la parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad” (Genette, 1989, p. 27). La noción de cita, fundamental en la conceptualización de la parodia que elabora Genette, destaca la importancia de la relación que mantiene la parodia con aquello parodiado. Apreciar plenamente la parodia requiere una condición de lectura que “forma parte de la definición del género, y —en consecuencia, aquí mucho más

obligada que en otros géneros— de la perceptibilidad, y, por tanto, de la existencia de la obra” (1989, p. 30).

Genette propone la categorización de géneros hipertextuales a partir de la consideración desde una perspectiva diacrónica las distintas formas de relación entre el texto parodia y el texto parodiado. Entiende que las confusiones acerca del término parodia responden a su utilización

para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo «parodiado» (1989, p. 37)

En su análisis, las distinciones según lo que se modifica (estilo o tema) y la forma en que se modifica (de noble a vulgar o viceversa) son superadas por criterios de funcionalidad, de relación (transformación o imitación) y de régimen (lúdico, satírico, serio, irónico, polémico y humorístico). Distingue así entre el travestimiento, la parodia, la transposición, el pastiche, la imitación satírica y la imitación seria como prácticas hipertextuales posibles, aunque esto “no excluye en modo alguno la posibilidad de prácticas mixtas, pues un mismo hipertexto puede, a la vez, por ejemplo, transformar un hipotexto e imitar a otro” (Genette, 1989, p. 43).

Según la categorización propuesta por Genette, la parodia es un texto que se relaciona con otro mediante la transformación semántica en un régimen lúdico. En esta relación entre textos no aparecen necesariamente lo cómico ni una oposición de sentidos, como sí proponen Bajtín y Pavis, sino meramente lo lúdico. Elemento que, por cierto, está fuertemente vinculado a lo carnavalesco.

La importancia de conocer lo parodiado como condición de lectura de la parodia en las ideas de Genette también está presente en la propuesta de Hutcheon, que identifica la parodia como un género sofisticado por todo aquello que demanda por parte “de quienes la ponen en práctica y quienes la interpretan. Quien codifica, y luego quien decodifica, debe efectuar una superposición estructural del texto

que incorpore lo viejo en lo nuevo. La parodia es una síntesis bitextual” (2000, p.33). Hutcheon enfatiza la diferencia entre la parodia y lo parodiado sin que esta distancia conlleve necesariamente un juicio de valor negativo sobre el texto original, y entiende que “al transmutar o remodelar textos previos, señala la dependencia diferencial pero mutua entre la parodia y los textos parodiados” (2000, p. xiv).

Hutcheon propone una definición de parodia como trans-contextualización o repetición con diferencia. Afirma que en la parodia

está implícita una distancia crítica, usualmente señalada por la ironía, entre el texto de fondo que está siendo parodiado y el nuevo trabajo. Pero esta ironía puede ser tanto lúdica como despectiva, puede ser crítica en forma constructiva o destructiva. El placer de la ironía en la parodia no nace del humor sino del grado de participación del lector en el juego intertextual entre complicidad y distancia. (Hutcheon, 2000, p. 32)

Esta autora retoma las ideas de ambivalencia y discurso a dos voces de Bajtín, y elige definir la parodia como “una forma de repetición con distancia crítica irónica, marcando la diferencia más que la similaridad” (Hutcheon, 2000, p. xii).

A partir de los planteos teóricos desarrollados, se propone una definición de parodia como repetición con distancia crítica (no necesariamente negativa) de un texto parodiado. Se identifican como elementos fundamentales para el análisis la relación de transformación que mantiene la parodia con lo parodiado, la exigencia del conocimiento de lo parodiado para la plena apreciación de la parodia, y la medida en que aparecen lo cómico y lo lúdico en la transformación de un texto a otro.

3.7) El melodrama: conmovedor para convencer

Alatorre (1999) define el melodrama como un estilo no realista de tono exacerbado y concepción anecdótica, conformado en su estructura básica por

anécdotas complejas en que un personaje simple virtuoso se contrapone a un personaje simple que se encuentra equivocado (p. 90). Se trata de un género ampliamente extendido a lo largo de distintas épocas que aborda temáticas variadas pues se centra en los sentimientos y la conducta humana: el terreno central del melodrama es el manejo de los sentimientos del espectador o espectadora.

Para esto, se utilizan en el melodrama una enorme variedad de fórmulas anecdóticas que combinan la tensión-relajación dramática, el suspenso y la exaltación del sentimiento (p. 96). Resulta de particular interés para el estudio del parodismo montevideano el mecanismo de tensión-relajación dramática, cuyo funcionamiento implica que el sentimiento al que se apela para conmover aparezca en forma discontinua,

interrumpido por escenas no precisamente cómicas, sino “chistosas”. De esta manera se aligera la tensión de un sentimiento que no debe cansarse; de otra forma sería insostenible para el espectador y poco convincente además. Estos detalles que hacen reír, distraen o relajan la tensión de un sentimiento que aún no va a precipitarse, quitan seriedad momentáneamente como si fuera un medio de contraste, gracias al cual, pudiera resaltarse mucho más “lo serio”. En realidad estas escenas o detalles chistosos no son cómicos porque son circunstanciales y puede prescindirse de ellos anecdóticamente hablando; aunque son de gran necesidad para el tono (Alatorre, 1999, p. 96)

El melodrama utiliza la contraposición de personajes (o la contraposición interna dentro de un personaje) junto a la combinación de la tensión-relajación dramática como representación discontinua del sentimiento que conmueve, el suspenso que genera incertidumbre manteniendo la atención, y la exaltación del sentimiento que provoca antipatías o simpatías mediante estereotipos estéticos. A raíz de este entramado

el espectador puede pasar de la preocupación a la risa y después a la sorpresa porque sólo se le incita a conmoverse con algo que, a fin de cuentas, no le es propio y con lo cual no está identificado; ésto último obliga al melodrama a buscar que sus personajes reúnan las características de simpatía o antipatía, que garanticen la entrega del afecto del espectador

con lo que, a su vez, aprenderá los preceptos conductuales que le fueron mostrados. (Alatorre, 1999, p. 97)

Alatorre plantea que una de las particularidades del melodrama radica en que las características de sus personajes se definen con el objetivo de demostrar una proposición conductual, que responde a cierto contexto socio-cultural e histórico:

la conducta es el comportamiento social del hombre, así, el melodrama incide directamente sobre valores de importancia social que llegan a ser aceptados por la vía de la lógica sentimental y no la racional. Las posibilidades de la contraposición son infinitas, todas las combinaciones posibles de valores opuestos podrán ser representadas, cualquier peripecia es factible; pero, uno sólo el objetivo: “conmover” al espectador para convencerlo. (1999, p. 93)

Se trata entonces de un género centrado en los sentimientos, que busca demostrar y reafirmar una determinada proposición conductual cargada de determinados valores sociales a través del desarrollo de estrategias para conmover al espectador. Martín-Barbero alerta sobre una posible confusión entre la estructura dramática del melodrama y una ideología reaccionaria o una operación de propaganda. Afirma que

la obstinada persistencia del melodrama más allá y mucho después de desaparecidas sus condiciones de aparición, y su capacidad de adaptación a los diferentes formatos tecnológicos, no pueden ser explicadas en términos de operación puramente ideológica o comercial. Se hace indispensable plantear la cuestión de las matrices culturales, pues sólo desde ahí es pensable la mediación efectuada por el melodrama (Martín-Barbero, 1991, p. 131)

El autor identifica en el melodrama una complicidad con un público que busca acciones y grandes pasiones en escena más que palabras, trazando un camino desde “lo popular” hacia “lo masivo”.

De acuerdo con Martín-Barbero, el melodrama prioriza el espectáculo sobre la representación propiamente dicha, con “una economía del lenguaje verbal [que] se pone al servicio de un espectáculo visual y sonoro donde priman la pantomima y la danza” (1991, p. 126). Esto conlleva una determinada forma de actuación efectista basada en la fisionomía, en la que se prioriza “una correspondencia entre

figura corporal y tipo moral. Se produce así una estilización metonímica que traduce lo moral en términos de rasgos físicos cargando la apariencia, la parte visible del personaje, de valores y contravalores éticos” (1991, p. 127).

En consonancia con los planteos de Alatorre, este autor entiende que la estructura del melodrama propone una intensidad que requiere una reducción de la complejidad mediante el funcionamiento sistemático de dos operaciones: esquematización y polarización. La esquematización de los personajes implica su conversión en signos, privados del espesor y la complejidad de la vida humana, mientras que la polarización se entiende como una reducción valorativa a “los buenos” y “los malos”.

Martín-Barbero problematiza también la valoración negativa de la estética del derroche predominante en el melodrama, basada en contrastes visuales y sonoros así como en la apelación a los sentimientos del público mediante una actuación efectista: “juizado como degradante por cualquier espíritu cultivado, ese exceso contiene sin embargo una victoria contra la represión, contra una determinada "economía" del orden, la del ahorro y la retención” (1991, p. 131).

4) Antecedentes: investigar el humor en el parodismo

Se identifican cuatro antecedentes académicos que abordan específicamente el parodismo como expresión del teatro del carnaval uruguayo, abocados al estudio de espectáculos particulares y los vínculos entre parodia y melodrama. En adición a estos abordajes, se considera pertinente incorporar como antecedentes una serie de trabajos que se ocupan del humor en carnaval —aunque se enfoquen en conjuntos de murga— y aportan a su comprensión en forma contextualizada, permitiendo además incorporar elementos fundamentales para el análisis de los recursos cómicos y para la introducción de una perspectiva de género. Se recoge también como antecedente una reflexión académica desde la disciplina del derecho, que refiere a algunos aspectos de la parodia y el derecho de autor en carnaval.

4.1) Sobre el parodismo como género del teatro del carnaval montevideano

Nicoloff (2016) en su trabajo “Juana de Ibarbouro, una parodia melodramática” analiza el espectáculo desarrollado por parodistas Zíngaros en el concurso oficial de carnaval de Montevideo durante febrero de 2016. La autora realiza un abordaje desde los estudios teatrales, considerando tanto la estructura y contenido del espectáculo como el uso de la espacialidad en el escenario, los movimientos escénicos de actores y actrices, la música, la iluminación y los tipos de personajes. Su análisis está centrado en el espectáculo realizado en el Teatro de Verano en el marco del concurso, y no incluye las actuaciones de los tablados, que muchas

veces difieren en aspectos como el vestuario, la escenografía y el fragmento de espectáculo que se pone en escena.

Las interrogantes planteadas por Nicoloff resultan especialmente pertinentes como antecedentes para este trabajo, puesto que se pregunta acerca de las tensiones entre risa y melodrama a lo largo del espectáculo de Zíngaros, e identifica que “el placer subversivo de la parodia es reemplazado por el drama para explorar los avatares de la vida de la escritora [Juana de Ibarbourou], convirtiendo el escenario del carnaval en un espacio para el melodrama” (Nicoloff, 2016, p. 3).

Estas tensiones entre risa y melodrama se expresan fuertemente en los tipos de personajes y su construcción, que de acuerdo con la autora rompen con las convenciones tradicionales del teatro naturalista al interpretar varios personajes cada actor o actriz. Nicoloff (2016) identifica dos personajes del espectáculo como “portadores del humor y la risa en el espectáculo [que] despliegan un humor paródico, donde la función de la risa es lúdica, liberadora y está destinada únicamente a divertir” (p. 14) en contraposición a la figura central, el personaje de Juana de Ibarbourou que “dista de ser objeto del ridículo” ya que “no habilita la burla ni la risa, sino la piedad” (pp. 16-17).

El análisis realizado por Nicoloff del espectáculo de Zíngaros en el año 2016 parece mostrar un tejido entre risa y melodrama expresado en distintos momentos, pero también encarnado en distintos personajes, con funciones específicas. Entiende la autora que “el placer subversivo de la parodia sólo está presente en algunas situaciones que no alcanzan para revertir el melodrama que se desarrolla en el escenario” (Nicoloff, 2016, p. 17), convirtiendo el espectáculo en un homenaje a Juana de Ibarbourou.

En el artículo "Las dos Fridas en el teatro de carnaval uruguayo ¿Parodia o melodrama?" publicado en 2021, Rivera analiza el espectáculo presentado por parodistas Zíngaros en 2005 con el objetivo de identificar los límites entre parodia y melodrama. La autora centra su estudio en la parodia sobre la vida de Frida Kahlo, en que la pintora mexicana es representada por dos actores a lo largo del

espectáculo. Rivera (2021) propone distinguir entre la “Frida paródica”, que lleva la carga cómica de la obra, y la “Frida melodramática”, que exagera el tratamiento de los sentimientos y retrata los momentos más difíciles en la vida de la artista. Plantea Rivera que “las dos Fridas (la melodramática y la paródica) se irán alternando en escena, equilibrando los elementos cómicos y los melodramáticos, llevando a la parodia a una constante oscilación entre elementos que aportan comicidad y elementos incompatibles con la experiencia cómica” (2021, p. 87).

Este análisis presenta puntos de coincidencia con la propuesta de Nicoloff (2016) al identificar los elementos cómicos y melodramáticos de la parodia en personajes específicos, que tienen asignada determinada “función” dentro del espectáculo según el grado de comicidad o melodrama que acarrearán. Se destacan además dos elementos presentes en el análisis de Rivera (2021) que resultan pertinentes para este trabajo. Por una parte, la importancia que la autora asigna a la música, la iluminación y la puesta en escena, principalmente en la construcción de la “Frida melodramática”. Por otro lado, Rivera plantea en su análisis del espectáculo 2005 de parodistas Zíngaros que la presencia de varones interpretando personajes femeninos

es un recurso muy extendido en el teatro de carnaval uruguayo, sobre todo en la categoría Parodistas, en la que la presencia femenina es prácticamente inexistente (por ejemplo, en el elenco que representó este espectáculo no se hallaba ninguna actriz). Por esta razón, los personajes femeninos son interpretados por hombres en la gran mayoría de los casos (2021, p. 88)

Esta caracterización de la categoría a principios del siglo habilita un contraste con la situación actual en cuanto a participación de mujeres en conjuntos de parodistas y los roles que ocupan en el desarrollo de los espectáculos.

En el trabajo “La representación paródica de lo bélico en el teatro de carnaval uruguayo” publicado en 2018, Rivera también se aboca al estudio de la representación paródica de lo bélico mediante el análisis de los recursos cómicos desplegados en dos parodias puestas en escena por Momosapiens. La autora busca

comprender las relaciones existentes entre las parodias y lo parodiado: las películas *Saving Private Ryan* y *Schindler's List* en 2001 y 2004, respectivamente.

En el primer caso, Rivera entiende que “lo parodiado no son los acontecimientos bélicos que se representan, sino el tratamiento que de estos hace la película” (2018, p. 4). Puesto que lo parodiado es la representación de la guerra y la muerte en las películas estadounidenses, la risa en el público uruguayo ocurre “porque se da el suficiente distanciamiento para que esto sea posible y la experiencia cómica se vive a través del chiste” (2018, p. 7).

En el caso de la segunda parodia, Rivera identifica una importante merma en la utilización del chiste como recurso, y afirma además que “existe una conciencia por parte del escritor de la ausencia de comicidad en el espectáculo, y esta reflexión no sólo forma parte del proceso creativo, sino que se presenta al público para hacerlo partícipe de esta situación” (2018, p.8). La autora deja planteada la interrogante acerca de las posibilidades de hacer un acercamiento cómico a un tema como el holocausto.

La autora plantea una “desparodización” del género y una consecuente “descarnavalización”, afirmando que “las normas de la sociedad actual impiden que todos los temas sean objeto de parodia (o, al menos su tratamiento varía en función del tema parodiado)” y que, por tanto, en el carnaval uruguayo “permean las leyes de lo políticamente correcto” (Rivera, 2018, p. 9). Esta conclusión será contrastada con los análisis propuestos en este trabajo de tesis.

Dos elementos resultan de particular interés en el análisis que realiza Rivera (2018). Por un lado, la identificación del uso de la danza como un recurso cómico. Por otra parte, la caracterización que realiza de parodistas Momosapiens, conjunto que continúa participando del carnaval en la actualidad: “los espectáculos de Momosapiens se caracterizan por la abundancia de chistes, sobre todo visuales, hasta tal punto de convertirse en un sello de estilo de la escritura de Horacio Rubino” (p. 7).

El artículo “Escena plebeya y teatralidad popular: Hermenéutica de las parodias del carnaval. (A propósito de Terraja, de agrupación de parodistas Los Muchachos)” publicado por Remedi en 2024 propone un acercamiento desde los estudios teatrales a las formas y la poética del parodismo montevideano, enfocándose en el estudio del espectáculo puesto en escena por parodistas Los Muchachos en 2020, compuesto por las parodias *La princesa y el mendigo* y *La historia de la música tropical uruguaya*.

Remedi (2024) propone un análisis contextualizado de la puesta en escena del conjunto, que considera su especificidad territorial e institucional, y distingue entre la parodia como pieza o fragmento del espectáculo y la parodia como poética, no necesariamente cómica, propia de los géneros cómico-serios y carnavalescos, que “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” (Remedi, 2024, p. 235).

Sobre la forma en que el espectáculo de Los Muchachos se relaciona con la obra de Mark Twain como objeto parodiado, entiende Remedi que no se trata de una burla:

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. (2024, p. 235)

El autor identifica en ambas parodias elementos humorísticos y también melodramáticos, con fuerte énfasis en la identificación del público y la generación de una cierta complicidad. También destaca las diferencias en la puesta en escena del espectáculo en el Teatro de Verano, con “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” (Remedi, 2024, p. 273) respecto a los tablados descentralizados, donde

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 (Remedi, 2024, p. 237)

En este sentido, Remedi destaca además de la escenografía los despliegues en cuanto vestuario y maquillaje del conjunto —caracterizaciones literales durante las parodias y alegorías fantásticas en la presentación y despedida—, el uso de micrófonos de pie e inalámbricos, y las complejas y exigentes coreografías durante distintos momentos de un espectáculo en que la actuación “siempre sigue el principio de lo espectacular masivo, pues se dirige a un público multitudinario, bullicioso y a veces alejado.” (2024, p. 238). Concluye Remedi en su caracterización del espectáculo que

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 (2024, p. 239)

El humor en el espectáculo de Los Muchachos 2020 parece recaer mayoritariamente en la actuación, pero es necesario también considerar otros aspectos que hacen al espectáculo para entenderlo. También se desprende del trabajo de Remedi (2024) una necesidad de contrastar las puestas en escena en el Teatro de Verano de aquellas realizadas en los tablados.

4.2) Sobre el humor y lo cómico en el carnaval montevideano

Existen una serie de trabajos sobre el humor en el carnaval montevideano que, si bien no abordan específicamente la categoría parodistas, presentan algunos debates que son de interés para este proyecto.

El trabajo “El carnaval del lenguaje. Risas y sonrisas de hace cien años” publicado por Alfaro en 2016, busca entender de qué se reían las murgas del novecientos y cómo hacían reír al público de los carnavales de entonces, “inspiradores de un sinfín de burlas, parodias y sinsentidos” (p. 41). Alfaro identifica el fútbol como temática recurrente así como una fuerte presencia del denominado humor verde, parte de una “afición por la sátira de costumbres” acompañada de un abordaje de “los avatares de la escena política y por la crítica y la parodización de sus protagonistas y de sus conflictos” (p. 46).

Alfaro reconoce como rasgo característico de lo cómico y lo carnavalesco de la época “los juegos de palabras que proliferaron en los repertorios de entonces y que, más allá de personajes o de situaciones graciosas, apuntan a los efectos humorísticos que es capaz de producir el lenguaje en sí mismo” (2016, p. 49). Este rasgo intensifica las dificultades para transitar por un universo que puede llegar a parecer indescifrable un siglo después. Así como puede resultar desconcertante intentar comprender el humor del novecientos en otro contexto temporal, es necesario comprender el contexto del momento para un entendimiento pleno de sus características. Destaca Alfaro al respecto que

La locura verbal a gran escala que caracterizó los carnavales del Novecientos también se nutre de la coexistencia de lenguas y dialectos presentes en aquella “sociedad de inmigrantes” que por esos años consolidaba un idioma propio en medio de una compleja intersección de fronteras lingüísticas. (2016, p. 51)

El trabajo de Alfaro, además de presentar indicios acerca de las formas del humor predominantes en carnaval durante la época de surgimiento del parodismo, enfatiza el vínculo del humor carnavalesco con su contexto histórico.

También con énfasis en el contexto para la comprensión del humor, el trabajo “Humor y política en la escena plebeya. El discurso enrevesado en El cupletero de antes de Los Saltimbanquis” de Gustavo Remedi cristaliza una serie de debates acerca de las formas y el objeto del humor en el carnaval montevideano de este siglo mediante el análisis de un cuplé (fragmento central de un espectáculo de murga) puesto en escena por murga Los Saltimbanquis durante el año 2018.

Los Saltimbanquis, murga “de la Unión” surgida en 1924 y caracterizada por un estilo tradicional y un humor procaz, retorna al carnaval tras varios años de ausencia con un cuplé que pone en escena el humor del carnaval de los ochenta

así como las múltiples reacciones y posiciones al respecto: una defendiendo un humor pasado de raya “propio del carnaval”; la que pone en tela de juicio la sensibilidad “de antes” y que ya no admite, rechaza y condena moralmente esa clase de humor —por sexista, misógino, racista, xenófobo, etc.—; la que “propone” un programa de censura, represión y rehabilitación forzada. (Remedi, 2020, p. 475)

A partir de su análisis, encuentra Remedi que la representación de distintas perspectivas en el cuplé no tiene un carácter polifónico ni busca trasladar el conflicto al público a través de un discurso irresuelto y verdaderamente carnavalesco, sino que se identifica claramente una postura autoral que caricaturiza toda crítica al humor machista. Entiende el autor que esto es usual en el carnaval uruguayo contemporáneo:

tras la apariencia de un discurso carnavalesco se halla las más de las veces un discurso épico-carnavalesco que desactiva el principio de polifonía y que al final casi siempre deja entrever el verdadero rostro detrás del disfraz. (Remedi, 2020, p. 478)

Pese a esto, Remedi propone que el carnaval no acarrea un discurso hegemónico ni unívoco, ya que conviven en él diferentes posturas y expresiones. El carácter democrático del sentido carnavalesco “se expresa a través del carnaval como campo, su pluralidad, su accesibilidad, sus distintos marcos de lectura. Allí se opondrán discursos épicos-carnavalescos de diferente signo ideológico-político, aun si solo ocasionalmente, discursos estrictamente polifónicos” (Remedi, 2020, p. 489). Se entiende entonces que, inclusive cuando los discursos de cada

conjunto presentan una postura clara acerca del humor, el carnaval como fenómeno presenta un carácter que podría definirse como polifónico.

Biermann, en su artículo “¿Hay que tener bolas para ser una verdadera murga? Cómico de género y transgresión en el carnaval de Montevideo”¹ aborda también el humor en el carnaval montevideano e incorpora una perspectiva de género en su análisis del espectáculo 2012 de la murga Cero Bola.

Biermann (2013) encuentra en el *contrafactum* —recurso típico del carnaval montevideano, en que se cambia la letra de una canción manteniendo la melodía— un procedimiento cómico que toma la forma de parodia musical, en que la nueva letra (creada por la murga) busca la risa en articulación con la canción original, donde la interpretación coral y solista son claves. Identifica también procedimientos cómicos en la gestualidad y su repetición por distintas integrantes del coro, como potencia grupal.

La autora analiza específicamente dos cuplés de la murga referidos a la menstruación y al orgasmo femenino, y reconoce diferencias en el diálogo con el público según su género:

Durante el cuplé de la menstruación, pude observar que las mujeres se reían a carcajadas, con una risa hepática, mientras que los varones reían en forma circunspecta, encontrándose más alejados de la temática abordada (Biermann, 2013)

Se incorpora así una pregunta acerca del género en la relación entre quien enuncia y la destinataria o destinatario del mensaje, en la relación entre la murga y el público. Quienes enuncian son siempre las mismas, las mujeres de Cero Bola, y aunque el público es siempre mixto, el cuplé de la menstruación está dirigido específicamente a las mujeres.

Entiende Biermann que se genera una complicidad relativamente inédita en carnaval al tener mujeres sobre un escenario haciendo reír específicamente a otras mujeres, buscando la comicidad en temáticas que refieren a experiencias propias

¹ *Faut-il avoir des bolas pour faire une « vraie » murga ? Comique de genre et transgression dans le Carnaval de Montevideo* en su idioma original

del género femenino. Reconoce en este hecho una transgresión del género murga, fuertemente masculinizado y más que acostumbrado a generar complicidad en el público de varones. Se trata de una transgresión fuertemente carnavalesca.

4.3) Sobre la parodia y los derechos de autor en carnaval

Berdaguer en su artículo “¿El fin del carnaval? Caso Fischer c. Zíngaros: parodia carnavalesca y derechos de autor” publicado en 2021 analiza, desde la perspectiva del derecho, la demanda realizada por el escritor Diego Fischer a parodistas Zíngaros en relación a la parodia Juana de América —parodia estudiada también, desde otra perspectiva, por Nicoloff— y sus posibles implicancias para el parodismo como género del carnaval. Se considera que este análisis contribuye a contextualizar y reflexionar acerca del concepto de parodia en el carnaval uruguayo.

Fischer presentó una demanda por daños y perjuicios en el entendido que la parodia Juana de América infringía sus derechos morales y patrimoniales de autor. La sentencia favorable al escritor generó debates y preocupaciones en el ámbito carnavalesco, ante la posibilidad de que otros conjuntos de parodistas pudieran ser responsabilizados civilmente por violar el derecho de autor. Berdaguer analiza la normativa de derecho de autor en la aplicación específica al parodismo como género del carnaval y encuentra que

lo que el derecho uruguayo no permite hacer (sin autorización del autor) es *parodiar una obra ajena* sin permiso, pues ello implica el ejercicio de un acto de explotación (transformación, adaptación) que está alcanzada por el derecho exclusivo que legalmente corresponde al autor. Ahora bien, en tanto que la protección autoral no se extiende a las ideas, argumentos o hechos históricos incluidos en la obra, es posible *parodiar el argumento, las ideas, o hechos históricos* contenidos en una obra ajena [...] Lo mismo cabe decir respecto de los personajes públicos o temas de actualidad. (Berdaguer, 2021, p. 2023)

El autor identifica en el caso de Juana de América una serie de elementos que convierten la parodia de Zíngaros en una transformación sin autorización de la obra de Fischer —personajes y momentos que son históricos pero representados en la misma forma en que fueron ficcionados por Fischer o inclusive reproducidos textualmente— en lugar de una parodia de los argumentos, hechos históricos o ideas, como ocurre en otras parodias. Por tanto, entiende Berdaguer (2021) que se trató de un caso relativamente excepcional.

5) Estrategia metodológica

El objetivo general de esta investigación es comprender el lugar del humor en el parodismo como género del teatro del carnaval montevideano. Los objetivos específicos mediante los que se buscó cumplir esta meta son:

1. Identificar momentos, procedimientos y recursos humorísticos utilizados por los conjuntos de parodistas participantes en el concurso oficial de carnaval 2024
2. Comprender la perspectiva de quienes escriben e interpretan estos espectáculos acerca del humor y el melodrama en el parodismo
3. Delimitar poéticas de parodismo a partir del lugar que otorgan al humor y el melodrama en sus espectáculos, y caracterizarlas en dominantes, residuales y emergentes.
4. Comprender cómo los roles de género atraviesan estas poéticas y las formas de buscar el humor en el parodismo
5. Distinguir si existen diferencias entre los momentos, procedimientos y recursos humorísticos utilizados por cada conjunto en las puestas en escena de su espectáculo en los tablados populares, los tablados comerciales y el Teatro de Verano

La delimitación del objeto de estudio está dada, en primer lugar, por un recorte temporal y geográfico: se consideran únicamente los espectáculos de parodismo puestos en escena en Montevideo durante el carnaval del año 2024. Específicamente, aquellos presentados en el marco del concurso oficial de carnaval, organizado por la Intendencia de Montevideo. El corpus está conformado por las actuaciones de estos conjuntos de parodistas en el Teatro de Verano, los tablados populares y los tablados comerciales; los libretos de cada

espectáculo; los discursos de quienes escriben e interpretan estos espectáculos acerca del lugar del humor en el género; y los discursos de los programas especializados en carnaval en medios de comunicación.

La hipótesis central de esta investigación es que existen diferentes poéticas en el parodismo que varían fundamentalmente según el lugar que otorgan al humor y el melodrama en sus espectáculos.

La estrategia metodológica propuesta toma elementos de la *ethnoscénologie*, que plantea una combinación de enfoques para entender el carácter dual del objeto de estudio —como objeto científico observado y como experiencia— considerando que las formas del espectáculo no pueden aislarse del contexto en que se inscribe. Se trata de una propuesta metodológica transdisciplinaria para el estudio de las artes escénicas, que busca captar la complejidad dinámica de las prácticas en lugar de fijarlas (Pradier, 2001). Este enfoque habilita la incorporación de técnicas o elementos propios de distintas disciplinas, que se consideran apropiadas y necesarias para captar un fenómeno tan complejo como el humor en el carnaval.

Se considera también la postura de Dubatti (2011) respecto al estudio del acontecimiento teatral en su complejidad. Este autor sostiene la necesidad de intervenir el acontecimiento teatral a partir de la experiencia propia autoanalizada o de experiencias de otras personas asistentes al convivio, y de estudiar los materiales previos y posteriores al acontecimiento desde su vínculo con este, no de forma aislada. Entiende Dubatti que “el investigador es, fundamentalmente, un espectador que se auto constituye en laboratorio de percepción de los acontecimientos teatrales” (2011, p. 49).

A partir de la construcción teórica del problema y su delimitación, se definió una estrategia metodológica en cuatro etapas: 1) lectura en vivo de los espectáculos; 2) descripción general y análisis de momentos; 3) entrevistas a letristas e intérpretes de los espectáculos; y 4) análisis de los discursos de los programas especializados en carnaval en medios de comunicación acerca de los espectáculos del año 2024. La descripción general y análisis de momentos se superpuso con las entrevistas a

letristas e intérpretes, en un proceso iterativo que implicó elaborar los guiones de entrevista a partir de un análisis inicial, y profundizar o expandir el análisis a partir de las entrevistas.

5.1) Lectura de los espectáculos en vivo

En primer lugar, se realizó una observación o “lectura” de las puestas en escena de los espectáculos de conjuntos de parodistas participantes del concurso oficial de carnaval de Montevideo en el año 2024. El análisis de cada puesta en escena se desarrolló en tres presentaciones: una en el Teatro de Verano, en el marco del concurso oficial de carnaval, televisada y ante los ojos de un jurado que puntúa según rubros ya delimitados; otra en un tablado comercial, y otra en un tablado perteneciente a la red de escenarios populares.

Para la definición acerca de qué actuaciones observar en tabladillos comerciales y populares, es necesario considerar que los conjuntos no suelen presentar sus espectáculos completos en estos escenarios (salvo excepciones) sino una sola de las dos parodias, y que no todos los tabladillos suelen convocar a un público particularmente afín a los espectáculos de la categoría parodistas. También existen modificaciones o ajustes progresivos que todos los conjuntos realizan en sus espectáculos a medida que avanza el carnaval y adquieren mayor “rodaje”.

Por tanto, se definió un primer contacto con los espectáculos en el Teatro de Verano, durante la primera rueda del concurso oficial. Ante las numerosas variables que influyen en la puesta en escena de los espectáculos en tabladillos comerciales o populares, se buscó realizar las observaciones en un período concentrado de tiempo, durante el desarrollo de la segunda rueda del concurso oficial (cuando los conjuntos ya han presentado varias veces sus espectáculos en distintos escenarios) y acotarlas a dos tabladillos, uno comercial y uno popular.

Para la lectura inicial de los espectáculos, tanto en el Teatro de Verano como en los tablados comerciales y populares, se había elaborado inicialmente una guía de observación enfocada en las especificidades de cada actuación, con atención a lo cómico y lo melodramático; un registro inicial de momentos, recursos más destacados e impresiones, con foco en lo vivencial y considerando las reacciones del público así como la experiencia propia. Tras una primera aplicación de esta guía, se identificó en la escritura libre de impresiones un mayor valor para las aproximaciones iniciales de los espectáculos. A partir de esto, se definió para las lecturas en vivo de espectáculos realizar una escritura no estructurada de las impresiones y sensaciones vivenciadas, desde la experiencia, y realizar registros audiovisuales de las actuaciones para trabajar sobre ellas un análisis más detallado.

Fecha	Escenario	Conjunto	Parodias en escena
5 de febrero de 2024	Teatro de Verano	Caballeros	Espectáculo completo
7 de febrero de 2024	Teatro de Verano	Momosapiens	Espectáculo completo
8 de febrero de 2024	Teatro de Verano	Zíngaros	Espectáculo completo
13 de febrero de 2024	Teatro de Verano	Los Muchachos	Espectáculo completo
15 de febrero de 2024	Tablado popular Monte de la Francesa	Zíngaros	La vida de Pinocho Sosa
15 de febrero de 2024	Tablado popular Monte de la Francesa	Momosapiens	Roberto Barry
15 de febrero de 2024	Tablado popular Monte de la Francesa	Los Muchachos	Del gris al arcoiris
21 de febrero de 2024	Tablado comercial Monumental de la Costa	Caballeros	Ruben Rada
21 de febrero de 2024	Tablado comercial Monumental de la Costa	Momosapiens	Uruguay 1973
21 de febrero	Tablado comercial	Los Muchachos	Del gris al arcoiris

de 2024	Monumental de la Costa		
21 de febrero de 2024	Tablado comercial Monumental de la Costa	Zíngaros	La vida de Pinocho Sosa
23 de febrero de 2024	Tablado popular Paso de las Duranas	Caballeros	Ruben Rada

Tabla 1: Observaciones de espectáculos en vivo desarrolladas

5.2) Análisis de los espectáculos

Las posteriores lecturas de los espectáculos se desarrollaron sobre el audiovisionado de los registros propios realizados en los tablados y de las filmaciones de las puestas en escena en el Teatro de Verano implementadas por el canal de televisión privado VTV. En una primera instancia, se realizó una descripción general de cada espectáculo en su totalidad.

Posteriormente, el análisis se realizó mediante una descripción densa de momentos que se consideran de particular interés en las diferentes puestas en escena. Esta descripción densa buscó trascender lo superficial de las meras acciones para presentar “una jerarquía estratificada de estructuras significativas atendiendo a las cuales se producen, se perciben y se interpretan” (Geertz, 2003, p. 22). Se trata de un abordaje etnográfico de los espectáculos, que pretende capturar y explicar “una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o enlazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas” (Geertz, 2003, p. 24) para identificar procedimientos y recursos asociados al humor y el melodrama en las diferentes puestas en escena de los cuatro conjuntos de parodistas estudiados.

De acuerdo con Geertz, esta descripción densa debe partir “de un estado de general desconcierto sobre los fenómenos observados y tratando de orientarse uno mismo” (2003, p. 37). Para esto, se propuso como abordaje una actitud de

extrañamiento, definida por Lins Ribeiro (2004) como “una unidad contradictoria: al ser, al mismo tiempo, aproximación y distanciamiento. Es como estar delante de un sistema de signos —vivirlo relacionándose primeramente con sus significantes pero sin comprender del todo sus significados” (p. 195). Este autor propone utilizar la posición de extrañamiento “por principio y por racionalización metodológica” en una búsqueda por “convertir lo familiar en exótico” (2004, p. 195) a través de la no participación en la conciencia práctica de los actores sociales que son objeto de estudio. Entiende Lins Ribeiro que

los agentes sociales, en su contexto cotidiano, dejan de monitorear activamente distintas fuentes de información. Estas entran en el desarrollo de las acciones de los actores como supuestos, como “lo dado”. Esta fijación, de los elementos constitutivos de los contextos significantes para las interacciones, está dada por la rutinización de los encuentros sociales en el cotidiano de los agentes sociales. (2004, p. 195)

La percepción y explicitación de esta conciencia práctica de los agentes sociales se construye mediante “el distanciamiento (la no participación en un código) y la aproximación (presencia física en los contextos y el interesarse de elementos centrales de la realidad social analizada)” (Lins Ribeiro, 2004, p. 196) en una práctica de extrañamiento. El análisis de momentos clave de los espectáculos se desarrolla desde una descripción densa con el extrañamiento como actitud metodológica. Esta perspectiva metodológica etnográfica es coherente con la propuesta de Dubatti (2011) para el estudio de la poética teatral como un análisis de carácter tanto descriptivo como interpretativo.

Para la selección de momentos a analizar, se consideraron aquellas escenas particularmente significativas en la búsqueda del humor, del melodrama y la expresión de relaciones de género en escena, así como criterios emanados del marco teórico como la categorización de procedimientos cómicos desarrollada por Bergson (2016), la distinción entre risa feliz y risa denigrante de Le Goff (2022), la identificación de reglas implícitas acorde a los planteos de Eco (1989), las fórmulas anecdóticas del melodrama propuestos por Alatorre (1999), y los procedimientos de esquematización y polarización de personajes propuestos por

Martín-Barbero (1991). También se incorporaron algunas escenas que fueron destacadas por quienes escribieron e interpretaron los espectáculos.

En el entendido de que el carnaval, como forma teatral, se define como un sistema de signos variados y superpuestos que funcionan a la vez, pudiendo ser aislados para su análisis pero sin perder de vista la “fuerza coordinadora” de esta “pluricodicidad” (Urrutia, 1975); se consideró con particular atención todo aquello que se expresa en escena mediante la danza, la música y el vestuario, además de los parlamentos y gestualidades de quienes interpretan. Las descripciones densas de los momentos seleccionados están disponibles en el Anexo 2 de esta tesis.

El análisis se sustentó principalmente en el audiovisionado de registros pero incluyó también la lectura de libretos de los espectáculos (Anexo 5), y la utilización de las fichas técnicas de cada conjunto (Anexo 1). La lectura de espectáculos se realizó inicialmente sobre los registros de espectáculos completos, puestos en escena en el Teatro de Verano en el marco del concurso oficial, y luego con los registros de tablados populares y comerciales.

5.3) Entrevistas a letristas e intérpretes

En una tercera etapa, simultánea y posterior a la observación y análisis de la puesta en escena de los espectáculos, se realizaron entrevistas a algunas de las personas responsables de escribir, dirigir e interpretar los espectáculos de parodistas participantes del concurso durante 2024. Se desarrollaron entrevistas con los equipos de letristas de cada conjunto, y con algunas de las personas que interpretaron cada espectáculo desde roles protagónicos. Los criterios metodológicos orientadores fueron aquellos establecidos por Taylor y Bogdan (1987) para la entrevista en profundidad: encuentros cara a cara “dirigidos a hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus

vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras” (p. 101) donde la propia investigadora es el instrumento de la investigación. Se buscó generar conversaciones abiertas, con una serie de preguntas guía elaboradas previamente para orientar las entrevistas pero en forma no estructurada.

Los tópicos definidos para estas entrevistas —elaborados a partir de la construcción teórica sobre el tema e incorporando también los hallazgos emergentes a partir de los primeros análisis de espectáculos— incluyen la concepción de estas personas acerca del parodismo como categoría, sus ideas acerca del humor y el melodrama en la parodia, los mecanismos y recursos para la búsqueda del humor, y las características que conciben como identitarias del conjunto de parodistas al que pertenecen, que les distinguen de otros grupos. Es importante destacar que las entrevistas fueron realizadas una vez finalizado el carnaval. Esto significa que las perspectivas y reflexiones de quienes crearon e interpretaron los distintos espectáculos incluyen muchas veces los resultados del concurso oficial y las valoraciones del jurado. Las preguntas guía utilizadas en cada entrevista están disponibles en el [Anexo 3](#).

	Conjunto	Rol	Fecha	Lugar
Maximiliano Xicart y Christian Ibarzabal	Los Muchachos	Letristas	30 de mayo de 2024	Salón de FHCE Udelar
Christian Font	Momosapiens	Letrista e intérprete	31 de mayo de 2024	Bar Las Flores
Horacio Rubino	Momosapiens	Letrista y director	12 de junio de 2024	Sede de SUDEI
Leticia Cohen	Los Muchachos	Letrista e intérprete	12 de junio de 2024	Plataforma Zoom
Eduardo Rigaud	Zíngaros	Letrista	25 de noviembre de 2024	Bar El Club de la Papa Frita
Gastón “Rustito” González	Zíngaros	Letrista e intérprete	6 de diciembre de 2024	Hogar del entrevistado

Enrique “Gallego” Vidal	Caballeros	Letrista	9 de diciembre de 2024	Vestíbulo del estudio de TV Ciudad
-------------------------	------------	----------	------------------------	------------------------------------

Tabla 2: Entrevistas realizadas

Dentro de esta etapa del trabajo de campo se incluye también un intercambio mantenido con Denise Casaux, actriz de parodistas Los Muchachos, durante la jornada de debate “Humor y género en el carnaval de Montevideo”. Aunque no se trató de una entrevista sino de un diálogo público en el marco de una jornada abierta de carácter académico, a partir de preguntas guía previamente acordadas con la actriz (disponibles en [Anexo 3](#)), se entiende que los relatos y opiniones vertidas por Denise Casaux en esta instancia contribuyen a la comprensión del problema que aborda esta tesis. La actividad fue desarrollada en la Biblioteca de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República el día 11 de diciembre de 2024.

5.4) Los programas especializados en carnaval en medios

En una cuarta etapa, se entendió necesario incorporar como parte de la investigación la acumulación de saberes sobre carnaval consolidada en los programas especializados en carnaval en medios de comunicación. A efectos de contar con insumos para la delimitación de poéticas, se utilizaron los discursos correspondientes a dos programas radiales especializados en el carnaval de Montevideo. Específicamente, se consideraron los comentarios relativos a cada espectáculo de parodistas en el concurso elaborados por los equipos de Carnaval del Futuro y Colados al Camión inmediatamente después de las actuaciones. Los dos programas transmiten las actuaciones completas de los conjuntos así como entrevistas a sus componentes, y realizan análisis de los espectáculos. Inicialmente, se pretendía también incluir los comentarios del programa televisivo Pasión de Carnaval, pero no fue posible acceder a los registros.

Carnaval del Futuro es un programa radial que comenzó a emitirse en el año 1992, y que en 2024 se transmitió por 97.9 FM - M24. Se accedió al registro de cada programa a través de la plataforma Spotify, donde fueron publicados completos. Colados al camión es un programa radial que durante el carnaval 2024 salió al aire por Sport890. El análisis comenzó con un trabajo sobre los registros de los denominados por el programa “comentarios a la bajada” tras cada actuación de conjuntos de parodistas, disponibles a través de su sitio web y la plataforma Spotify. Durante este proceso, todos los registros del programa correspondientes al año 2024 desaparecieron de Spotify, y los audios dejaron de estar disponibles en el sitio web. Por tanto, se trabajó con las primeras impresiones de comentaristas del programa, disponibles en la plataforma YouTube en formato “short”.

La pérdida súbita de acceso a los registros del programa Colados al camión y la imposibilidad de obtener los registros del programa Pasión de Carnaval, además de afectar el análisis a desarrollar en esta tesis, constituyen una fuente de preocupación respecto a la preservación de los discursos generados por medios de comunicación acerca del carnaval. Se trata de discursos que afectan los procesos de legitimación y valoración de las propuestas carnavalescas a nivel del concurso, por lo que se entiende fundamental poder contar con registros de este tipo para comprender cabalmente las relaciones de poder que atraviesan el carnaval montevideano.

La transcripción de los comentarios correspondientes a los equipos de cada programa se encuentran disponibles en el Anexo 4.

6) Análisis de espectáculos

Fueron cuatro los conjuntos de parodistas que participaron del concurso oficial de agrupaciones carnavalescas de Montevideo en el año 2024: Caballeros, Los Muchachos, Momosapiens y Zíngaros. Cada una de estas agrupaciones contaba con numerosas participaciones previas en el concurso al momento de presentar sus espectáculos.

De las nueve parodias puestas en escena durante el carnaval 2024, tres estuvieron basadas en películas o documentales: Barbie (Momosapiens), Tootsie (Zíngaros) y Greg Mortimer (Caballeros). La parodia de Freddie Mercury (Los Muchachos) presenta fuertes similitudes con la película *Bohemian Rhapsody*, sobre la vida del cantante, por lo que podría considerarse incluirla en esta categoría.

Por otra parte, seis de las nueve parodias puestas en escena responden a temáticas o personajes locales: Ruben Rada (Caballeros), Pinocho Sosa (Zíngaros), el movimiento LGBT en Uruguay (Los Muchachos), Roberto Barry (Momosapiens), Uruguay 1973 (Momosapiens) y Greg Mortimer (Caballeros). De estas seis parodias, tres giran en torno a personajes de la cultura popular uruguaya. Todos los conjuntos desarrollan al menos una parodia basada en la historia de una persona real, y todos los espectáculos incluyen temáticas fuertemente locales en al menos una de sus parodias.

Se abordan a continuación cada uno de los cuatro espectáculos de parodistas presentados durante el carnaval 2024 en su especificidad. En cada caso, el análisis inicia con una breve contextualización del conjunto y una descripción general del espectáculo puesto en escena, específicamente en relación a las parodias que lo componen. Posteriormente, se realiza una descripción del proceso de creación artística a partir de los discursos de sus letristas e intérpretes, con el humor y la emoción como foco.

El análisis en profundidad se estructura en torno a escenas particularmente significativas de cada espectáculo, seleccionadas por identificarse como momentos de interés en la búsqueda del humor. El análisis de cada escena se trabaja a partir del desarrollo de descripciones densas (disponibles en el [Anexo 2](#)) que trascienden el libreto de cada espectáculo, guiadas por los objetivos de esta investigación en relación a los aspectos que se observan y profundizan, así como un análisis en profundidad de los procedimientos y recursos utilizados durante cada momento en la búsqueda del humor.

Se consideran en este apartado las puestas en escena de los espectáculos en el marco del concurso oficial en el Teatro de Verano, tanto a partir de lecturas en vivo como a través de posteriores registros audiovisuales. Los pasajes de cada escena que se citan en este capítulo corresponden a la lectura y transcripción de actuaciones en vivo. También, cuando se entiende necesario, se incorporan otros elementos al análisis como el rol de la hinchada en la puesta en escena de los espectáculos de los Zíngaros o las reflexiones explícitas sobre el humor que plantea Momosapiens desde su libreto.

6.1) Caballeros: Uruguay pa’ todo el mundo

Creados en 2009 bajo la dirección de Raúl “Rulo” Sánchez, el espectáculo 2024 de parodistas Caballeros configuró su novena participación en el concurso oficial. En el año 2022 obtuvieron el reconocimiento a Mejor parodia por “El enfermo imaginario”.

El espectáculo “Uruguay pa’ todo el mundo” puesto en escena por Caballeros durante el carnaval 2024 está compuesto por dos parodias: el Greg Mortimer y la vida de Ruben Rada. Comienza con una presentación centrada en el viaje del crucero como temática, con un relato coral de los lugares del mundo que el barco recorrió y un vestuario que remite a viajes marítimos, para dar paso a una

coreografía con música animada. La primera parodia comienza inmediatamente después, conectada mediante un locutor que da a entender que la presentación fue un espectáculo puesto en escena por un grupo artístico que está actuando en el barco.

La transición a la segunda parodia se realiza mediante unos pocos segundos de oscuridad en el escenario, tras los que aparece el personaje de Ruben Rada. La parodia finaliza con un candombe de “enganchados” del artista, y en ese momento interviene Raúl “Rulo” Sánchez (dueño del conjunto) con un monólogo sobre figuras destacadas del arte, la cultura y el deporte nacional que luego explica la conexión entre ambas parodias y da paso a las canciones de despedida, dedicadas al Uruguay y su identidad.

Descripción general del espectáculo de Caballeros

La primera parodia comienza con la lectura de una serie de normas de seguridad y convivencia en el crucero, interpretadas mediante mímica por el personaje de “el gringo”. Luego, aparece el capitán del barco y es informado de que varios pasajeros tienen COVID-19 y deben realizar un desembarco de emergencia. Tras descubrir que no les permiten atracar en numerosos puertos de su ruta proyectada, deciden dirigirse a Montevideo. La parodia continúa con una canción de ritmo animado. Tras indicarles que deben atracar a algunos kilómetros del puerto, el capitán dialoga telefónicamente con el entonces Canciller uruguayo Ernesto Talvi, quien después ofrece una conferencia de prensa a periodistas.

En el crucero dan aviso de que tienen un polizone y aparece en el escenario un personaje del que no conocemos el nombre, interpretado por Danilo Mazzo. Está caracterizado con el mismo vestuario y peluca que el personaje de “el utilero”, creado por este intérprete en sus redes sociales al menos tres años antes de la puesta en escena de este espectáculo (Danilo Mazzo, 2021). El capitán increpa al personaje de Mazzo sobre su presencia en el barco, y este último comienza a explicarle su trabajo como cuidador de mascotas, rodeado del resto de la

tripulación. Luego aparece el chef del barco, bromeando sobre no entenderle nada a su ayudante filipino, y la tripulación manifiesta su ansiedad por la situación. El personaje de Mazzo vuelve a escena caracterizado de la misma forma y reparte libros a todos los pasajeros acorde a sus pedidos. La parodia continúa con una canción interpretada por el conjunto a coro sobre la situación del barco y la incertidumbre de sus pasajeros.

Llega el equipo de salud uruguayo al barco e intenta dialogar con los pasajeros, pero la mayoría de ellos son australianos y solo entienden inglés, por lo que el personaje de Mazzo se ofrece de intérprete y comienza a traducir en vivo. Ingresa en escena el personaje de Ernesto Talvi, de camisa blanca y short de baño, utilizando flotadores de tipo infantil, patas de rana y gafas de agua. Tras examinar a los pasajeros e informarle al capitán que aquellas personas no contagiadas podrán regresar a sus países de origen, el escenario se vacía para el desarrollo de un cuadro musical y coreográfico emotivo, con dos bailarines en escena.

Aparece nuevamente el personaje de Talvi, con un nuevo flotador infantil. El capitán se dirige a la tripulación, que no tiene permitido bajar del barco al igual que los pasajeros contagiados, y comienza a discutir con el personaje interpretado por Mazzo. Victor Cocina canta una emotiva canción sobre la esperanza y las posibilidades de cambio que brinda el futuro, interpretada coreográficamente por el conjunto caracterizados como pasajeros y tripulación del barco. La parodia finaliza con la llamada de Talvi indicando que están autorizados para desembarcar en el puerto de Montevideo y retornar a sus hogares, seguida de un discurso del capitán que agradece apasionadamente a Uruguay y una canción emotiva interpretada por Raúl “Rulo” Sánchez junto al conjunto. Las pantallas muestran ilustraciones de los agradecimientos a Uruguay por parte de las personas que realmente estuvieron en el Greg Mortimer.

Las luces se apagan y se enciende un foco que ilumina el lado izquierdo del escenario, donde Danilo Mazzo caracterizado como Ruben Rada se mira ante un espejo y habla consigo mismo. En las pantallas aparece la tertulia de un teatro, y

comienzan a sonar las notas de Mi país (Rada, 2000a). Mazzo interpreta la canción en contrafactum junto al coro, introduciendo la parodia sobre la vida de Rada. La historia se construye como una sucesión de escenas cortas que representan momentos destacados en la vida de Rada, muchas veces con varios años de diferencia entre sí, pero conectadas en la parodia en forma consecutiva, sin explicitar los saltos temporales. Muchas de las referencias a la historia original que aparecen en la parodia no se mencionan explícitamente, sino que se insinúan mediante la presencia de determinados personajes.



Figura 1. Ruben Rada interpretado por Danilo Mazzo, durante una actuación en el Teatro de Verano. Fotografía de Marcos Ferreira para el Centro de Documentación e Investigación del Museo del Carnaval.

La historia comienza con un breve cuadro del pasaje de Rada por murga La Nueva Milonga, con la participación del personaje de Tito Pastrana (Rómulo Pirri). Aparece Sergio “Checho” Ortiz caracterizado como Arturo “Cacho” de la Cruz e invita a Rada a formar parte de la banda de jazz Hot Blowers. El resto de la banda

ingresa en escena, se presentan y comienzan a ensayar. La siguiente escena se desarrolla en el estudio de televisión donde están filmando El Show del Mediodía, junto a “Cacho” de la Cruz, Cristina Morán y Alejandro Trotta. Posteriormente se desarrolla un breve homenaje a Cristina Morán, y uno de los componentes ingresa al escenario para pedirle al personaje de Rada que resuma su vida porque “se les va la parodia”, dando paso a una canción sobre su trayectoria con la melodía de Muriendo de Plena (Rada, 2000b).

El personaje de “Cacho” de la Cruz pasa a buscar al personaje Rada en un auto, se toman un whisky y van manejando hacia el cumpleaños de Fernando “Lobo” Núñez. Dos policías de tránsito los detienen, y Danilo Mazzo desarrolla una serie de imitaciones de animales para intentar convencer a los policías de que traspasaron el límite de velocidad por una emergencia médica. En el cumpleaños del “Lobo” Núñez aparecen otros personajes de la familia Rada, como su hija Lucila, y también Mick Jagger.

Tras la escena del cumpleaños, el escenario se vacía y el personaje de Ruben Rada queda solo, reflexionando sobre su trayectoria y los afectos que perdió. Sigue a este momento un cuadro musical y coreográfico sobre los ochenta años del músico mediante un contrafactum con la melodía de El mundo entero (Rada, 1997). En la escena siguiente, las pantallas muestran un teatro de fondo y la familia de Rada le acompaña en el toque de celebración por sus ochenta años. Todo el conjunto sale a escena y cantan a coro un “enganchado” con fragmentos de candombes de Ruben Rada con sus letras originales. Así finaliza la parodia.

Proceso de creación del espectáculo de Caballeros

El espectáculo de Caballeros fue la única propuesta dentro de los parodistas del carnaval 2024 que fue escrita y acreditada enteramente a una sola persona: Enrique “Gallego” Vidal. Sin embargo, el proceso de creación del espectáculo implicó una articulación con Raúl Sánchez, dueño del conjunto. Indica el letrista que la elección de las parodias “fue conversada entre los dos, llegamos a ver que

nos gustaban las dos parodias, tenían, por razones diferentes, un abordaje que estaba bueno, así que fue de acuerdo con Rulo” (Vidal, 2024). También fue fundamental el diálogo con Diego Berardi, responsable de los arreglos musicales y corales del conjunto durante el carnaval 2024.

En cuanto a la escritura, Vidal resalta que lo primero sobre lo que trabaja es la estructura del espectáculo, con una selección de momentos del texto a parodiar para luego pensar los diálogos:

Más allá del reglamento, es tanta cantidad de tiempo, la síntesis que tenés que hacer de una idea, de algo que duró diez años, en veinte minutos, qué son los elementos más... [a los] que yo puedo sacarle más jugo. [...] Dialogarlo, quizás... No es que sea lo más fácil, pero me resulta lo más fácil dialogarlo buscando el humor cuando ya tengo una estructura armada. Claro, cuando tengo el mapa, ya arranco con esto, voy a pasar por acá y voy a terminar acá. Bueno, ahora vamos a buscar los personajes más ricos, vamos a empezar a dialogarlos. Es un proceso. (Vidal, 2024)

La presentación de las parodias al conjunto se realiza una vez finalizado el proceso de escritura, con el libreto ya armado, mediante una primera lectura por parte del letrista que da lugar a un posterior reparto de personajes:

En general yo llevo la parodia armada, sí. O sea, termina, "vino Enrique, la va a leer". La puedo leer yo o... Generalmente trato de leerla porque como es la primera vez [...] La leo, escuchás una primera intención que es la que yo quiero darle y después la leemos todos. Y empieza la... ahí ya tenés un tema ya más de dirección. Probar a ver cómo te queda a vos. No, cambiá con alguien, es otra cosa. Ahora, esta es la idea que les traje. Eso es lo primero. (Vidal, 2024)

Aunque el letrista de Caballeros manifiesta no escribir para figuras, sino proponer un libreto y luego asignar los personajes según qué funciona mejor para cada uno, hay algunas excepciones para ciertos roles protagónicos:

Había una de las dos que sí era excluyente que la iba a hacer uno de ellos por lógica, porque era medio la figura que tenían y era negro, que era Rada. Entonces, obviamente, tengo un actor negro que de alguna manera es figura cómica, es excluyente, porque hay un tipo de parodia... es cuando es un tipo de parodia donde hay un protagonista excluyente. (Vidal, 2024)

Vidal se refiere a Danilo Mazzo, con una extensa trayectoria en el parodismo montevideano, responsable de interpretar el personaje de Ruben Rada. Respecto al tono de esta parodia, sobre la vida de un artista uruguayo contemporáneo y profundamente popular, el letrista del conjunto indica que en ningún momento se planteó hacer una parodia en tono de homenaje:

Acá [en TV Ciudad] trabaja Lucila, la hija, de la cual soy compañero y hablé con ella. Ella fue muy interesante porque fue un poco el contacto incluso para que llegara a él el tema de vamos a hacerlo y que esté de acuerdo. Y ella lo único que me dijo, "mira, lo único que estaría bueno es que lo haga un negro" me dijo. Bueno, has acertado. "Y no lo pinten como homenaje porque está hartito mi viejo que lo llaman todos los días..." [...] La voy a escribir, no voy a hacer "Oh, Ruben", no. Va a ser una parodia con el negro que es un crá, que tiene una vida riquísima. (Vidal, 2024)

Es importante notar que, más allá del personaje de Ruben Rada interpretado por Danilo Mazzo, los otros personajes son interpretados por personas blancas, incluyendo los personajes de Lucila, Julieta y Matías Rada, y el de Fernando "Lobo" Núñez.

Se trata, entonces, de un espectáculo con un libreto construido en forma individual y con una intención clara por parte de su letrista de apuntar al humor y evitar "ese lugar que a mí no me gusta, que son la sensiblería y el melodrama, que ya es una cosa insufrible" (Vidal, 2024). Se analizan a continuación algunos momentos de particular interés en el espectáculo de Caballeros 2024.

Ernesto Talvi y el Capitán Cambio

Dos personajes de gran relevancia en la parodia de Greg Mortimer son el capitán del barco y el entonces canciller de la República, Ernesto Talvi. Este último aparece por primera vez en el espectáculo como parte de un diálogo telefónico con el capitán, en el que intercambian sobre la situación del Greg Mortimer y la posible ayuda del gobierno Uruguayo.

Durante este fragmento se articulan dos espacios físicos diferentes, correspondientes a los dos extremos de la llamada telefónica. El personaje del

capitán, interpretado por Sergio “Checho” Hernández, se encuentra sobre una tarima al fondo del escenario vestido con un pantalón blanco, una chaqueta azul oscuro con botones, charreteras y otros detalles en dorado, y un sombrero blanco con visera de tipo quepis. Otros componentes vestidos de marineros completan el espacio, que se ambienta con escenografía y pantallas como el interior de un barco de lujo. A la izquierda y el frente del escenario, tras la línea de micrófonos, se encuentra Nicolás Avoletta vestido con un traje oscuro y una corbata roja, caracterizado como Ernesto Talvi.

La escena comienza con un pedido de ayuda del capitán al canciller, y prosigue con una conferencia de prensa de este último, en el que responde a las preguntas de cuatro periodistas. El recurso central para la búsqueda del humor durante este fragmento del espectáculo es la imitación del entonces canciller Ernesto Talvi por parte de Nicolás Avoletta, mediante su forma de impostar la voz y su vestimenta, así como las referencias a los sucesos recientes en la trayectoria de este personaje (Tenfield oficial, 2024h):

Capitán — Mire, le pido por favor que me ayude a resolver esto, si no, soy candidato a perder el puesto.

Ernesto Talvi — Ah, lo entiendo porque yo también fui candidato.

Capitán — ¿Y?

Ernesto Talvi — Y perdí el puesto.

Este intercambio refiere a los resultados de las Elecciones Nacionales del año 2019, en las que Talvi fue candidato a la Presidencia de la República por el Partido Colorado y quedó en tercer lugar. También se utilizan los distintos sentidos de una misma expresión para buscar la risa: ante la pregunta del periodista sobre la nacionalidad de la médica que será enviada al barco, el personaje de Talvi toma el nombre de la mutualista “Médica Uruguaya” y responde con la adscripción institucional de la doctora, que pertenecería a la mutualista Centro Asistencial del Sindicato Médico del Uruguay (CASMU).

La interpretación incorrecta de expresiones por parte del personaje de Talvi es también el recurso utilizado en su introducción, cuando llama al capitán del barco “Capitán Cambio” como si este fuera su apellido y no una locución de despedida, habitual en las comunicaciones por walkie talkie o similar. Acorde al esquema de Le Goff (2022) el objeto de risa en esta escena es el personaje de Ernesto Talvi.

El Show del Mediodía

Como parte de la parodia sobre la vida de Ruben Rada, se incluye su participación en el programa uruguayo de televisión denominado El Show del Mediodía. Se representa en escena un estudio televisivo donde se graba en vivo un episodio del programa, con el protagonismo de Danilo Mazzo como Ruben Rada, Sergio “Checho” Ortiz como Arturo “Cacho” de la Cruz, Eugenia Nazari como Cristina Morán y Nicolás Avoletta como Alejandro Trotta.

El fragmento comienza con el armado del estudio y la escenografía del programa. Mientras algunos componentes ingresan al escenario con grandes auriculares en el cuello, cámaras profesionales de filmación y carpetas en las manos, contribuyendo a la sugerencia de un estudio televisivo, otros cantan la cortina musical del programa. Sobre el lado derecho del escenario, en unas gradas color blanco, cuatro componentes de igual vestimenta cumplen el rol de “reidores”.

Tras el armado del espacio, el personaje de José Pedro Vairo —director del programa— da la orden de empezar a filmar El Show del Mediodía. Se desarrolla a continuación un cuadro cómico en el que actúan los personajes de Rada en el rol de padre, Morán como su esposa, de la Cruz interpretando a su hijo y Trotta como encuestador, seguidos por una serie de supuestos anuncios comerciales.

Este fragmento presenta varias particularidades en la búsqueda del humor. Se trata de un escena de un programa cómico de televisión puesta en escena por componentes del conjunto de parodistas que interpretan los personajes de actores

reales (uruguayos y relativamente contemporáneos) interpretando a su vez a los personajes del programa televisivo.

El programa televisivo que se representa es cómico, por lo que uno de los elementos humorísticos del fragmento son los chistes que efectivamente ocurren en el programa. Estos se basan en los múltiples sentidos que puede tener una misma expresión o en la descontextualización de frases (Tenfield oficial, 2024a):

“Cacho” de la Cruz — Estoy nervioso porque tengo un parcial de geografía.

Ruben Rada — Bueno, decime que yo te, yo te ayudo.

“Cacho” de la Cruz — Mirá, necesito saber dónde está el Taj Mahal.

Ruben Rada — Ah, no sé, preguntale a tu madre que es la que guarda todo.

Los reidores se ríen en forma exagerada.

“Cacho” de la Cruz — No, viejo, sos de terror. Mejor te hago otra, mirá. ¿Por dónde pasa el Río Danubio?

Ruben Rada — ¡Ah, fácil! Jardines del Hipódromo.

El mismo mecanismo se utiliza en los comerciales del programa, jugando con el uso coloquial del término “fiambre” para referirse a cadáveres (Tenfield oficial, 2024a):

Cristina Morán — Chacinerías y casas velatorias “La morcilla de punta”

“Cacho” de la Cruz — Único velorio ¡con servicio de choripán!

Cristina Morán — Chacinerías y casas velatorias “La morcilla de punta”

Cristina y “Cacho” a coro — ¡Los mejores fiambres!

Y con los dos sentidos posibles de la frase “verle la cara a dios”, como expresión religiosa y como sinónimo de relaciones sexuales (Tenfield oficial, 2024a):

Ruben Rada — Prostíbulo e iglesia metodista “La cara de dios”

Alejandro Trotta — Venga a pedir, y a rezar, o a pecar, y divertirse.

Ruben Rada — De todas formas le va a ver la cara a dios.

Se trata de mecanismos propios de la comicidad verbal (Bergson, 2016) que son desplegados por los personajes del programa El Show del Mediodía, interpretados a su vez por los personajes de la parodia. En el marco de esta meta-interpretación, en la que los personajes interpretan a otros personajes, hay algunos desdobles que no resultan del todo claros. Cuando el padre (interpretado por Rada, que es a su vez interpretado por Danilo Mazzo) intenta abrir la puerta y se da cuenta de que la escenografía está al revés, comenta “Hay que echar gente acá” saliendo del personaje. Pero no queda del todo claro si es el personaje de Ruben Rada quien hace ese comentario, como actor en el contexto de la parodia, o si es Mazzo, el integrante de Caballeros, saliéndose de dos personajes consecutivos.

También en esta misma lógica se busca el humor mediante la imitación de estos personajes conocidos que actúan en el programa televisivo por parte de los intérpretes del conjunto de parodistas: “Cacho” de la Cruz, Ruben Rada, Cristina Morán y Alejandro Trotta. La figura de los reidores, por su parte, cumple una doble función. Además de remitir al funcionamiento del programa y dar contexto, su risa exagerada y sus abucheos durante el programa televisivo marcan los remates de los chistes y los acentúan.

6.2) Los Muchachos: Orgullo

Creados en el año 2010 bajo la dirección de Edward “Vela” Yern, obtuvieron el primer premio en el concurso oficial de agrupaciones en los años 2016, 2020 y 2023. Entre las figuras de parodistas que han integrado su plantel se destacan Petru Valensky, Luis Alberto Carballo, Jimena Vázquez, Walter “Cucuzú” Brilka, Gastón “Rusito” González y Danilo Mazzo. El espectáculo 2024 de Los Muchachos se denomina “Orgullo” y fue presentado en sus redes sociales cinco meses antes del comienzo de carnaval:

Los Muchachos en el 2024 van a contar historias que *hicieron historia*.

Historias diversas, musicales, coloridas y alegres, profundamente alegres pero con un inicio gris, oscuro y profundamente triste. Además de su icónica banda **Queen** y de su inconfundible voz... Fue alguien que vivió su sexualidad de forma libre y al final se convirtió en un símbolo de la lucha contra el VIH SIDA. Freddy Mercury. / La historia de un movimiento del amor y la alegría crecido bajo la sombra de la vergüenza, el dolor y el sufrimiento. Con los derechos que todo ser humano se merece. La historia del movimiento LGBTQ+ del Uruguay. LOS MUCHACHOS PRESENTAN: ORGULLO (Parodistas Los Muchachos, 2023)²

El espectáculo “Orgullo” presentado por Los Muchachos durante el carnaval 2024 está compuesto por dos parodias: la vida de Freddie Mercury y “Del gris al arcoiris”, la historia del Movimiento LGBTQ+ en el Uruguay. Esta segunda parodia se articula desde la discusión parlamentaria por la Ley de Matrimonio Igualitario en Uruguay, utilizando las intervenciones de organizaciones sociales a favor de la Ley como guía, ordenando una sucesión de escenas que relatan momentos en la historia del movimiento.

El espectáculo en su versión completa, tal como se presentó en las distintas etapas del concurso, inicia con una presentación que combina alusiones a ambas parodias, hilvanadas por el orgullo y la diversidad como temática. Se utilizan melodías pertenecientes a la banda Queen, canciones asociadas a la comunidad LGBTQ+ tales como Bad Romance, de Lady Gaga, y melodías originales compuestas para el espectáculo. Los vestuarios recrean los colores de la bandera de la diversidad y tienen una estética *drag*.

La primera parodia comienza inmediatamente después de finalizar la presentación, las luces bajan y aparecen en escena los personajes que protagonizarán la historia de Freddie Mercury. La transición a la segunda parodia es muy similar: tras un monólogo de Fabrizio Silvera —que interpreta a Freddie—

² Las mayúsculas, las itálicas y la negrita corresponden al texto original.

y una estrofa del coro, las luces bajan y cuando vuelven a subir nos encontramos con los personajes y escenografía de la segunda parodia en escena. La ambientación sonora juega un rol clave en ambas transiciones: antes de comenzar a ver la parodia que comienza, el público escucha las voces o melodías que sitúan cada historia. La segunda parodia finaliza con un cuadro musical emotivo y potente, que da paso a un monólogo de Pablo Atkinson acerca de la homolesbotransfobia. Las luces bajan, nuevamente, y comienza la despedida con una canción solista acerca del amor.

Descripción general del espectáculo de Los Muchachos

La primera parodia de Los Muchachos 2024 se presenta como la vida de Freddie Mercury. Se trata de una historia real sobre la que existen numerosos relatos en forma de libros, documentales y películas. Pese a que el conjunto pone en escena una parodia de la vida de Freddie Mercury y no una obra específica acerca de su historia, se identifican varias similitudes con la película *Bohemian Rhapsody* (Singer, 2018). En el libreto oficial del espectáculo, el equipo de letristas y el dueño del conjunto presentan este fragmento como una “Reconstrucción paródica” basada en cuatro fuentes: la película, el documental *Freddie Mercury: The final act* (Rogan, 2021) y dos artículos de prensa sobre la vida del artista.

Una entrevista realizada a Fabrizio Silvera indica que la construcción del personaje requirió

meses de ensayos, con muchas horas mano a mano con el espejo para componer el personaje. “Empecé a mirar conciertos, documentales, entrevistas, la película *Bohemian Rhapsody*, me detenía en cada gesto, en cada actitud”, comentó. *Bohemian Rhapsody* la vio completa no menos de 10 veces (Silvera en Samuelle, 2024)

La parodia comienza en el aeropuerto de Londres, donde Roger Taylor y Brian May —interpretados por dos mujeres— conocen a Freddie y lo invitan a sumarse a la banda. Inmediatamente después se introduce en la parodia el personaje de Moria Casán, interpretado por un actor varón. Se trata de un personaje sin vínculo

con la historia parodiada, de carácter fuertemente local (rioplatense) y contemporáneo. Moria se convierte en la RRPP de Freddie y le aconseja que actúe de forma más masculina.

En el aeropuerto aparece también Mary, pareja de Freddie, y da paso al primer número musical de la parodia: la canción inicia con la melodía de Grace Kelly (Mika, 2007) interpretada por Sergio Camargo, y continúa con la música de la canción de Queen llamada Don't Stop Me Now (Mercury, 1978). Esta segunda parte de la canción es interpretada por Fabrizio Silvera, quien desempeña el rol de Freddie en la historia.



Figura 2. Freddie Mercury interpretado por Fabrizio Silvera, durante una actuación en el Teatro de Verano. Fotografía de Marcos Ferreira para el Centro de Documentación e Investigación del Museo del Carnaval.

La siguiente escena ocurre en una sala de ensayo. El personaje de Moria conoce a Brian y Roger, eligen el nombre de la banda y, en un desdoble entre sus personajes en la parodia y los personajes-actores, se dan cuenta de que olvidaron

asignar el personaje de John Deacon, cuarto integrante de Queen. Tras entregárselo en escena a Leandro Núñez, comienza el ensayo de la banda. Freddie interpreta ante el piano fragmentos de dos canciones de Queen con su letra original —Bohemian Rhapsody (Mercury, 1975a) y Love Of My Life (Mercury, 1975b)— seguidas de un fragmento de la canción M.A. en su versión remix de cumbia (Martignone *et al.*, 2023). La banda crea en conjunto We Will Rock You (May, 1977) e interpretan su estribillo en la versión original y con música de plena. Luego el personaje de Freddie vocaliza con el público, como solía hacer el músico de Queen en sus conciertos.

La parodia continúa con una conferencia de prensa en la que los periodistas hostigan a Freddie con preguntas sobre su sexualidad, y una emotiva conversación entre Mary y Freddie en la que él expresa su sexualidad y cantan juntos un fragmento de I Want To Break Free (Deacon, 1984), de Queen, con su letra original. La escena que sigue es una fiesta en la casa de Freddie, en la que presenta a su compañero Jim, y luego la visita a la clínica, en la que se entera de que tiene VIH. La parodia finaliza con una interpretación de la canción Radio Ga Ga (Taylor, 1984) con su letra original por parte del personaje de Freddie, seguida de un monólogo y una estrofa de The Show Must Go On (Queen, 1991).

Varios momentos de la parodia parecen hacer referencia a la película *Bohemian Rhapsody* (Singer, 2018): el inicio de la historia en el aeropuerto, el diálogo cuando Freddie conoce a Roger Taylor y Brian May, la conferencia de prensa, la fiesta en la casa de Freddie, la conversación entre Freddie y Mary Austin sobre su sexualidad, la consulta médica. Sin embargo, aunque estos momentos de la parodia también existen en la película, la película está basada en la historia real, por lo que la referencia se torna difusa y cabe preguntarse cuál es el texto original que se cita. Muchas de estas escenas se presentan, además, combinadas o con una tonalidad muy diferente a la película, en lo que podría considerarse una cita propia de la parodia. Respecto al documental *The final act* (Rogan, 2021) no se identifican referencias directas a momentos, sino que parece existir un vínculo con la construcción de los personajes centrales de la historia. Una constante a lo largo

de la parodia es el desdoblamiento entre los personajes de la historia y los personajes-actores.

La segunda parodia del espectáculo 2024 de Los Muchachos comienza con la comisión parlamentaria abocada al estudio del proyecto de Ley de Matrimonio Igualitario en Uruguay. Se trata también de una historia real, pero en este caso, profundamente local. La parodia articula momentos de discusión entre parlamentarios y representantes de organizaciones sociales con escenas de la historia del movimiento LGBT en la década de los noventa. El libreto establece como fuentes para la “reconstrucción paródica” una serie de entrevistas a militantes, artistas e investigadores que se han especializado en la temática, un episodio del programa televisivo El reloj sobre la visibilidad LGBT emitido a fines de los noventa, y un libro de Diego Sempol sobre la historia del movimiento lésbico, gay y trans en nuestro país.

Las discusiones de la comisión parlamentaria presentan como personajes centrales a representantes de los partidos tradicionales, que realizan numerosos comentarios homolesbotransfóbicos y generan situaciones que buscan la comicidad, además de incluir críticas sobre la situación política uruguaya actual. Quienes participan como representantes de organizaciones sociales de la diversidad —como Ovejas Negras— desarrollan momentos más melodramáticos o centrados en la emoción. Los cuadros musicales y coreográficos son centrales para el desarrollo de la parodia, todos ellos centrados en la emoción. El uso del escenario durante esta parodia marca claramente dos zonas diferenciadas: los fragmentos que representan las discusiones de la comisión parlamentaria suceden durante la mitad izquierda del escenario y las escenas históricas (excepto el nacimiento de la marcha) ocurren en la mitad derecha. Los cuadros musicales y coreográficos ocupan todo el escenario, al igual que las últimas escenas, que representan el nacimiento de la marcha y la aprobación de la ley.

Las escenas de la historia del movimiento LGBT+ que se presentan incluyen: las formas de “levantar” en la avenida 18 de julio, las fiestas privadas, la represión

policial, la violencia en las comisarías, la historia del pintor Ulises Bessio y su pareja, un episodio temático del programa televisivo El Reloj emitido en 1997 y las marchas de la diversidad. El libreto plantea la estructura de la parodia en historias numeradas, divididas a su vez en secciones. La “Historia 1 | El levante, la persecución y las razias” está compuesta por “el trille por 18 de julio”, “el boliche Arcoiris”, “la comisaría” y varias escenas de “la comisión parlamentaria”. La “Historia 2 | La visibilidad” incluye “la comisión parlamentaria” y “el Reloj” mientras que la “Historia 3 | El nacimiento de la marcha” es solamente “la Marcha” y el “Momento 4 | La igualdad de derechos” es únicamente “la comisión parlamentaria”.

La parodia finaliza con la aprobación de la Ley de Matrimonio Igualitario en el parlamento uruguayo: un discurso del actor Leandro Núñez sobre la importancia de esta ley y la militancia que la hizo posible es seguida por la enumeración de una serie de proclamas del movimiento LGBTQ+ intercaladas con una canción interpretada por Damián Lescano con gran presencia coral del conjunto, y un monólogo de Pablo Atkinson sobre la homolesbotransfobia en nuestro país, que da paso a la canción final y la despedida.

Proceso de creación del espectáculo de Los Muchachos

El espectáculo de Los Muchachos nace, acorde a sus letristas, en una conjunción de intenciones: la necesidad de contar historias que movilicen a quienes integran el conjunto y también la posibilidad de construir una narrativa propia sobre determinados temas. El proceso de construcción considera fuertemente a los artistas con los que cuenta el conjunto, con una gran parte de la escritura desarrollada a partir de los intérpretes del conjunto y sus fortalezas.

Figuran como letristas del espectáculo tres personas: Maximiliano Xicart, Christian “Hueso” Ibarzabal y Leticia Cohen. A partir de entrevistas realizadas con las tres personas del equipo, parece haber una disparidad en los roles dentro del equipo, con una dupla principal:

Los letristas son Maxi Xicart, el "Hueso" y este año yo también, el año este 2024. Ellos trabajan de memoria, o sea, trabajan juntos hace mucho tiempo entonces, ya saben todo y son como muy generosos también. (Cohen, 2024)

Maximiliano y Christian, quienes trabajan juntos como letristas de Los Muchachos desde hace varios años, relatan que la idea de abordar la diversidad en su espectáculo se cristaliza a partir de un spot publicado en redes sociales en el aniversario de la aprobación del matrimonio igualitario, que finalmente se transforma en la creación de una parodia sobre la historia del movimiento LGBT en el Uruguay. La propuesta del espectáculo 2024 tensiona a conciencia la noción de parodismo planteada por el reglamento del concurso oficial:

Lo que tiene la música tropical, como el Cerro, como la historia del movimiento LGBT, es que no hay una historia, no hay una estructura ya, sino que nosotros ficcionamos absolutamente todo. Entonces, es como un juego a *border* con el reglamento, que nos permitieron. Hubo mucha política, hablamos con el presidente del jurado, hicimos todo un trabajo previo, porque después el carnaval tiene ese otro plus, que alguien viene y te denuncia por el reglamento. Pero nosotros sentimos que si la categoría no se sacaba el corset de agarrar La la land y hacerla, no tenía vuelo. (Xicart, 2024)

Es así que las fuentes citadas en el libreto para la “reconstrucción paródica” de cada historia cobran relevancia como justificaciones ante el concurso:

La primera instancia siempre es buscar una bibliografía que nos sirva de excusa, porque tenemos eso del reglamento ahí como... [risas] acá. Entonces vamos a buscar algo de que si nos dicen algo, tenemos el libro "De los baños a la calle" de Sempol, y esto es lo que estamos parodiando. Es casi que una excusa. Obviamente, lo leímos el libro, nos entrevistamos con ellos y qué sé yo, pero nunca fue como una cosa así, tenemos que hacer el libro... (Ibarzabal, 2024)

En el proceso de creación de esta segunda parodia aparecen como fundamentales las entrevistas a militantes del movimiento LGBT en nuestro país, para la definición de momentos a incluir dentro de la construcción narrativa propia que proponen Los Muchachos. En cuanto a la parodia de Freddie Mercury, la decisión es posterior y considera tanto la temática del espectáculo como las figuras de actores y actrices con los que contaría el conjunto para el carnaval 2024: ante la

baja de Lucía Rodríguez (que había tenido un papel protagónico en 2023) se define centrar la primera parodia en el personaje de Freddie Mercury con Fabrizio Silvera como actor principal. El proceso de creación de las parodias considera al equipo con el que se cuenta, pero no para todos los personajes:

Hay cosas que se escriben pensando en la persona, en el actor y en la actriz, y hay cosas que después se va buscando a ver a quién le quedaría bien y quién se sentiría cómodo (Cohen, 2024)

Sobre la construcción general del espectáculo, Los Muchachos funcionan en base a distintos espacios de diálogo: el equipo de letristas articula con “la mesa chica” y con “la mesa grande”, esta última compuesta por las personas responsables de vestuario, coreografía y arreglos corales. Se apunta, de acuerdo con sus integrantes, a una articulación entre momentos y aspectos del espectáculo desde su construcción, para que sean funcionales a las historias:

La puesta en escena y la coreografía, llega un momento en el que es raro distinguir qué es puesta y qué es coreografía. Y que no sea como "bueno, bailan y en un momento, corte" sino que esté integrado. Entonces, en realidad, coincidió con una concepción que nosotros tenemos de espectáculo, pero para eso se trabaja mucho en la mesa grande colectiva, hay mucha interacción. (Xicart, 2024)

En Los Muchachos, el proceso de creación se mantiene durante el carnaval, con revisiones y ajustes entre las actuaciones del concurso:

En Carnaval nosotros estamos arriba del texto [...] sobre todo en el humor, está como muy vivo y hoy es una exigencia cambiar de rueda a rueda, porque si no, se te mueren los espectáculos. (Ibarzabal, 2024)

Estos cambios pueden evidenciarse mediante las modificaciones al libreto presentadas por Los Muchachos entre las ruedas del concurso, acorde a lo habilitado por el jurado (disponibles en [Anexo 5](#)). Se trata, entonces, de un espectáculo construido alrededor de una temática y un equipo de intérpretes, donde se busca parodiar historias más que obras específicas. Se analizan a continuación algunas escenas cómicas de particular interés en el espectáculo de Los Muchachos 2024.

Machos de antes: la presentación de los integrantes de Queen

La primera parodia del espectáculo de Los Muchachos inicia con un hecho insólito para el parodismo: dos mujeres caracterizadas como varones sobre el escenario. En una categoría históricamente masculinizada, donde la norma solía ser ver actores varones interpretando personajes femeninos con vestuarios y pelucas exageradas, usando voces en falsete, comenzar una parodia con dos mujeres haciendo de varones es una novedad.

Denise Casaux ingresa al escenario caracterizada como Roger Taylor. Durante la primera rueda, lleva puesto un pantalón de jean con una camisa estampada holgada, un chaleco marrón y un pilot de lluvia verde enganchado en sus brazos, a medio colocar. Usa una peluca grande, rubia y de pelo lacio, con un corte de pelo masculino al estilo de los ochenta. Leticia Cohen está caracterizada como Brian May, lleva un jean holgado estilo oxford, una camisa clara por adentro del pantalón y una chaqueta mostaza, cubierta por un pilot de lluvia amarillo completamente colocado. Tiene una peluca también grande, enrulada y de pelo negro. Lo particular de la situación se acentúa a partir de un desdoble de los personajes: las actrices entran en escena haciendo de sí mismas, quejándose del vestuario que tienen puesto (Tenfield oficial, 2024d):

Leticia — Eso, yo qué sé, mirá, tenemos que hacer de hombres acá, [empieza a hablar con voz más grave] de macho de antes... No quiero, no me gusta a mí de macho [en su voz habitual]

El mal funcionamiento del micrófono inalámbrico durante la primera rueda, totalmente imprevisto e incidental, enfatiza el desdoble. En esta actuación inicial en el Teatro de Verano, la parodia comienza con una “mecha”, prevista por el reglamento del concurso que establece “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” (IM, 2019).

La primera actuación de Los Muchachos en el Concurso Oficial de Agrupaciones 2024 se reagendó dos veces a causa de lluvias. Prevista inicialmente para el

martes 6 de febrero, se realizó finalmente una semana después, la noche del martes 13. La definición de suspender o no cada etapa del concurso la toma la Intendencia de Montevideo a partir de los informes del Instituto Uruguayo de Meteorología, comúnmente conocido por su sigla Inumet.

La aparición en el escenario con pilots de lluvia, destacados en el diálogo, construyen hacia un chiste que remata Leticia con la referencia a Inumet como menos confiable que Peso Pluma. El lunes 12 de febrero se hizo viral en redes sociales un video del cantante mexicano Peso Pluma paseando de la mano con una mujer desconocida, pese a ser en ese momento pareja de la cantante argentina Nicki Nicole. Al día siguiente, Nicki publicó en sus redes sociales un mensaje confirmando su separación e indicando que se había enterado de la infidelidad a través de ese video viral (Calle, 2024). Se trata de una “mecha” en relación a la situación específica de esa primera actuación en el Teatro de Verano y el escándalo de Peso Pluma que invadía las redes sociales ese día, no forma parte del libreto original ni de posteriores puestas en escena del espectáculo.

Después de explicitar que les toca hacer de varones, las dos actrices comienzan a actuar como tales, interpretando a los personajes de la parodia: Roger Taylor y Brian May, integrantes de la banda Queen. El momento en que dicen en voz alta que están haciendo de varones funciona como recordatorio para empezar a adoptar movimientos asociados a lo masculino: la voz más grave, las piernas levemente flexionadas, la retroversión pélvica, el gesto de agarrarse o “rascarse” la entrepierna. Leticia, quien además de ser intérprete integra el equipo de letristas, relata cómo llegaron a crear estos personajes:

¿Qué personajes nos tocarían acá? Bueno, faltan los músicos de Freddy, perfecto. Bueno, ¿y por qué no podemos hacer de hombres? Si todo el tiempo los hombres hicieron de mujeres. Entonces, queríamos reírnos de esa situación. (Cohen, 2024)

Durante el transcurso de la escena, centrada en la presentación de los dos personajes y su primer encuentro con Freddie Mercury, en el que lo invitan a cantar con ellos, Denise y Leticia parecen entrar y salir de personaje, siendo a

veces los dos músicos de Queen y en otros momentos las actrices que los interpretan (Tenfield oficial, 2024d):

Roger / Denise — ¿Qué hago? Ah [comienza a utilizar una voz más grave] ¡hombres!

Brian / Leticia — De macho, de macho

Roger / Denise — [Con voz extremadamente grave] ¿Qué hacés pibe? Ayúdame con las valijas como hombre con pene que soy ¿no? Con respeto

Brian / Leticia — Eso, de macho.

Cuando parecen salir del personaje y ser ellas mismas, lo que hacen realmente es interpretar a otros dos personajes que son Leticia y Denise. Tenemos entonces a Denise (actriz) interpretando a Denise (personaje) y a Roger Taylor en forma alternada, y a Leticia (actriz) interpretando en forma alternada a Leticia (personaje) y a Brian May. En relación a la motivación para este desdoble, aparecen dos factores. Por una parte, la intención de reírse de una práctica establecida en el parodismo:

Queríamos dejar explícito, por eso lo decíamos al principio del espectáculo, tipo... No quiero hacer de hombre, si hay hombres para hacer de hombres, ¿qué es lo que pasa? Si hay mujeres para hacer de mujer, ¿por qué pones a un hombre? (Cohen, 2024)

Por otra parte, Maximiliano y Christian, quienes llevan varios años como letristas del conjunto, explican que la trayectoria de Denise y Leticia como comediantes de stand-up les llevó a darse cuenta de que

lo que ellas tienen que hacer es hacer de ellas y hablar de su vida, y nosotros eso insertarlo al espectáculo, en lugar de forzarlas [...] construimos un alter ego, que no es ni un personaje ni tampoco es ella exactamente... Porque la gente cree que es ella, que son ellas. Y sobre eso construimos, y para nosotros sigue siendo un aprendizaje de cómo trabajar un personaje ahí que está entremedio de la realidad y la ficción. (Ibarzabal, 2024)

De los momentos cómicos que suscitan estos cambios, tres se generan a partir de una misma situación: Denise (personaje) olvida que está interpretando a Roger Taylor y Leticia le recuerda que tiene que hacer de varón, “de macho de antes”. El

primer momento ocurre cuando Fabrizio aparece en escena y Denise destaca lo ajustado de su pantalón, mirando fijamente su entrepierna y señalándola con su mano. Tras recordar que está haciendo de varón, su voz se vuelve más grave y golpea a Fabrizio, alejándolo.

La segunda situación se genera cuando Fabrizio les pregunta si son músicos y Denise responde “No, si somo’ odontólogos. A ver las bolas, vení que te las reviso...” mientras agarra la cara de Fabrizio con sus dos manos y acerca la suya. Una vez que Leticia le recuerda que están haciendo de varones, Denise cambia su voz y su actitud, empuja a Fabrizio y le dice que no lo toque. El último olvido de Denise (personaje) ocurre luego de que Fabrizio canta algunas estrofas de una canción de Queen. Ella se le acerca, le toca el pecho con las manos y le habla con voz seductora. Ante el pedido desesperado de Leticia, que la llama “Roger” y le pide por favor que actúe “macho”, Denise se aleja, golpea a Fabrizio, lo pateo, y utilizando una voz grave lo llama “gil” para felicitarlo por haber cantado bien.

El efecto cómico que se genera cuando Denise (personaje) olvida que está interpretando a un varón y vuelve súbitamente a personaje ante un recordatorio de Leticia parece sostenerse en dos características, que se repiten cada vez que se utiliza esta fórmula. Por un lado, el supuesto deseo que Denise (personaje) siente por Fabrizio y que la lleva a mirarle la entrepierna, acercarlo a ella y tocarlo. Por otra parte, la utilización de la violencia como rasgo característico de los personajes varones: insultos, golpes, empujones y patadas marcan el pasaje de un personaje femenino a uno masculino.

Porque además era horrible lo que estábamos haciendo. Estábamos haciendo de dos varones feos, o sea, con una actitud horrible, ¿viste bien? De antes, de lo que estaba mal. (Cohen, 2024)

El estereotipo de varón que se pone en escena y se exagera al ser interpretado por mujeres articula distintas formas de violencia, pero se presenta desde el humor.

Introducción de Moria Casán en la historia de Freddie Mercury

El personaje de Moria Casán, un añadido a la historia de Freddie Mercury durante su transformación en parodia por parte de Los Muchachos, aparece por primera vez al inicio del espectáculo, durante la escena en el aeropuerto de Londres. En un diálogo entre Freddie Mercury, un compañero de trabajo y el jefe de ambos, este último comienza a revolver una valija en la que encuentra maquillaje y ropa interior femenina. El personaje de Moria Casán, dueña de la valija, aparece primero desde lo sonoro: su voz comienza a escucharse antes de que la veamos en escena.

Pablo Atkinsons entra al escenario caracterizado como Moria, seguido por ocho componentes del conjunto que la rodean y la señalan con gestos de emoción. Suena de fondo una música animada, como suele usarse en los programas de reality cuando alguien famoso sale a escena. Para interpretar a Moria, Pablo lleva puesto un traje estilo mono color beige claro, con brillos, y extremadamente ajustado, una peluca lacia y castaña, un busto falso, lentes de sol grandes, botas negras altas, guantes negros brillantes, un cinturón negro con una gran hebilla, un collar brillante y una capa negra semitransparente hasta los pies. Parece llevar también algún tipo de relleno en su vestuario que exagera las caderas. Habla con una voz impostada, muy exagerada (Tenfield oficial, 2024k):

Moria Casán — Por favor te lo pido, mi amor ¿qué es este manoseo con mis cosas? No, no, no. No puedo *believe*, papi.

El personaje se presenta y a los pocos minutos de aparecer en escena, se adjudica el rol de RRPP del cantante. La introducción del personaje de Moria Casán en la historia de Freddie Mercury presenta varias particularidades. Por un lado, se trata de un personaje completamente ajeno a la historia original, que además tiene un carácter fuertemente local: aunque es una vedette y personalidad mediática argentina, resulta muy cercana para gran parte del público uruguayo. Por otra parte, este personaje femenino es interpretado por un varón.

Sobre la introducción de un personaje ajeno a la parodia, la dupla principal de letristas lo entiende como un recurso clásico del género:

Es una vieja técnica de parodistas. Es capaz que lo más viejo y conservador que es: ¿cómo se hace una parodia? Metés en una historia un personaje que no tiene nada que ver con esa historia ¿no? Si querés, la primera lección de una clase de parodismo es agarrá Romeo y Julieta y poné a Lacalle Pou. (Xicart, 2024)

Aunque la decisión de introducir el personaje de Moria como RRPP de la banda nace durante el proceso de creación del espectáculo, el personaje es anterior: Pablo Atkinson ya interpretaba el personaje de Moria en sus redes sociales, y a partir de esto es que el equipo de letristas decide incorporarlo en la historia de Freddie Mercury. Sin embargo, aunque Pablo ya tenía el personaje construido en su gestualidad, su forma de moverse y la manera de hablar, la inserción del personaje en la parodia en cuanto a sus acciones y diálogos fue parte del proceso de construcción del espectáculo:

Bueno, eso me obligó a reencontrarme con Moria, porque yo a Moria, no sé, la tenía como tirria y ahí me escuché todo el podcast de Damián Kuc, de Moria, el libro. Porque además, a mí, creo que lo que más me gusta de cuando escribimos esto es que me obliga a estudiar cosas que en la vida hubiese estudiado [...] De repente me abracé con Moria, me leí páginas para sacar frases de Moria, porque aparte fuimos como construyendo... Parece que fuera muy de Pablo, pero en realidad está guionado. (Xicart, 2024)

A diferencia de lo que ocurre con Denise y Leticia cuando actúan como los varones integrantes de Queen, en el caso de Moria/Pablo no hay un desdoble. Durante la tercera actuación del conjunto en el concurso oficial, en la Liguilla, se encontraba entre el público la verdadera Moria Casán. Esto habilitó un diálogo entre el personaje de Moria interpretado por Pablo y la persona real.

En esta ocasión, Pablo baja del escenario, llega a la zona de la platea donde se encuentra la verdadera Moria, y se detiene a un par de asientos de distancia para observarla. Moria levanta su busto con las manos, se acomoda el pelo y frunce sus labios, mientras rota para mirar distintas zonas del público. El personaje de Moria interpretado por Pablo y la verdadera Moria comienzan a hacer movimientos en

espejo, pero esta última no pronuncia ninguna palabra, solo Pablo habla (Tenfield oficial, 2024k):

Moria Casán — No, no, no hay que hablar, mi amor, porque nos descuentan puntitos como, como tus compañeros del bailando, ahí está.

En una supuesta búsqueda por descubrir cuál es la verdadera Moria, continúan realizando movimientos en espejo, con gran énfasis en las caderas, la pelvis, la cintura y los brazos. Incluso al enfrentarse a la verdadera Moria, Pablo mantiene su personaje. Sostiene durante toda la parodia una forma de hablar y de moverse que podría entenderse como una imitación de la vedette argentina, y que complejiza la lectura de los estereotipos que se ponen en escena con este personaje.

El personaje de Moria que desarrolla Pablo lleva ropa muy ajustada y un busto falso voluminoso, que el intérprete está constantemente destacando desde lo discursivo y desde los movimientos. Su cuerpo, con ropa clara y ajustada, es una parte central del personaje, que además utiliza un lenguaje subido de tono o vulgar de a momentos.

Se trata, entonces, de un actor varón interpretando a un personaje femenino con gran foco en su cuerpo y en su sensualidad, utilizando un tono de voz agudo e impostando la voz en cada frase que pronuncia. Esto parece ir en consonancia con la costumbre en el parodismo montevideano de tener actores varones interpretando personajes mujeres mediante el refuerzo de estereotipos. Sin embargo, el análisis pueden complejizarse considerando tanto la presencia de Moria Casán en el público como los comentarios de quienes escribieron el espectáculo, que consideran el personaje de Pablo como parte de una construcción más grande:

Pablo Atkinson hace de mujer y ellas hacen de hombre. Y ahí como que, cuando es equitativo, como que revertimos eso. Pero queríamos que ellos lo acusaran y que se doblaran. En ese desdoble de... Rompemos, no digo la cuarta pared, pero rompemos como "soy actor y soy actriz", es que quedaba bien el personaje de Leandro. Porque era como... Nosotros teníamos como... Excepto Freddie, los otros personajes salían y entraban

constantemente de que "soy el actor y soy el personaje". Entonces, ahí es donde estaba como la coherencia. (Xicart, 2024)

Por otra parte, la presencia de Moria en el teatro permite ver que las formas de vestirse e imitarse que desarrolla Pablo al interpretar a Moria, parecen muy similares a las que ella performa en la vida real. Es necesario, entonces, incorporar la noción de parodia para intentar comprender la manera en que los estereotipos de género aparecen en el personaje de Moria. Pablo interpreta a Moria como una cita descontextualizada pero bastante similar al texto (persona) original.

¡Nos olvidamos de repartir el personaje de John! Asignación en escena.

Durante la segunda escena de la parodia de Freddie Mercury, en el estudio de grabación, se introduce el personaje de John Deacon, integrante de la banda Queen. En este fragmento del espectáculo resulta central el carácter de representación de la parodia, con un juego constante de desdobles entre personajes de la historia de Freddie Mercury y personajes/actores, al igual que al inicio de la parodia.

La escena comienza con los personajes de Freddie Mercury, Moria Casán, Brian May y Roger Taylor en escena. Freddie presenta a Moria como nueva RRPP de la banda, y luego comienzan a discutir sobre el nombre que tomará el grupo. Tras definirse por Queen, el personaje de Roger / Denise presenta a sus integrantes uno a uno, confundiendo sus nombres con los de otros personajes famosos (Tenfield oficial, 2024d):

Roger / Denise — [Con voz grave] Ahora lo importante es que está la banda reunida, eh. Que soy yo, que soy Roger Waters...

Brian / Leticia — No, sos Roger Taylor

Roger / Denise — Estás vos que sos Bryan Adams...

Brian / Leticia — ¡Brian May!

Roger / Denise — Está Freddy Kruger

Freddie Mercury — Mercury

Roger / Denise — Y está John Lennon

Brian / Leticia — No, John Lennon no, John Deacon

Freddie Mercury — Bueno, esperen, esperen, esperen. Nos olvidamos de repartir el personaje de John ¿se dan cuenta, no?

Moria Casán — ¡Pero ustedes son unos pelotudos! ¿Pero cómo se van a olvidar de repartir un personaje? Traigan a uno, no sé, cualquiera.

Brian / Leticia — Bueno, para, te traje a este que trabaja en la Tragedia Nacional, que es buenísimo.

Leandro — Perdoná que te corrija, Leti, pero es [exagerando la entonación] la Comedia Nacional.

Tras la asignación del personaje de John, otros componentes del conjunto visten a Leandro acorde al rol que le toca interpretar y le entregan un libreto, con el que presenta a la banda y da cierre a la escena.

Durante este fragmento, al igual que en la apertura de la parodia, Leticia y Denise alternan entre sus personajes de Queen y sus personajes de actrices, generando también desdobles en otros intérpretes. Cuando el personaje de Moria, interpretado por Pablo, se refiere a Leticia como “nena” ella le aclara “yo acá hago de hombre, no soy mujer acá”. La respuesta de Pablo/Moria presenta la particularidad de que parece romper el personaje por primera (y última) vez en el espectáculo, al responder “Ay, sí, claro, como yo” en referencia a que se trata de un varón interpretando un personaje femenino, pero lo hace con la misma voz impostada, postura y gestualidad que mantiene durante toda la parodia al interpretar a Moria. Inmediatamente después, cuando el personaje de Freddie Mercury propone que la banda se llame *Queer*, Denise le responde “Pero mirá que resultaste puto, Fabrizio, eh” utilizando el nombre del actor. Este diálogo ocurre unos pocos segundos después del abrazo entre Leticia y Pablo al grito de “¡abrazate a lo queer!”.

El juego de desdobles alcanza su punto máximo en este fragmento del espectáculo, con el supuesto olvido en la asignación del personaje de John Deacon. Leandro Núñez recibe el personaje en escena, sus compañeros lo visten en una zona central del escenario, y lleva un supuesto guión en sus manos para

consultarlo cada vez que le toca hablar. Esta simulación está incluida en el libreto del espectáculo, y es parte de la propuesta del conjunto en la búsqueda de la comicidad. Al igual que ocurre con Denise/Roger y Leticia/Brian, aparece aquí un desdoble de Leandro Núñez que interpreta al personaje de John Deacon y al personaje de Leandro.

La construcción del personaje de Leandro (actor) al que le asignan el personaje de John Deacon durante la parodia incorpora su carácter de actor de carrera, con menciones a su participación real en el elenco de la Comedia Nacional. Esto también fue un factor en el proceso real de asignación del personaje, al momento de la creación del espectáculo, de acuerdo con la dupla principal de letristas:

Yo dije: esto es bien para una persona como Leandro, una persona que tiene más formación de actor, que va a hacer lo que el texto dice y no le va a agregar nada. Porque era un personaje que tenía que ser limpio. (Xicart, 2024)

Durante este fragmento del espectáculo, que dura un par de minutos, aparecen tres personajes centrales que explícitamente se desdoblan entre sus personajes/Queen y sus personajes/actores, y otros dos personajes centrales con referencias a su carácter de personajes. Se consolida, así, este recurso como central al espectáculo.

La homofobia en escena y la burla como escape. El programa “El reloj”

Una de las escenas con mayor carga humorística de la parodia “Del gris al arcoiris” es la entrevista en el programa televisivo El Reloj. Esta se desarrolla en la mitad derecha del escenario, con una escenografía sencilla de cinco sillas en forma de semicírculo, en referencia a la mesa redonda donde se realizaba el programa original (Rev. FernandoFrontan, 2018). La escena consiste en un fragmento de programa televisivo, conducido por el personaje de Ángel María Luna, con cuatro invitades.

Durante esta escena de Los Muchachos, hay dos tipos de personajes claramente delimitados, en consonancia con lo que sucede durante el resto de la parodia. Por

una parte, están los personajes de Diana Mines y Fernando Frontán, interpretados respectivamente por Denise y Leandro. Son dos militantes uruguayes que participaron en la entrevista realizada en El Reloj en junio de 1997 (Rev. FernandoFrontan, 2018).

Los personajes de Diana y Fernando no llevan peluca ni grandes accesorios y hablan con un tono de voz natural, no impostado. Su forma de sentarse, pararse y moverse por el escenario es natural. Sus intervenciones son desde la emoción, mayoritariamente indignación o enojo. Parecen buscar una complicidad con el público, en sus reacciones a lo que va sucediendo en la escena. Incluso en un momento, Denise se refiere a Fabrizio por su nombre de actor y no de personaje, generando una grieta en la ficción.

Por otra parte, los personajes de Horacio y María Angélica, interpretados por Fabrizio y Leticia, son profundamente caricaturescos. Utilizan pelucas, imantan la voz al hablar y se mueven de forma exagerada (sea la sonrisa de Leticia o la forma de sentarse de Horacio). Sus preguntas y sus reacciones son exageradas hasta el punto del ridículo. Lo mismo sucede, pero en menor medida, con el personaje del presentador del programa. Estos tres personajes —principalmente los dos interpretados por Fabrizio y Leticia— encarnan el discurso homofóbico durante esta escena del espectáculo y son presentados como caricaturas.

El personaje de María Angélica se presenta como una supuesta aliada pero profiere comentarios homofóbicos durante todo el programa (Tenfield oficial, 2024g):

María Angélica — Estoy muy contenta de estar acá, yo estoy acá para apoyarlos a ellos porque en mi trabajo está llenito de trolos [sonido grave en el piano], y la verdad que uno...

Diana Mines — ¿Cómo “trolos”?

María Angélica — Llenito, ¿podés creerlo? Uno los puede tratar como si fueran normales, como si no tuvieran ningún problema.

Ángel María Luna — Bueno, una persona que está de su lado ¿verdad?

Mientras que Horacio presenta un discurso abiertamente homofóbico (Tenfield oficial, 2024g):

Ángel María Luna — Usted, sin embargo, Horacio, se declara en contra de los homosexuales ¿no es así?

Horacio — Eh, bueno, en contra es una palabra fuerte ¿eh? Sí, es chocante. Yo más bien lo que siento para con ellos es... eh... es asco. [piano]

Fernando Frontán — Usted no puede decir algo así en la televisión, en vivo y en directo.

Ángel María Luna — Bueno, el señor Horacio tiene derecho a expresarse.

Fernando Frontán — Y yo también. Usted es homofóbico.

Horacio — Y, puede ser. Puede ser que tenga razón, señor carolo. [piano] Escúcheme una cosa, le voy a contar. Ya soy aracnofóbico así que perfectamente puedo ser homofóbico, imagínese la combinación ¿no? Donde Spiderman sea gay, me vine un ACV, ja.

Los personajes de Horacio y María Angélica gritan, se levantan bruscamente del asiento, se tiran al piso, realizan aspavientos e interrumpen a los demás cuando hablan. Su interpretación es profundamente exagerada. La búsqueda del humor durante este fragmento, marcadamente cómico, reposa en estos tres personajes: las preguntas cargadas de ignorancia del personaje de María Angélica, los comentarios y el movimiento escénico del personaje de Horacio, la interrupción de Ángel María Luna cuando el personaje de Diana está denunciando las consecuencias del patriarcado y reclamando que las mujeres son discriminadas en televisión nacional, el relato de Horacio sobre sus fobias superpuestas.

También en los nombres con los que María Angélica y Horacio apodan al personaje de Luna: Ángel María Rosa Luna, Ángel María Maluma, Carlitos Balá, Anfiteatro Canario Luna, entre otros.

El humor está delimitado, acotado a estos personajes que son objeto de una risa burlona, denigrante o maliciosa (Le Goff, 2022) pero que a su vez dan voz a comentarios homofóbicos —denigrantes y maliciosos— que son los que les convierten en objeto del humor. Desde el equipo de letristas plantean que la

construcción de parodias cargadas de emoción requiere una decisión consciente sobre el lugar del humor:

una de las discusiones con esto [...] es cómo colocamos el humor. Y ahí precisamos personajes misóginos, homofóbicos, que nos dieran el aire para representar a esos interlocutores también, a esos otros actores sociales, y El Reloj... Concentramos como un jugo caribeño todo ahí, toda la parte más... Incluso, originalmente era mucho más larga la escena, la fuimos recortando, y nosotros cada tanto teníamos como el termómetro homofóbico y a veces sentíamos que se nos iba mucho de las manos. Pero bueno, es un espectáculo que también nos pasó que cuando iba a la calle, generaba mucha tensión en algunos escenarios, tanto que la gente se reía cuando aparecía ese personaje. Y ahí uno ve bien el papel del humor, el chiste, como de alivianar esa tensión. (Xicart, 2024)

Otra particularidad que presenta esta escena, además de sus personajes, es el carácter de parodia. Tanto los diálogos como las posturas que se representan en escena son muy similares a las del programa original: una persona que se presenta como aliada o defensora pero habla de que cada uno “elige” de adulto si ser homosexual o heterosexual, el comentario sobre el quiebre de muñeca, los miedos al contagio (Rev. FernandoFrontan, 2018).

Uno de los letristas del espectáculo plantea que “Es muy parecido. Los momentos que nosotros tomamos como humor en aquel momento eran reales [...] lo que hacía Leticia en el espectáculo era muy parecido a lo que decían en la realidad ‘yo lo respeto, pero...’ que era fatal.” (Ibarzabal, 2024). El carácter paródico de esta escena podría interpretarse desde la definición de parodia como una cita con distancia (Hutcheon, 2000) de carácter temporal: si el humor es contextual (Burke, 2022), la repetición de algo serio ocurrido tres décadas atrás puede convertirse en humorístico.

6.3) Momosapiens: Barbaridad

Creado en 1992, el conjunto de parodistas Momosapiens es indisoluble de la figura de Horacio Rubino: director responsable y letrista del conjunto desde su fundación hasta la actualidad, se desempeñó también como actor en Momosapiens hasta su retirada de los escenarios una vez finalizado el carnaval 2022 (Medina, 2022). Durante sus treinta y dos años ininterrumpidos de parodismo, el conjunto obtuvo varios primeros premios (en los carnavales de 1998, 2000, 2001, 2006 y 2012) y numerosas menciones³.

El espectáculo “Barbaridad” presentado por Momosapiens en 2024 está compuesto de tres parodias: la película de Barbie, la vida de Roberto Barry y Uruguay 1973. En su versión completa, tal como se presentó en las distintas etapas del concurso oficial en el Teatro de Verano, el espectáculo articula las tres parodias entre sí. La temática de la presentación es la película de Barbie, tanto a nivel de vestuario y escenografía como en las letras de las canciones, que introducen y establecen el marco para la historia. La primera parodia finaliza con la llegada del humorista Roberto Barry a una reunión de Barbie y sus amigas, conectando la primera parodia con la segunda.

Al finalizar la historia de Roberto Barry, tras el número musical que da cierre a la parodia, aparece en escena Barney (el dinosaurio violeta, personaje infantil creado en la década de mil novecientos noventa) y comienza a contar su historia, hasta que Barbie lo interrumpe y, haciendo un juego de palabras con las historias de dinosaurios, da paso a la parodia de “Uruguay 1973” sobre la dictadura cívico-militar. Esta tercera parodia finaliza con una canción profundamente emotiva acerca de las personas desaparecidas, y un monólogo acerca de la importancia de la risa y el carnaval. Allí comienza la despedida, con el estilo típico de la categoría: trajes cargados de brillos, música animada y coreografías dinámicas.

³ En 2025, posterior al carnaval cuyos espectáculos se definieron como objeto de estudio de esta tesis, Horacio Rubino retornó a los escenarios como intérprete en su conjunto de parodistas, y Momosapiens obtuvo el 1er premio en la categoría después de trece años sin este reconocimiento.

El espectáculo completo propone, entonces, una sola historia que articula las tres parodias en forma conectada. El hilo conductor de “Barbaridad” parece ser doble. Por una parte, los juegos de palabras con el término: Barbie, Barry y la barbarie en el sentido de crueldad como calificativo de lo ocurrido dictadura. Por otra parte, todo el espectáculo está atravesado por un debate explícito acerca del humor, sus formas y sus límites.

Descripción general del espectáculo de Momosapiens

La primera parodia de Momosapiens se basa en la película Barbie (Gerwig, 2023) estrenada en Uruguay tan solo seis meses antes de comenzado el carnaval 2024. Está fuertemente ligada a la película, tanto en el hilo general de la historia como en la composición visual de la parodia a nivel de vestuario y escenografía. La mayoría de los personajes principales de la parodia son los que aparecen en la película —Barbie, Ken, la Barbie rara, Gloria, los ejecutivos de Mattel— y numerosas escenas de la parodia son referencias a escenas de la película original. Un integrante del conjunto, con traje típico de parodista, acompaña la parodia a modo de guía, dando paso a las diferentes escenas.

La parodia comienza con una fiesta en la que Barbie mantiene un diálogo con Ken acerca de su relación, y luego cuenta que está teniendo una serie de problemas extraños para una Barbie: celulitis, mal aliento y pensamientos sobre la muerte. La “Barbie rara” (interpretada por Paul Fernández) que tuvo estos mismos síntomas, aparece en escena y le explica a Barbie que sus problemas son en realidad un reflejo de lo que está viviendo la niña que juega con ella. La solución, afirma la Barbie rara, es ir al “mundo real” y encontrar a esa niña.

Luego la acción se traslada al “mundo real” donde ocurre un diálogo entre Gloria y un compañero de trabajo, en el que cuenta haber perdido su muñeca de la infancia y estar teniendo los mismos problemas que había relatado Barbie. Posteriormente se desarrolla una reunión de ejecutivos de Mattel (todos varones de traje) en la que descubren la llegada de Barbie al “mundo real” y discuten

cómo proceder al respecto. Todas las escenas desarrolladas hasta este punto siguen la historia de la película de Barbie (Gerwig, 2023).



Figura 3. El personaje de Barbie es interpretado por Florencia Battagliese desde el inicio del espectáculo de Momosapiens. Fotografía de Marcos Ferreira para el Centro de Documentación e Investigación del Museo del Carnaval.

La parodia continúa con un cuadro musical y un cuadro cómico que difieren de la narrativa original de la película y hacen referencia a asuntos fuertemente locales. Una canción sobre Montevideo al ritmo del tema musical *El hombre de la calle* (Roos, 1991) es seguida de un encuentro entre Barbie y Ken con Lorena “Loli” Ponce de León y Luis Lacalle Pou, plagado de referencias a la situación política uruguaya actual.

Posteriormente, los ejecutivos de Mattel encuentran a Barbie e intentan convencerla de entrar en su caja pero no lo logran y se retiran de escena. Barbie se encuentra con Gloria en lo que podría definirse como el primer momento emotivo de la parodia. Ambas escenas hacen referencia, nuevamente, a elementos de la

película original. La parodia culmina con un diálogo entre Barbie y Ken que conecta con un cuadro musical de tono animado, que podría calificarse como reflexivo, y la llegada de Roberto Barry a la casa de Barbie.

Florencia Battagliese y Maximiliano Azambuya, quienes interpretan a Barbie y Ken, sostienen durante toda la parodia una forma de moverse que imita los movimientos de las muñecas Barbie. Su forma de hablar recuerda el de un doblaje de película al idioma español, y su vestuario es una referencia directa al utilizado por los personajes de Barbie y Ken durante el momento central de la película Barbie (Gerwig, 2023).

La segunda parodia del espectáculo *Barbaridad* trata la historia de Roberto César Pérez Ruibal, humorista uruguayo nacido en 1920 y popularmente conocido como Roberto Barry. El personaje es interpretado por Christian Font, quien además es uno de los letristas del conjunto.

La parodia comienza con una escena de transición, en la que Roberto Barry llega a la casa de Barbie para amenizar una reunión, marcando el cambio entre parodias. Posteriormente, se suceden cinco momentos de la vida de Barry: los inicios de su carrera como cantante en el tablado del Paso Molino, la noche en el Ateneo cuando se le rompió la guitarra y comenzó a contar chistes, la grabación de un episodio del radioteatro sobre Cerro Mocho en Radio El Espectador, una conversación entre Roberto y su compañera acerca del ritmo de vida de Barry, y una actividad del diario comunista El Popular —que establece una especie de antecedente para la conexión con la siguiente parodia—. La historia de Roberto Barry culmina con un monólogo de tono reflexivo acerca del humor, seguida por una emotiva canción tanguera.

La tercera, y última, parodia del espectáculo *Barbaridad* aborda la dictadura cívico-militar a cincuenta años del Golpe de Estado de 1973. Hilvana la historia un personaje ficticio denominado Odiseo Da Carpetro, interpretado por Federico Pereyra. En el libreto original, el personaje se llamaba “Odiseo Rapased”, un anagrama de la palabra “desaparecido”. La parodia comienza en el presente, con

un grupo de amigos jóvenes sentados en la mesa de un bar comentando la aparición de los Archivos del terror en Uruguay. En abril de 2023, tras una negativa del Ministerio de Defensa uruguayo a entregar ciertos archivos militares producidos en dictadura conocidos popularmente como el “Archivo Berrutti”, una persona o conjunto de personas anónimas decidieron publicar miles de documentos pertenecientes a ese archivo en el sitio web Internet Archive (la diaria, 2023). A partir de allí, la parodia salta al pasado y articula momentos ficticios con un recorrido por episodios reales ocurridos durante la dictadura.

Las escenas se suceden como un montaje, guiadas por el relato del personaje de Odiseo: tres militares sentados a una mesa piden a un mozo su almuerzo mediante juegos de palabras con la dictadura, jóvenes militantes realizan una pegatina contra la dictadura y logran huir antes de que llegue la policía, Bordaberry disuelve las cámaras, los militares leen los comunicados de las fuerzas conjuntas por la televisión, el asesinato de las muchachas de abril, la desaparición de Elena Quinteros, un nuevo comunicado de las fuerzas conjuntas, la tortura al maestro Julio Castro, el plebiscito por el sí, el secuestro de Macarena Gelman y la búsqueda de su abuelo. Los momentos centrados en los militares presentan distintos procedimientos asociados a la búsqueda del humor, mientras que la emoción se concentra en las escenas de secuestros y desapariciones. La música, y el sonido en general, son recursos centrales.

Posteriormente, la parodia vuelve al presente y finaliza con un monólogo del personaje de Odiseo acompañada por una melodía compuesta por Luciano Supervielle. Durante la canción que da fin a la parodia, todas y todos los integrantes del conjunto sostienen en sus manos los rostros de los detenidos desaparecidos en dictadura. Un breve monólogo final por parte de Federico Pereyra conecta las tres parodias y funciona como nexo con la despedida, de melodía animada.

Proceso de creación del espectáculo de Momosapiens

Horacio Rubino, dueño del conjunto e integrante del equipo de letristas, indica que el primer paso para pensar sus espectáculos es definir la estructura que se va a trabajar, si va a tener o no hilo conductor y la cantidad de parodias:

Y según lo que vos decidís hacer es cómo se va a manejar el texto y, en este caso, el humor. Yo he hecho parodias simplemente para hacer reír [...] a mí me gustan ese tipo de propuestas. Hoy el estilo del parodismo ha cambiado y sobre todo el estilo de lo que este jurado circunstancial prefiere. Y entendemos que este jurado prefiere que vos le des un mensaje también. (Rubino, 2024)

La estrategia de Momosapiens hacia el año 2024 fue un espectáculo de tres parodias, relacionadas de tal forma que existiera una cohesión entre las historias, y con temáticas que “más allá de la risa que pudieran plantear, dejaran algo, dijeran algo” (Rubino, 2024). Desde el equipo creativo decidieron hacer la parodia de Barbie porque

era la película del momento, fue la película más vista el año anterior en Uruguay [...] Cuando hay mucha gente que la conoce, te facilita. Y pensamos hacerla porque aparte tiene un mensaje la película, que va más allá de una muñeca, un juguete y nada más. Y nos pareció que era muy actual esa temática, que está presente hoy mismo incluso acá en Uruguay y en el carnaval. (Rubino, 2024)

La parodia de Roberto Barry surge a iniciativa de uno de sus letristas, Christian Font, quien además interpreta a este personaje en el espectáculo. Su interés de desarrollar esta parodia responde a un contexto que el letrista y actor define como “tiempos donde la corrección política ha impactado mucho sobre las formas de hacer humor” (Font, 2024). Al no contar con una obra única o específico a parodiar, por tratarse de la vida de una persona, la construcción de la parodia implicó el acceso a distintos materiales:

Hice un laburo fuerte de campo que involucró leer sus libros, escuchar sus recitales, conseguir materiales, ir varias veces a hablar con su familia, escuchar testimonios de gente que trabajó con él. Durante carnaval me fue llegando más información. Literalmente nunca paré, era como un *work in progress* constante. (Font, 2024)

Una vez definidas las dos primeras parodias, el equipo indica que empezó a trabajar en cómo relacionar las historias y conectarlas en el espectáculo. La escena de transición, en la que el personaje de Roberto Barry llega a una reunión de Barbies, está basada en una historia real de la vida del humorista.

En el caso de Uruguay 1973, definida por sus letristas como “obviamente la que planteaba menos humor” (Rubino, 2024), la transición desde Barry se propone por el hecho real de que fue investigador por los militares durante la dictadura, y aparece en los Archivos del Terror.

La mayoría de los roles protagónicos, como Barbie o Barry, fueron pensados con intérprete desde el momento de la escritura. En el caso de Uruguay 1973, las definiciones acerca de cómo contar la historia estuvieron vinculadas al actor que llevaría el hilo desde el primer momento:

cuando empezamos a buscar desde donde escribirla, que fue pensando que un desaparecido la contaba, que la gente no lo supiera hasta el final, inmediatamente pensamos que Federico Pereyra, por su forma de actuar, era el protagonista. Y cuando escribimos, también escribimos sabiendo que él era ese personaje. (Rubino, 2024)

Cabe destacar que los protagonistas o responsables de llevar las parodias de Roberto Barry y Uruguay 1973 eran parte del equipo de letristas del conjunto.

Para los personajes no protagónicos, el equipo plantea que fueron probando diferentes componentes para cada rol, pero con una definición clara de que todas las personas del conjunto tuvieran la posibilidad de actuar y darle voz a un personaje durante alguna de las tres parodias:

Tiene una particularidad también, Momosapiens, que no sé si lo vas a encontrar en otro conjunto: los veintiuno actuaban y tenían parlamento. Todos tenían parlamento. No hay ninguno que fuera una figura decorativa o solamente un bailarín o solo un cantante. [...] eso sí fue buscado, que todos tuviéramos algo que hacer, que no fuera tipo: Yo entro, bailo y bajo; yo entro, canto un tema y bajo. (Font, 2024)

Más allá de cada parodia específica, el espectáculo de Momosapiens fue construido, acorde a algunos de los integrantes de su equipo de letristas, con un deseo explícito de plantear un mensaje acerca del humor:

Barry, de hecho, tiene un final que editorializa, claramente. Barry, básicamente, el mensaje final es un poco un llamado a bajar la guardia y poder disfrutar de la comedia sin anteponerle tantos peros, de reír genuinamente, no para sintonizar con ninguna tendencia. (Font, 2024)

Esta intención se destaca en distintos momentos del espectáculo que plantean una reflexión manifiesta sobre el escenario acerca del humor, particularmente en las transiciones entre parodias o fragmentos. Se analizan a continuación algunos momentos cómicos de particular interés en el espectáculo de Momosapiens 2024.

Dobles sentidos y efectos de sonido: la reunión del directorio de Mattel

Además de Barbie y Ken, otros personajes con gran protagonismo en la primera parodia son los directores de Mattel. La reunión del directorio es una escena cómica, donde predominan ciertas formas de comicidad específicas de lo verbal.

El fragmento comienza con el ingreso al escenario de cinco varones componentes del conjunto, todos de traje, con corbatas en color turquesa y fucsia, algunos con peluquín. El diálogo es desarrollado principalmente entre Xavier Font, Christian Font y Federico Pereyra, inicialmente sobre pedidos de juguetes y luego sobre el escape de Barbie. La estructura se presenta como una sucesión ininterrumpida de chistes, con numerosas referencias a la situación política internacional y local actual (Tenfield oficial, 2024b):

Directivo — ¡Señor director! Llegaron los pedidos de juguetes de los diferentes países.

Director — Permitame, a ver. Rusia, Ucrania: soldaditos, tanques de guerra. Argentina: motosierra. Uruguay: pasaporte de juguete se está usando mucho, parece.

La lista hace alusión a un contexto político —la guerra entre Rusia y Ucrania, la centralidad de la metáfora de la motosierra en la campaña de Milei en Argentina,

el escándalo por el jefe de custodia del presidente uruguayo Lacalle Pou que entregaba pasaportes ilegales— mediante el procedimiento de interferencia de series (Bergson, 2016). También se identifica el procedimiento de repetición (Bergson, 2016) con la confusión de nombres del directivo de Mattel (Tenfield oficial, 2024b):

Director — ¡Pah, qué noticia! Gracias, Gutiérrez.

Martínez — Soy Martínez, señor.

Director — Sí, perdón, Domínguez, soy horrible con mis nombres. Es mi talón de Arquímedes.

Muchos de los chistes se basan también en los múltiples significados de un mismo término o se enfocan en la literalidad de una expresión que suele usarse en sentido figurado. A modo de ejemplo, el apellido del piloto de automovilismo Ayrton Senna suena igual que la palabra “cena” (Tenfield oficial, 2024b):

Director — ¿En Brasil me piden autitos de carrera?

Directivo 1 — Mandémosles con la imagen de Fittipaldi, fue el mejor piloto brasileño.

Directivo 2 — ¿Ah, sí? ¿Y qué hay de Senna?

Directivo 1 — Ravioles [sonido de remate de chiste]

Mientras que el término “grave” se usa para describir la gravedad de una noticia y también la acentuación de una palabra (Tenfield oficial, 2024b):

Director — ¡Oh, no! ¡Oh, no! ¡Oh, no! [modulando en forma exagerada]

Directivo — Director ¿es grave?

Director — No, sino sería director

Y la expresión “en caja” se suele utilizar para hablar del contrato de un trabajador o trabajadora con los aportes patronales que corresponden por ley. Este tipo de chistes parecen enmarcarse en una búsqueda que el director del conjunto define como “el humor que la gente, por más simple que sea, interpreta y se da cuenta que hay un trabajo atrás” como parte de “un estilo que pasa por ahí, que pasa por el humor de juego de palabras” (Rubino, 2024). Los efectos de sonido resultan

fundamentales en esta escena: el remate de cada chiste es marcado por un efecto de sonido similar a un resorte, agudo, de uso frecuente en el parodismo como género.

La escena presenta similitudes con la película parodiada: el vestuario de los directores en la parodia recuerda al de estos personajes parodiados, en la que el CEO de Mattel (interpretado por Will Ferrell) lleva una corbata rosa mientras que los otros integrantes del directorio portan corbatas azul oscuro, y el personaje de Martínez utiliza un chaleco color beige.

¡Soy un Ken! La aparición de Luis Lacalle Pou y Lorena Ponce de León en la parodia de Barbie

En esta escena, la búsqueda del humor está fuertemente asociada a comentarios o críticas de actualidad sobre la situación política de Uruguay. Se introducen en la historia de Barbie dos personajes completamente locales y actuales: Luis Lacalle Pou, Presidente de la República, y Lorena “Loli” Ponce de León, su ex pareja.

El personaje de Luis Lacalle Pou es interpretado por Lucas Bolo, caracterizado con un traje negro ajustado, una camisa blanca, zapatos negros de vestir y una peluca de cabello lacio y rubio, con ralla al medio. Carga bajo su brazo izquierdo una pequeña tabla de surf, como las que usan las infancias para barrenar olas. Entrecierra los ojos, sonríe de forma exagerada, se toca la nariz y se acomoda el cabello (Tenfield oficial, 2024i).

Se plantea inicialmente un paralelismo entre Barbie y Loli, aludiendo a que ambas llegaron a donde están “por muñecas” y luego se van proponiendo similitudes entre Ken y Luis. Durante el desarrollo de la escena, el personaje de Lacalle Pou menciona numerosos escándalos y eventos ocurridos en Uruguay durante el último gobierno, sin detenerse demasiado en ninguno de ellos; es una sucesión continua de referencias a acontecimientos de distinta magnitud.

Uno de los escándalos más grandes vinculados al gobierno de Lacalle Pou fue el caso de Sebastián Marset, un narcotraficante que evadió su condena gracias a un pasaporte provisto por Cancillería pese a contar con numerosos antecedentes (la diaria, 2024). En una conferencia de prensa brindada en noviembre de 2023, Lacalle Pou se refirió a una reunión realizada entre integrantes de su equipo de gobierno en la Torre Ejecutiva para definir qué hacer con una serie de conversaciones mantenidas vía Whatsapp por este caso, y afirmó:

Una cosa, porque sé que ha estado comentado, y quiero aclarar si estuve en la reunión o no. Sí, pasé por la reunión, según me dicen los participantes. No llegué a los dos minutos, pasé a saludar, es acá arriba, en el piso once, cosa que hago frecuentemente cuando hay una reunión. ¿Si participé de la reunión? No participé de la reunión. ¿Si pedí que se convoque? Sí, fui el que pedí que se convoque a los efectos de tener una línea única de trabajo y de acción (Lacalle Pou en TV Ciudad, 2023)

La frase “Pasé a saludar” fue muy criticada y circuló fuertemente en redes sociales, inclusive se diseñaron y vendieron remeras con estas palabras (@uruguay.noma, 2023) a menos de dos semanas de ocurrida la conferencia. La entrada del personaje de Lacalle Pou en la parodia, cuando dice “¿Cómo está el Teatro de Verano? Pasé a saludar a Carolina ¿vino hoy?” es una clara referencia a este hecho, así como a las varias asistencias de la entonces Intendente de Montevideo, Carolina Cosse, a ver espectáculos en el Teatro de Verano durante el concurso oficial 2024.

Otro de los temas centrales durante el gobierno de Lacalle Pou fue la pandemia del COVID-19, que motivó numerosas conferencias de prensa por parte del Poder Ejecutivo. En una de ellas, tras una pregunta del periodista de Radio Universal Matías Garro sobre las demoras de ASSE para agendar hisopados y la baja en la cantidad de testeos, el presidente respondió:

Gracias, Matías, por la pregunta. La primer parte la va a contestar el Ministro Salinas, yo voy a contestar la segunda parte. Emmm. Y te agradezco la pregunta porque es como si hubieras estado adentro de la reunión hace... hace unos minutos. (Lacalle Pou en Comunicación Presidencial, 2021)

La frase “Te agradezco la pregunta”, repetida con algunas variaciones por parte del presidente en otras conferencias de prensa relativas al COVID-19 durante el año 2021, se convirtió también en un meme, particularmente en la red social Twitter (hoy X). En la parodia, el personaje de Lacalle Pou utiliza esta frase combinándola con una referencia a su separación de Lorena Ponce de León, anunciada en mayo del año siguiente (Tenfield oficial, 2024i):

Barbie — Ey ¿qué te pasó ahí? ¿Las nenas que juegan contigo te cincharon de los pelos y te arrancaron los mechones?

Luis — Te agradezco la pregunta, pero con la única que nos cinchamos los pelos es con la Loli que ahora nos estamos divorciando.

Ken — ¿No te gustan las rubias?

Luis — Algunas sí, pero también me calienta la Canosa.

Ken — ¿Y... la morocha?

Luis — Está esperando que la saquen a bailar.

Los comentarios que hace el personaje de Lacalle Pou responden a una serie de rumores que circularon sobre un supuesto romance entre el entonces presidente y Viviana Canosa (Belich, 2024), en un juego de palabras entre colores de cabello y el apellido de la mediática argentina.

Otro de los grandes escándalos del gobierno de Lacalle Pou fue el caso Penadés, fuertemente vinculado a la figura de Romina Celeste. El entonces senador del Partido Nacional Gustavo Penadés fue imputado por delitos sexuales incluyendo explotación de menores y abuso agravado, procesó que inició a partir de una denuncia pública de Romina Celeste. El proceso involucró a distintos integrantes del equipo de gobierno de Lacalle Pou:

Penadés negó las acusaciones en una conferencia de prensa celebrada en el Palacio Legislativo y fue respaldado por el entonces ministro del Interior, Luis Alberto Heber, que tachó la denuncia de “difamación”, y el presidente Lacalle Pou. Luego ambos se retractaron. A raíz de la denuncia, múltiples víctimas se sumaron a la causa, y el desafuero de Penadés fue aprobado por unanimidad en el Senado. (la diaria, 2024)

Cuando el personaje de Barbie menciona a “la celeste” en la parodia, haciendo referencia a la selección uruguaya de fútbol, el personaje de Lacalle Pou responde “A Romina ni la nombres, por favor, ¡se arma un quilombo...!” por este asunto. Durante la parodia se mencionan también “la ola de homicidios, la ola de asaltos y la ola de corrupción” que parecen referir a episodios como la concesión poco transparente del puerto a Katoen Natie, las compras directas por cientos de miles de dólares del Ministerio de Turismo, las coimas por adjudicación de obras recibidas por el entonces custodio presidencial, Alejandro Astesiano, la flexibilización de normativa para favorecer a la tabacalera Montepaz y la adjudicación de viviendas a militantes por parte de la entonces Ministra de Vivienda, Irene Moreira (la diaria, 2024).

La mayoría de las frases pronunciadas por el personaje de Lacalle Pou incluyen varias referencias a distintos escándalos o acontecimientos locales ocurridos en los tres años previos a la puesta en escena del espectáculo. Sobre esto, uno de los letristas del conjunto indica que

Si el recurso y el vehículo, por ejemplo, de hacer aparecer al presidente en Barbieland está bueno, *per se*, está bueno también que lo que diga el presidente interactuando con Barbie y Ken tenga real anclaje en la agenda, que no sea barato. Al ser una figura controvertida o reprobada por cierta parte del público carnavalero, es muy fácil hacerle decir lo que sea. No le hagamos decir lo que sea, hagámosle decir lo que realmente es y lo pueda generar, incomodar, pero realmente. (Font, 2024)

Se construye así un ritmo vertiginoso de chistes relativamente concretos entrelazados entre sí, que exigen tanto un conocimiento de la situación local como un ejercicio de memoria bastante activo.

“La risa es lo más democrático que hay”. Barry en El Popular

Una de las últimas escenas de la parodia de Roberto Barry representa una actuación del personaje a beneficio del diario El Popular, publicación periódica del partido comunista. Se trata de una escena que puede definirse como cómica, con la búsqueda del humor enraizada en dos personajes, interpretados por Xavier

y Federico. El personaje de Barry, principal dentro de la parodia, cuenta (inicios de) chistes como parte de la historia, pero no los remata (Tenfield oficial, 2024i):

Barry — Bueno, este dice así. Resulta que van dos maricas...

Militantes — ¡No! ¡Pará, dinosaurio! ¡Discriminador! ¡Hay un límite en el humor, Barry! En serio, ¿cómo vas a arrancar diciendo “van dos maricas”?

Barry — Ehhh... ¿del partido nacional?

Militantes — [Entre risas exageradas] Con razón ¡muy bien, Barry! Hubieses empezado por ahí, compañero.

Militante 1 — [riéndose y con voz aguda] Me los imagino a los dos blanquitos caminando de la mano, ay sí, [su voz baja varios tonos] dame más-oller, dame más-oller... [se ríe, levantando una pierna cruzada y golpeándose la parte alta del glúteo al acentuar las palabras]

A diferencia de otros fragmentos de la parodia, en los que los chistes que el personaje de Barry hace como parte de su historia como humorista buscan la risa en el público, aquí lo cómico está centrado en la respuesta que sus chistes generan así como en el personaje del militar infiltrado (Tenfield oficial, 2024i):

Militante — Contate otro, Barry

Militar infiltrado — Sí, pero despacito, así anoto.

Militante — Pero ¿usted también milita?

Militar infiltrado — Sí, señor [levantándose en posición de firmes]. No, no, no, perdón, perdón, perdón. Digo que en general yo soy de militar.

Militante — ¿Quién le avisó de este acto?

Militar infiltrado — Mi comandante.

Militantes — ¡¿Eh?! ¿Qué comandante?

Militar infiltrado — Mi comandante Che Guevara... [cantando al ritmo de Hasta siempre (Puebla, 1976)] bom, bom, bom, serán, el corazón espinado...

Respecto al carácter paródico de la escena, entendido como cita con distancia, desde el equipo de letristas plantean que tanto la participación de Barry en el acto como su mensaje final están basados en hechos y actitudes reales de su vida:

El acto del Popular ocurrió, Barry es una parodia muy documentada. De hecho, el dato del acto del Popular yo lo saco de los archivos del terror y...

al mismo tiempo, yo supe de veces en las que Barry tuvo que actuar para núcleos sindicales y políticos duros, donde le cuestionaron determinada cosa y el tipo se las cantaba en la cara en ese momento. (Font, 2024)

En esta escena, el foco de la atención va variando, tanto en materia de personajes como a nivel espacial. Barry, protagonista de la parodia —aunque no de la escena— está en el centro del escenario, con los componentes en personajes secundarios, de militantes, distribuidos a ambos lados. Xavier entra por la derecha y allí se mantiene, mientras que Federico siempre se ubica en el lado izquierdo del escenario, sea sentado o de pie. La escena, tal como fue representada en el Teatro de Verano, utiliza todo el espacio del escenario.

Los descuidos del personaje de Xavier en su carácter de infiltrado generan situaciones cómicas, en las que el objeto de risa parece ser su personaje, el militar. Al igual que en otras escenas de Momosapiens, el doble sentido de las palabras es un recurso en la búsqueda del humor: militar como integrante de las fuerzas armadas y como verbo asociado a los partidos políticos de izquierda (al menos, en nuestro país); o la similitud en la sonoridad de “están” y “Stalin”. La utilización de una butaca verde denominada “comunista” por el personaje de Xavier es una referencia a las remodelaciones del Teatro de Verano, encabezadas públicamente por la entonces Intendenta, Carolina Cosse, del Frente Amplio. Aparece también en este fragmento una búsqueda del humor asociada a personajes y eventos de actualidad en el plano político.

En el caso de Federico, la búsqueda del humor es un poco más compleja de analizar. El personaje se ríe en escena de los “maricones” del partido nacional y de las “ligeritas” de Carrasco. Su burla es criticada por el personaje de Barry, aduciendo que para él (y para los otros militantes) está bien reírse de los “maricones” y las “ligeritas” siempre que no militen en el mismo partido ni vivan en el mismo barrio. Sin embargo, el conjunto plantea el argumento mediante un personaje que efectivamente se burla en escena, poniendo en juego estereotipos homofóbicos y machistas, que luego son cuestionados por otro personaje. Pero la

burla igual ocurre. Es difícil delimitar, en este caso, cuál es la persona que es objeto de risa según el esquema de Le Goff (2022).

Poner el absurdo en los militares. Los comunicados en Uruguay 1973

Durante la parodia de Uruguay 1973, se ponen en escena dos fragmentos que representan los comunicados de las fuerzas conjuntas en la televisión uruguaya. Ambos momentos comienzan con una marcha militar uruguaya denominada “25 de agosto” sonando, y una escenografía que simula una televisión antigua sobre un mueble. Dentro del hueco de la televisión se ubican, en el primer fragmento, dos componentes caracterizados como militares (interpretados por Xavier Font y Paul Fernández) y uno de civil bajo el nombre de Galimberti (Christian Font). Para el segundo fragmento, retornan únicamente uno de los militares y el civil. Ambos momentos se centran en la lectura de los comunicados, no sin interrupciones (Tenfield oficial, 2024e):

Galimberti — Comunicado número quinientos setenta y ocho. Se solicita la colaboración de la población para la captura de los siguientes elementos sediciosos requeridos. Son sus nombres: Ignacio Arrospide, Carlos Martirena, Roberto Galimberti... [mira a los militares a sus lados] Qué raro, Roberto Galimberti soy yo

Tras estas palabras, ingresa corriendo por la derecha otro componente vestido de militar, con una capucha negra en sus manos. Se para detrás del personaje de Galimberti, le coloca la capucha en la cabeza y se lo lleva. En el segundo comunicado, se retoma esta idea (Tenfield oficial, 2024e):

Militar — No, disculpe, perdón, perdón. Yo a usted lo conozco de algún lado y no me doy cuenta de dónde.

Galimberti — Pere.. [se coloca la capucha negra de la escena anterior en la cabeza]

Militar — A ver... ¡Galimberti! ¡Claro!

Estas dos escenas, de carácter cómico, se centran en los militares. El personaje de Galimberti parece ser un civil pero aliado de los militares y de la dictadura. Los fragmentos señalados se intercalan con escenas de carácter melodramático o

emotivo enfocadas en los militantes, su valentía y su sufrimiento, muchas veces mediante canciones y coreografías. Esto provoca un importante cambio de tono entre los fragmentos descritos y aquellos que les preceden y suceden de forma inmediata, que responde a una definición intencional y explícita por parte del equipo creativo detrás del espectáculo:

Esa tercera parodia, que obviamente es la que plantea menos humor, y que nos pareció que la parte humorística, que es donde la hace entrar en el reglamento —si alguna vez escuchaste "no, pero esto no es una parodia", es una parodia, no tiene tanto humor como las convencionales— los comunicados que hacían las fuerzas conjuntas, de los cuales fui testigo muchas veces, yo era un niño en esa época, interpretado por los militares, eran los momentos de humor que tenía la parodia para que esté dentro del reglamento. (Rubino, 2024)

Parte del humor de estos fragmentos parece estar centrado en dobles sentidos y juegos con la literalidad de las expresiones, como “tire la placa al aire” o el chiste sobre el nombre del músico Milo J (Tenfield oficial, 2024e):

Galimberti — Hemos dado la captura a diferentes elementos sediciosos y traidores a la patria.

Militar — Son sus nombres: Mariela Ele, Juan Carlos Be, Horacio Erre. También fue apresado el famoso rapero conocido como el hombre de los quinientos pares de chancletas.

Galimberti — ¿Quinientos pares de chancletas?

Militar — Mil-o jota.

También aparece una referencia a la situación política nacional, específicamente respecto al caso de Sebastián Marset (también mencionado en la parodia de Barbie, con la aparición del personaje de Lacalle Pou) y la presentación de mensajes y audios telefónicos a Fiscalía por parte de Carolina Ache.

La búsqueda del humor parece sostenerse en una ridiculización de los personajes de ambos fragmentos, militares o aliados de los militares. Cuando el personaje de Galimberti tira la placa al aire, haciendo uso de la expresión en un sentido literal, la reacción de los militares interpretados por Xavier Font y Paul Fernández parece orientar la interpretación hacia una burla de la acción de Galimberti y su falta de

comprensión. Por otra parte, la reacción del personaje de Galimberti cuando uno de los militares le pregunta sobre sus “vacaciones” para referirse al trato recibido tras llevárselo encapuchado, también parece orientar la interpretación hacia una ridiculización del personaje interpretado por Xavier. De acuerdo con el equipo de letristas de Momosapiens:

Tomamos la decisión de poner el absurdo en los militares, que hacían las cosas... Vos leés los archivos del terror y hay cosas que son absurdas realmente. O sea, yo que sé, anotaciones y cosas, registros que son directamente, cuasi... Si no fuera terrible, sería risible por... ¿entendés? Entonces, eso de los comunicados, todo eso, pensamos que podría ser por ahí, o el hecho que se lleven al informativista, que se lo lleven encapuchado, porque estaba considerado sedicioso y lo sacan del aire. Ese tipo de cosas. (Font, 2024)

Estos fragmentos de la parodia parecen buscar el humor mediante una risa burlona o maliciosa (Le Goff, 2022) orientada exclusivamente a los personajes militares.

Reflexiones sobre el humor que plantea el espectáculo

El espectáculo plantea algunas reflexiones explícitas acerca del humor que se entiende necesario destacar como parte del análisis. Durante la parodia de Barry, en un diálogo entre dos militares, el personaje de Paul Fernández le explica a Xavier Font que tiene que fichar humoristas porque “Con el humor se puede decir lo más terrible, el humor puede ser un arma y hay que estar alerta” (Fernández en Tenfield oficial, 2024e).

Inmediatamente después, durante la escena en que Barry actúa a beneficio de El Popular (analizada previamente en este trabajo), el protagonista de la parodia plantea “Pero muchachos, así no se juega. Ustedes se ríen solo si el palo va pal’ contrario. La risa... la risa es lo más democrático que hay, porque no te pregunta de dónde venimos, no pregunta a quién votamos...” (Font en Tenfield oficial, 2024i).

Sin embargo, en la parodia siguiente (Uruguay 1973) el humor está claramente delimitado y sólo toma como objeto a los militares, dictadores. Esto genera una

serie de interrogantes acerca del discurso del conjunto sobre el humor y su práctica. La risa que “solo le da palo al contrario” es criticada cuando el objeto son las mujeres o las personas homosexuales, pero en la tercera parodia la risa solo tiene por objeto a los militares.

La última parodia finaliza con un monólogo que da paso a la despedida y editorializa las tres historias en el marco del espectáculo:

Y parecería que con este silencio no podríamos volver a reír. Pero si algo nos enseña la vida es que ante la muerte, vida, ante la pérdida, un encuentro, ante el silencio, ruido. Y ante el olvido, siempre habrá algún conjunto de carnaval recordando, riendo y cantando. Reír como algo bárbaro, incivilizado, como niñas negándose a seguir modelos, bárbaro, como un comediante creyendo que la risa puede cambiar a cada uno. Bárbaros, como quienes lucharon por recuperar la alegría en los años oscuros. Aquí estamos, otro Carnaval, felizmente rodeados de BARBARIDAD⁴

Este texto, correspondiente al libreto original, es interpretado con leves matices por Federico Pereyra en cada una de las actuaciones de Momosapiens en el concurso oficial. Se explicita en este momento una conexión de las tres historias desde el concepto de barbaridad pero también una postura acerca de la risa en relación a lo triste o dramático.

En su despedida, Momosapiens canta “Yo vine a hacer reír, también a hacer pensar, queremos que te puedas también emocionar” ilustrando nuevamente sus intenciones en relación a la risa y la emoción en el espectáculo.

6.4) Zíngaros: No dejen de aplaudir

Parodistas Zíngaros nacen en 1995 de la mano de Ariel “Pinocho” Sosa, cuatro veces ganador del galardón a Figura Máxima del Carnaval. Participaron del concurso hasta el año 1997, y tras una breve pausa, volvieron en el año 2002. En

⁴ En mayúscula en el libreto original

sus veintidós años de parodismo desde el retorno al concurso obtuvieron once primeros premios: 2003, 2004, 2008, 2009, 2011, 2014, 2015, 2018, 2022 y 2024. El espectáculo 2024 de parodistas Zíngaros se denomina *No dejen de aplaudir* y tiene como parodias la película *Tootsie* (Pollack, 1982) y la vida de Ariel “Pinocho” Sosa, fallecido en septiembre de 2021. La dirección del conjunto está a cargo de Gastón Sosa, hijo de Ariel.

El espectáculo comienza con una presentación de temática circense, con vestuarios coloridos y brillantes que hacen alusión a distintos personajes del circo, y canciones que juegan con la figura del equilibrista como metáfora. Tras interpretaciones corales solemnes y un merengue de presentación cantado por Denis Elías, una música típica de circo acompaña al grupo de intérpretes que queda en escena haciendo piruetas. Tras la caída de uno, aproximadamente nueve minutos después de comenzado el espectáculo, entra Gastón “Rusito” González caracterizado como Miguel y da inicio a la primera parodia.

La historia de *Tootsie* finaliza con un monólogo de Carina Méndez y una canción de música animada. Las luces bajan, comienza a sonar un bandoneón y aparece nuevamente Gastón “Rusito” González, caracterizado esta vez como Ariel “Pinocho” Sosa, dando inicio a la segunda parodia. La historia termina con una emotiva canción interpretada por Andrés Atay junto al coro, con el personaje de Sosa recorriendo la platea de brazos abiertos y pidiendo al público “abrazenme”.

Las luces del escenario se apagan y aparecen Denis Elías con el vestuario de la despedida —de galera y frac, al estilo del parodismo clásico—, dando inicio al cierre del espectáculo con la emotiva canción “Un beso al cielo” dedicada a Ariel “Pinocho” Sosa, que es rápidamente sucedida por el merengue final. El espectáculo finaliza un par de minutos antes de transcurrido el tiempo máximo reglamentario, permitiendo al conjunto tomarse un tiempo sobre el escenario para saludar al público antes de bajar. Esto ocurre en todas las ruedas, en mayor o menor medida, y parece ser algo planificado.

Descripción general del espectáculo de Zíngaros

La parodia de Tootsie comienza con la introducción del personaje de Miguel (Michael Dorsey en el original) mediante un diálogo con su agente acerca de las dificultades que tiene para que lo contraten, en el que se incorporan comentarios sobre la situación política del país al momento de la actuación. Le sigue un cuadro musical y coreográfico que aborda las dificultades de Miguel para conseguir trabajo como actor y la búsqueda de fama.

La siguiente escena transcurre en un café y es la introducción del personaje de Sergio, amigo de Miguel. Este personaje, denominado Jeff en la película original, es interpretado en Zíngaros por Sergio “Checho” Denis. Durante su diálogo aparecen en escena ciclistas en la nueva ciclovía de 18 de julio, el personaje de Marcelo Bielsa, director técnico de la selección uruguaya, y dos integrantes de la banda de música tropical Karibe con K cantando la publicidad de una cadena uruguaya de supermercados. Además, se mencionan distintos políticos uruguayos como Carolina Cosse y Manini Ríos.

Aparece luego el personaje de Nancy (Sandy en la película) que está ensayando para un casting de la serie “La historia hecha por mujeres” y cuenta sus desamores mediante los tatuajes que lleva. Tanto el diálogo de Miguel con su agente como el hecho de que su amigo trabaje de mozo y que su amiga esté ensayando para un programa televisivo remiten a la obra original (Pollack, 1982). La parodia continúa con una canción sobre el engaño y la mentira interpretada por Denis Elías, con menciones a la “cuerda floja” que evocan el tema de la presentación, y un diálogo en el que Nancy cuenta que no consiguió el papel para el que audicionó.

En el casting, cuatro actrices hablan sobre la maternidad y las dificultades de ser mujer en el mundo de la actuación. Del otro lado del escenario, Miguel se debate sobre si hacer un personaje femenino aconsejado por un ángel y un diablo que carga un cartel con la leyenda “ELEMENTO PARÓDICO”. Tras definir que va a hacer el papel, ocurre el primer encuentro entre los personajes de Miguel y Carina

—interpretada por Carina Méndez—, que salen de escena juntos. Luego de unas palabras de Sergio, el personaje de Miguel vuelve a entrar al escenario pero caracterizado como Dory, con tacos altos, peluca enrulada y un vestido corto. Se introduce en esta escena el personaje de Polino, que contrata a Dory para actuar como protagonista en la serie.

Comienzan a filmar la serie, con el personaje de Miguel (interpretado por Gastón “Rusito” González) caracterizado como Dory actuando de Josefa Gervasia Artigas. Durante el rodaje, el personaje de Dory señala los comentarios o actitudes misóginas de otros personajes de la parodia. Se presenta a continuación el primer episodio de la serie en el que la banda oriental sufre la invasión de los brasileiros y los ingleses, una escena cargada de humor que integra a casi todo el equipo de Zíngaros sobre el escenario. Luego, el presidente del jurado da los “fallos” de la batalla y culmina la filmación. Uno de los actores invita a salir a Dory, similar a lo que ocurre con el personaje de John Van Horn en la película original.

La parodia continúa con un diálogo entre los personajes de Dory (Miguel) y Carina acerca de las dificultades que enfrentan las mujeres en los distintos ámbitos de la vida, y un cuadro musical interpretado por Carolina Favier sobre la fama de Dory y sus éxitos. Posteriormente, el personaje de Polino ofrece a Dory (Miguel) que sea la protagonista del siguiente episodio, pero ella (él) le responde que debería ser Carina. Comienza así la grabación del segundo episodio de la serie, Reunión de mujeres, sobre los grupos de whatsapp de “mamis” de escolares. Ante la insistencia del personaje de Polino con poner a Dory nuevamente como protagonista, Miguel decide revelar su verdadera identidad y pedir perdón.

La parodia de Tootsie puesta en escena por los Zíngaros presenta diferencias sustanciales con la película, que la acercan al ámbito local y la conectan con el resto del espectáculo. A nivel de estructura, las escenas de la película que se parodian se presentan en un orden distinto al de la obra original. La obra que el personaje de Michael Dorsey quiere financiar en la película es reemplazada en el espectáculo de Zíngaros por la segunda parodia, aunque no se explicita con

nombre y apellido la referencia es clara cuando el personaje de Miguel le dice a su agente “Yo quiero hacer la vida de una persona que me marcó la infancia, a mí y a muchos, el tipo dejó la vida por su pasión, necesito la guita, tengo que hacerlo” (Tenfield oficial, 2024c).

El programa sobre historia uruguaya que Dory protagoniza en la parodia era una telenovela sobre la vida de un hospital en la película original. Algunos de los personajes secundarios llevan los nombres de las actrices y actores de Zíngaros que les interpretan, en lugar de los nombres anglosajones de la película original.

La segunda parodia construye un relato de la vida de Ariel “Pinocho” Sosa en el que distintas versiones del mismo personaje aparecen en escena a la vez e inclusive dialogan entre sí. Comienza con la aparición de Gastón “Ruso” González en la platea, interpretando a Ariel en su edad adulta. El personaje rememora su primer desfile, y en el escenario aparece una versión de Ariel de niño que conversa con una gitana, dando paso a un cuadro musical de carácter fuertemente coral.

Al terminar de cantar, los personajes del desfile inaugural permanecen inmóviles en el escenario y funcionan como escenografía para un diálogo entre la versión adulta de Ariel (interpretada por Gastón) y una enfermera. Aparece en escena una tercera versión de “Pinocho”, interpretada por Carolina Favier, vestida y caracterizada como pinocho, el personaje literario.

Ariel adulto rememora su debut en carnaval, con un diálogo en escena entre la versión adolescente del personaje y su tío, que lo convence de no irse del país para salir en Curtidores de Hongos. Ariel adulto continúa recordando: su debut en Los Charoles con Aldo Martínez —ilustrado en escena por la versión adolescente—, la noche que conoció a su amigo Washington “Vintén” Uría —interpretado por Sergio “Checho” Denis—, su interpretación de pinocho que le valió el apodo y su pasaje por distintos conjuntos de carnaval. La parodia prosigue con una versión de “Ojalá que no puedas” (Sonora Palacio, 1994) sobre los distintos espectáculos de parodistas 2024, interpretada por Gastón.

Se suceden rápidamente un diálogo entre Ariel y “Vintén”, con este último ubicado en la platea, y una conversación entre Ariel y el personaje de Eduardo Rivero en la que decide dejar Karibe con K para dedicarse por completo al carnaval. Aparece en escena el personaje de Noelia (interpretada por Carina Méndez) y es cortejada por Ariel, dando paso a una canción emotiva pero animada sobre la ciudad de Montevideo. Vuelve el personaje de “Vintén” a escena y rememora junto con Ariel adulto el primer premio con Los Gaby’s en 1993, el nacimiento de su hijo Gastón Sosa⁵ y la decisión de sacar su propio conjunto de parodistas.

La parodia continúa con una arenga de Ariel adulto a su conjunto, en la que aparece el personaje de Ledys “Panchito” Araújo y también “Vintén”. Quedan en escena las dos versiones de “Pinocho” interpretadas por Gastón “Rusito” González y Carolina Favier, y relatan las dificultades en el vínculo con Noelia, con los jurados, con periodistas y comentaristas de carnaval, y con su amigo “Vintén”. Cada momento es interpretado en escena con la presencia de otros actores.

Ariel adulto y “Pinocho” continúan rememorando distintos personajes que interpretó durante su trayectoria en carnaval. Aparece un médico en escena y le explica a Ariel que debe elegir entre su vida y el carnaval. Ariel adulto elige el carnaval: “El carnaval, doctor. El carnaval ¿sabe por qué? Porque mi vida es el carnaval, mi vida es el carnaval” (Tenfield oficial, 2024c). Tras un tango en la voz de Mariana Sayas y una conversación entre Ariel adulto y Noelia en sus últimos momentos, aparecen en escena componentes del conjunto caracterizados como los distintos personajes que interpretó Ariel Sosa durante su carrera.

En una conversación con el personaje de Gastón Sosa, Ariel adulto se despide y pide a “los Zíngaros siempre en la calle”. En la primera actuación de Zíngaros en el Teatro de Verano, el personaje de Gastón es interpretado por un componente del conjunto. Pero a partir de la segunda actuación en el marco del concurso oficial,

⁵ Actual dueño del conjunto.

esta escena cuenta con la participación de Gastón Sosa, dueño del conjunto, interpretándose a sí mismo en el diálogo de despedida con el personaje de su padre, Ariel “Pinocho” Sosa.

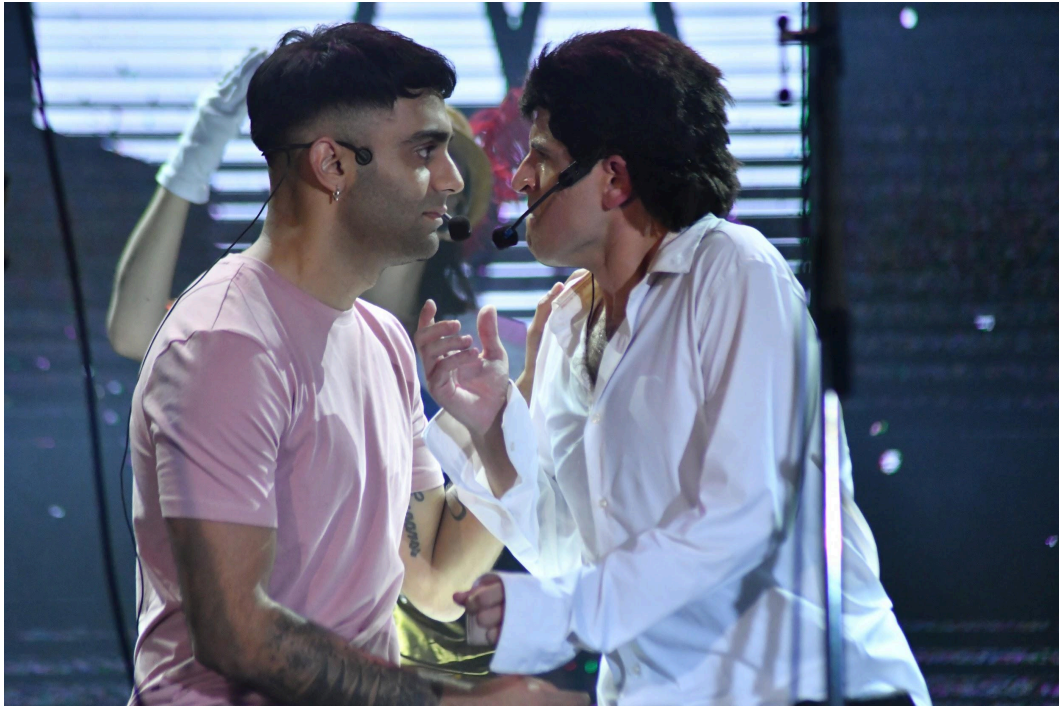


Figura 4. Gastón Sosa junto al personaje de su padre, Ariel “Pinocho” Sosa interpretado por Gastón “Rusito” González. Fotografía de Marcos Ferreira para el Centro de Documentación e Investigación del Museo del Carnaval.

Andrés Atay interpreta una emotiva canción, con un fuerte apoyo coral del conjunto, mientras Gastón “Rusito” González recorre la platea despidiéndose del público entre gritos. La despedida comienza con el personaje de Ariel adulto aún en escena, mientras comienza la canción final. Durante todo el transcurso de la parodia, Gastón “Rusito” González está en escena (arriba del escenario o en la platea) interpretando la versión adulta de Ariel Sosa.

Proceso de creación del espectáculo de Zíngaros

El proceso de creación del espectáculo “No dejes de aplaudir” de Zíngaros 2024 comenzó con un equipo de letristas diferente al que finalmente se encargó del libreto. En abril del año previo, el conjunto anuncia la incorporación de Maximiliano Pérez Tellería y Camilo Fernández como letristas (Zíngaros oficial, 2023) y comienzan a trabajar en la parodia de Tootsie. Luego se incorpora Gastón “Rusito” González al conjunto y propone hacer la vida de Ariel “Pinocho” Sosa. Tras algunas reticencias iniciales, González relata que logra convencerles de hacer esta parodia tras demostrar su capacidad para interpretar al personaje:

Fuimos a una reunión en la barbacoa de Gastón [Sosa] y en un momento le hago una seña a Maxi y empiezo a hacer de Pinocho, Pinocho, Pinocho. Entonces los que estaban ahí quedaron como medio "opa, ¿y esto?" Y se reían y se emocionaban y caían amigos y me hacían hacerlo. Entonces en un momento digo "Con mucho respeto y cariño, Gastón, me encantaría hacer la vida de tu padre, la voy a hacer, pero con el respeto y el amor que le puedo dar, entiendo la situación, pero quiero decirte que, nada, de mi parte está todo para pensar la parodia de tu vida". Y ahí, bueno, se produjo un silencio y votamos. Bah, votaron, yo no. Qué les parecía, levantaron la mano y fue Pinocho. (González, 2024)

El respeto como clave para construir el personaje de Ariel aparece también en las palabras de Eduardo Rigaud, que se incorpora al conjunto como letrista con los temas de las parodias ya definidos, tras la salida de Maximiliano Pérez y Camilo Fernández:

Yo quería ser sumamente respetuoso con él. Y se lo dije a la familia. Yo quiero hacerle una parodia de él, pero no hacer un héroe de él. O sea, quiero contar cosas... Y como decíamos, se peleó con todos. Como dijimos, como mostramos ¿me entendés? en partes de la parodia. Seguro ¿las limitaciones cuáles son? Las que la familia que me contrata me brinda y me permite. (Rigaud, 2024)

Tanto Rigaud como González se refieren a la creación y puesta en escena de la parodia sobre la vida de Ariel Sosa como un importante desafío. No solo se trataba de una temática profundamente local sino que era cercana para muchas personas que habitan los espacios del carnaval montevideano y esa presión estaba

presente al momento de la escritura: "Todo carnaval iba a estar esperando a ver de qué se trataba. Los que lo aman y los que lo odian" (Rigaud, 2024).

Desde su creación, la parodia parece configurarse como una historia para carnavaleras y carnavaleros, o al menos, como una historia escrita con este público muy presente. También expresan el desafío de parodiar la vida de una persona real en el conjunto que él creó, con su familia y sus afectos:

Fue un año de emociones constantes, porque era armar la parodia, era realizar la parodia en el conjunto de él, con su familia ahí presente, con su hijo presente, con cosas que vivieron ellos. Y cada postal, viste que a uno le pasa que escucha una canción y te transporta a momentos vividos. Imagina vos hacer la vida de tu papá y cada cosa que dice, cada cosa, algo, te va a transportar a un momento tuyo, que capaz que ni lo sé yo, y cada ensayo que terminamos era un silencio. (González, 2024)

Es así que la emoción está presente en el espectáculo de Zíngaros 2024 desde su creación, en el proceso de definición de las parodias y de la propia escritura. Rigaud se refiere al humor y la emoción "como dos pistones. Viene un poco de humor y vamos abajo, viene un poco de humor, emotividad, viene un poco de humor, contar historias, por decirte... Tenés que tener alguna noción, armártelo como un croquis, que no siempre tiene que ser igual" (2024).

El letrista del conjunto entiende también que "el humor hoy en humoristas, en parodistas, en murgas si se quiere, está muy supeditado a quienes lo van a llevar a cabo" (Rigaud, 2024) y destaca, por tanto, la importancia de conocer el equipo de intérpretes con los que va a trabajar, sus perfiles y sus capacidades a nivel de actuación para construir las parodias y definir los personajes, tanto de protagonistas como en "segunda línea". En el caso de la construcción del personaje de Ariel Sosa:

Lo que queríamos sí que se viera en la parodia era esa pasión. Por eso es que hay una forma de escritura y de puesta que el Rusito [González] siempre estaba a tope, a tope, a tope, a tope, a tope, a tope. Yo no sé cuántos kilos debe haber rebajado. ¿Pero por qué? Porque lo primero que había que marcar era una forma de vida que él tenía. Así era él, totalmente pasional. (Rigaud, 2024)

Por las particularidades de esta parodia, la fidelidad del personaje y el cuidado por no caer en la caricatura aparecen como centrales. En el caso de Gastón “Rusito” González, responsable de interpretar a Ariel Sosa en escena, plantea que no fue un trabajo de imitación ni caricatura sino de intentar plasmar las características centrales del personaje, con quien había compartido en la vida real:

Una cosa es hacer la caricatura de alguien. Vos en una caricatura exagerás ciertas modalidades que tenga esa persona o alguna característica puntual para lograr la comicidad o que la gente se sienta representada [...] Pero cuando vos hacés "la vida de" no tenés que imitar, tenés que tener cosas de esa persona, pero tenés que rescatar lo más complicado, la esencia. Entonces vos cuando rescatás esa esencia, la trasladás y la ponés en tu cuerpo, en tu cabeza y en tu alma, ahí sí se transporta a otro tipo de coloquio en el público y tuyo. Y fueron meses. (González, 2024)

La parodia de Tootsie, por no ser una historia local ni con tanto peso emotivo dentro del ámbito del carnaval, es definida por Rigaud como “mucho más abierta para el humor” (2024). Sin embargo, también su construcción generó algunos debates por el abordaje del género como temática en escena:

Porque también me lo cuestioné, dije "che, ¿con todo esto vamo' a hacer Tootsie?" Una película viejaza, que en ese momento era muy actual, muy actual. Era visionaria porque decía muchas cosas que todavía no se estaban hablando. Pero ahora, yo decir cosas en la voz de una mujer, cuando la mujer tiene ese lugar. Pero también intentamos que en varias partes de esos discursos no recaigan en mí (González, 2024)

La preocupación del protagonista de la parodia parece compartida por el letrista principal del conjunto, quien decidió pedirle a una de las actrices principales que escribiera ella el cierre de la parodia:

Te voy a decir más, yo le dije [a Carina Méndez] que escribiera la parte la parte final que dice ella y me dijo: Eduardo, escribila. Le dije: no, mirá, yo voy a decirte una cosa, yo soy un convencido que cuando los hombres escribimos cosas de mujeres, se dan cuenta que lo escribió un hombre. Yo la verdad me parece que el final, porque lo cambiamos, dije para mí tiene que ser otro el final. Y yo le digo ¿por qué no lo escribís? (Rigaud, 2024)

Tanto por los cambios en el equipo de letristas como por el involucramiento de intérpretes en la escritura, así como el diálogo perpetuo con la familia, y el peso de los estilos de cada intérprete al momento de construir el espectáculo, el proceso

de creación “fue todo una mezcla de diferentes estilos. Pero con esencia gitana” (González, 2024). Se analizan a continuación algunas escenas de particular interés en el espectáculo de Zíngaros 2024

“Mechas” de actualidad. El comienzo de Tootsie.

La parodia de Tootsie inicia con un diálogo que varía a nivel de contenido en las distintas ruedas del concurso, sin perder una estructura central. Las tres versiones de esta escena comparten dos ejes comunes. Por un lado, el intercambio entre el personaje de Miguel y su agente acerca de la situación laboral del primero introduce la parodia y la forma en que se configurará la historia, además de conectar con la parodia siguiente al referenciar el deseo de Miguel de hacer la vida de una persona que le marcó la infancia, refiriéndose (sin nombrarlo explícitamente) a Ariel “Pinocho” Sosa.

Por otra parte, la escena busca la risa mediante un humor político, referido a situaciones de actualidad. Es en este segundo eje que se presentan modificaciones entre las distintas puestas en escena del espectáculo en el marco del concurso: cambian los hechos de actualidad a los que se hace referencia, pero se mantienen algunas características respecto a la forma del humor, y el partido político en torno al que giran la mayoría de los chistes.

En la primera rueda, el foco es el entonces Presidente de la República, Luis Lacalle Pou. El humor se construye a partir de varias capas o etapas. En primer lugar, el agente interpretado por Charlie le dice al personaje de Miguel (interpretado por Gastón): “Cuando te recomendé para que hicieras el doble del Presidente de la República y no fuiste” y construye un contexto para el chiste que sigue. Sin embargo, este comentario puede ser también una referencia a las distintas imitaciones de Lacalle Pou que Gastón “Rusito” González realizó en espectáculos de carnaval durante años anteriores.

El diálogo continúa con una referencia a la frase “Pasé a saludar” que pronunció Lacalle Pou en una conferencia de prensa en noviembre de 2023, dos meses antes de que se pusiera en escena el espectáculo, y que generó gran repercusión, tal como se detalló previamente en el análisis del espectáculo de Momosapiens⁶. Pero antes de mencionar explícitamente esta frase, y mostrarla escrita en la camiseta que Gastón lleva puesta bajo la camisa, los dos intérpretes hacen referencia a que ese chiste “ya lo hizo todo el mundo” refiriéndose a otros conjuntos (Tenfield oficial, 2024c):

Miguel — No, no voy a caer, era una mecha que tenía pa’ la liguilla, se me fue la moto ¿eh? A él también, dos multas le clavaron. No hacía pie, ¿viste?

La actuación de Zíngaros en la primera rueda del concurso oficial se desarrolló en la décima etapa, por tanto, fueron uno de los últimos espectáculos en presentarse por primera vez en el Teatro de Verano durante el carnaval de 2024. La búsqueda del humor incorpora tanto la referencia a este acontecimiento de la política uruguaya como la aparición repetida del hecho durante el propio carnaval.

En la segunda rueda, el foco está en Álvaro Delgado, ex secretario de presidencia del gobierno de Lacalle Pou y candidato a presidente por el Partido Nacional. Gastón utiliza una camiseta con su foto y el isotipo de su campaña, realiza un juego de palabras con el apellido del candidato, y señala la similitud entre la estética de su campaña y el logo del desodorante Rexona. La búsqueda del humor se entrelaza con una crítica al entonces candidato. También el entonces Ministro de Desarrollo Social, Martín Lema, es objeto de risa (Tenfield oficial, 2024f):

Agente — Te dije que no te podía atender

Miguel — ¿Cómo no me vas a atender si yo a vos te doy trabajo?

Agente — ¿Qué trabajo, Miguel? Nadie quiere trabajar contigo, Miguel. Tenés menos trabajo que Martín Lema en el MIDES, Miguel [bajada cromática en el piano]. No seas malo, aparte la gente no te sigue, Miguel. La gente joven no te sigue. Los que te siguen van desde sesenta hasta Martinelli.

⁶ Ver [¡Soy un Ken! La aparición de Luis Lacalle Pou y Lorena Ponce de León en la parodia de Barbie](#)

En la liguilla, el humor se centra en la figura de Jorge Gandini, senador del Partido Nacional y en ese momento precandidato a la Presidencia de la República (Tenfield oficial, 2024j):

Miguel — Ya me cansaste. Basta. Dos rondas banqué todo eso, casi me llaman del cuatro por tu culpa. ¿Nadie quiere hablar conmigo? Por suerte ahora estoy yendo con un gurú que me ayuda con el tema de la autoestima y estoy mucho mejor.

Agente — ¿Ah sí? ¿Quién es?

Miguel — Se llama: yo puedo, Jorge Gandini [piano].

Miguel se desabotona la camisa para revelar por debajo una remera blanca con la frase “YO PUEDO” en letras negras en la parte superior, y una gran foto rectangular de Jorge Gandini sonriendo que ocupa casi todo el frente de la camiseta.

Miguel — Es como un libro de autoayuda, es como el Gabriel Rolón de la política, ¿entendés? Si Aldo puede, ¿por qué Gandini no puede, por ejemplo? Ya me quemó la mecha Gente grande, pero no importa, ya la tenía.

Agente — Lo que gastaste en remeras no tiene nombre.

Además de la referencia al slogan de campaña de Gandini, Gastón menciona nuevamente a otros conjuntos al hablar de que la murga Gente grande le “quemó la mecha” sobre este tema, y hace alusión a las propias actuaciones del conjunto en etapas anteriores, con las “mechas” de cada rueda.

En el caso de esta escena, las “mechas” —previstas por reglamento— parecen tener un lugar reservado dentro del libreto para ser modificadas rueda a rueda. Es decir, no se presentan como ocurrencias emergentes sino que tienen un espacio específico dentro del espectáculo para variar entre las actuaciones del conjunto en el concurso, siempre con la política uruguaya como eje. Sobre la búsqueda del humor a partir de este tipo de temáticas, Gastón “Rusito” González indica:

creo que hubo un cambio a nivel humorístico, de encare, sí, en algunas cosas. Capaz que Zíngaros no usaba tanto, capaz que en algún momento, el humor político y yo tengo un estilo también... Que vengo de la murga, pero de consumidor hasta después de ejercerlo, y me gusta, me gusta la actualidad, me gusta todo y se metió. [...] Él [Gastón Sosa, dueño de Zíngaros] es muy abierto, sí, este es mi conjunto, yo quiero que se pueda mostrar esto, esto, esto. Pero después a la hora más que nada de las

parodias, él te deja jugar, él deja que se proponga y ver dónde también la artista o el artista se sienten más cómodos y pueden sacar lo mejor de ellos también. Porque si vos sacas lo mejor de ellos rebota a que le va a ir bien al conjunto. (González, 2024)

La búsqueda del humor a través de referencias a la política actual parece ligada, entonces, a una propuesta o impronta por parte de “Rusito” González como intérprete principal del espectáculo.

¿No es un homenaje a Chichita? La aparición de Dory en escena.

La primera aparición de Dory —es decir, del personaje de Miguel caracterizado como Dory— ocurre casi en la mitad de la primera parodia. La escena comienza con el personaje de Sergio solo en el escenario. Entra por el lado izquierdo Gastón “Rusito” González, quien interpreta a Miguel, caminando con pasos largos y decididos, pero moviendo sus brazos en un gesto de leve incomodidad. Lleva un vestido azul brillante corto, estilo minifalda, una peluca de rulos castaños, lentes de marco grande y sandalias blancas de taco alto. Los dos personajes se presentan y mantienen un diálogo en el que Sergio intenta conquistar a Dory.

El cuerpo del personaje de Dory/Miguel/Gastón es el foco central de este fragmento, tanto en la búsqueda del humor como en el desarrollo de la acción (Tenfield oficial, 2024c):

Dory (Miguel) — Soy el Petru del MIDES [piano]. Mirá lo que son las patitas, son tan flacas que no tengo gemelos, tengo hijos únicos.

[...]

Sergio — Escuchame una cosa: no vino Cacho de la Cruz a la platea.

Dory (Miguel) — ¿Por qué?

Sergio — ¿No es un homenaje a Chichita?

Los chistes sobre la flacura de “las patitas” y la peluca “homenaje a Chichita” colocan el cuerpo como objeto de la risa por su falta de adecuación al estereotipo

de belleza femenino, el cuerpo de un actor varón interpretando a un personaje varón caracterizado como una mujer.

Estos chistes se combinan con un desdibujamiento de los límites entre realidad y ficción, primero en la respuesta de Sergio y Gastón a la reacción del público ante la aparición del personaje de Dory en escena, pero también en el comentario sobre la trayectoria de Gastón por fuera del conjunto. “Pensar que te hacías el murguista el año pasado y mirá cómo estás ahora” hace referencia al rol de cupletero de murga La nueva milonga que Gastón “Rusito” González desempeñó en el carnaval 2023.

Durante este fragmento también se busca el humor mediante juegos de palabras —“¿qué te parece, Dory, si empezamos a conocernos y tenemos doritos?”— que se entremezclan con las referencias al cuerpo de Dory como objeto de la risa y los desdobles entre realidad y ficción. La ambientación sonora es fundamental, tanto en la creación de un clima romántico cuando Sergio intenta seducir a Dory como señalando el remate de cada chiste. Aunque el momento de introducción de Dory en escena dura poco más de un minuto (tras el cual aparecen nuevos personajes y avanzan la historia hacia la contratación de Dory como actriz) se articulan en este fragmento distintas capas en la búsqueda del humor.

Ojalá que no puedas. Una canción para hinchas del parodismo

Este cuadro musical ocurre durante la parodia sobre la vida de Ariel “Pinocho” Sosa, durante un recuento de su trayectoria artística. Como parte de este relato, van apareciendo en el escenario distintos componentes llevando carteles con nombres de conjuntos en los que participó mientras anuncian su llegada: “bienvenido a Los Gabys”, “bienvenido a Caras y caretas”, “bienvenido a Araca” y finalmente “bienvenido, Pinocho, a Karibe con K” (Tenfield oficial, 2024c).

El personaje de Pinocho Sosa aparece desde el fondo del escenario, con una peluca negra de peinado armado y chaqueta magenta con apliques brillantes, larga

atrás, por sobre una camisa azul y pantalón gris. El escenario está ambientado como El club de Anita, local bailable de Montevideo. Comienzan a sonar las primeras notas de la canción Ojalá que no puedas, compuesta por Humberto “Cacho” Castaña, en su versión cumbia (Sonora Palacio, 1994)⁷ en el piano, y el personaje de Pinocho introduce la canción (Tenfield oficial, 2024c):

Pinocho — Estoy enojado con los contrincantes de esta categoría, porque todos están diciendo que a mí solamente me importa ganar o ganar. Y eso es mentira. Por eso les dediqué esta canción que dice [pausa un par de segundos] así

Con la melodía de la canción, el personaje de Pinocho canta a los diferentes conjuntos y espectáculos de parodistas del carnaval (Tenfield oficial, 2024c):

Pinocho — Ojalá que le erren a la coreografía / y ojalá se le caiga la escenografía / Que les toque una noche de flor de tormenta / que llueva como loco y no se suspenda / Ojalá el viejo Barry se quede sin chistes y termine aburriendo / Ojalá que Greg Mortimer, como el Titanic, se termine hundiendo / Ojalá que la Barbie se separe de Ken por haberla engañado / Y que se prenda la roja sin haber terminado / Y ojalá... Y ojalá que el negro Rada junto a Freddie Mercury... eeeeeeoouooooo, y no contesten... los dos terminen mancados

La escena está construida a partir de varios componentes del conjunto, con la utilización de distintos planos del escenario y diferentes grupos de personajes realizando acciones diversas. Sin embargo, el foco de la atención es la figura de Pinocho Sosa, protagonista de la parodia, quien además se ubica en la primera línea ante el público (por delante de los micrófonos) y se mueve únicamente en la porción central del escenario. Los otros personajes se encuentran detrás de la línea de micrófonos y su participación es secundaria.

Este fragmento del espectáculo de los Zíngaros presenta dos particularidades que vale la pena destacar. Por un lado, se trata de un cuadro musical cómico. En el contexto de una parodia con numerosos momentos que apuntan a la emoción, resulta significativo que uno de los momentos cómicos ocurra en forma de canción y utilizando de una melodía conocida, popularizada por la música tropical uruguaya.

⁷ Aunque existen algunos registros de esta canción interpretada en vivo por Karibe con K en la voz de Ariel “Pinocho” Sosa, la única versión publicada discográficamente que se identificó de este tema corresponde a la época en que Sosa formaba parte de Sonora Palacio.

Por otra parte, la canción está plagada de referencias a otros conjuntos y figuras del parodismo montevideano, que son fundamentales para comprender la búsqueda del humor. Gastón “Rusito” González evoca este cuadro al intentar definir los momentos cómicos y propiamente paródicos de la historia, más allá de la construcción del personaje de Ariel:

Ya sabíamos que el personaje iba a tener humor de por sí. Que más allá de después buscarle algo... Parodiamos "Ojalá que no puedas" que es un tema emblemático de él, que cantaba en la Karibe; iba a generar igual risa. Entonces ya está la esencia de él como personaje. (González, 2024)

De acuerdo con el letrista principal del conjunto, Eduardo Rigaud, este fragmento del espectáculo fue uno de los últimos en escribirse:

Eso fue una de las últimas cosas que puse. Porque ¿qué pasa? Con la Karibe yo quería hacer otra cosa, pero estábamos muy acotados de tiempo, ¿me entendés? Muy acotados, muy acotados. Era imposible. Pero no quería pasar sin decir lo que había hecho en el... En la movida tropical, porque era muy bueno. Y entonces, siempre jodíamos nosotros que lo único que cantaba era “Ojalá que no puedas”. Entonces veníamos... Como veníamos de carnaval y muy carnavalesado, me tomé el trabajo de anotar todas las parodias que hacían los demás compañeros este año. Y entonces dije, voy a hacer por ahí: ojalá que no puedan [...] Entonces en un poco espacio metimos varias cosas y tuvo una parte de humor, una dosis de humor, la gente se prendía a bailar, esas cosas son... ¿viste? (Rigaud, 2024)

La elección de la canción a utilizar para reflejar el pasaje de Ariel Sosa por Karibe con K durante la parodia parece responder a una broma interna del conjunto —o al menos, del ambiente— que luego se incluye como parte del espectáculo. Casi diez minutos después de este cuadro, el personaje de Vintén (interpretado por Sergio Denis) le dice al personaje de Pinocho: “Cuchame una cosa, ¿viste que están de moda todos los enganchados al final? En tu parodia, tenés que hacer los enganchados con tus temas. Mirá: Ojalá que no puedas...” y se queda en silencio, al no encontrar otro tema emblemático de Ariel.

Las otras referencias al ambiente del parodismo que componen este cuadro musical no se explicitan durante el espectáculo, y realzan la pregunta acerca de qué es necesario conocer para comprender (y disfrutar) este cuadro musical. Un primer requisito es compartido con el resto de la parodia: conocer algunas

características generales de Pinocho Sosa y su forma de vincularse con otros carnavaleros. Por otra parte, sería necesario conocer las temáticas de las parodias puestas en escena por los otros conjuntos del género participantes del concurso oficial 2024 para comprender gran parte de la letra de la canción. Pero además, para entender cabalmente el cuadro, parece necesario saber los nombres de pila de todos los dueños de conjuntos de la categoría.

El personaje de Pinocho le habla a “Horacio” refiriéndose a Horacio Rubino, dueño de Momosapiens, con quien compartió escenario en distintos conjuntos de parodistas (inclusive en Momosapiens como actor). También al “Rulo” para referirse a Raúl “Rulo” Sánchez, dueño de Caballeros y ex componente de los Zíngaros así como de otros conjuntos de parodistas. Por último, las palabras para “Marcel, Velita” son una referencia a Marcel Yern, dueño de parodistas Los Muchachos, a quienes algunos apodan “Velita” por ser hijo de Edward “Vela” Yern, dueño histórico del conjunto. Cabe destacar que Gastón “Rusito” González, que interpreta al personaje de Pinocho y pronuncia estas frases, fue componente de Los Muchachos durante nueve carnavales bajo la dirección de la familia Yern.

Se trata, entonces, de un cuadro musical definido (y destacado) como cómico y paródico por quienes escribieron e interpretaron el espectáculo que requiere un conocimiento relativamente especializado sobre el parodismo como género y las personas que lo componen para comprender las referencias sobre las que se construye la canción, y el humor.

El rol de la hinchada en los espectáculos

Parte del espectáculo de Zíngaros 2024, particularmente en sus actuaciones en el Teatro de Verano, ocurre debajo del escenario: la hinchada de parodistas Zíngaros realiza diferentes acciones que se articulan con el espectáculo, y podría considerarse como parte del conjunto. En palabras de uno de sus letristas:

Lo que generan en la gente, viste que no todos los conjuntos generan...
Este genera amor y odio, que era lo que generaba el dueño y lo traslada,

por eso digo, lo traslada al conjunto. Los que son hinchas de los Zíngaros son acérrimos hasta los últimos estertores de vida. (Rigaud, 2024)

Uno de los componentes del conjunto, al bajar del escenario en la primera rueda, destacaba el lugar de la hinchada como parte de sus primeras sensaciones:

Bueno, un momento soñado, un año muy especial para mí, para el conjunto, más que nada. Un montón de cosas se cruzaron y me pusieron en este lugar. Y nada, la verdad que tantas veces lo soñé, pero nunca me salía en la imaginación tan perfecto como esta noche. La verdad, para mí es maravilloso, la hinchada espectacular, no tengo palabras, desde cada ensayo, lo dieron todo. (Gustavo Uboldi en Tenfield oficial, 2024c)

Otro de los intérpretes, que desarrolla los roles protagónicos del espectáculo, encuentra en la impronta del fundador del conjunto una explicación para esa energía compartida con la hinchada:

Los Zíngaros tienen un sello en espectáculo, en esencia. Es un conjunto que tiene esencia. A ver, ¿a qué me refiero? Todos tendrán, pero yo creo que a veces en los procesos, como en la vida, uno va buscando también. Yo creo que Zíngaros, por su dueño, le transmitió una manera de ser. Él decía algo que estaba bueno: los conjuntos tienen la personalidad de sus dueños. Y él transmitió su personalidad a ese conjunto. Esa entrega, esa manera de vivir el carnaval, de abrazar a la gente, de respetarla a la gente. Entonces el conjunto, los que vivieron con él eso, ahora está su hijo tratando de transmitirlo. Pero también es un conjunto que si no saliste, igual cuando llegás hay toda una energía, una mística, una vibra que te hace ser así, que te hace ser así. Entonces tiene eso. Yo creo que eso sí es la esencia del conjunto y es el estilo del conjunto, desde su musicalidad en las presentaciones, en las despedidas, con ese sello infaltable de Denis Elías, la búsqueda de la musicalidad y también en donde poder ubicar ciertas situaciones que a vos te digan: son los Zíngaros, o diferentes postales. En un espectáculo de setenta minutos es bravo tener la regularidad de que todo funcione. (González, 2024)

A continuación se desarrolla una descripción de la experiencia vivida durante la primera actuación de Zíngaros en el concurso oficial de carnaval 2024, con énfasis en las acciones desarrolladas por la hinchada del conjunto.

La noche de la décima etapa de la primera rueda del concurso oficial, cuando Zíngaros puso en escena su espectáculo “No dejen de aplaudir” por primera vez, el Teatro de Verano comienza a llenarse de personas con camisetas y sombreros

del conjunto, en color rosado, desde temprano. Con entradas agotadas, las tribunas del escenario están colmadas a pleno. En el pedregullo⁸, dos hinchas venden sombreros y camisetas oficiales del conjunto en una mesita cubierta con una tela rosada brillante a modo de mantel.



Figura 5. El merchandising de parodistas Zingaros en el Teatro de Verano antes de su primera actuación en el concurso. Registro propio. 8 de febrero de 2024.

En el momento en que comienza a sonar la Sinfonía de tambores (Da Luz, 2006) que antecede cada espectáculo, empiezan a escucharse desde el público gritos de “Zí - zí -zíngaros” que ahogan las voces de Paola Bianco y Álvaro Recoba, presentadores del concurso oficial, pese a estar amplificadas.

Cuando Denis Elías comienza a cantar la canción de la presentación a ritmo de merengue, numerosas voces lo acompañan desde el público, coreando la letra. Denis arenga a la hinchada gritando “Y a ver ese coro, que ya lo saben ¡dale!”. La

⁸ Zona del Teatro de Verano donde se encuentra la plaza de comidas principal, a un costado del escenario, hacia donde se dirigen los conjuntos una vez finalizados sus espectáculos. Suele ser el espacio de encuentro con familiares y afectos cuando componentes de distintos conjuntos bajan del escenario.

canción completa había sido publicada por el conjunto varios meses antes con su correspondiente letra (Zíngaros, 2023), permitiendo a la hinchada prepararse para acompañar la canción durante la primera puesta en escena del espectáculo en el marco del concurso.

Durante toda la actuación, el público acompaña lo que sucede en el escenario y desde el escenario se integran las reacciones al espectáculo. Cuando Gastón “Rusito” González entra al escenario como Dory por primera vez, se escuchan gritos y chiflidos que los actores comentan como parte de la parodia. Cada canción finaliza con un aplauso sentido y gritos de aliento. Cientos de hinchas llevan puestas las camisetas y sombreros oficiales, rodeando a cualquier otro integrante del público de rosado.

Al finalizar la parodia sobre la vida de Ariel “Pinocho” Sosa, cientos de personas sentadas en plateas y tribunas del Teatro de Verano se ponen de pie y levantan fotos de Ariel, acompañando la canción “Abrázame” interpretada por Andrés Atay. Otras hinchas encienden y levantan varillas fluorescentes de cotillón, y las balancean de lado a lado al ritmo de la música. Mientras el coro canta el estribillo de la canción y el público levanta las fotografías de Ariel, Gastón “Rusito” González camina por la platea, gritando exaltado.

Como parte del público, resulta imposible no dejarse llevar por la situación: “Todo es confuso pero te lleva, como una ola. Estás ahí, rodeada de un público fanático que llena el teatro, y arriba del escenario cada engranaje apunta a la emoción. TODO es emoción” (anotación propia realizada en el diario de campo durante la primera lectura en vivo del espectáculo).

Desde ese momento hasta que el conjunto baja del escenario, gran parte del público permanece de pie, aplaudiendo y coreando las canciones finales. Denis Elías, quien interpreta la canción de despedida, grita “Y a ver ese coro, que ya lo saben, canten con nosotros” y “A ver ese coro: zí-zí” a lo que el público contesta “Zíngaros” a los gritos. Las luces se prenden y apagan al ritmo de la arenga, que forma parte del espectáculo.

7) Poéticas de parodismo 2024

A partir del análisis de los cuatro espectáculos, se definen una serie de ejes emergentes que —en conjunto con la identificación de momentos, procedimientos y recursos humorísticos utilizados por cada conjunto— orientan la delimitación de poéticas de parodismo. Estos ejes emergentes son: la articulación entre el humor y el melodrama en los espectáculos; la relevancia de los intérpretes individuales y las figuras; el lugar de lo musical y lo coreográfico en las parodias; y la aparición o no de crítica política y su vínculo con el humor. Se presenta para cada conjunto una caracterización de su poética en torno a estos ejes, así como los procedimientos y recursos humorísticos utilizados. Además del análisis de los espectáculos, se incluyen en este apartado las perspectivas de quienes escriben e interpretan los espectáculos acerca del humor y el melodrama en el parodismo.

7.1) Caballeros: buscar la risa a toda costa

Pueden distinguirse claramente los momentos humorísticos de los emotivos en el espectáculo de Caballeros. Las parodias se centran en la búsqueda de la risa, y la emoción queda mayoritariamente relegada a los cuadros musicales y coreográficos, tanto durante las historias como en la presentación y la despedida. Esto es coherente con la postura de su letrista respecto al lugar del humor en el parodismo como género del carnaval montevidiano:

el lugar del humor es el que yo participo, que es fundamental y que se ha ido desvirtuando absolutamente. Porque la palabra parodia en el diccionario implica eso, implica sátira, implica abordar un hecho real o ficticio. Ficticio puede ser una obra de teatro, una película, lo que fuera, un hecho de ficción, Hamlet de Shakespeare, o un hecho verídico, la batalla

de las piedras, y darlo con un lenguaje absolutamente humorístico y satírico. Esa es la esencia que se ha perdido. (Vidal, 2024)

Los procedimientos para la búsqueda del humor que se utilizan durante las dos parodias incluyen juegos de palabras y dobles sentidos, definidos por Bergson (2016) como la introducción de una idea absurda en la estructura de una frase consagrada, el foco en la literalidad de una expresión figurada y la repetición.

Al tratarse de dos historias reales, locales y relativamente contemporáneas, la presencia de personajes de actualidad es profusa y muchas veces se utiliza la imitación como forma de buscar la risa en el marco de la parodia. Es en este marco que aparece la crítica política en el espectáculo, asociada a la ridiculización del ex Canciller Ernesto Talvi, aunque de una forma bastante acotada y particular: se critica a la figura del político, integrante del gobierno, pero no se mencionan eventos de actualidad más allá de la situación del Greg Mortimer. Las variadas apariciones del personaje de Talvi durante el espectáculo remiten al rol de objeto de la risa que propone Le Goff (2022).

Otro recurso en la búsqueda del humor es la introducción de un personaje ajeno a la historia. En este caso, se trata de un personaje ficticio creado por uno de los componentes del conjunto, pero que este intérprete desarrolla por fuera del carnaval. El personaje de “el utilero” de Danilo Mazzo aparece en la parodia de Greg Mortimer como un polizone, y aunque no se explicita la relación entre ambos, no parece ser de parodia ni de cita con distancia, sino simplemente la inserción de “el utilero” en el Greg Mortimer como polizone del barco.

Este personaje del polizone, que se incorpora en la historia y es interpretado por Mazzo, se convierte en una de las dos figuras centrales de la historia junto con el capitán del barco, interpretado por Sergio Hernández. Esta dupla de intérpretes también protagoniza la segunda parodia, en los roles de Ruben Rada y Arturo “Cacho” de la Cruz. Otros intérpretes como Eugenia Nazari y Nicolás Avoletta aparecen en distintos momentos que buscan la risa, en un rol menos protagónico; pero el humor en ambas parodias se sostiene, principalmente, en los roles de Mazzo y Hernández.

Aunque la risa es el foco del espectáculo se identifican, sin embargo, elementos que buscan claramente conmover y movilizar al público carnavalesco, asociados principalmente a los valores que el conjunto asigna al Uruguay como país. La apelación a las emociones se hace presente en los momentos de cierre de cada parodia, en el caso de Greg Mortimer mediante un cuadro musical, y en el caso de la vida de Ruben Rada con un monólogo por parte del protagonista.

Pero al buscar en el espectáculo las estrategias propias del melodrama, no se identifica un uso claro del mecanismo de tensión-relajación dramática ni de suspenso para generar la atención, por ejemplo (Alatorre, 1999). La estructura parece ser de alternancia en términos de tipos de escenas asociadas a cada emoción, con la búsqueda de la risa en momentos actuados y la búsqueda de la emoción en cuadros musicales y coreográficos. Esta estructura de alternancia es explicitada también en la postura del letrista del conjunto:

tengo cierta cosa que a la gente que me conoce y le gusta, me llama para escribir, bajo ese código de parodista, que lo conozco, o sea, hago el código que me piden. Hasta el punto, hasta el límite, no la prostitución, no, eso ya no lo hago. Pero ¿cuál es? Ya sé, humor, humor, humor, humor, espacio para canción, para que se luzca “petete”, y después hacé la letra que diga "somos tus", "las nubes pasan por mi pecho y te recuerdan". En un principio, ahora por lo menos tratan de ponerle algo de valor, pero tampoco le dan pelota. Entonces nada, trato de darle en la parte que me corresponde de la sátira y lo humorístico, lo mejor, sacar el jugo mayor al tema elegido. (Vidal, 2024)

La estructura del espectáculo de Caballeros, entonces, incluye momentos actuados que buscan la risa y momentos musicales que buscan conmover al público, pero lo principal para su letrista es el componente humorístico de las historias, con lo musical (y lo emotivo) relegados a un segundo plano:

Para mí es un auxiliar que podía no estar, podía ser un espectáculo... Vos podés ver un espectáculo de humor entero y no tiene por qué, no hay música. Pero por las características del carnaval, donde hay una cosa lúdica y de fiesta y de que esté el baile y la música presente, está bueno. En una medida lógica, obviamente no es la murga que su esencia es lo musical, pero no me parece que esté bueno... Digo, me parece que está bueno que esté. (Vidal, 2024)

Se trata de un espectáculo centrado en la búsqueda del humor, con la emotividad como aditivo en momentos puntuales, que utiliza recursos clásicos como la imitación y los juegos de palabras en la búsqueda de la risa, con gran protagonismo de algunos intérpretes principales en este proceso.

7.2) Los Muchachos: el humor desde los personajes y su juego de desdobles

Se identifican diferentes recursos y procedimientos para la búsqueda del humor en las dos parodias puestas en escena por Los Muchachos durante su espectáculo 2024. En el caso de la vida de Freddie Mercury, uno de los recursos centrales es un juego de desdoble entre los personajes de las parodias, pertenecientes a la historia original, y los personajes de parte del elenco de Los Muchachos actuando de sí mismos. Este desdoble se centra en tres intérpretes.

Por un lado, Denise Casaux y Leticia Cohen como Brian y Roger, que explicitan constantemente su alternancia entre el personaje varón y el personaje/intérprete mujer, poniendo en juego distintos estereotipos. Este recurso podría entenderse de acuerdo al procedimiento de inversión propuesto por Bergson (2016) en relación a un uso habitual de varones interpretando a mujeres en el parodismo como género del carnaval. Por otra parte, Leandro Núñez como John, de quien se simula una asignación en escena que habilita momentos de supuesta confusión y lectura del guión como parte de la parodia.

Otro recurso central en la búsqueda del humor es la introducción en la parodia de un personaje ajeno a la historia original: Moria Casán como responsable de relaciones públicas de la banda Queen. En este caso, lo cómico se centra tanto en el diálogo completamente ficticio entre Moria y los personajes de la historia original como en la imitación de la diva mediática argentina por parte de Pablo.

Este recurso podría asociarse al procedimiento de interferencia de series, tal como es definido por Bergson (2016).

En el caso de la segunda parodia, gran parte del humor se enfoca en determinados personajes que se presentan explícitamente como homolesbotransfóbicos y violentos en su discurso, tales como los diputados de la comisión parlamentaria y les policías. Son también estos personajes los responsables de hacer aparecer la crítica política en el espectáculo, mediante comentarios puntuales proferidos por los parlamentarios de derecha durante las escenas de la comisión.

El mejor ejemplo de este esquema de personajes como recurso cómico sea quizás la escena del programa El reloj, donde la búsqueda de la risa está en los personajes interpretados por Fabrizio y Leticia o en sus interacciones con otros personajes. Se consolida una dinámica de personajes cómicos e ignorantes por un lado y personajes emotivos o melodramáticos por otro, que se sostiene durante gran parte de la parodia.

Este fenómeno puede entenderse como un despliegue de risa maliciosa tal como es definida por Le Goff (2022) pero orientada específicamente hacia personajes que la parodia caracteriza como maliciosos. Esta contraposición también podría interpretarse desde la definición de melodrama de Alatorre (1999) que considera la oposición entre personajes virtuosos y personajes que están equivocados para apelar a los sentimientos del público.

Hacia el final de la parodia, esta delimitación se matiza levemente con un gran protagonismo de militantes LGBT+ durante el relato de las primeras marchas. Dentro de los recursos para la búsqueda del humor en el final de la parodia se identifica nuevamente una risa que podría categorizarse como burlona pero centrada, por ejemplo, en el cuerpo de una de las actrices que interpreta a estos personajes virtuosos de la parodia.

En cuanto a la articulación entre humor y melodrama en el espectáculo, se identifican claramente los mecanismos de esquematización y polarización propuestos por Barbero (1991) en la construcción de la parodia Del gris al

arcoiris, con la distinción que se construye entre “los buenos” y “los malos”. Es así que su estructura resulta melodramática, con una contraposición en escena de esquemas de valores que parecen tener como objetivo conmover a espectadoras y espectadores en relación a la diversidad y los derechos LGBTQ+ como temáticas centrales del espectáculo.

Esta estructura melodramática es a su vez intensificada por el lugar del humor: los personajes “malos” son objetos de risa mientras que “los buenos” se asocian a la emoción. Tanto esta forma de la articulación entre humor y melodrama como el esquema de personajes previamente descritos son funcionales a un mensaje que el conjunto hace explícito y busca transmitir durante todo su espectáculo, de reivindicación de la diversidad sexual y defensa de los derechos de personas gays, lesbianas y trans.

No se identifica una estructura melodramática clara en la parodia sobre la vida de Freddie Mercury en cuanto a su sistema de personajes. Sí existen momentos de carácter humorístico y otros emotivos, estos últimos anclados en los cuadros musicales que componen el espectáculo. La emoción se presenta a través de lo musical, con coreografías que “se tengan al servicio de la historia y la canción. Todo está al servicio de la historia” (Ibarzabal, 2024). El desarrollo de momentos emotivos mediante cuadros musicales es un recurso explícito del equipo creativo:

Todo el tema de la enfermedad de Freddie. O sea en la escena, el humor está puesto en el hospital y después, ¡bum! Todo el drama de la enfermedad es la canción. Claro. Casi la muerte, incluso, porque en realidad después se hace como una elipsis, va para atrás un segundo, pero en realidad muere ahí. Sí. Su muerte es una canción. (Xicart, 2024)

Esta utilización de lo musical y coreográfico para desarrollar aquellos momentos de mayor emoción ocurre en las dos historias presentadas por el conjunto como parte de su espectáculo Orgullo. En el caso de la vida de Freddie Mercury, lo musical también tiene un rol central en la parodia al incorporar canciones de Queen como parte de la historia. Al utilizar las letras originales de las canciones, se habilita una nueva arista de conexión con el público, que canta junto a Fabrizio (responsable de interpretar a Freddie) los temas más conocidos de la banda.

Respecto a la relevancia de las figuras del conjunto, en la parodia sobre Freddie Mercury el grupo de cinco intérpretes principales —Denise, Fabrizio, Leandro, Leticia y Pablo— es central en la construcción de momentos cómicos. Los recursos centrales de la parodia en la búsqueda del humor son llevados adelante por ellos cinco pero no de forma aislada, sino en sus interacciones: el juego de desdobles entre personajes y personajes/intérpretes así como la introducción del personaje ajeno a la historia solo tienen sentido en la relación entre diferentes personajes e intérpretes, encarnándose en los diálogos e interacciones.

Las especificidades de cada protagonista en su trayectoria previa como intérprete habilitan ciertas búsquedas particulares del humor, especialmente durante esta primera parodia. Un ejemplo es el carácter de Leandro Núñez como actor de teatro en su interpretación de un personaje que se asigna en escena y que acorde al equipo de letristas debía ser “limpio”. Por otra parte, se identifican en el personaje de Moria, interpretado por Pablo Atkinson, expresiones que buscan la risa en un código que podría definirse como sexual. La explicación que brinda el equipo de letristas se centra en la figura de Pablo como intérprete:

Uno va aprendiendo que hay actores o actrices [a los] que el público les permite un humor particular. Y los chistes que hacía Pablo, "jeropa manco", un montón de cosas que no pasarían el INAU. Sin embargo, la gente se moría [de risa] y nadie dijo qué espectáculo ordinario, porque hay algo en su forma de presentarlos (Xicart, 2024)

Además de la relevancia del intérprete, se entiende necesario considerar las características del personaje original parodiado: “Estrella de la tv, capataza de los medios masivos, filósofa autoconvocada, Moria Casán es también una de las más expertas cultoras y propulsoras de la lengua de las locas” (López Seoane y Palmeiro, 2021, p. 187).

Las expresiones que Pablo utiliza, tanto en el espectáculo de Los Muchachos 2024 como en sus imitaciones previas de la diva argentina, recuerdan constantemente al tono y tipo de vocabulario que utiliza la figura original de Moria Casán como personaje mediático. Es así que la forma de parodiar a Moria desde la imitación, con el componente de distancia al citar —necesario para que exista parodia—

dado por su introducción en una historia a la que no pertenece y no por la forma de construir el personaje, habilita ciertas formas particulares de humor.

También Leticia Cohen y Denise Casaux utilizan un lenguaje cargado de alusiones sexuales durante distintos pasajes del espectáculo, especialmente cuando interpretan a personajes varones en la primera parodia:

Hoy en día las mujeres creo que tienen una libertad que se le transfirió de lo que hacía el Cucuzú [Walter Brilka], que está ahora recontra cancelado hoy en día. Las mujeres tienen un plus hoy en día, pueden decir cualquier disparate que si lo dice un hombre... Y que está bien que sea así, lo estoy observando nada más. Yo creo que está bien. (Ibarzabal, 2024)

En este caso, ciertas formas para la búsqueda del humor en el espectáculo de Los Muchachos aparecen asociadas al género de sus intérpretes más que a sus trayectorias, como parte de un contexto socio-histórico particular en el parodismo como género carnavalesco. Las “formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta” definidas como carnavalescas por Bajtín (1987, p. 10) parecen encarnarse en este espectáculo en los cuerpos de las mujeres.

En la parodia sobre la historia del movimiento LGBT+ en Uruguay, el protagonismo de los cinco intérpretes principales se relativiza levemente, con mayor preponderancia de otros componentes del conjunto en distintos momentos. La sucesión de escenas breves, en dos líneas temporales, habilita una construcción más colectiva del humor. Los personajes de parlamentarios de partidos tradicionales, que construyen comicidad al presentarse como objeto de burla, o el presentador del programa El Reloj, son interpretados por lo que el equipo creativo denomina “segunda línea” de actores.

Es así que la construcción del humor en el espectáculo 2024 de Los Muchachos puede caracterizarse como predominantemente colectiva, pero enfocada en un equipo reducido aunque diverso de protagonistas que generan situaciones cómicas en su interacción.

7.3) Momosapiens: comicidad verbal y absurdo desde un esquema colectivo

Se identifican en el espectáculo de Momosapiens una serie de recursos y procedimientos preferidos en la búsqueda del humor. Los juegos de palabras, los dobles sentidos, el uso literal de expresiones metafóricas y otras formas de comicidad verbal son protagonistas del espectáculo, particularmente en la parodia de Barbie pero también con gran preponderancia en las historias de Roberto Barry y de Uruguay 1973 (en este último caso, concentradas en las escenas de los militares). Es posible encontrar ejemplos de distintos procedimientos para la búsqueda de la risa definidos por Bergson (2016) tales como la interferencia de series, la repetición, la introducción de una idea absurda en una estructura de frase consagrada, el foco en la literalidad de una expresión figurada y la transformación cómica de proposiciones verbales.

Otro recurso fundamental en la búsqueda del humor es lo sonoro: la utilización de sonidos de remate de chiste, aunque no es exclusivo de Momosapiens, cobra en este conjunto particular relevancia, así como la ambientación sonora de las parodias y la generación de climas desde lo sonoro más allá de las canciones y coreografías que forman parte del espectáculo. El director del conjunto identifica en este aspecto un sello característico y originario de Momosapiens: “yo empecé a jugar con la ambientación musical de las escenas, cosas que después todos empezaron a hacer. Y hoy día los parodistas ambientan musicalmente la parodia” (Rubino, 2024).

Un emergente en los procedimientos y recursos para la búsqueda del humor por parte de esta agrupación carnavalesca es la crítica política, que aparece como temática sobre la que se construyen numerosos juegos de palabras y dobles sentidos. En el encuentro entre Barbie, Ken, Luis Lacalle Pou y Lorena Ponce de León se conjuga la introducción de personajes ajenos a la historia como recurso paródico con el uso de procedimientos de comicidad verbal, pero todo organizado en torno a una crítica política de actualidad.

Los personajes ajenos a la historia que se introducen en la parodia son el entonces presidente y su ex esposa, trazando un paralelismo con Barbie y Ken; y los dobles sentidos y juegos de palabras hacen referencia a escándalos del gobierno uruguayo de coalición. Los distintos recursos cómicos requieren un conocimiento de la actualidad política en Uruguay para ser comprendidos. También otras escenas, como la canción a Montevideo con melodía de Jaime Roos, están plagadas de referencias locales.

Resulta interesante preguntarse, entonces, qué es necesario conocer para comprender las parodias, y para que tengan la posibilidad de resultar cómicas. Aunque se presentan numerosas referencias a las historias originales —particularmente en el caso de Barbie, que se construye en relación a una película específica en lugar de abordar la historia de una persona o un momento histórico nacional— lo fundamental para comprender las parodias y la búsqueda del humor parecen ser principalmente una serie de conocimientos, aunque sean aproximados, sobre el contexto socio-político actual a nivel local.

Otra característica central a los momentos cómicos del espectáculo es una búsqueda colectiva del humor. Aunque existen papeles protagónicos, no son los únicos personajes centrales a cada historia. En la parodia de Barbie, Barbie y Ken son protagonistas pero también los directivos de Mattel tienen gran preponderancia. En la historia de Uruguay 1973, el personaje de Odiseo es central pero también lo son los militares que protagonizan las escenas de tono cómico. Quizás en la parodia de Roberto Barry esté más marcado el protagonismo de este personaje, aunque eso no impide el desarrollo de momentos que buscan el humor en forma colectiva.

La mayoría de las escenas o momentos cómicos del espectáculo de Momosapiens 2024 están compuestas por varios personajes de similar relevancia, entre los que el foco de la atención varía, y cuyas intervenciones sucesivas son necesarias para alcanzar el remate o momento culmine del chiste. Algunos ejemplos son la reunión de directivos de Mattel, o el encuentro de Barbie y Ken con Luis Lacalle

Pou y Lorena Ponce de León. También es destacable el uso del espacio en el escenario, con presencia de numerosos personajes (y componentes) ambientando los diferentes momentos y contribuyendo a la construcción del humor, como en el caso de la escena en El Popular.

El conjunto cuenta con intérpretes individuales que representan figuras centrales en las parodias: Florencia Battagliese como Barbie, Christian Font como Roberto Barry y Federico Perya como Odiseo. Pero también son claves en la construcción del humor Maximiliano Azambuya como Ken, Xavier Font como directivo de Mattel y como militar (tanto en Barry como en Uruguay 1973), Paul Fernández como la Barbie rara y como militar, y Lucas Bolo como Luis Lacalle Pou, por nombrar algunos ejemplos. El equipo creativo del conjunto plantea que se busca trascender las particularidades de cada intérprete en este trabajo:

A mí me gusta el humor buscado desde todos los ángulos posibles y que, como yo le llamo, sea un humor que tiene un trabajo atrás. No solamente la impronta, que está bárbaro que exista, porque tiene que existir, de los actores, pero también que haya un trabajo previo. (Rubino, 2024)

Tanto por la importancia de distintos intérpretes en las diversas escenas, como por la forma en que estas se desarrollan, es posible afirmar que la búsqueda del humor en Momosapiens tiene un carácter fuertemente colectivo.

Momosapiens presenta dos particularidades a considerar en el intento de definir su poética. Por una parte, se trata de un conjunto con más de tres décadas ininterrumpidas de participación en el carnaval montevideano. Pero además, desde sus inicios, cuenta con una figura central en Horacio Rubino como dueño del conjunto y letrista. La presencia de una misma persona tomando decisiones año a año y a su vez desarrollando (usualmente acompañado) la dramaturgia del conjunto, permiten aventurar que existe una cierta impronta común a Momosapiens a lo largo de su historia. Resulta interesante contrastar las opiniones de Rubino con las de otros letristas del conjunto respecto a aquello que caracteriza a Momosapiens en relación al humor. Christian Font entiende que

Tiene algunos elementos que lo hacen distintivo. El ritmo, la musicalidad

de ese humor, es difícil de explicar esto que estoy diciendo, pero bueno, la forma en que están hechos los diálogos y cómo están llevados al escenario. Después, cierto sentido del absurdo que atraviesa ese humor. Algunas situaciones inesperadas, creo que Momosapiens siempre ha tenido eso de jugar un poco con la sorpresa del público. Y al mismo tiempo que sea un humor que no sea gratuito, sino que tenga de alguna manera un... Sí, una cierta elaboración. (Font, 2024)

Rubino, por su parte, entiende que Momosapiens tiene un “estilo de humor” que puede definirse como “humor de palabra, el humor absurdo, el humor simple y tonto, y el humor visual” (2024) que es central a sus propuestas:

A mí me gusta mucho el humor, me gusta que esté muy presente. Y yo tengo un humor de un estilo de humor, no es único, pero a veces se me catalogó como humor de dibujitos animados, cosas que me encanta. A mí el humor de los dibujitos animados me encanta. Y esos dibujitos, sobre todo los de antes, que eran incluso hasta mudos, no había diálogos y vos veías esas situaciones absurdas... no eran cosas tontas que se le ocurrió a uno, que... Tenían equipos de libretistas. Entonces está muy pensado ese tipo de humor, por más tonto que sea. Y a mí ese tipo de humor me encanta. Humor visual, sin hablar. (Rubino, 2024)

Algunos de los elementos planteados por Rubino y Font están presentes en el espectáculo 2024, mientras que otros no se identifican claramente. Quizás esto responda a las dificultades para aislar un espectáculo específico de Momosapiens, considerando su vasta trayectoria, en el intento por definir aquello que caracteriza al conjunto.

En cuanto a la articulación entre humor y melodrama, es posible identificar una transición o avance progresivo durante el transcurso de las tres parodias: Barbie es predominantemente cómica, la vida de Roberto Barry presenta una predominancia de cuadros cómicos pero atravesada por una cierta nostalgia y una apelación al sentimiento que se intensifica sobre el final, mientras que la parodia de Uruguay 1973 presenta un esquema claramente melodramático.

En esta última, el mecanismo de tensión-relajación dramática (Alatorre, 1999), dado por la alternancia entre escenas de desapariciones y otras formas de violencia hacia militantes con los comunicados de las fuerzas conjuntas, se combina con una clara contraposición entre personajes virtuosos y personajes que

se encuentran equivocados. La exaltación de sentimientos se apoya también, fuertemente, en cuadros musicales y coreográficos que representan los horrores de la dictadura.

Lo musical y lo coral aparecen como distintivos en el espectáculo puesto en escena por Momosapiens durante el carnaval 2024, y se utilizan tanto para momentos cómicos como otros emotivos e inclusive angustiantes. Las canciones se definen en forma funcional a la historia, pero considerando también las posibilidades de cada solista:

Según lo que pasa en esta escena y lo que vaya a derivar para una canción, tiene que ir una canción que sintonice con eso. Obviamente vamos a elegir la que mejor le calce al solista que la va a cantar. (Rubino, 2024)

Varios cuadros musicales de carácter emotivo son interpretados por solistas, mientras que aquellos de estructura coral representan momentos emotivos y también otros cómicos.

Sí, a nosotros nos gusta mucho, porque también hay un rubro que es arreglos musicales, hacer arreglos musicales. Que no sean solo solistas con su pista o dúos con su pista, sino que haya momentos musicales, incluso algunos sí, a capela, sin música, porque es un estilo y tiene su dificultad. Y quizás en estos últimos años no lo he hecho tanto como me hubiera gustado que esté, pero hemos tenido momentos corales con dificultad, incluso a veces hasta humorísticamente. (Rubino, 2024)

Los temas corales “son un sello que bueno, hoy no somos los únicos que lo hacemos, pero tiene que estar” (Rubino, 2024) en los espectáculos de Momosapiens.

7.4) Zíngaros: emoción constante y figuras que llevan la historia

Es posible delimitar en el espectáculo de parodistas Zíngaros 2024 una parodia humorística y otra de carácter claramente emotivo. En el caso de Tootsie (una historia de ficción) humor y melodrama se articulan pero hay una evidente

preponderancia del primero. Por otra parte, aunque existen algunos momentos de búsqueda del humor en la parodia sobre la vida de Ariel “Pinocho” Sosa, lo que predomina es el melodrama. Esta estructura, con una primera parodia que busca la risa seguida por otra enfocada en conmover al público, no es novedosa en el parodismo como género del carnaval montevideano.

Un recurso central para la búsqueda del humor en la primera parodia es la crítica política, mediante comentarios explícitos sobre el contexto local de actualidad. La risa se busca mediante “mechas” que cambian de rueda a rueda, tanto al inicio de la parodia como en el café y durante la filmación del programa televisivo.

La utilización de “mechas” cortas que van variando entre actuaciones, con menciones a diferentes eventos de actualidad, es un recurso dinámico que permite actualizar el espectáculo a medida que avanza el concurso y apelar al factor sorpresa en la búsqueda del humor. El objeto de la risa (Le Goff, 2022) suelen ser diferentes políticos del Partido Nacional, en ese entonces gobierno del Uruguay, y se apela a la utilización de recursos visuales así como hablados para hacer mención a distintos hechos de actualidad. Algunos de los chistes son desarrollados por Sergio Denis, pero la mayoría los lleva a cabo Gastón “Rusito” González, protagonista de ambas parodias, quien entiende necesaria una combinación de recursos en la búsqueda la risa:

También, más allá de que sabemos que el chiste como yo digo, de golpe y porrazo, funciona, tenemos que tener, tenemos que tener también otros. Tenemos un abanico de donde poder generar humor, no nos quedemos solamente en esto. Bueno, hay un abanico de situación, un abanico que dentro de la situación hay un chiste, hay un remate, hay visual, hay todo. Y en esto también. Podés tener equilibrio, obviamente, porque los dos se alimentan. Si vos querés ir a la emoción total, antes tiene que haber humor, tiene que haber ese respaldo. (González, 2024)

Además de la crítica política, la parodia utiliza otros recursos como la inserción de personajes ajenos a la historia (por ejemplo, Marcelo Polino, presentador argentino de la farándula) y también se sostiene fuertemente en juegos de palabras y dobles sentidos. Muchas de las situaciones cómicas se generan en torno al personaje de Dory / Miguel y sus desdobles de género.

El conjunto apela a las múltiples interpretaciones superpuestas en la búsqueda del humor, con desdobles entre Gastón “Rusito” González, Miguel y Dory a lo largo de la parodia como elementos que buscan la risa. En un momento dado, Gastón (actor) interpreta al personaje de Miguel que a su vez se hace pasar por Dory para conseguir trabajo y en ese marco actúa de Josefa Gervasia Artigas, sosteniendo durante varios minutos ese meta-personaje.

El recurso de citar elementos de realidad asociados al intérprete como parte de la parodia para buscar la risa se encarna principalmente en Gastón “Rusito” González, aunque también se destacan los chistes en torno a la presencia de Pedro “Cacho” Denis (padre de Sergio Denis) en la platea durante la liguilla, puesto que incorporan elementos que están debajo del escenario en la búsqueda del humor.

Pero el recurso de desdibujar los límites entre parodia y realidad también aparece como parte del esquema melodramático en la historia de Ariel “Pinocho” Sosa. Durante la segunda actuación de Zingaros en el concurso oficial, la escena en que el personaje de “Pinocho” se despide de su hijo Gastón no fue actuada por un integrante del conjunto en el lugar de Gastón, como había sucedido en las actuaciones anteriores, sino por el verdadero Gastón Sosa, dueño del conjunto.

Este momento de la historia destaca por el grado de exaltación del sentimiento que busca, pero toda la parodia sobre Ariel Sosa sigue un esquema melodramático. La forma de actuar de Gastón “Rusito” González, su protagonista, desplegando gran energía en el escenario durante toda la historia es otro mecanismo en esta búsqueda. Existe una intención clara de imitar a “Pinocho” en su forma de hablar y moverse, hasta que parecen perderse levemente los límites entre lo parodiado y la parodia en pos de la emoción. Entiende el actor que

La esencia del parodismo... El parodismo tiene la chance, obviamente que hoy en día está más eso, en carnaval vos tenés que ir a divertirte, a reírte, a poder gambetear a la realidad. Pero también, a mí me gustan los espectáculos que yo pago una entrada y que no se termine la entrada ahí, que después me vaya pensando. A mí me gusta el artista que me moviliza. Para mí el arte es revolución y la revolución moviliza, cambia, te deja en otro... En otra historia. Y a mí me gusta que el parodismo tenga una

diferencia con el humorismo, tiene que ser humorístico, pero en un momento tiene que plantear otro tipo de cosas. (González, 2024)

Durante la parodia predomina una intención de conmover con algunas discontinuidades, tal como plantea Alatorre (1999) en su definición del melodrama. La escena en que el protagonista canta una versión Ojalá que no puedas dedicada al parodismo aligera la tensión, ejemplo del mecanismo de tensión-relajación dramática propio del melodrama. En este caso, lo musical se utiliza como recurso en la búsqueda de la risa, pero en el resto de la parodia, la música contribuye a la búsqueda por conmover. Resulta particularmente emotivo el final de la parodia, cuando la hinchada despliega desde la platea y la tribuna las fotografías de “Pinocho”, y Gastón “Rusito” González baja del escenario en personaje pidiendo que lo abracen.

La presencia de la hinchada de Zíngaros es un elemento fundamental en la búsqueda de la emoción por parte del conjunto, y se destaca en este sentido la figura de Denis Elías, cantante y responsable de las “arengas” al público durante la presentación y despedida. Estos dos momentos del espectáculo, su inicio y su final, también tienen un carácter central en la exaltación de la emoción por parte de Zíngaros. El canto, la musicalidad, la coreografía y el vestuario son elementos fundamentales en esta búsqueda de la emoción más allá de las parodias.

Tanto en las escenas emotivas como en las cómicas, el esquema escénico parece repetirse. El espectáculo 2024 de Zíngaros se caracteriza por tener escenas con gran cantidad de intérpretes en el escenario, pero la mayoría se encuentran en planos de fondo, funcionando como una suerte de contexto (especialmente desde el vestuario que utilizan y el movimiento escénico que despliegan) para los verdaderos protagonistas de cada momento.

Sergio “Checho” Denis, Carina Méndez, Charlie Sismondi y Carolina Favier cumplen roles protagónicos en numerosos momentos del espectáculo, pero es Gastón “Rusito” González quien se adueña del foco en prácticamente todas las escenas de ambas parodias, interpretando los personajes principales de las dos historias. Resulta difícil imaginar una puesta en escena del espectáculo de

Zíngaros 2024 sin la presencia de este actor, que lleva el hilo de ambas historias y además sostiene múltiples momentos cómicos y de gran emotividad.

También resulta difícil imaginar el funcionamiento del espectáculo con un público poco vinculado al carnaval de Montevideo, lo que lleva a preguntarse acerca del carácter de parodia de ambas historias: ¿Cómo disfrutar una parodia si no se conoce lo parodiado? ¿Cómo parodiar y homenajear a la vez?

En el caso de Tootsie, existe una clara distancia con la película original en la recontextualización local de sus personajes y elementos centrales. Esto facilita, además, que quien no haya visto la película original pueda seguir el hilo de la historia e identificar puntos de contacto con sus personajes. Pero en la historia de Ariel “Pinocho” Sosa, la definición se torna más compleja. Al ser una parodia de su vida, sin obras de referencia más que la realidad, la deformación de lo parodiado —característica del género según Pavis (1998)— es difícil de identificar.

La figura de Ariel Sosa es representada en sus contradicciones, en un despliegue de contraposiciones internas del personaje que Alatorre (1999) entiende como mecanismo del melodrama, que parece ser fiel a la persona real que la parodia representa. El régimen lúdico de la transformación semántica que propone Genette (1989) en su definición de parodia podría estar dado por los momentos de risa o relajación a lo largo de la historia, en los que destaca la actuación de Sergio Denis como “Vintén” o Ledys “Panchito” Araújo.

Estas figuras, conocidas fundamentalmente por quienes habitan el carnaval de forma relativamente regular, son tan solo algunas de las múltiples referencias a las personas del ámbito carnavalero y los personajes de parodias célebres de años anteriores que atraviesan la historia. Bajtín (2012) entiende que la parodia exige un conocimiento del contexto asociado a la obra original por parte del lector para apreciar su estilización y comprender su esencia. Con este criterio, la parodia sobre la vida de Ariel “Pinocho” Sosa puesta en escena por parodistas Zíngaros en el año 2024 estaría dirigida principalmente a un público fuertemente carnavalero.

8) Relaciones de género en el parodismo montevideano

La necesidad de abordar la forma en que las relaciones de género atraviesan las poéticas de parodismo en el carnaval montevideano surge de tres factores. Por una parte, una convicción de que es necesario considerar el género como categoría para pensar las relaciones de poder en cualquier ámbito de la sociedad, particularmente en lo que refiere a la cultura popular. Por otro lado, por los cambios atravesados por el carnaval montevideano en general, y el parodismo en particular, durante las últimas décadas, con una participación cada vez mayor de mujeres en escena y un debate asociado en la agenda pública.

Finalmente, esta necesidad surge de un análisis inicial de los espectáculos de la categoría: tres de los cuatro conjuntos proponen una reflexión explícita acerca de las mujeres en el parodismo y las artes. Se entiende fundamental, entonces, considerar la forma en que las relaciones de género atraviesan al parodismo como expresión del carnaval montevideano, particularmente en los espectáculos y poéticas del carnaval 2024 en que se centra esta tesis.

8.1) Discursos, representaciones y cuerpos en escena

Tres de los cuatro espectáculos de parodismo 2024 abordan explícitamente el género como parte de su propuesta, de diferentes maneras. En el caso de Zíngaros, la parodia de Tootsie se sostiene sobre la idea de un actor varón que se viste de mujer para conseguir trabajo, y finaliza con una reflexión sobre las posibilidades de participación de mujeres en la política y el arte así como la necesidad de igualdad de género. Esta reflexión es verbalizada por Gastón “Ruso” González junto a Carina Méndez.

En el espectáculo de Momosapiens, la parodia de Barbie finaliza con un discurso pronunciado por Maximiliano Azambuya, que interpreta a Ken, afirmando que “Al final, ningún extremo es bueno, ni el patriarcado, ni el feminismo radical” (Tenfieldoficial, 2024i). También se plantea una reflexión general sobre el humor que incluye un debate sobre las posibilidades de reírse de las mujeres en escena. El espectáculo de Los Muchachos, por su parte, plantea el género en escena de forma un poco distinta, mediante un intercambio que sostienen Denise Casaux y Leticia Cohen, dos de las actrices principales del conjunto, al interpretar personajes masculinos.

Además de estos discursos explícitos, resulta interesante problematizar los cuerpos de mujeres y las representaciones de personajes femeninos que aparecen en escena. De las nueve parodias desarrolladas en el carnaval 2024, cinco son protagonizadas exclusivamente por varones: Greg Mortimer (Caballeros), Ruben Rada (Caballeros), Roberto Barry (Momosapiens), Uruguay 1973 (Momosapiens) y Ariel “Pinocho” Sosa (Zíngaros). En el caso de parodistas Caballeros, la participación de mujeres en el parodismo es señalada como positiva y revolucionaria por parte de su letrista, pero el espectáculo 2024 no contempla mujeres en los roles protagónicos:

El gran cambio que yo veo, el sumo cambio, así, brutal, del paso tipo Neil Armstrong, un paso para la humanidad, es la entrada de mujeres. Es el gran paso en cincuenta años que la categoría de los machos, lindos y ganaban minas, hoy se quiebra por todo lo que sabemos e ingresa la mujer. Ese es el paso de Neil Armstrong, lo demás... (Vidal, 2024)

La parodia de Barbie (Momosapiens) es protagonizada por una mujer, pero también hay varios varones en roles protagónicos. Tootsie (Zíngaros) es protagonizada por un varón, pero con una actriz mujer dentro del equipo de personajes principales. En el caso de Freddie Mercury (Los Muchachos) el personaje principal es varón, pero los roles protagónicos son compartidos, y en Del gris al arcoíris (Los Muchachos) no resulta sencillo delimitar protagonistas, son escenas de carácter más colectivo con intérpretes de género masculino y

femenino. Sobre la participación de intérpretes mujeres en el espectáculo de Momosapiens, uno de sus letristas destaca:

Las cinco mujeres, todas cantaban, todas bailaban, todas actuaban en algún momento y en algunos casos, como el de Florencia Larrosa, hacía mucha cosa porque era Gloria en Barbie, la esposa de Barry en Barry, una militante en Uruguay 73, pero al mismo tiempo hacía coros, arreglos. En los tablados, por ejemplo, Flor La Rosa cantaba mucho, porque Majo Álvarez no siempre podía ir por temas laborales y Flor la cubría. Ivanna hacía Loli, pero además bailaba, pero además hacía de militante. (Font, 2024)

Sin embargo, los roles que menciona son en su mayoría secundarios. Pero a nivel de participación de mujeres actrices, bailarinas y cantantes en escena, existe una presencia (aunque leve, en algunos casos) de mujeres en los cuatro conjuntos. Esto representa un cambio respecto a épocas anteriores. De hecho, una de las intérpretes principales del espectáculo de Los Muchachos 2024 señala que para ella era impensado formar parte de este género carnavalesco:

No me imaginé nunca salir en un conjunto de parodistas, la verdad que nunca me lo imaginé. Y empecé a ir a ver de vuelta parodismo por Lucía Rodríguez, que es mi amiga, y la iba a ver al teatro de verano y dije "Pa, pero qué buenos que están Los Muchachos". Y claro, me había quedado con una idea que no era, de hacía treinta de años, veinticinco, por lo menos, que era [...] En la época que yo iba al tablado y era chica y me gustaban los parodistas, no había ni una mujer. Hubo una época en la que decían que las mujeres daban mala suerte en el paradismo, por eso no ganaban si tenías una mujer. (Cohen, 2024)

Respecto a las representaciones, en el caso de Los Muchachos, cuya poética incluye los desdobles entre personajes de la parodia y los personajes de los intérpretes, existe una diferencia en la manera en que estos últimos son representados según su género. El personaje de Leticia, que es ficcionado pero pretende corresponderse con la intérprete en la realidad, está hablando constantemente sobre consumir drogas. El personaje de Denise haciendo de sí misma acarrea ideas de promiscuidad y un fuerte deseo sexual (no correspondido) por otro intérprete, que hace explícito durante toda la parodia en la búsqueda de la risa.

Sobre esto, uno de los letristas del conjunto indica que se encuentra con algunas dificultades en el proceso de construir para Denise una imagen

de que se chuponea a todos los hombres: ella tiene pareja, no es una mujer promiscua, como la ponemos en el escenario. Pero como que construimos un alter ego, que no es ni un personaje ni tampoco es ella exactamente... Porque la gente cree que es ella, que son ellas. Y sobre eso construimos, y para nosotros fue todo... Sigue siendo un aprendizaje de cómo trabajar un personaje ahí que está entremedio de la realidad y en la ficción. (Ibarzabal, 2024)

La utilización del humor cargado de alusiones sexuales como recurso cómico es entendido por los letristas como una necesidad en el marco del espectáculo, cuya asignación a intérpretes mujeres no es fácilmente aceptado:

Eso fue una discusión con algunos componentes en la interna, que costó hasta... También alguna sangría de alguno que se fue, porque la discusión era como el humor en sí mismo "ah ¿está mal el chiste verde si yo lo hago yo pero está bien si lo hace otro?" Y en realidad, lo que pasa es que el humor cumple una función muy importante, ya lo dijimos hoy, como de que descomprime, el chiste picaresco o de doble sentido gusta, funciona, lo necesitamos, porque ahí uno sublima. (Xicart, 2024)

En este marco, el personaje de Leandro Núñez, que también se desdobra y tensiona los límites entre ficción y realidad, se sostiene únicamente sobre su característica real de actor de carrera que integró el elenco de la Comedia Nacional, un aspecto socialmente aceptado e inclusive destacado. Por una parte, desde el equipo de letristas de Los Muchachos se plantea que las relaciones de género posibilitan que ciertas formas de humor se encarnen únicamente en los cuerpos de actrices mujeres, habilitándoles la utilización de alusiones sexuales en escena que los varones del conjunto no desarrollan:

El chiste hecho por un hombre, el chiste machista hecho por un hombre tiene toda una cosa atrás, una cosa cultural atrás que es violento. Que lo haga una mujer, ningún hombre se va a sentir violentado porque una mujer... porque Denise diga: Vení, que te chuponeo. Porque yo no tengo ese problema de andar por la calle con miedo. Entonces, los hombres no se sienten violentados por un chiste de una mujer. Entonces, no es igual que un hombre haga un chiste sobre una mujer, porque tiene toda una cosa cultural atrás, a que lo haga una mujer sobre un hombre, porque eso es ficción. No va a pasar que un hombre se sienta: Ay, no, porque a mí me

pasó algo en la calle No pasa eso, porque a nosotros no nos pasa normalmente eso. (Ibarzabal, 2024)

Sin embargo, este planteo redunda en una serie de representaciones socialmente valoradas como negativas asociadas a las mujeres, y otras socialmente positivas representadas por varones. También en el espectáculo de los Zíngaros aparece la promiscuidad encarnada por un personaje femenino. Carolina Favier interpreta a Nancy en la parodia de Tootsie, quien está constantemente hablando de su vida sexual y sus relaciones fallidas, además de tatuarse en el cuerpo los nombres de todos sus ex; todo esto como recursos en la búsqueda del humor. Resulta interesante la importancia del cuerpo de Carolina como parte del personaje y del chiste. En este sentido, plantea Denise que

Pero yo que sé, a mí me ponen todo el tiempo chiste de gorda, constantemente, que a mí no me importa, realmente, no es algo que me afecte. ¿Pero es necesario? Eso es lo que pregunto yo. ¿Es necesario que... Lo único de material que me puedas escribir a mí, que hace diez años que hago comedia, es chistes de gorda? ¿De verdad es lo único que se te ocurrió? Está bien, sos un hombre heterosexual, blanco, lleno de privilegios que no... no vas a entender nunca, o sea... Yo por eso no juzgo a los que escriben, pero un poco por eso meto mano y digo no, esto no. (Casaux, 2024)

El cuerpo de la actriz, que de a ratos encarna la promiscuidad, es también objeto de risa en escena. El énfasis de Denise acerca de quienes escriben lleva necesariamente a preguntarse acerca del género en los equipos de letristas. De los cuatro espectáculos de parodistas puestos en escena durante el carnaval 2024, solo dos están contruidos por equipos mixtos, los otros dos fueron escritos únicamente por varones. Sin embargo, las participaciones de Leticia Cohen en Los Muchachos y Carina Méndez en los Zíngaros parecen ser relativamente acotadas dentro del equipo creativo. Sobre el caso de Los Muchachos, Denise relata:

El año pasado, sin ir más lejos, Leti Cohen, mi amiga, estaba en las letras pero realmente la escuchaban muy poco. Tipo... Ella me daba pila de ideas y yo sé que Leti es muy graciosa, y escribe espectacular, y no llegaban porque no le daban bola. Y este año dijo "¿Sabés qué? Yo no voy a escribir, si total, no me dan bola". ¿Y qué reacción hubo ahí? "No, Leti, pero bueno... Pero no, pero bueno, pensemos". No, igual después llega el texto y lo modificamos, es lo mismo. (Casaux, 2024)

Sobre la participación de Carina Méndez en el equipo de letras de los Zíngaros, otros técnicos se refieren a los fragmentos o papeles que le asignan, no la plantean discursivamente al mismo nivel. Además del relato de Eduardo Rigaud sobre el proceso por el cuál él le pide a ella que escriba el final de Tootsie⁹, en el marco de una relación que parece demostrar distintos grados de jerarquía, este mismo letrista no la describe como par sino como actriz a quien él le asigna personajes:

El año pasado estaba Carina Méndez, una tremenda actriz, una actriz... Entonces, con esas personas yo ¿sabés lo que digo yo, que aprendí con los tiempos? Yo llevo un papel, te lo doy. A mí lo primero que me interesa, si sabes leer, y ahí yo ya me doy cuenta, o sea, si sabes leer el personaje, si entendés, ¿me entendés? (Rigaud, 2024)

El proceso creativo detrás de los espectáculos aparece, entonces, como profundamente —y casi totalmente— masculinizado. Los cuerpos que aparecen en escena son mayoritariamente masculinos, aunque algunas actrices mujeres forman parte de equipos mixtos que protagonizan las historias. Respecto a las representaciones, resulta necesario profundizar el análisis enfocándose en el travestismo como recursos escénico, para comprender los estereotipos que se ponen en juego asociados a lo femenino y lo masculino.

8.2) El travestismo como recurso escénico

Uno de los fenómenos emergentes en el proceso de caracterización de poéticas de parodismo en el carnaval 2024 es el travestismo como recurso escénico, en particular con actrices mujeres representando personajes masculinos, y explicitando lo llamativo del hecho en escena. Es necesario enmarcar el debate con algunas consideraciones teóricas acerca del travestismo como práctica en las artes escénicas.

⁹ Ver el apartado “[Proceso de creación del espectáculo de Zíngaros](#)” dentro del capítulo de Análisis para mayor detalle.

Plantea Butler (1988) que las performances de género están gobernadas por convenciones sociales más reguladas y punitivas en entornos no-teatrales respecto a las artes escénicas. La aparición de una persona travestida en escena puede generar, según la autora, placer y aplausos, a diferencia de las reacciones que muchas veces ocurren en otros contextos donde las convenciones sociales que aplican son otras. La autora encuentra que el travestismo desafía, aunque sea de forma implícita, la distinción entre apariencia y realidad que estructura gran parte del pensamiento común sobre las identidades de género. El género de una persona travesti es tan real como el de cualquiera cuya performance cumpla con las expectativas sociales (Butler, 1988).

Acerca del travestismo en las artes escénicas, existe una clara distinción de género en las posibilidades de utilización de este recurso:

Desde Grecia hasta el Teatro Isabelino, los papeles femeninos han sido interpretados por hombres travestidos de mujer. El permiso para el travestismo de hombre para mujer (*Male to female - MTF*) ha sido históricamente más frecuente que el travestismo de mujer para hombre (*Female to male - FTM*) (Caminha y Pagés, 2017, p.156)

Prieto Stambaugh (2022) considera el travestismo en carnaval, como

parte de la des-jerarquización de las estructuras sociales mediante diversos actos de parodia y subversión dentro de la lógica del mundo “al revés”, como observó Bajtín (2005: 16). Con el advenimiento de nuevos géneros teatrales a fines del siglo XIX como el cabaret alemán, el vodevil y el teatro de revista latinoamericano, el travestismo se ejerce como un acto lúdico y desafiante de la sociedad patriarcal. Es en estos escenarios donde actores (casi siempre varones) hetero y homosexuales se travisten como parte del repertorio de actos musicales. (pp. 199-200)

Por otra parte, Trupia (2020) desarrolla en su estudio acerca de las prácticas transformistas y drag en Buenos Aires algunas puntualizaciones relevantes para pensar el travestismo en el arte. Encuentra en los posibles orígenes del término *drag queen*, asociados al teatro isabelino y la presencia de actores varones interpretando personajes femeninos, una intención binaria

Esta tradición piensa que quienes hacen drag son solamente varones cisgénero y que “hacen de” mujer. En relación con los transformismos, es

hegemónico este modo de ver la práctica al punto que muchos de los artistas varones cis suelen remarcar el hecho de que están simplemente representando a una mujer durante el tiempo en escena. Un modo de enfatizar esto es el tan utilizado procedimiento de quitarse, hacia el final de su representación, la peluca como modo de señalar que en efecto era un varón cisgénero quien realizaba la performance. (Trupia, 2020, p. 5)

Esta tradición parece ser la imperante en el parodismo montevideano, una utilización del *drag* como práctica únicamente en escena. Incluso puede considerarse más extremo al interpretarse varios papeles en una sola parodia, es decir, con momentos aún más acotados para el desarrollo de la práctica. También parece cumplirse lo que indican Caminha y Pagés sobre el travestismo de varones interpretando mujeres como frecuente en la tradición del parodismo como género del carnaval montevideano.

En el caso de Los Muchachos, la interpretación de personajes varones por parte de actrices mujeres puede entenderse como una referencia cómica a esta práctica habitual en el parodismo uruguayo consistente en la interpretación de personajes femeninos por parte de actores varones. Desde la perspectiva de Eco (1989) podría entenderse la costumbre —generalizada hasta hace pocos años— de los conjuntos de parodista conformados exclusivamente por varones que interpretaban también a los personajes femeninos, usualmente en forma muy estereotipada, como la regla implícita reconocida —aunque ya no tan respetada— que se transgrede en la parodia. Esta transgresión autorizada solo es posible cuando la norma implícita está aún presente y en forma abrumadora.

Pese a que la interpretación de personajes femeninos por parte de varones no es tan habitual como hace algunos años, tres de los cuatro conjuntos de parodistas participantes en el carnaval 2024 utilizan este recurso en la búsqueda de la risa: Moria Casán en Los Muchachos es interpretada por Pablo Atkinson, la Barbie rara de Momosapiens es interpretada por Paul Fernández y el personaje de Tootsie en Zíngaros es interpretado por Gastón “Rusito” González. Aunque este último es un personaje varón, durante la parodia se caracteriza como mujer y pone en escena distintos estereotipos femeninos.

Sobre la decisión de contar con un personaje femenino interpretado por un varón en el espectáculo de Momosapiens, uno de sus letristas reflexiona sobre las potencialidades del travestismo como recurso en la búsqueda de la risa:

¿Por qué Barbie rara tiene que ser Paul y no Xavier? ¿Por qué tiene ser un varón y no una mujer? Bueno, ese tipo de decisiones están tomadas en función de qué es lo que le puede quedar mejor. En ese caso, por ejemplo, para la Barbie rara nos servía más para que el elemento [paródico], para que la parodia fuera más parodia que fuera un varón, tipo como una muñeca rotosa, una cosa así, medio delirante. (Font, 2024)

Mientras que en el caso de Zíngaros, la postura de quien interpreta al personaje parece más asociada a la reflexión sobre la igualdad que plantea la parodia a nivel discursivo que la búsqueda del humor en escena:

Y en realidad, todo ese problema es por el hombre, entonces al hombre vos lo tenés que integrar. Yo para cambiar algo tengo que corregirte. No te puedo marginar, porque si yo te hago a un costado, llega un momento que ese extremo... ¿dónde va a estar el cambio? El cambio va a estar cuando yo te diga "quiero aprender". Entonces me parecía que estaba bueno también de ese lado, no era del lado de la mujer. Por eso también traté de interpretarlo con un respeto, con fineza, pero quería ir de ese lado. Yo también quiero... (González, 2024)

En relación al travestismo como recurso escénico, es de interés repasar qué estereotipos se construyen y ponen en juego como parte de los espectáculos, en todos los casos con el humor como objetivo. El travestismo como recurso de actrices mujeres interpretando personajes varones, encarnado por Denise y Leticia en Los Muchachos, se sostiene sobre estereotipos de violencia y deseo sexual. En el caso del travestismo en que actores varones interpretan personajes femeninos, tanto los personajes de Moria como de Tootsie presentan una gran centralidad del cuerpo, con vestidos ajustados y comentarios sobre sus piernas o pechos.

La relación entre estas representaciones con los discursos en escena pueden interpretarse desde la postura de Townsend (2022) sobre el humor como espacio de debate para las contradicciones, que permite procesar colectivamente los cambios sociales en cuanto a las relaciones de género. En el mismo sentido Hollows (2000) plantea la necesidad de entender las representaciones de las

mujeres en la cultura popular como plagadas de contradicciones. No son debates saldados sino conversaciones abiertas, y el humor aparece como camino posible para procesarlas.

Pero las representaciones y discursos no se ponen en escena en cualquier espacio: el parodismo como género del carnaval montevideano está centrado en el concurso oficial¹⁰ y las lógicas de la competencia permean estos procesos. Los Muchachos parece ser uno de los conjuntos que tensiona o desafía en mayor medida algunas tradiciones del parodismo en cuanto a relaciones de género, con actrices protagonistas y el travestismo como recurso puesto en escena por mujeres que interpretan personajes varones. Respecto a los motivos para este cambio, uno de sus letristas recuerda la importancia de una devolución del jurado en este sentido, casi ocho años antes del espectáculo “Orgullo” :

Estaba Fernando Smith como jurado, muy amigo del Hueso, y Fernando lo que nos dice es que... Nos dice dos cosas que para mí marcaron para Los Muchachos. Una, para mí la actuación de Mauricio Ripoll, haciendo de Norma Aleandro era sublime y dice "Yo no dejaba de ver un hombre vestido de mujer". Ahí es donde yo decido: okey, no quiero más hombres vestidos de mujer, porque pasé de enojarme a darle la razón. Es verdad, lo de Mauricio era increíble, pero 2016 ¿no podíamos haber tenido ninguna mujer que pudiera hacer a Norma Aleandro? (Xicart, 2024)

Puede esbozarse, a partir de este testimonio, la idea de que el concurso legitima ciertas prácticas y es necesario, por tanto, pensar las relaciones y representaciones de género en el marco de estas lógicas. Pero no fue únicamente la devolución del jurado en 2016 lo que potenció el cambio en las prácticas respecto al travestismo como recurso escénico. Una serie de cambios en las condiciones del propio conjunto, en relación a las posibilidades de participación de mujeres intérpretes en la categoría, fueron fundamentales en este proceso.

La idea original es que ellas todo el tiempo se doblaran en este juego de somos... nos pusieron a hacer de hombres, pero somos mujeres. Porque nosotros, en esto que tenía el parodismo o el carnaval donde los hombres

¹⁰ También existen conjuntos de parodistas en el Encuentro Carnaval de las Promesas, pero se trata de una propuesta enfocada en las infancias, con otras particularidades que le separan del fenómeno a estudiar en esta tesis y exigirían una investigación aparte.

se travestían de mujer, hace tiempo, yo cuando entré a Los Muchachos empecé con la campaña, con el “Colo”, de queremos que vinieran mujeres, un conjunto donde las mujeres no subían al ómnibus. Estaba prohibido que subieran mujeres al ómnibus. Para el “Vela” era una idea bastante... Dicho así, parece muy misógino, pero en realidad su concepción es: Quiero que sea un lugar familiar, de cuidado, y después que uno se entera cosas que pasan en otros lados, eh, suena muy bruto, pero preservó el conjunto de cosas que uno vive ahí en otros lugares. Pero claro, cuando le planteamos traer una mujer, lo primero que decía era "Bueno, entonces tengo que romper esta regla". Sí, claro, pero es componente. Tiene que ir en el ómnibus. (Xicart, 2024)

La participación de mujeres en Los Muchachos estuvo influida, también, por el fenómeno varones carnaval. Tras las denuncias “caen ocho de Los Muchachos y se produce un cimbronazo en el conjunto, que fue la transición 2020-2021, nosotros decíamos: Perdimos toda la segunda línea y teníamos un montón de gente joven que no conocíamos” (Xicart, 2024). Es en este contexto que llegan al conjunto las actrices mujeres que luego interpretarían personajes masculinos como recurso escénico en la búsqueda del humor.

En línea con las contradicciones y debates que atraviesan al parodismo como género del carnaval montevideano, resulta interesante señalar que varios de esos actores de Los Muchachos que “caen” y dejan de integrar el conjunto, pasan a formar parte de otro grupo de parodistas que participa del concurso.

9) El parodismo en los tablados

Las puestas en escena de los espectáculos en el Teatro de Verano, en el marco del concurso oficial, son tan solo una pequeña parte del carnaval montevideano. Aunque se trata de las instancias más difundidas, televisadas y comentadas a nivel de la prensa, las cuatro actuaciones (como máximo) que los conjuntos desarrollan en el concurso son ínfimas en relación a las decenas de puestas en escena que realizan en tablados comerciales y populares de la ciudad.

Atendiendo a los procesos de profesionalización y espectacularización que atraviesan al carnaval de Montevideo así como a los debates en torno al carácter popular del carnaval y su anclaje barrial, y en relación a las poéticas caracterizadas para cada conjunto, se busca en este capítulo comprender si existen diferencias en los momentos, procedimientos y recursos humorísticos utilizados por cada conjunto en las puestas en escena de su espectáculo en los tablados en relación al Teatro de Verano.

9.1) ¿Parodismo para los tablados o para el concurso?

Aunque los conjuntos de parodistas actúan mucho más en tablados que en el Teatro de Verano, el espectáculo que será evaluado por un jurado para competir por un premio y registrado audiovisualmente para su transmisión por televisión es el que se pone en escena durante el concurso. Por tanto, es razonable suponer que la versión del espectáculo que se presentará en el Teatro de Verano tiene un peso importante en el proceso creativo.

Una observación inicial de los cuatro espectáculos de parodismo presentados durante el carnaval 2024 alcanza para identificar fragmentos que solo se representan en el Teatro de Verano, tales como las presentaciones completas e inclusive algunas veces parte de la despedida. El primer contacto con cada espectáculo en el concurso, cuando se abre el telón y el conjunto comienza a cantar, no sucede en los tablados comerciales ni en los populares. Sobre la importancia que le dan algunos actores relevantes del carnaval a este elemento en el Teatro de Verano plantea el dueño y letrista de Momosapiens, desde una perspectiva crítica:

Yo fui testigo de actuaciones de grupos de parodistas donde bajaban del Teatro de verano y el comentario de la prensa era de la presentación o de la despedida. Y yo decía "sí, está bárbaro, fueron geniales, pero no es el corazón de esta categoría". Y yo particularmente, y lo dije en alguna entrevista, yo no me quedo tranquilo si bajo del Teatro de verano y lo que están resaltando la presentación o la despedida. Yo lo primero que quiero que hablen de mi conjunto es de las parodias. (Rubino, 2024)

Lo mismo ocurre con gran parte del vestuario que utilizan los conjuntos, y con algunos elementos de la escenografía: solo son parte del espectáculo cuando se presenta en el Teatro de Verano, pero no en los tablados. Sobre este aspecto explica el dueño y letrista de Momosapiens que es necesario tener presente las posibilidades de ejecución en un tablado al momento de pensar el espectáculo:

Lo que no puede pasar en los escenarios, por la velocidad que salís de uno y tú volás al otro, es llevar demasiadas cosas grandes que te compliquen en cargar el camión, si es que salís en camión, o subirlo al ómnibus. Y hay que pensar ideas que en el teatro se resuelvan y en los tablados no desaparezca la comprensión de la gente porque no está el elemento, tenés que buscarle cómo lo hacemos en los tablados. Eso es un problema que tenemos muchas veces. "¿Che, y si acá hacemos...?" Sí, está precioso y en el teatro va a matar, pero ¿cómo lo hacemos en los tablados? Entonces, nada puede depender de que vos tengas algo escenográficamente muy grande hoy. Primero porque ya la tendencia es que está desapareciendo, por las pantallas, y segundo porque en los tablados esa escena va a estar. ¿Entonces cómo lo haces? (Rubino, 2024)

Además de gran parte de la escenografía y los vestuarios, que no es posible trasladar por varios tablados en una noche, es necesario considerar que los

espectáculos solo se presentan completos en cuanto a duración en el marco del concurso, y en algunas actuaciones muy puntuales en tablados —usualmente en la noche anterior a la presentación en el Teatro de Verano, como ensayo general—.

Podría suponerse que aquellos espectáculos de parodistas que delimitan parodias cómicas y otras emotivas, como en el caso de Zíngaros y Momosapiens, presentarían en los tablados un espectáculo enfocado únicamente al humor o al melodrama, según el fragmento que decidan poner en escena cada noche. Sin embargo, las presentaciones de parodias aisladas en los tablados comerciales y populares no son exactamente iguales a los fragmentos del espectáculo de concurso al que corresponden.

Las observaciones puestas en escena en tablados permitieron constatar, por ejemplo, que en el caso de los Zíngaros la parodia de Ariel “Pinocho” Sosa —tendiente al melodrama— se representa en algunos tablados cargada de “mechas” no ensayadas, en algunos casos vinculadas a lo que está sucediendo ese día en el tablado o en el país, que provocan mucha risa en el público. En otros escenarios, esta misma parodia mantiene el tono emotivo del Teatro de Verano, y el público aplaude de pie la actuación de Gastón “Rusito” González.



Figura 6. Escena “Ojalá que no puedas” de parodistas Zíngaros en el tablado popular Monte de la Francesa. 15 de febrero de 2024. Registro propio

Las parodias cómicas de Momosapiens, como Roberto Barry, son interpretadas en este código en los tablados y generan risas del público, mientras que Uruguay 1973 despierta emociones exaltadas pero pocas risas, inclusive considerando los momentos de relajación dramática que buscan la comicidad con los militares como objeto de la risa. Cuando Federico Pereyra cierra esta parodia afirmando que con que vayan a sus casas y hablen de la dictadura, a él le alcanza, brotan aplausos espontáneamente de entre la platea.



Figura 7. Canción final de parodistas Momosapiens en el tablado comercial Monumental de la Costa. 21 de febrero de 2024. Registro propio

Respecto al espectáculo de Los Muchachos, cuyas dos parodias articulan la búsqueda del humor con la emoción, la exaltación de las emociones que se busca en el Teatro de Verano utiliza en gran medida la musicalidad, las coreografías, la iluminación y las pantallas. Todo esto se reduce a su mínima expresión en los tablados, lo que dificulta las transiciones rápidas entre lo cómico y lo emotivo por parte del público.

Sin embargo, en algunos momentos humorísticos, como el programa televisivo en la parodia Del gris al arcoiris, la disminución de restricciones temporales y de concurso que habilita el tablado permite que los intérpretes se diviertan más en escena y lo contagien al público. También los intérpretes de parodistas Caballeros demuestran mayor soltura en los tablados que en Teatro de Verano, con gran cantidad de “mechas” en las actuaciones y una risa que se transmite al público.



Figura 8. Escena “El Show del mediodía” de parodistas Caballeros en el tablado popular Paso de las Duranas. 23 de febrero de 2024. Registro propio

Algunos aspectos transversales a las actuaciones de los diferentes conjuntos de parodistas en tablados son la cantidad de momentos con el escenario vacío, principalmente entre la presentación, la parodia y la despedida. Zíngaros resuelve este problema con la presencia de Denis Elías, que habla con el público y regala mercadería promocional del conjunto al público mientras sus compañeros se cambian. Pero en otros casos, los conjuntos simplemente dejan el escenario completamente vacío. También con la enumeración de los auspiciantes se genera un quiebre en el clima del espectáculo, sea inmediatamente después de la presentación o justo antes de la despedida.

En cuanto a las distancias entre poéticas de parodismo en los tablados respecto al Teatro de Verano, un emergente es el aumento de “mechas” de actualidad y humor de situación que aparece en los tablados en todos los conjuntos de parodistas. Cabe preguntarse qué sucede con estos agregados que aparecen en los tablados cuando el espectáculo vuelve a presentarse en el Teatro de Verano. Con algunos matices, distintos equipos de letristas plantean las dificultades del fenómeno.

El letrista de Caballeros relata que en durante su trayectoria en parodismo, le ocurrió “lo que siempre pasa, van y te meten y te rompen y le da que tiene que meter cuarenta mechas y al final quedó horrible lo que yo quería” y a partir de esa experiencia, luego de entregado un texto, decide ir algunas veces a ver cómo está funcionando en los tablados porque “cuando hago algo, trato de tener por lo menos un control. Control en el sentido de ‘bo, ¿qué hiciste acá?’ Me ha pasado de descuidar, y claro” (Vidal, 2024). Los letristas de Los Muchachos, por su parte, indican que

Hay algunos técnicos que dicen: no, me están haciendo cualquier cosa, vengan, vengan. Y hay una tensión, porque por momentos el carnavalero, también sale... O sea, el componente sale para divertirse, además de que cobra, lo que sea, y el tablado es el momento. Entonces, también uno aprende que... Por eso vamos a pocos tablados, primero porque no me da la vida, porque tengo familia, y además, tampoco me pagan para todo eso, pero aparte, es porque no puedo ser policía. Está bien, está bien que vayan a un tablado y haga un cualquier cosa. Lo que pasa es que lo que ellos tienen que aprender que esto no es el espectáculo, esto es cualquier cosa. Está bien, se tienen que divertir, si no es un sufrimiento. (Xicart, 2024)

Se plantea así una contraposición entre “el espectáculo” que es el presentado en el Teatro de Verano, y ese otro “cualquier cosa” más relajado que sucede en los tablados. En este caso, habilitar mayor libertad a los intérpretes en los tablados sin trasladar los cambios al Teatro de Verano solo exagera la distancia entre puestas en escena del espectáculo. Un ejemplo claro es relatado por el equipo de Los Muchachos sobre la parodia de Freddie Mercury:

Un chiste que hace Iara vinculado con la discriminación. "No, no se preocupe, yo no voy a decir nada, ¿alguno más es homosexual y viene a hacer el VIH?" O sea, era gracioso, pero era un chiste que tenía un sentido

y dije se acabó, porque después viene un tema que te morís. Entonces, no puede venir el médico a lo cubano, vos no le podés responder cubano. Es como que ellos habían llevado el humor hasta el último momento. Lo que pasaba es que es verdad que funcionaba, es verdad que la gente se reía. Pero tuvimos que explicar que el espectáculo en ese momento precisaba poner un freno. (Xicart, 2024)

El cuidado de los ritmos de la parodia, en la articulación entre humor y emoción, aparece aquí como un trabajo del equipo de letristas que a veces se contrapone al deseo de quienes interpretan, exacerbando la diferencia entre espectáculos más orientados al humor en los tablados y puestas en escena que articulan lo cómico y lo conmovedor en el Teatro de Verano.

9.2) Particularidades del tablado como espacio

Además de habilitar otro grado de libertad a los intérpretes y permitir la emergencia de “mechas”, los tablados populares y comerciales presentan otras particularidades respecto a las actuaciones de concurso. Se trata de teatros abiertos, al aire libre, con plazas de comida, gente llegando a distintas horas y gran circulación de público en general.

La calidad del sonido varía en cada escenario, así como la disponibilidad de equipos especiales como micrófonos inalámbricos o de vincha. También la iluminación es variada, aunque suelen bajarse las luces de platea y tribuna durante las actuaciones, se mantienen encendidas las de la plaza de comidas, que muchas veces está cerca del escenario. Es común que la gente se levante durante los espectáculos para ir a comprar comida, utilizar el baño o simplemente saludar a alguna persona conocida entre la multitud. Los tablados populares y comerciales suelen tener gran presencia de las infancias: niños corriendo entre la platea y la tribuna, subiendo al escenario entre conjuntos, cantando y bailando.

Quienes construyen los espectáculos tienen presente este contexto y las formas en las que puede afectar los ritmos del espectáculo:

El carnaval aparte tiene una cuestión de volúmenes y de velocidades, de vértigo, que es así porque lo estás haciendo frente a un público que al lado hay dos chiquilines jugando el fútbol, hay uno que está comprando el chorizo, el... Pasa uno para adelante, no es el teatro que vos te metés en una cápsula y la concentración es a pleno. Entonces, vos no podés rifar dos segundos de atención del público porque se te va. Entonces, el carnaval tiene otros ritmos muy diferentes a cualquier otra... al teatro o al cine, lo que sea, y más en estos tiempos, que la atención es muy efímera. (Ibarzabal, 2024)

Aunque el Teatro de Verano también es un espacio abierto, con plaza de comidas, su diseño permite aislar en cierta medida el trajinar del público de lo que sucede arriba del escenario. Es en los tablados donde la dispersión se hace evidente.



Figura 9. El público del tablado popular Monte de la Francesa transita frente al escenario mientras parodistas Los Muchachos presentan la parodia Del gris al arcoiris. 15 de febrero de 2024. Registro propio

La búsqueda de la risa parece no verse afectada negativamente por este ambiente disperso, pero la capacidad de conmover sí aparenta estar particularmente

desafiada en este tipo de escenarios abiertos:

Porque dicen "no, hacer reír es muy difícil" pero hacer drama en un ambiente que estás contaminado sonoramente, que vos estás actuando en silencio y está "mamá, comprame esto", el bondi [onomatopeya del ruido], moto, "llegó el camión" y vos haces a un tablado, a un teatro de verano... No lo hacen todos y todas porque uno tienen ser creíble, tenés que llegar y eso vale, tiene el mismo nivel que hacer un buen remate de chiste y que se rían las cuatro mil personas que están en el teatro. (González, 2024)

Además del contexto que puede distraer, las condiciones de los escenarios también desestabilizan las certezas respecto a algunos elementos técnicos que sustentan cada actuación, y que en el Teatro de Verano se reafirman y se chequean pues hay un puntaje en juego en el marco de la competencia.

Pero las posibilidades de “fallas” aumentan en los tabladados, y eso habilita otro tipo de conexiones entre artistas y con el público:

La primera vez que hicimos... La primera vez creo que fue, sí, que hicimos la historia LGBT, la hicimos en un tablado que se nos cortó la luz, los micrófonos y todo, en una parte que... ¿Viste la parte de la canción del Kanka? Que empieza Daniel Lezcano cantando. En esa parte se nos paró y seguimos cantando, así a capela, terminamos todos casi llorando y la gente fue... hermoso. Hermoso fue. Entonces, dijimos: ta, bueno, va a ser un gran año. (Cohen, 2024)

Es en los tabladados que ocurre el convivio (Dubatti, 2011) en cuerpo presente entre carnavaleras y carnavaleros con el público. La posibilidad de emergencia de la *poíesis* (Dubatti, 2011) como algo nuevo que se produce en un determinado aquí y ahora y da unicidad a la existencia (Benjamin, 2023) a partir de la acción corporal solo es posible en el contexto del tablado.

10) Poéticas en contexto

Los espectáculos de parodistas Caballeros, Momosapiens, Los Muchachos y Zíngaros se desarrollaron en un marco particular: el concurso oficial de agrupaciones carnavalescas de Montevideo y los tablados que integran su circuito. Se trata de propuestas presentadas por conjuntos artísticos con diversas trayectorias en el campo del carnaval, que dialogan o se ven afectadas por los comentarios de la prensa especializada y los puntajes del jurado.

Para delimitar relaciones entre las poéticas de parodismo, y caracterizarlas en dominantes, emergentes y residuales, se entiende necesario incorporar tres elementos más a la reflexión, que permitan contextualizar el análisis realizado. Por una parte, un análisis breve de los discursos de programas especializados en carnaval en medios sobre cada uno de los cuatro conjuntos. Por otra, un repaso por los puntajes obtenidos en el concurso y la cantidad de tablados desarrollados por cada conjunto, como primera aproximación a la respuesta recibida por los espectáculos. Finalmente, una contextualización a nivel temporal que contraste los hallazgos de 2024 con los espectáculos realizados por cada conjunto entre 2022 y 2025, en el entendido de que un solo año no es suficiente para delimitar una poética como propia de un conjunto.

A partir de esta contextualización, se entiende necesario también reflexionar sobre el lugar del concurso oficial como elemento legitimador en la delimitación de poéticas de parodismo y formas de buscar el humor.

10.1) Los comentarios en los programas de carnaval

En el contexto del concurso oficial de agrupaciones carnavalescas, la prensa especializada cumple un rol importante como parte del campo del carnaval montevidiano. Los elementos que comunicadores y periodistas destacan —positiva o negativamente— de los espectáculos, así como las valoraciones generales que efectúan de cada conjunto, son parte de la construcción de legitimidad y deben considerarse en un análisis que busque caracterizar las poéticas de parodismo en dominantes, residuales y emergentes.

Se desarrolla a continuación un análisis de los comentarios elaborados y proferidos en los programas de radio Colados al Camión y Carnaval del Futuro inmediatamente después de finalizadas las puestas en escena en el Teatro de Verano de los cuatro espectáculos de parodistas que estudia este trabajo. Este análisis se centra tanto en los énfasis de cada discurso como en las menciones (aunque sean breves) de los aspectos identificados como fundamentales en las poéticas de cada conjunto.

El homenaje y las mechas: los comentarios de la prensa sobre Caballeros

Los comentarios en los programas de radio sobre carnaval tras la primera actuación de Caballeros en el concurso oficial de agrupaciones destacan algunos de los sistemas de signos que se articulan en el espectáculo, como el vestuario y la musicalidad, en contraposición a lo que denominan “las parodias”. Resulta interesante el contraste que plantean, como si el vestuario y la musicalidad fueran elementos que no forman parte de las historias que se construyen en escena, y parece vincularse al sistema de evaluación de espectáculos que plantea el concurso, con rubros independientes entre sí.

Jorge Caticha afirma que “Es un conjunto que trajo un excelente vestuario, que cantó muy bien, con unos arreglos preciosos, la musicalidad está buenísima, eh... las parodias creo que no fueron el punto más alto de esta noche” (Carnaval del

Futuro, 2024a) mientras que María Eugenia Sasías indica “la musicalidad elegida me gustó mucho. Lo que tiene que ver con el vestuario, cómo está estéticamente este conjunto, también me gustó mucho. La composición de Danilo en el personaje de Rada me gustó mucho, no así la parodia” (Carnaval del Futuro, 2024a). En ambos casos, las parodias son evaluadas negativamente por estos comentaristas, que sin embargo destacan otros rubros.

De las parodias del espectáculo, otros comentaristas destacan la emoción provocada por la elección del conjunto en contar la historia de Ruben Rada. Afirma Fernando Rodríguez que:

Hay que resaltar la excelente idea de poder homenajear a una persona en vida de los quilates del músico Ruben Rada. Una parodia que fue hecha y desarrollada notablemente por Danilo Mazzo, una imitación, este... y una caricatura notablemente realizada. Yo creo que lograron generar el clima de emoción que se instaló en el Teatro, y que fue coronado con la ovación del público (Carnaval del Futuro, 2024a)

En esta línea, Fernando de Moraes resalta la presencia del artista homenajeado en el público del Teatro de Verano como elemento conmovedor: “Porque él estaba acá, lo que le dio una calidez espectacular” (Carnaval del Futuro, 2024a). Les comentaristas no mencionan el humor ni la risa tras la primera puesta en escena del espectáculo de Caballeros.

De las sucesivas actuaciones, diferentes comentaristas destacan nuevos recursos en la búsqueda del humor, centrándose principalmente en la incorporación de “mechas” en el espectáculo. María Eugenia Sasías afirma que “mejoraron, sí, un poco la primer parodia en base a mechas y recursos que utilizaron para poder levantarla” (Carnaval del Futuro, 2024g) en “una propuesta que le buscaron, con mechas, con todo, apelaron a mil recursos” (Carnaval del Futuro, 2024g) según Jorge Caticha. Ana Laura de Britos, por su parte, plantea que “Greg Mortimer, su primera parodia en base a humor y en base a algunas mechas que se le agregaron, logró crecer y sostener el ritmo que había tenido en la primera rueda” (Colados al Camión, 2024f).

Los comentarios también se enfocan en las figuras de intérpretes protagónicos en la búsqueda del humor, como aspecto positivo en la evolución del espectáculo. Fernando Rodríguez resalta la importancia de Danilo Mazzo para lograr la conexión con el público durante la tercera puesta en escena del espectáculo en el marco del concurso:

cuando uno ve un espectáculo con un Danilo Mazzo encendido como en la noche de hoy, eh... la fiesta está asegurada, y eso fue lo que pasó con el público. El público disfrutó de principio a fin, sobre todo levantó muchísimo la parodia de Greg Mortimer con los quiebres humorísticos de un Danilo Mazzo que tuvo una noche soñada. (Carnaval del Futuro, 2024i)

Y lo mismo destaca María Eugenia Sasías:

la actuación de Danilo Mazzo en la primer parodia, que decíamos nosotros anteriormente, era la que menos funcionaba, la que menos enganchaba. Bueno, a raíz de eso logró que la gente... agarrar la complicidad del público que está hoy en este Teatro de Verano y... logró llegar con el humor. (Carnaval del Futuro, 2024i)

Nicolás Lasa, por su parte, propone otros elementos de interés en su análisis de las figuras en la búsqueda del humor durante la tercera actuación de Caballeros. Entiende que “siguen quedando debilidades en la primera parodia por su estructura, por sus posibilidades, pero el humor que se le agregó, se tabladizó, donde se divirtieron mucho la dupla de Checho Hernández con Danilo Mazzo, hizo que este espectáculo creciera mucho” (Colados al Camión, 2024h). Además de mencionar a Sergio Hernández como figura secundaria en el desarrollo del espectáculo, la idea de un humor que se “tabladiza” remite a un rodaje de la propuesta artística durante el carnaval, así como a una diferencia entre la búsqueda del humor en el Teatro de Verano respecto a los escenarios comerciales y populares de Montevideo.

Intérpretes y rubros: los comentarios de la prensa sobre Los Muchachos

En el caso de Los Muchachos, los comentarios de la prensa especializada se centran principalmente en sus posibilidades de ganar el concurso, habiendo

obtenido el primer premio en el año anterior. Los comentaristas realizan un gran énfasis en los rubros que se evalúan en el concurso, correlato de los diferentes sistemas de signos que entran en juego durante la puesta en escena del espectáculo.

Tras la primera actuación en el Teatro de Verano, María Eugenia Sasías destaca que el conjunto “tiene dos parodias de muy buen nivel, cantan espectacular, a nivel coreográfico es tremendo, el vestuario es maravilloso, el texto es tremendo” (Carnaval del Futuro, 2024d) mientras que Gustavo Seijas afirma que

no solo pasa la actuación por el lado comunicacional de la voz, hay un trabajo de coreografía que comunica permanentemente, es algo que lo hace muy bien, ejecuta muy bien Los Muchachos en este espectáculo como años anteriores. Nadia Grajales, Tito Rodríguez [coreógrafos del conjunto], creo que realmente conforman y forman parte de un espectáculo que lo realizan muy bien (Colados al Camión, 2024c)

Distintos comentaristas mencionan también la interpretación vocal de Ihara Burgos, cantante solista de Los Muchachos. Se destacan, entonces, lo musical y lo coreográfico como parte fundamental del espectáculo y de las historias que se presentan.

En relación al lugar del humor, comentaristas de ambos programas destacan los textos del espectáculo y las interpretaciones actorales. Tras la segunda actuación de Los Muchachos en el Teatro de Verano, Fernando Rodríguez plantea que

hay un texto maravilloso, en las dos parodias. Hay interpretaciones tanto actorales como vocales que están en un primerísimo nivel, están definiendo, para mí están definiendo en materia individual todas las menciones. En la capacidad de Fabrizio Silvera para desarrollar el personaje de Freddie Mercury, es algo infernal. El nivel de Denise... eh... no me acuerdo el apellido ahora, Decaux, Casaux, con Leticia Cohen, cómo llevan adelante una de las parodias, es de un nivel de humor espectacular. Tienen quiebres humorísticos que agregaron además ahora en esta segunda rueda que son increíbles (Carnaval del Futuro, 2024h)

Gustavo Seijas, por su parte, identifica la historia de Freddie Mercury como una “primer parodia volcada al humor” (Colados al Camión, 2024g) mientras que María Eugenia Sasías resalta la utilización de “mechas” durante la segunda

actuación en el concurso oficial, indicando que el conjunto presentó “un nivel altísimo, ajustó lo que tenía que ajustar, metieron mechas, levantó muchísimo... Igualmente ya estábamos ante un tremendo espectáculo, no descuida absolutamente ningún tipo de rubro” (Carnaval del Futuro, 2024h). Nuevamente, aparecen los “rubros” como elemento central para la prensa especializada.

Respecto a las interpretaciones individuales y las figuras del conjunto, además de lo ya mencionado, distintos comentaristas destacan principalmente a Fabrizio Silvera pero también a Leandro Núñez, Leticia Cohen, Denise Casaux y Pablo Atkinson. En el caso específico de Denise, se resalta su rol en la búsqueda del humor “en algún momento mechas muy fuertes pero que realmente le funcionan y muy bien” (Colados al Camión, 2024g).

Algunos indicios de la emotividad aparecen, en los comentarios de la primera rueda, asociados a las temáticas que aborda el espectáculo y su posicionamiento respecto a la diversidad. Jorge Caticha recomienda la propuesta “no solo para disfrutar de toda la estética que nos proponen Los Muchachos sino también para revisar un poco las cabezas de cada uno y para traer esta manera de ver el parodismo que tienen ellos” (Carnaval del Futuro, 2024d) mientras que Fernando Rodríguez afirma que las dos parodias son “fuertísimas” porque el espectáculo “Tiene denuncia, tiene crítica política, tiene mensaje, tiene humor, tiene brillo, cantan como los dioses” (Carnaval del Futuro, 2024d).

Tras la tercera (y última) actuación de Los Muchachos en el Teatro de Verano, sin embargo, los comentaristas asignan un valor negativo al carácter emocional del espectáculo. Jorge Caticha entiende que “los ritmos de la actuación se fueron yendo a otros planos, creo que la emoción fue ganando y creo que nos sacó un poquito de ese lugar donde era clavarla en el ángulo” (Carnaval del Futuro, 2024j) mientras que María Eugenia Sasías afirma que “en algunos momentos los noté bastantes como sobregirado al conjunto y demasiado emocionado, y quizás eso no les fue cien por ciento a favor en algunos momentos” (Carnaval del Futuro, 2024j). La apelación a la emoción, entonces, es percibida en esta actuación como

negativa por parte de comentaristas al haberse contagiado a les artistas e intérpretes en lugar de dirigirse únicamente al público.

Pura emoción: los comentarios de la prensa sobre Momosapiens

Todos los comentarios realizados tras las actuaciones de Momosapiens por los equipos de Carnaval del Futuro y Colados al Camión coinciden en destacar lo emotivo y la capacidad de conmover de la tercera —y última— parodia del espectáculo, Uruguay 1973, sobre la dictadura uruguaya. La musicalidad, las coreografías y el vestuario no se mencionan más que para ignorarlos, en palabras de Fernando de Moraes “no me importan los rubros, no me importa el concurso, no me importa absolutamente nada. Porque se ha logrado, y lo he visto en toda la gente que miraba, la emoción tremenda” (Carnaval del Futuro, 2024b).

Algunos comentaristas destacan las emociones que ellos mismos sienten tras el espectáculo, y otros se refieren a las reacciones del público. Fernando Rodríguez hace referencia a esto último tras la primera actuación de Momosapiens en el Teatro de Verano:

La parodia Uruguay 1973 para mí es una joya, es una gran parodia, con una interpretación impresionante de Federico Pereyra. Trabaja bien todo el conjunto en esa parodia... Creo que fue un momento tremendamente emotivo, ovacionado por el público, vi mucha gente llorando, cosa que había pasado muy pocas veces en el Teatro de Verano. (Carnaval del Futuro, 2024b)

Jorge Caticha hace referencia a sus propias emociones tras un primer contacto con el espectáculo que “me despeinó en todo sentido. Me generó una... No me despeinó porque no tengo pelo, pero me puso en la situación y realmente me pareció que, que.. Eso que decía Fernando, me conmovió, nos conmovió a todos” (Carnaval del Futuro, 2024b) al igual que Ana Laura de Brito, para quien “es imposible abstraerse de los últimos minutos de su espectáculo, desde su última parodia hasta ese cierre tremendamente emotivo” (Colados al Camión, 2024a).

También destacan las emociones que sienten los artistas en escena como algo positivo, que aporta a la credibilidad del espectáculo:

Estuvo desde la platea Macarena Gelman y la verdad que el tema final en donde Nicolás, el cantante que está interpretando la canción, se le quiebra la voz, habla del compromiso que hay con la propuesta y de que las cosas no se hacen para la platea, no se hacen para la tribuna, si no que se hacen desde el corazón. (Colados al Camión, 2024i)

La capacidad de conmover en Momosapiens aparece, entonces, como el destaque de los distintos comentaristas de carnaval, y asociada específicamente a la parodia que aborda la dictadura uruguaya. Los comentarios sobre el humor en el espectáculo se asocian a las otras dos parodias, y varían fuertemente en sus valoraciones entre las diferentes puestas en escena de Momosapiens durante el concurso oficial. Tras la primera rueda, María Eugenia Sasías indica que “Las otras dos están bien, la de Barbie y la de Barry también” (Carnaval del Futuro, 2024b) mientras que Fernando Rodríguez expresa que el conjunto

presenta humor, sobre todo para mí gusto en la parodia del medio, de Roberto Barry, logró algunos momentos, eh... de buen intercambio con el público. La parodia de Barbie, si bien yo no vi la película, creo que tiene una muy buena interceptación de Florencia Battagliese, que año a año muestra un crecimiento en lo interpretativo, desde lo actoral, y... creo que es una parodia que tiene para crecer, todavía tiene bastante para crecer con el rodaje de los tabladros. (Carnaval del Futuro, 2024b)

Estos mismos dos comentaristas se refieren a un crecimiento en la búsqueda del humor tras la segunda actuación de Momosapiens en el Teatro de Verano, que según Sasías “agarró más ritmo, tiene más dinámica, se nota, eh... hubo muchas correcciones, muchos ajustes para esta segunda rueda, corrigieron cosas que habíamos destacado que no estaban funcionando bien, se le agregó algunas mechitas” y de acuerdo con Rodríguez “esa primera parodia de Barbie, me parece que fue la que tuvo más ajustes, ganó en dinámica, en agilidad. También tuvo alguna mejora, alguna pincelada más de humor la parodia de Roberto Barry” (Carnaval del Futuro, 2024e).

También Nicolás Lasa identifica una mejora en lo humorístico durante la segunda puesta en escena del espectáculo, indicando en su comentario que “aceitaron

aquellos aspectos que necesitaban un poco más de ritmo, algunos chistes, algunas situaciones que necesitaban limarse, lo lograron” (Colados al Camión, 2024d). Más allá de estas puntualizaciones sobre la incorporación de nuevos chistes y “mechas” que agregaron dinamismo en la segunda actuación, los comentaristas de ambos programas no se focalizan en la búsqueda del humor por parte de Momosapiens con su espectáculo 2024.

Mística demoledora: los comentarios de la prensa sobre Zíngaros

Los comentarios en los dos programas de radio seleccionados sobre el espectáculo 2024 de parodistas Zíngaros comparten dos ejes centrales: la emoción que genera el espectáculo, con una capacidad profunda de conmover, y la interpretación de Gastón “Rusito” González en escena. Respecto al humor, el equipo de comentaristas de Carnaval del Futuro prácticamente no hace mención tras ninguna de las tres actuaciones del conjunto, excepto por una alusión a las “mechas” por parte de una sola de las comentaristas en la liguilla. En el caso de Colados al Camión, sí se destacan algunos aspectos vinculados a la búsqueda de la risa. Pero ambos programas coinciden en la emoción, particularmente durante la parodia sobre la vida de Ariel “Pinocho” Sosa, como foco principal a lo largo de todas las puestas en escena de Zíngaros en el Teatro de Verano.

Tras un primer contacto con el espectáculo, los comentarios resaltan los sentimientos que provoca a nivel personal: Gabriel Méndez afirma “estoy absolutamente emocionado con lo que ha pasado encima del escenario” (Carnaval del Futuro, 2024c) y Jorge Caticha señala que “es imposible no emocionarse, inclusive esta actuación tiene algo muy particular: construye mística, y la mística es imprescindible para seguir haciendo carnaval” (Carnaval del Futuro, 2024c).

Gustavo Seijas define como “demoledor el pasaje de Zíngaros en esta primera vuelta” (Colados al Camión, 2024b) mientras que María Eugenia Sasías destaca que “lo que hizo hoy Zíngaros es brutal, logra emocionarte sin ir al golpe bajo, lo tratan de una manera tremenda” (Carnaval del Futuro, 2024c). Los comentarios

también resaltan lo que se generó en el público: Fernando Rodríguez indica que “la emoción que vivió el Teatro de Verano hoy, las ovaciones que se llevó este conjunto, fueron de profundísima emoción” (Carnaval del Futuro, 2024c).

También tras una segunda puesta en escena del espectáculo, habiendo trascendido la posible sorpresa que podía generar en la instancia inicial, la emoción es el centro de los comentarios y se señala su importancia por sobre otros aspectos que suelen pesar en el concurso. Jorge Caticha afirma que “esto que sucedió hoy, que sucedió la otra vez pero que sucedió esta noche, en este preciso momento, trasciende todas las cuestiones técnicas. Porque estamos directamente en contacto con la emoción, con la emoción más viva” (Carnaval del Futuro, 2024f) mientras Fernando de Moraes describe el espectáculo como “un aquelarre, esta es una misa, esta es una celebración, esto es un ritual, estos son los Zíngaros” (Carnaval del Futuro, 2024f). Gustavo Seijas explica la renovación de este estado de conmoción tras un segundo contacto con el espectáculo mediante la aparición de Gastón Sosa en escena, interpretándose a sí mismo:

El último cimbronazo, realmente, al corazón, aparece Gastón Sosa sobre el escenario para cerrar ese abrazo entre padre e hijo, realmente haciéndolo espectacular. A veces el carnaval tiene esas cosas que no se pueden contar, simplemente hay que vivirlas. Y los Zíngaros este 2024 hay que vivirlo. (Colados al Camión, 2024e)

La centralidad de Gastón “Rusito” González como intérprete también es destacada por comentaristas de ambos programas a lo largo de las diferentes puestas en escena del espectáculo de Zíngaros en el marco del concurso oficial. Para Fernando Rodríguez “hay que decir las cosas como son: la actuación esta noche del Ruso González es para figura de oro” (Carnaval del Futuro, 2024c). María Eugenia Sasías entiende que durante la primera rueda “el nivel de interpretación del Ruso de esta noche fue descomunal” (Carnaval del Futuro, 2024c) y en la segunda actuación vuelve a destacar que “la actuación del Ruso González es de un nivel tremendo, tremendo, está creo que en su mejor año, es una de las figuras, grandes figuras de este carnaval” (Carnaval del Futuro, 2024f).

Se repite el señalamiento de Gastón “Rusito” González no solo como intérprete sino como figura, alguien que destaca a nivel del conjunto y del carnaval entero desde la perspectiva de quienes comentan. Gustavo Seijas caracteriza la primera actuación de Zíngaros como

una noche consagratória para Rusito González, la descosió, hoy realmente se para como una de esas grandes figuras del carnaval, dominó la escena y no solo eso, nos hizo emocionar, reír, y sobre todo representar a un fenómeno de este carnaval como fue Ariel “Pinocho” Sosa. (Colados al Camión, 2024b)

Y reafirma tras la liguilla que “el “Rusito” González, sin lugar a dudas, es la figura que tiene este carnaval 2024 siendo la figura máxima” (Colados al Camión, 2024j). Es así que la emoción de la segunda parodia y la centralidad de este intérprete se configuran como el foco de los comentarios, dejando en segundo plano otros aspectos del espectáculo. Jorge Caticha señala que “después vendrán las discusiones si es un relato, si es una parodia, cuánto hecho paródico tiene, cuánto no” (Carnaval del Futuro, 2024f) para centrarse nuevamente en los sentimientos que el espectáculo genera. La noción de “hecho paródico” y las tensiones planteadas por este comentarista entre relato y parodia no se desarrollan (al menos en las primeras impresiones tras cada actuación) pero su mero señalamiento representan un punto de interés.

Por su parte, el humor aparece como aspecto relevante —aunque secundario— en los comentarios del programa Colados al Camión. Tras la primera rueda, Gustavo Seijas lo describe como un espectáculo “tiene toda la fiesta y toda la magia que tiene Zíngaros pero a su vez dos parodias que tienen todo, tiene risa, tiene humor, tiene esa reflexión” (Colados al Camión, 2024b). Una vez finalizada la liguilla, el mismo comentarista indica que al conjunto “le funcionó todo lo que hizo en las dos parodias. Muy pegada al humor la primera, no solo eso, también lo musical, es una parodia que tiene mucha musicalidad” (Colados al Camión, 2024j).

Sobre los medios de comunicación especializados en carnaval

Además de las valoraciones de cada conjunto previamente desarrolladas, resulta de interés destacar algunos elementos emergentes del análisis de los discursos de la prensa especializada. Por una parte, en ambos programas se coloca el foco en el concurso. Se transmiten desde el Teatro de Verano, se comentan los espectáculos que se ponen en escena para competir y esta lógica siempre está presente, mediante la mención de los rubros según los que se puntúa o directamente proponiendo resultados que cada conjunto tiene la posibilidad de obtener en el concurso. En relación a los rubros, muchas veces comienzan los comentarios hablando del vestuario o el canto antes de mencionar el humor, la emoción o lo específico de las parodias.

En los comentarios analizados, que responden a las primeras impresiones tras cada actuación, el espectáculo no se aborda como hecho artístico con un gran trabajo colectivo detrás sino como un producto que compite en relación a otros. Particularmente, los comentarios del programa Carnaval del Futuro hacen gran énfasis en la comparación entre espectáculos en relación a posibles posiciones finales en el concurso oficial. La noción del espectáculo como algo que “funciona” o no está presente en los discursos de múltiples comentaristas.

Es de interés considerar los focos de los comentarios puesto que los discursos que se elaboran en estos (y otros) programas de radio y televisión especializados en carnaval construyen formas de hablar sobre el fenómeno. Tras cada contacto con los espectáculos, estos programas proponen un análisis en clave de concurso que legitima esta mirada del parodismo desde los rubros y la competencia. Por supuesto que el discurso de la prensa no es el único que construye legitimidad en el parodismo, pero es relevante considerarlo como un elemento de peso para comprender las relaciones de poder que se construyen entre poéticas en este género carnavalesco.

10.2) Evaluación en el concurso y circulación de los espectáculos

Para contextualizar los espectáculos analizados, resulta de interés considerar también otros elementos que hacen al desarrollo del carnaval 2024 en Montevideo. Por una parte, los puntajes otorgados por los jurados en diferentes rubros, especialmente en relación a los textos y su interpretación. Se trata de espectáculos creados para un carnaval que está estructurado por el concurso oficial, y emerge de los propios artistas involucrados en su creación y desarrollo la centralidad de este ámbito para la toma de decisiones. Es así que las evaluaciones realizadas por el jurado, que redundan en una determinada posición en el concurso, son elementos relevantes para aproximarse a una comprensión del campo del carnaval y las relaciones que lo atraviesan.

Por otro lado, la cantidad de actuaciones desarrolladas por cada conjunto en los diferentes tablados de Montevideo, como elemento relevante para comprender la circulación de los espectáculos. Pese a que inciden numerosos factores en la cantidad de contrataciones por conjunto, que exceden la mera aceptación del público, es un dato que permite aproximarse a la respuesta recibida por las propuestas.

De los rubros según los que se evalúan los espectáculos carnavalescos en el concurso oficial de Montevideo, el segundo se denomina “Textos e interpretación”. Acorde al reglamento, corresponde aquí considerar

la calidad de todos los textos utilizados por los conjuntos, ajustándose a las definiciones y características de cada categoría, priorizando la sutileza, la picardía y el doble sentido por sobre lo grosero y lo soez, así como el espíritu carnavalero que es esencia del carnaval. (IM, 2023)

La interpretación se destaca en términos de su “efectividad” así como la “eficacia a la hora de comunicar los contenidos propuestos” (IM, 2023). Se indica respecto a los “tintes dramáticos o emotivos” que pueden resultar enriquecedores pero sin caer en un exceso que escape “a la esencia del Carnaval” (IM, 2023). También se señala la importancia de lo grupal por sobre lo individual en términos de rendimiento. Específicamente en la categoría parodistas, se indica que se debe

valorar “la creatividad y el ingenio para llevar adelante las parodias que se plantean respetando la temática de la obra o hecho elegido” (IM, 2023).

Es así que el rubro 2 se consolida como dimensión de interés para contextualizar el análisis de las poéticas de parodismo con foco en el humor. Aunque los espectáculos puestos en escena trascienden ampliamente el libreto, este rubro parece ser el más centrado en los recursos y procedimientos para la búsqueda del humor y la emoción, al incorporar tanto los textos como la interpretación de actores y actrices.

En este marco es que se presentan los puntajes otorgados en este rubro a los cuatro espectáculos de parodistas presentados durante el concurso oficial 2024, en cada una de las tres ruedas, disgregados en textos e interpretación. El sistema de puntuación establecido por el reglamento implica una serie de ponderaciones según rubro y categoría, con una escala del 1 a 12 con equivalentes conceptuales entre “Deficiente” y “Sobresaliente” que luego se multiplica según estos parámetros, y que acumula entre los diferentes jurados que evalúan cada rubro. Es así que los puntajes máximos que un conjunto de parodistas puede obtener son 96 en materia de textos y 72 en interpretación.

	Textos				Interpretación				Total
	1R	2R	3R	Total	1R	2R	3R	Total	
Caballeros	68	68	80	216	57	57	66	180	396
Los Muchachos	80	88	88	256	60	66	72*	198	454
Momosapiens	60	76	80	216	51	57	60	168	384
Zíngaros	76	88	96*	260	60	69	72*	201	461

Tabla 3. Puntajes obtenidos por cada conjunto en textos e interpretación (rubro 2) durante las tres ruedas del concurso 2024. Elaboración propia a partir de las tablas con puntajes oficiales (IM, 2024).

A partir de estos datos pueden distinguirse claramente dos grupos de espectáculos en relación al cumplimiento del reglamento y la calidad de los textos y su interpretación desde la perspectiva del jurado. Por un lado, Zíngaros y Los

Muchachos con mayores puntajes, muy similares entre sí, y con menores puntajes, Caballeros y Momosapiens.

También en materia de menciones otorgadas en el marco de concurso existe un destaque de Zíngaros, y también de Los Muchachos. El galardón a mejor espectáculo de carnaval es obtenido por Zíngaros, y corresponde a este conjunto también el reconocimiento de Figura Máxima del Carnaval alcanzado por Gastón “Rusito” González. Zíngaros consigue también las menciones a mejor parodia del carnaval —por la vida de Ariel “Pinocho” Sosa—, mejor coro del carnaval, mejor interpretación vocal masculina —Andrés Atay—, mejor actriz —Carina Méndez—, mejor actor —Sergio Denis—, mejor vestuario de parodistas, mejor puesta en escena de parodistas y mejor letrista de parodistas (DAECPU, 2024).

Los Muchachos, por su parte, obtienen las menciones a mejor elenco, mejor interpretación vocal —Ihara Burgos—, figura de parodistas —Fabrizio Silvera—, mejor coreografía de parodistas y Revelación del carnaval, reconocimiento entregado a Ihara Burgos (DAECPU, 2024). Ni Caballeros ni Momosapiens reciben menciones en el carnaval 2024.

Esta misma distinción puede encontrarse en la cantidad de actuaciones realizadas en tablados por cada conjunto. Según datos publicados por el periódico nacional El Observador, parodistas Los Muchachos presentaron fragmentos de su espectáculo en 104 tablados, mientras que Zíngaros desarrolló 101 actuaciones durante las aproximadamente cinco semanas del carnaval 2024. Momosapiens y Caballeros, por su parte, realizaron únicamente 70 tablados cada uno (El Observador, 2024).

Es así que en materia de puntajes en el rubro de textos e interpretación y en relación a las actuaciones realizadas por cada conjunto en los tablados, se identifica la misma separación en dos grupos de espectáculos que plantean quienes comentan carnaval en programas de radio especializados: Zíngaros y Los Muchachos con una mejor valoración, versus Caballeros y Momosapiens. Esta

separación permite contextualizar el análisis de las poéticas de parodismo del carnaval 2024 con otros elementos del campo del carnaval.

10.3) Las poéticas más allá del carnaval 2024

La intención de caracterizar las poéticas de parodismo en dominantes, residuales y emergentes exige mirar más allá de los espectáculos 2024, entendiendo que un solo año puede resultar profundamente significativo pero no es suficiente para pensar las relaciones de poder que atraviesan al parodismo como género del carnaval montevideano. Por este motivo, tras la delimitación de poéticas de parodismo a partir de los espectáculos desarrollados durante 2024, se propone un contraste de las caracterizaciones elaboradas con los espectáculos de estos mismos conjuntos durante los dos carnavales inmediatamente anteriores (2022 y 2023) así como el posterior (2025), último carnaval al momento de la finalización de esta tesis.

Se trata, además, de los cuatro carnavales realizados en Montevideo tras la suspensión del Concurso Oficial en 2021 con motivo de la pandemia. Se entiende que la búsqueda de elementos de las poéticas 2024 de cada conjunto en otros espectáculos del período enriquece la caracterización y habilita mayor profundidad en la definición de poéticas dominantes, emergentes y residuales; siempre con el humor como foco. Para el contraste de poéticas, se utilizaron los registros audiovisuales de las actuaciones desarrolladas por estos conjuntos en el Teatro de Verano como parte del concurso oficial correspondiente a cada carnaval.

Caballeros

El espectáculo puesto en escena por Caballeros durante el carnaval 2022 se denominó “Volver a empezar” y estuvo integrado por las parodias "El enfermo

imaginario" y "Echando el resto", esta última sobre la vida de Raúl Castro. La primera parodia está absolutamente enfocada en el humor, con un momento emotivo sobre el final pero muy breve, de carácter reflexivo. La segunda historia, local y de carácter biográfico, es predominantemente emotiva con momentos cómicos.

Se utilizan en el espectáculo 2022 una serie de procedimientos propios de la comicidad verbal en la búsqueda de la risa (Bergson, 2016), tal como se identificaron en la caracterización de la poética del conjunto a partir del espectáculo 2024. Sin embargo, en esta puesta en escena, los dobles sentidos y juegos de palabras presentan como particularidad un contenido cargado de insinuaciones sexuales —muchas veces explícitas— y chistes escatológicos.

La primera parodia, *El enfermo imaginario*, se sitúa en la Francia del siglo XVII como la obra original, pero está plagada de comentarios explícitos sobre la situación social y política del Uruguay en 2022, año en que fue puesta en escena. También aparecen a lo largo de la historia numerosos comentarios de crítica social de actualidad como mecanismos para la búsqueda del humor. La distancia de la parodia respecto a la obra citada radica en su contenido local y actual, así como en el carácter sexual y escatológico —¿esencialmente carnavalesco?— del humor que se desarrolla.

Un ejemplo de crítica social y política ocurre cuando la esposa de Argán le cuenta que le robaron el auto, y este —interpretado por Walter "Cucuzú" Brilka— responde: "Bueno, tranquila, mañana llamo al seguro. Vamo' a tratar de recuperar la nafta y con esa guita compramo' otro" (Tenfieldoficial, 2022b) en referencia a la suba de precios generalizada desde que "volvieron los blancos" según el mismo personaje. De las múltiples críticas que se realizan en forma explícita al gobierno, puede citarse aquella en la que "Cucuzú" Brilka pide "No me lo nombrés al Ministro Heber, es lo más parecido a mi cistitis. A Heber, como a mí, dos por tres se nos escapa un chorro" (Tenfieldoficial, 2022b).

Los juegos de palabras y dobles sentidos hilvanan el contexto de la parodia, centrada en las enfermedades, con la crítica política y social al entonces gobierno uruguayo. Estos chistes son elaborados, en su inmensa mayoría, por los personajes de Argán y Antoñita, esta última encarnada por Jorge “Pollo” Medina. La crítica política es constante, solamente interrumpida por los juegos de palabras sexuales y escatológicos. Como ejemplo de esto último puede citarse el siguiente diálogo entre “Cucuzú” Brilka y “Pollo” Medina (Tenfieldoficial, 2022b):

Argán — ¿Escucharon? Apo, apo, voy a tener relaciones con mi mujer. Pero presencial, eh, aunque sea uno, estoy podrido de tener relaciones por zoom.

Antoñita — ¿Sabe por qué le pasa esto?

Argán — No.

Antoñita — Por la tecnología.

Argán — ¿Cuál?

Antoñita — Cinco-gé.

Argán — Sí, pero mi mujer me lo prometió y hay que cuidarse. Andá a la farmacia y traeme preservativos.

Antoñita — ¿Cuántos le traigo, señor?

Argán — Comprame quince, pal’ arranque.

Antoñita — ¿Quince? Ay, no le será más conveniente plastificarla, señor.

Seguido casi inmediatamente por este intercambio en que Antoñita dice “Señor, no se acueste ahí. ¿Me quiere decir una cosa? ¿Por qué esas sábanas están llenas de caca de paloma?” y Argán contesta “Y, porque e’ una cama de una plaza” (Tenfieldoficial, 2022b).

La segunda parodia, de carácter biográfico y centrada en un artista uruguayo contemporáneo, presenta otra predominancia de lo emotivo, al igual que ocurre con la historia de Ruben Rada en el espectáculo 2024 de Caballeros. También en este caso la música cumple un rol fundamental en la intención de conmover a través de recuerdos. Podría entenderse como una parodia melodramática, que apela a la exaltación de los sentimientos, con momentos de relajación centrados

en una comedia que se sustenta en juegos de palabras, principalmente escatológicos o cargados de contenido sexual. La historia está plagada de referencias al carnaval y a la música popular uruguaya.

El espectáculo 2023 de Caballeros, “Sueños y leyendas”, está compuesto por las parodias “Ma” Barker y la vida de Rosa Luna. Su estructura incluye una primera parodia cómica y una segunda melodramática, claramente delimitadas entre sí. Al igual que lo ocurrido en el espectáculo 2022, la parodia de Ma Baker se sitúa en un contexto lejano temporal y geográficamente, pero la distancia de la obra original está dada por un paralelismo con la situación actual de Uruguay en la búsqueda del humor.

La parodia propone una crítica política de actualidad, con numerosos paralelismos entre la obra original y la situación de inseguridad en Uruguay. Parte de la parodia ocurre en la Torre Ejecutiva, y la autoridad policial (interpretado por Walter “Cucuzú” Brilka) es confundida con el entonces ministro Heber por sus subordinados (Tenfieldoficial, 2023e):

Keith — Buenos días, comisionado Heber.

J. Edgar Hoover — Ya te dije mil veces que no soy Heber, soy John Edgar Hoover, director del FBI. ¿Qué pasó, Keith?

Keith — Jefe, debemos atrapar a esa familia Barker de una vez, ¿somos un equipo o qué?

J. Edgar Hoover — O qué.

Este personaje aparece constantemente como objeto del humor (Le Goff, 2022), lo que podría constituirse como parte de la crítica, elemento central en la búsqueda del humor del conjunto.

Al igual que lo identificado en la caracterización de la poética de Caballeros 2024, la búsqueda del humor se sostiene principalmente sobre recursos de comicidad verbal, principalmente sobre los varios sentidos posibles de un mismo término o expresión. Un ejemplo de esto es el diálogo entre Ma Barker, interpretada por Jorge “Pollo” Medina, y uno de sus hijos tras enterarse de la muerte de su

hermano en un accidente de coche, cuando uno de los hijos afirma “Mamama, deberíamos comprarle una corona” y Ma Barker contesta “Eso es muy bueno, ta, es muy noble. Dale, andá, traela bien fría y llevá envase” (Tenfieldoficial, 2023e), en un juego entre la corona funeraria y la marca de cerveza Corona. Otro ejemplo del mismo tenor es el diálogo que sostiene el comisionado Heber / Hoover en que uno de sus oficiales anuncia: “Señor Heber, son los Barker, están robando la fábrica Tramontina.” y el comisionado contesta “¿Tramontina? Ese Tramontina es un testigo en-cubierto” (Tenfieldoficial, 2023e) y en alusión a la marca de cubiertos Tramontina.

Tras una primera parodia que apunta al humor, la historia de Rosa Luna presenta una clara estructura melodramática. Se estructura en un esquema de personajes virtuosos y personajes que están equivocados, con una exaltación constante de las emociones que busca conmover (Alatorre, 1999). Si bien presenta momentos cómicos, pueden entenderse como parte de la configuración de tensión-relajación propia del melodrama. Al igual que en la primera parodia, muchos de los chistes son subidos de tono.

El espectáculo de Caballeros 2025, con El mercader de Venecia y Al maestro con cariño como parodias, retoma la estructura de una parodia predominantemente cómica y otra marcadamente emotiva, que en el espectáculo 2024 se insinúa pero no se termina de concretar. La primera parodia se sostiene sobre los personajes interpretados por Danilo Mazzo, Sergio Hernández y Ricardo “Tato” García, que buscan el humor a partir de dobles sentidos y otros mecanismos propios de la comicidad verbal. Al igual que en espectáculos anteriores, lo sexual y escatológico tienen gran preponderancia, por ejemplo en las historias de “Tato” García sobre el dueño del conjunto y una muñeca inflable (Tenfieldoficial, 2025d). La segunda parodia presenta una estructura melodramática, con algunos momentos de relajación cómica en un esquema de clara tensión y exaltación de emociones con la intención de conmover.

Los tres espectáculos analizados en este apartado presentan algunos puntos en común que no se identifican claramente en la caracterización de la poética del espectáculo 2024 de Caballeros. La búsqueda perpetua de la risa que presentaron en este carnaval, interrumpida solamente en los cuadros musicales y algún breve monólogo reflexivo, no es la norma en los otros espectáculos, que suelen alternar una parodia cómica con otra melodramática y además incorporan la tonalidad marcadamente escatológica y sexual a los juegos de palabras, dobles sentidos y recursos propios de la comicidad verbal (Bergson, 2016) que sí están presentes en los cuatro espectáculos analizados.

Los Muchachos

Durante el año 2022, el conjunto de parodistas Los Muchachos definió desarrollar en su espectáculo una única parodia, que ocupa toda la duración establecida para la categoría en el marco del concurso. El nombre que dieron a su espectáculo y su única parodia fue “Los juegos del hambre”, basada en el libro de Suzanne Collins y la película homónima. Sin embargo, la historia incorpora también numerosos elementos de la situación del Uruguay durante la pandemia COVID-19.

El espectáculo podría interpretarse como una parodia de “Los juegos del hambre” que incorpora elementos de la pandemia en Uruguay como parte de la “distancia” de la obra original inherente al género (Hutcheon, 2000); o como una parodia de la situación de la pandemia en Uruguay que utiliza “Los juegos del hambre” como el proceso de estilización crítica en el que radica la parodia (Bajtín, 2012). Dependiendo de la interpretación que se defina, pueden destacarse distintos elementos de contacto con la poética de Los Muchachos en su espectáculo 2024.

Si se entiende que la parodia es sobre “Los juegos del hambre”, todas las menciones a la pandemia en Uruguay funcionan como introducción de personajes y situaciones ajenas a la historia como forma de buscar el humor. Si se considera que la parodia es sobre la pandemia del COVID-19, se trata de la parodia de una

historia real en escena y completamente ficcionada, que tensiona en cierta medida las definiciones del reglamento del concurso.

Más allá de la ambigüedad respecto a cuál es la obra parodiada y cuál es la “distancia” o “estetización” que le da carácter de parodia, se identifican otros elementos del espectáculo 2022 que son consistentes con la poética de Los Muchachos 2024. Uno de ellos es la búsqueda del humor mediante la introducción de un personaje ajeno a la historia en un rol central: el personaje de Peeta, protagonista en la obra original, es reemplazado por el cantante colombiano contemporáneo conocido como Camilo.

También existen algunos elementos de desdoble aunque no de personajes sino de la historia: los relatores de los juegos del hambre muchas veces hacen comentarios sobre la estructura misma de la película, como nombrar a los competidores y luego a “un montón de personajes de relleno que se van a morir pronto” (Tenfieldoficial, 2022d). Por otra parte, el esquema de personajes malos que funcionan como objeto de la risa y habilitan la crítica política también está presente en el espectáculo, encarnado en los distintos integrantes del entonces gobierno nacional, pertenecientes a partidos políticos de derecha.

Durante el carnaval 2023, las parodias puestas en escena por parodistas Los Muchachos fueron “La historia del Cerro” y Gilda. Se identifican en este espectáculo numerosos elementos que conforman la poética de Los Muchachos 2024. Por un lado, aparecen en ambas historias una serie de desdobles de personajes que tensionan la frontera entre ficción y realidad. Un ejemplo es el diálogo entre el personaje de Gilda y su esposo —interpretado por Damián Lescano, cantante de música tropical—, en el que él le recrimina a la cantante que lleva una vida de gira, saliendo todas las noches, pintándose el pelo de colores y utilizando ropa llamativa, a lo que el personaje de Gilda responde “¿En serio, Lescano?” (Tenfieldoficial, 2023b).

También el diálogo entre el personaje de Gilda y su amiga, en que esta última le dice “No me quiero ir, amiga, porque te vas a morir, vi a Los Chobys y te morís,

amiga” en referencia al espectáculo de humoristas Los Chobys, que en su segunda puesta en escena durante el concurso oficial incluyó una referencia explícita a la muerte de Gilda en relación al espectáculo de Los Muchachos¹¹ (Tenfieldoficial, 2023a).

Aunque estos desdobles como elementos para la búsqueda del humor se concentran en la parodia de Gilda, es posible identificar ejemplos también en la parodia sobre el Cerro. Por ejemplo, el personaje de Lucía Rodríguez interpreta a Susy, quien durante la escena en que se reabre el tablado del barrio como parte de la historia, da aviso de que “Hay un niño perdido en el tablado, dice que la madre lo dejó hace treinta días, le compró un churro, le dijo ahora vengo y no volvió. Se llama Mateo, a ver si alguien se hace cargo” (Tenfieldoficial, 2023b). Mateo es el nombre del hijo de la actriz que desarrolla este parlamento en la vida real.

Otro aspecto de la poética de Los Muchachos 2024 que se identifica en su espectáculo 2023 es la introducción de un personaje ajeno a la historia, en este caso, Federico “Pajarito” Valverde —interpretado por Fabrizio Silvera— en la historia de Gilda. No queda clara cuál es su inserción en la historia, pero aparece durante numerosas escenas y es clave en la búsqueda de la risa. También se reconoce una similitud en el desarrollo de los momentos emotivos de la historia mediante cuadros musicales, como la muerte de Gilda, y en la búsqueda de la conexión con el público mediante la interpretación de canciones bailables conocidas en el marco del espectáculo, al igual que ocurre en la parodia de Freddie Mercury que forma parte de la propuesta 2024.

En cuanto a personajes y roles, existen algunas figuras protagónicas como la de Lucía Rodríguez, pero la búsqueda del humor se desarrolla principalmente en las interacciones entre esta actriz y Leticia Cohen, Denise Casaux, Martín “Pollo” Perrone y Fabrizio Silvera. Se trata de un grupo de cinco intérpretes principales

¹¹ Durante el carnaval 2023, humoristas Los Chobys decidieron presentar un espectáculo construido sobre la premisa de utilizar “restos” de espectáculos propuestos por otros conjuntos. Es en este marco que desarrollaron la referencia a la muerte de Gilda como una escena “descartada” por parodistas Los Muchachos, tan solo algunos días antes de la última actuación del conjunto de parodistas en la liguilla del concurso oficial.

cuyos diálogos o contrapuntos construyen comicidad, elemento que se repite en la poética de Los Muchachos al año siguiente.

En este marco, son las actrices mujeres quienes elaboran en escena algunos diálogos cargados de alusiones sexuales, al igual que ocurre en el espectáculo 2024 de este conjunto. Por último, se identifica una similitud entre las poéticas de ambos espectáculos en la intención de transmitir un mensaje explícito, en este caso, de reivindicación feminista mediante el enfoque desde el que se presenta la parodia de Gilda.

En el año 2025, el espectáculo puesto en escena por Los Muchachos fue denominado “Entre el cielo y el infierno” y estuvo conformado por las parodias de La divina comedia y la vida de Rodrigo “El Potro” Bueno. Se identifican en la propuesta más reciente del conjunto varios de los elementos que conforman su poética 2024. El espectáculo 2025 lleva a un extremo los desdobles entre intérpretes y personajes: durante la parodia de La divina comedia, las protagonistas son Denise Casaux y Leticia Cohen actuando de sí mismas, es decir, los personajes principales de la historia son ellas dos durante toda la parodia. El juego entre intérprete y personaje de la intérprete se mantiene a lo largo de toda la historia.

También en la parodia de Rodrigo se utiliza este recurso como forma de buscar el humor, pero de forma más acotada. Damián Lescano aparece en escena varias veces intentando que le permitan interpretar al personaje de Rodrigo, con una peluca exageradamente mala de color verde y pronunciando mal los diálogos. Ante esto, otro intérprete le responde “No vas a ser Rodrigo porque Rodrigo era un tipo terraja, de barrio, que tenía algún problemita con las adicciones, que le encantaba la noche... no te rías” (Tenfieldoficial, 2025b) jugando con las similitudes entre la vida de ambos cantantes, el parodiado y el integrante del conjunto, en la búsqueda de la risa.

Durante esta parodia, también Leticia Cohen entra y sale de su personaje para comentar las dificultades que le genera imitar el acento cordobés de la madre de

Rodrigo y señalar que lo va cambiando a lo largo de la historia, o para quejarse por tener que interpretar a ese personaje por ser la actriz de mayor edad en el conjunto.

Otro elemento de la poética 2024 de Los Muchachos que se repite en 2025 es la utilización de cuadros musicales como parte de la historia, para desarrollar las escenas emotivas. Las intérpretes mujeres, Denise y Leticia, son quienes tienen habilitado el humor cargado de alusiones sexuales y los chistes en un tono que podría denominarse como vulgar. Algunos ejemplos de esto son las alusiones explícitas de Denise (personaje) a Fabrizio, los chistes de Leticia durante su matrimonio fallido con Damián y la discusión de ambas actrices en torno a la posibilidad de decir “puto” en escena después de haber hecho un espectáculo sobre la diversidad el año anterior.

Sin embargo, durante el espectáculo 2025, también los personajes puestos en escena por Fabrizio Silvera desarrollan algunos chistes cargados de contenido sexual, no son exclusivamente las intérpretes mujeres quienes tienen habilitado este tono.

También en el espectáculo 2025 de parodistas Los Muchachos se propone un mensaje explícito en clave de reivindicación de derechos, específicamente en la parodia de La divina comedia, en que se critica la gordofobia y los mandatos sociales que se imponen a las mujeres en relación al matrimonio.

Momosapiens

Durante el carnaval 2022, Momosapiens festejó sus treinta años con un espectáculo integrado por dos parodias: Frankenstein y Juana de Arco. Ambas historias son presentadas como el conjunto como predominantemente cómicas, con algunos momentos más emotivos pero relativamente acotados y bien delimitados. Se trata, además, de dos historias que no son locales ni tienen un

componente particularmente local (por ejemplo, personajes o paralelismos) en la forma en que el conjunto decide contarlas, más allá de comentarios puntuales.

La búsqueda del humor por parte de Momosapiens en el espectáculo 2022 se sostiene, en gran medida, en los mecanismos identificados como parte de la poética 2024: juegos de palabras, dobles sentidos y la ambigüedad entre el sentido literal y figurado de ciertas expresiones. Este último recurso se sostiene también sobre un importante componente visual, por ejemplo durante la parodia de Juana de Arco.

En la escena previa a la batalla, cuando los soldados franceses están repasando el armamento que tienen disponible, un integrante del conjunto caracterizado como soldado entra al escenario y tira por los aires un muñeco que representa a una llama (animal) diciendo que es un “lanzallamas”, o cuando otro integrante caracterizado como el personaje infantil “Dora la exploradora” con una metralleta en las manos, y sus compañeros le llaman la “ametrallaDora” (Tenfieldoficial, 2022a). Durante la primera parodia también se identifican numerosos ejemplos de mecanismos propios de la comicidad verbal como parte de la búsqueda del humor, principalmente apelando al juego entre los múltiples sentidos de un mismo término o expresión.

Al igual que en el espectáculo 2024, se utiliza en 2022 la crítica política como recurso en la búsqueda de la risa, con variadas menciones a políticos de derecha tales como Graciela Bianchi, Guido Manini Ríos o Azucena Arbeleche —todos ellos integrantes del entonces gobierno nacional de coalición— que aparecen en la historia objetos de la risa (Le Goff, 2022).

En cuanto a las individualidades y los roles, el espectáculo 2022 de Momosapiens presenta un esquema colectivo para la búsqueda del humor, tal como surge en la caracterización de la poética 2024. Horacio Rubino, Daniel “Nono” Cabrera y Paul Fernández son protagonistas en la búsqueda de la risa durante la primera parodia, con la incorporación de Maximiliano Azambuya en un carácter principal para la segunda historia, pero no aparecen en todas las escenas ni son los únicos

que realizan o rematan chistes. La participación de múltiples componentes del conjunto durante las diferentes escenas implica, en este espectáculo, la participación de todos ellos en la búsqueda del humor mediante pequeños chistes.

Juana de Arco, personaje principal de la segunda parodia interpretado por Camila Díaz, tiene un rol protagónico en los momentos más emotivos de la historia pero secundario en la búsqueda del humor. Protagoniza, casi al final del espectáculo, uno de los momentos que apelan a la emoción en un encendido discurso acerca de la igualdad de género. Otro momento que busca conmover se desarrolla en la primera parodia, inserto en la historia sin demasiada explicación, cuando Paul Fernández interpreta a Ariel “Pinocho” Sosa, quien fuera durante varios años integrante del conjunto y amigo de su dueño, Horacio Rubino. En ambos casos, la emoción aparece en relación a personas o situaciones que son locales y actuales dentro de historias que no necesariamente cumplen estas características.

El espectáculo 2023 de Momosapiens fue denominado “¿Quién me robó mi niñez?” con las parodias “Blancanieves y los siete enanitos más altos del mundo” y “El robo del siglo”. Se trata de una primera parodia basada en una obra clásica y otra de carácter más local, rioplatense, ambas de tono predominantemente cómico.

El mecanismo preferido en la búsqueda del humor son los procedimientos de la comicidad verbal, tales como la introducción de una idea absurda en una estructura de frase consagrada, el foco en la literalidad de una expresión figurada, la transformación cómica de proposiciones verbales y la repetición (Bergson, 2016); al igual que lo identificado como parte de la poética 2024 del conjunto.

Algunos ejemplos que pueden señalarse de estos mecanismos son la escena en que la bruja malvada —Pedro “Cacho” Denis— le vende una manzana a Blancanieves —Floencia Battagliese— y para pagarle con tarjeta llaman a Danny DeVito para que utilice su tarjeta de débito, y a Ruth para que le haga “la factura con RUT” a Blancanieves (Tenfieldoficial, 2023d), jugando con la sonoridad similar de distintos términos. También el procedimiento de repetición mediante la reiteración

de la frase “En el bosque con un solo laburo no alcanza” (Tenfieldoficial, 2023d) por parte de distintos personajes a lo largo de toda la primera parodia.

El foco en la literalidad de una expresión figurada aparece, por ejemplo, durante la parodia de El robo del siglo, cuando el personaje de “Cacho” Denis explica que uno de sus compañeros no tiene suerte en las relaciones: “Dejá, anduvo con una dermatóloga... Y terminaron mal, los dos paspados. Después estuvo con una anestesista, parece que no sentía nada” (Tenfieldoficial, 2023d).

Se identifica también la utilización de crítica política de actualidad como mecanismo en la búsqueda del humor a lo largo de las dos parodias, al igual que en la poética 2024 del conjunto. Esto ocurre, por ejemplo, cuando el cazador sugiere a la Reina Malvada fingir que Blancanieves vende droga para encubrir su asesinato como un ajuste de cuentas, insinuando que esta es una práctica habitual del entonces Ministerio del Interior del gobierno nacional.

También en la primera parodia se identifica un fuerte uso de lo musical y sonoro como parte de la búsqueda de la risa, como ocurre en 2024. Los siete enanitos cantan su canción Heigh Ho (Churchill y Morey, 1938) con distintas letras acorde a lo que va sucediendo en la parodia: “Hay pop, hay pop, hay pop para morfar”; “mal yo, mal yo, no volverá a pasar”; y “hay doc, hay doc, hay doc para curar” (Tenfieldoficial, 2023d).

Uno de los elementos que caracterizan la poética de Momosapiens a partir del análisis de su espectáculo 2024 es el carácter colectivo de la búsqueda del humor. En el espectáculo de 2023, aunque esto se mantiene, se identifica una mayor predominancia de ciertos intérpretes en la realización de chistes, principalmente de Pedro “Cacho” Denis que cumple un rol de figura en el conjunto. Sin embargo, también Paul Fernández, Florencia Battagliese, Maximiliano Azambuya y Lucas Bolo cumplen roles protagónicos, buscando la risa en contrapunto, y otros integrantes del conjunto también tienen parlamentos relevantes a nivel cómico.

El espectáculo puesto en escena durante el carnaval 2025 por Momosapiens, “Comediantes como de antes”, está conformado por dos parodias de carácter

predominantemente cómico: La Cumparsita y Amigos inseparables. Las historias articulan humor y emoción, pero con mayor presencia del primero.

Momosapiens utilizan recursos propios de la comicidad verbal, característicos también de la poética del espectáculo 2024, como el foco en la literalidad de expresiones figuradas, la repetición, los dobles sentidos y la interferencia de series (Bergson, 2016). También aparecen múltiples ejemplos de humor absurdo, humor sonoro o anclado en lo musical, y algunos momentos puntuales en que la crítica política se utiliza como recurso cómico.

Un ejemplo del juego entre sentidos literales y figurados de las expresiones pueden encontrarse en la primera parodia, en un diálogo entre Gerardo Mattos Rodríguez o “Becho”, representado por Maximiliano Azambuya, y Ramón “Loro” Collazo, interpretado por Xavier Font (Tenfieldoficial, 2025c):

Ramón “Loro” Collazo — ¿Y cuándo empezaste a componer vos?

Gerardo Mattos Rodríguez — Cuando era más gurí, trabajaba en la fábrica de piano en mis tiempos libres.

Ramón “Loro” Collazo — ¿Hiciste muchas piezas para pianos?

Gerardo Mattos Rodríguez — No, generalmente hacíamos los pianos enteros.

Este recurso aparece varias veces, muchas de ellas incorporando un fuerte componente visual. El procedimiento de repetición puede identificarse, por ejemplo, en el sonido “Chan chan” —junto al movimiento de manos en un piano imaginario— realizado por el personaje de “Becho” tras varios de sus chistes, que luego se consagra como modelo de frase cómica (Bergson, 2016) y sirve como base para la búsqueda de la risa mediante otras palabras pronunciadas con la misma cadencia por el mismo personaje (Tenfieldoficial, 2025c).

Un ejemplo de interferencia de series se hace presente en la segunda parodia, cuando los personajes de Felipe y Tito mantienen dos conversaciones telefónicas mezcladas con el interés amoroso del primero y la hermana del segundo,

redundando en la concreción de una cita involuntaria pero deseada (Tenfieldoficial, 2025c). Inmediatamente después, cuando el personaje de Tito, interpretado por Paul Fernández, sugiere a Felipe, representado por Federico Pereyra, que consulte con la almohada sus inquietudes, este contesta “No sé, Tito, seguramente la almohada... con-funda” (Tenfieldoficial, 2025c) desplegando otro ejemplo de juegos de palabras como recurso típico del espectáculo.

El humor absurdo aparece, por ejemplo, en el intercambio de dinero entre Tito y sus dos amigos, cuando se devuelven sucesivamente cien pesos hasta saldar todas sus deudas; o durante la escena en la que el personaje de “Mincho” (Maximiliano Azambuya) se reencuentra con Tito y le va robando todas sus pertenencias en un amistoso diálogo.

Además de estos procedimientos característicos de la poética de Momosapiens, se trata de un espectáculo que se apoya en lo colectivo para la búsqueda del humor, eje central de la propuesta. La mayoría de las escenas construyen lo cómico mediante la interacción entre varios actores (mayoritariamente varones), con chistes cuyo remate depende de sucesivos pasos previos interpretados por diferentes personajes. Los protagonistas se desdibujan en la primera parodia, y son levemente predominantes en la segunda pero la búsqueda del humor sigue incorporando un fuerte componente colectivo.

Por último, juega un rol fundamental en el espectáculo 2025 lo sonoro en la búsqueda de la risa. Específicamente, en relación a la música. El cuadro sobre la facilidad de componer un tango, en que el “Loro” Collazo —Xavier Font— convence a sus compañeros de probar distintas canciones y melodías sobre las mismas notas musicales, se construye colectivamente sobre la música como eje fundamental.

No se identifica en ninguno de los tres espectáculos de Momosapiens analizados en este apartado una relevancia tan fuerte de esquemas melodramáticos como en el año 2024. Es el único año en que aparece una parodia diseñada específicamente con este carácter, que apunta a conmover, y con un esquema tan claro de

personajes virtuosos contra otros equivocados (Alatorre, 1999). Tampoco se encuentran estructuras tan claras de tensión y relajación dramática en otros años. Es necesario, entonces, relativizar este aspecto como parte de la poética de Momosapiens, ya que su predominancia en el espectáculo correspondiente al carnaval 2024 parece ser un hecho relativamente aislado .

Zíngaros

El espectáculo 2022 de parodistas Zíngaros se denominó “El gran showman”, y estuvo conformado por dos parodias basadas en las historias de vida de Florence Nightingale y de Tabaré Vázquez. Ambas historias articulan humor y emoción, con escenas que buscan conmover intercaladas con otras de carácter cómico.

Al igual que en 2024, existen algunos intérpretes que están permanentemente en escena: Aldo Martínez y Ledys "Panchito" Araújo interpretan múltiples personajes durante la primera parodia —muchos de ellos femeninos, utilizando el travestismo como recurso escénico—, y en la segunda historia son centrales, con Aldo interpretando a Tabaré Vázquez y “Panchito” cumpliendo el rol de su amigo.

También Carina Méndez cumple un rol central, como protagonista de la primera parodia en el personaje de Florence Nightingale, e interpretando a María Auxiliadora Delgado, esposa de Tabaré Vázquez, en la historia de vida del político. Charlie Sismondi y Gonzalo Moreira completan el equipo de intérpretes principales, el primero en personajes cómicos y el segundo con carácter más emotivo. Pero son Aldo y “Panchito” quienes aparecen permanentemente en el escenario, inclusive en la presentación y la despedida. En el caso de Aldo, además de actuar de gran showman, aspirante a enfermera, reina de Inglaterra y Tabaré Vázquez, es el encargado de la canción final dedicada a Ariel “Pinocho” Sosa, consolidándose como figura del conjunto.

El esquema de intérpretes y roles es similar al identificado en 2024: las escenas suelen contar con múltiples componentes pero en roles que apuntan a dar

contexto, como la hinchada en el partido de progreso o los soldados en el hospital, con un grupo pequeño de protagonistas que desarrollan la historia y buscan tanto la risa como la emoción.

Se identifican otras similitudes con la poética del espectáculo 2024. En “El gran showman” aparecen numerosos comentarios sobre actualidad política en la búsqueda del humor, así como juegos de palabras y dobles sentidos. Estos últimos son desarrollados principalmente por “Panchito”, en un tono escatológico y sexual, y a veces absurdo. Otro elemento común a la poética de Zíngaros 2024 es la importancia de la imitación, con Aldo Martínez impostando la voz al igual que Tabaré Vázquez y replicando sus movimientos en una búsqueda por conmovir. También se desdibujan los límites entre parodia y realidad con intenciones humorísticas, en algunos desdobles como el comentario de que Florence Nightingale, que supuestamente tiene diecisiete años al inicio de la parodia, “está baqueteada” (Tenfieldoficial, 2022c) puesto que la actriz que la interpreta es mayor de edad.

Dado que uno de los elementos identificados como centrales en la poética de Zíngaros 2024 se vincula al carácter de parodia de sus historias y los elementos de la obra original que es necesario conocer para disfrutarlas, resulta de interés destacar que las dos parodias puestas en escena por el conjunto durante 2022 incluyen un relato explícito de las historias originales, que encuadran las escenas. La primera parodia inicia con un relato por parte de Florence Nightingale —Carina Méndez— sobre quién es ella misma, su importancia para la historia de la humanidad y una breve contextualización de sus orígenes para comenzar la historia. En el caso de Tabaré Vázquez, el rol de Gonzalo Moreira como intérprete es fundamental, haciendo explícitas fechas, hechos y datos sobre la vida de Tabaré a lo largo de toda la parodia.

Durante el carnaval 2023, parodistas Zíngaros pusieron en escena “Cada noche es un espectáculo”, con las parodias La nona y la vida de Alberto Candreau. En consonancia con lo que ocurriría al año siguiente, este espectáculo se estructura

mediante una primera parodia predominantemente cómica y una segunda principalmente melodramática, en la que aparecen varios momentos de búsqueda del humor pero que podrían entenderse como discontinuidades en el proceso de tensión-relajación propio del melodrama (Alatorre, 1999).

La relación entre lo colectivo, lo individual y las figuras es similar a la del espectáculo 2024. El espectáculo se sostiene, en gran medida, sobre la interpretación de Aldo Martínez (con roles protagónicos en ambas historias) que articula humor y melodrama. Charlie Sismoni y Claudio Melcón interpretan diversos personajes cómicos, buscando constantemente la risa en contrapunto con Aldo, mientras que Gonzalo Moreira acompaña los momentos más emotivos.

La risa se sostiene, principalmente, en juegos de palabras y dobles sentidos, así como en algunos comentarios de actualidad. La mayoría de los momentos que buscan el humor, especialmente en la segunda parodia, están vinculados a distintos aspectos del carnaval de Montevideo. Como ejemplos, podría mencionarse la escena en que los militares de la dictadura no censuran el libreto de murga Los Saltimbanquis afirmando “Aprobado, Cachete. Somos milicos pero no comemos vidrio” (Tenfieldoficial, 2023c) en referencia al poder de Enrique “Cachete” Espert.

Esto también ocurre en la escena con percusionistas de candombe, durante la que Claudio Melcón dice “A la cuerda de Los Chobys la comemo’ en dos panes” (Tenfieldoficial, 2023c) refiriéndose al cuadro de cuerda de tambores sin tambores desarrollada por el conjunto de humoristas Los Chobys ese mismo carnaval¹². Podría entenderse que este espectáculo requiere un cierto conocimiento del carnaval montevideano, pasado y presente, para comprenderlo plenamente.

Otra similitud con la poética del espectáculo 2024 de Zíngaros radica en la imitación que Aldo desarrolla de Candeau, así como en la superposición de múltiples interpretaciones: Aldo Martínez encarna el personaje de Alberto

¹² Se trata del mismo espectáculo de “Restos” puesto en escena por humoristas Los Chobys al que se hizo mención durante el análisis del espectáculo de Los Muchachos 2023, descrito en una nota al pie previa.

Candeau, que a su vez representa a Don Olegario en la obra M'hijo el dotor de Florencio Sánchez.

Por último, es relevante destacar la importancia de la presentación, la canción final y la despedida en la búsqueda de exaltación de las emociones por parte de Zíngaros, al igual que ocurre en el espectáculo 2024. En esta oportunidad, además, la temática de la presentación aparece durante la segunda parodia y funciona como hilo conductor, con distintas musas (personajes que dan inicio al espectáculo) que dialogan con Alberto Candeau para dar contexto a su historia y guiar su desarrollo. También al final del espectáculo aparece la emoción, con la canción dedicada a Ledys “Panchito” Araújo, componente del conjunto que falleció en noviembre de 2022.

El espectáculo 2025 de parodistas Zíngaros se denominó “Historias rotas” y se construyó sobre las parodias “El libro de los momones” y la vida de José “Pepe” Mujica y Lucía Topolansky. Al igual que lo identificado en la caracterización de poéticas de años anteriores, se trata de un espectáculo con una fuerte búsqueda de la emoción, con una primera parodia de carácter cómico y una segunda, biográfica, que se centra en conmover aunque presenta elementos de relajación dramática fuertemente humorísticos.

También es una propuesta con gran presencia de componentes en escena durante todo el espectáculo, que dan contexto a cada momento, pero claramente liderada por un conjunto de figuras que llevan las historias y son centrales a la búsqueda del humor y de la emoción. Gastón “Rusito” González es protagonista de ambas parodias y de la presentación. También Sergio “Checho” Denise y Carolina Favier son centrales en ambas historias, con personajes protagónicos, y en un segundo plano aparece Charlie Sismondi, orientado principalmente al humor.

Se trata de un espectáculo con gran contenido vinculado al carnaval, principalmente en la primera parodia que adapta un musical estadounidense sobre la religión de los mormones al contexto local, versando sobre la religión del carnaval montevideano. En esta historia, la búsqueda del humor se sostiene sobre

múltiples referencias al estilo de vida en carnaval —alcohol, drogas, excesos— y el funcionamiento del fenómeno, así como en juegos de palabras o dobles sentidos en relación a figuras de la fiesta.

“Checho” Denis enumera a los santos de carnaval como “el santo del baile: San Claude, a mí me gusta más Couto pero no me entraba. El santo de los lubolos: San-bo Kenia. Y el santo de los humoristas: Tus Étors san-ados” (Tenfieldoficial, 2025a). Este fragmento busca la risa condensando en menos de veinte segundos menciones a Gustavo “Jean-Claude” Pérez, coreógrafo de carnaval y dueño de revista La Compañía; Fernando Couto, histórico coreógrafo y jurado del concurso de carnaval 2025 en el rubro coreografía y bailes; Yambo Kenia, comparsa del barrio Buceo con varias décadas de historia en carnaval; y Tus Étors Salados, conjunto de parodistas creado por humoristas Los Chobys que integran en fragmentos de sus espectáculos.

Otro elemento en común con la poética de Zíngaros 2024 es la búsqueda de la risa mediante comentarios políticos de actualidad, como parte del libreto —en la murga de los porteros de Carrasco, que además hace referencia al espectáculo de murga Asaltantes con Patente 2023 con su “tapadita”— o como “mechas” que incorpora “Rusito” González en diferentes momentos de la primera parodia. Dentro de un rango difuso entre libreto e incorporaciones sucesivas bajo el formato de “mechas” aparecen los comentarios de actualidad que buscan el humor mediante los personajes de Yamandú Oris, Alejandro “Pacha” Sánchez, Blanca Rodríguez, Álvaro Delgado y algunos políticos del partido colorado en la segunda parodia.

También se reitera como elemento que busca la risa la tensión de la frontera entre parodia y realidad, con la emergencia de elementos de los intérpretes por sobre los personajes. Un ejemplo de esto ocurre cuando el personaje de “Rusito” González discute con el de “Checho” Denis y este último lamenta “Ay Ricky, me dejaste solo, a partir de mañana empiezo a mirar Desayunos Informales” (Tenfieldoficial,

2025a) en relación a un programa televisivo matutino que compite en horario con el programa donde trabaja “Rusito” González.

Asimismo, las imitaciones son centrales en el espectáculo 2025, tal como ocurre en 2024. Especialmente durante la segunda parodia. Carolina Favier habla y se mueve como Lucía Topolansky, mientras que “Rusito” González habla y se mueve como José “Pepe” Mujica, repitiendo muchas veces frases que el ex mandatario pronunció públicamente en la vida real. La fidelidad de las imitaciones genera algunos momentos en que la transformación semántica adquiere un régimen lúdico (Genette, 1989) en la búsqueda de la risa, pero están principalmente orientadas a la tensión dramática y la intención de conmover.

La imitación que “Checho” Denis realiza de Yamandú Cardozo, por otra parte, está absolutamente abocada a la búsqueda de la risa. La mímica que desarrolla respecto a la forma de hablar de Yamandú Cardozo coloca a este último como objeto de la risa en el esquema de Le Goff (2022), pero presupone, nuevamente, un conocimiento básico de carnaval y de los espectáculos de murga Agarrate Catalina para que surta efecto.

Quizás una diferencia del espectáculo 2025 en relación a la poética de Zíngaros 2024 radica en la forma que toma el esquema melodramático durante la parodia biográfica de cada espectáculo. Mientras que en 2024 se despliegan las contradicciones internas del personaje de “Pinocho” Sosa como mecanismo fundamental del melodrama (Alatorre, 1999); la parodia sobre José “Pepe” Mujica y Lucía Topolansky se centra en el amor de estos personajes sin ahondar en sus contradicciones. Los momentos de relajación dramática están centrados, principalmente, en personajes secundarios, y los protagonistas son personajes marcadamente emotivos.

Un hallazgo del contraste de la poética de Zíngaros 2024 con otros espectáculos inmediatamente anteriores y posteriores es la importancia de los intérpretes en escena en la construcción del humor. Aunque numerosas características se mantienen, algunos aspectos van cambiando para ajustarse a los recursos

preferidos de las figuras del conjunto en cada espectáculo. La predominancia de los distintos mecanismos en la búsqueda del humor parece asociada al estilo propio de los protagonistas que integran el conjunto cada año.

10.4) El concurso como elemento legitimador

Un emergente en el análisis acerca de las poéticas de parodismo y el lugar que ocupa en ellas el humor es el peso del concurso oficial en este proceso. Antes de intentar delimitar las poéticas de parodismo en dominantes, emergentes y residuales, se entiende necesario reflexionar sobre el concurso como elemento legitimador, específicamente en relación al lugar del humor y los mecanismos para su búsqueda.

Se retoman, para esto, las posturas de quienes crearon los espectáculos de parodismo analizados. Uno de los letristas de Los Muchachos resalta la necesidad de ganar para obtener la confianza del dueño del conjunto y del grupo a efectos de profundizar una línea artística:

Igual, lo que te justifica es ganar. Porque vos podés hacer eso, pero si durante tres años no ganás, llega un momento que decís, bueno, tenemos que hacer esto. [...] Hasta el último momento los componentes te decían que: no, todo bien, yo entiendo lo que vos decís, pero después viene esto y hacen Joker al final y te ganan. Y es increíble cómo precisás ganar. Lo precisás, precisás ganar algo para decir: okey, este rumbo no está mal. (Xicart, 2024)

Mientras que un letrista de Momosapiens señala los peligros de este mecanismo:

Acá en carnaval el éxito, además de legitimar, también tiene una contracara, y es que termina muchas veces homogeneizando propuestas [...] ¿La apuesta es seguir dándonos la cabeza contra la pared y probando fórmulas sin perder la línea o tratar de formatear un espectáculo para ganar? (Font, 2024)

También el dueño de este mismo conjunto explicita el peso que quienes hacen carnaval asignan a aquello que el jurado valora como positivo. O al menos, a lo que artistas suponen que el concurso entiende como legítimo:

No creo que una parodia hoy solamente para hacer reír, esté en demasiada consideración del jurado. Entonces a veces tenemos que cambiar la estrategia, no porque a mí me guste, digo, si hay que dar un mensaje lo damos y me parece bárbaro. Pero para mí una parodia que apueste solo a la risa es algo bárbaro, maravilloso, porque ver la gente riéndose durante la misma es disfrutable. (Rubino, 2024)

Es así que los resultados del concurso son un aspecto importante que quienes crean los espectáculos y quienes los financian consideran para tomar decisiones artísticas. Si el concurso oficial de carnaval es un elemento fundamental en la legitimación de lugares y relaciones de poder dentro del carnaval en general y el parodismo en particular, es necesario considerar sus resultados más allá de 2024 para el análisis. Se presenta a continuación una sistematización de los puestos obtenidos por cada conjunto en los últimos cuatro años, así como el detalle de las parodias puestas en escena y el equipo de letristas acreditado en cada ficha técnica difundida públicamente.

Resultados del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas	
2022	1er puesto: Zingaros. <i>Florence Nightingale</i> . Tabaré Vázquez Claudio Melcón, Nahuel Alberro y Eduardo Rigaud
	2do puesto: Caballeros. <i>El enfermo imaginario</i> . Raúl Castro Jorge “Pollo” Medina
	3er puesto: Los Muchachos. <i>Los juegos del hambre</i> . Maximiliano Xicart, Martín “Pollo” Perrone y Christian Ibarzabal
	4to puesto: Momosapiens. <i>Frankenstein</i> . Juana de Arco. Horacio Rubino
	5to puesto: Aristophanes. <i>El nacimiento de Jesús</i> . <i>La odisea de los giles</i> . Federico Pereyra, Matías “Dragón” Vidal y Pablo Fidelin
2023	1er puesto: Los Muchachos. <i>La historia del Cerro</i> . Gilda Maximiliano Xicart, Martín Ibarzabal, Martín “Pollo” Perrone y Leticia Cohen
	2do puesto: Zíngaros. <i>La nona</i> . Alberto Candéau. Claudio Melcón y Nahuel Alberro

	3er puesto: Caballeros. <i>Ma Barker. Rosa Luna</i> Jorge “Pollo” Medina
	4to puesto: Momosapiens. <i>Blancanieves y los siete enanitos. El robo del siglo.</i> Horacio Rubino y Enrique Vidal
	5to puesto: Aristophanes. <i>Invisible. Mulán</i> Matías Dragón Vidal y Federico Pereyra, con aportes de Xavier Font
2024	1er puesto: Zingaros. <i>Tootsie. Ariel “Pinocho” Sosa.</i> Claudio Melcón, Gastón “Rusito” González, Eduardo Rigaud y Carina Méndez
	2do puesto: Los Muchachos. <i>Freddie Mercury. Del gris al arcoíris.</i> Leticia Cohen, Christian Ibarzabal y Maximiliano Xicart
	3er puesto: Caballeros. <i>Greg Mortimer. Ruben Rada.</i> Enrique Vidal
	4to puesto: Momosapiens. <i>Barbie. Roberto Barry. Uruguay 1973.</i> Horacio Rubino, Federico Pereyra, Christian Font y Xavier Font
2025	1er puesto: Momosapiens. <i>La Cumparsita. Amigos inseparables.</i> Horacio Rubino, Federico Pereyra y Xavier Font
	2do puesto: Los Adams. <i>Toc toc. Karibe con K.</i> Jose María Novo, Luis Alberto Carballo y Carina Méndez
	3er puesto: Caballeros. <i>El mercader de Venecia. Al maestro con cariño.</i> Martín “Pollo” Perrone
	4to puesto: Los Muchachos. <i>La divina comedia. Rodrigo “El Potro”</i> Maximiliano Xicart y Christian Ibarzabal
	5to puesto: Zingaros. <i>El libro de los momones. Pepe y Lucía</i> Jimena Márquez, Eduardo Rigaud y Gastón “Rusito” González

Tabla 4. Resultados del concurso oficial, parodias y letristas. Elaboración propia.

La poética del espectáculo ganador en el año 2024 tenía una estructura de parodia cómica seguida por una parodia melodramática, con una exaltación constante de las emociones. Estos mismos elementos eran destacados por los distintos equipos de comentaristas de carnaval en tono de elogio. Sin embargo, al observar los primeros premios de los años inmediatamente anteriores y posteriores, no se identifican otros espectáculos con una estructura tan delimitada de articulación entre humor y melodrama. Si bien existen otros espectáculos en la categoría con una primera parodia orientada al humor y una segunda de esquema

melodramático, en que lo cómico cumple funciones de relajación dramática o adquisición de un régimen lúdico, no se trata de espectáculos particularmente galardonados a nivel del concurso.

Si se consideran los mecanismos preferidos para la búsqueda del humor como factor, el espectáculo de Zíngaros 2024 sustenta sus elementos más cómicos en una combinación de crítica política, “mechas” de actualidad y juegos de palabras. Aunque es un espectáculo con gran preponderancia de lo emotivo, lo cómico —que se concentra principalmente en Tootsie— radica en una combinación de estos mecanismos. Pero los espectáculos ganadores de otros años consecutivos priorizan otros procedimientos.

El espectáculo de Los Muchachos 2023 tensiona los límites de lo que puede ser una obra a parodiar así como las fronteras entre realidad y ficción, con la incorporación de un personaje ajeno a la historia como recurso clave en la búsqueda de la risa. Momosapiens sustenta el carácter humorístico de su espectáculo 2025 en formas propias de la comicidad verbal, humor absurdo y humor musical. También en relación a los mecanismos para la búsqueda del humor, los resultados del concurso varían.

En cuanto a la preponderancia de figuras versus la construcción colectiva de situaciones humorísticas, el espectáculo ganador del carnaval 2024 estaba fundamentalmente construido en torno a la figura de Gastón “Rusito” González como protagonista de ambas parodias, con apoyos de otros actores y actrices centrales pero no tanto como él. Esto no ocurre en los espectáculos ganadores de 2023 y 2025. De hecho, otros espectáculos con esta estructura de figuras presentados en distintos años por diferentes conjuntos, no obtuvieron buenos resultados en el concurso.

Al analizar las poéticas de los conjuntos de parodistas desde una perspectiva que trasciende el carnaval 2024, se identifican varios elementos que se repiten a lo largo de los años en un mismo conjunto. Sin embargo, los resultados del concurso

de un año a otro varían enormemente, sin conjuntos repetidos (ni poéticas repetidas) dos años consecutivos.

¿Cuáles son, entonces, los criterios? Si se toma, por ejemplo, la poética de Momosapiens. Los mecanismos y recursos para la búsqueda del humor se mantienen durante los cuatro años, lo único que cambia es la presencia de un esquema melodramático en una de las parodias de 2024, pero los resultados del concurso marcan una diferencia únicamente en el año 2025. En el caso de Los Muchachos, parece haber una continuidad en su poética entre los años 2023, 2024 y 2025. Sin embargo, los resultados del conjunto en el concurso durante esos tres años oscilan entre el primer y el cuarto puesto.

Aunque los resultados del concurso son parte de los mecanismos de legitimación dentro del campo del carnaval, no alcanza con observar los primeros premios para caracterizar las relaciones entre poéticas delimitadas. La obtención de un primer o segundo premio puede contribuir a la legitimidad, pero las relaciones son demasiado dinámicas para considerar únicamente este factor en la búsqueda por comprender las fuerzas en tensión del carnaval.

11) El humor en el parodismo montevideano

11.1) Conclusiones

El objetivo general de esta investigación fue comprender el lugar del humor en el parodismo como género del teatro del carnaval montevideano. Para esto se planteó, en primera instancia, identificar momentos, procedimientos y recursos humorísticos utilizados por los conjuntos de parodistas participantes en el concurso oficial de carnaval, así como comprender la perspectiva de quienes escriben e interpretan estos espectáculos acerca del humor y el melodrama en el parodismo. A partir de esto, se buscó delimitar poéticas de parodismo según el lugar que otorgan al humor y el melodrama en sus espectáculos, y caracterizarlas en dominantes, residuales y emergentes.

Dentro de los procedimientos preferidos por los cuatro conjuntos analizados en la búsqueda del humor, se destacan: los juegos de palabras y formas propias de la comicidad verbal, la introducción de personajes ajenos a las historias parodiadas, la crítica política de actualidad, y el desdibujamiento de fronteras entre personajes e intérpretes. En mayor o menor medida, los cuatro conjuntos analizados utilizan en algún momento estos recursos.

También se identifican procedimientos compartidos en el desarrollo del melodrama, con predominancia de la esquematización entre personajes virtuosos emotivos y personajes cómicos que se encuentran equivocados, así como el mecanismo de tensión-relajación dramática, y la utilización de cuadros musicales y coreográficos para los momentos de mayor emotividad.

La caracterización de poéticas a partir de los espectáculos de parodismo del año 2024 y el posterior análisis contextualizado permite delimitar con mayor precisión

los aspectos que definen la poética de cada conjunto en relación al humor, el melodrama y sus mecanismos.

Los Muchachos propone espectáculos donde humor y emoción se articulan en todas las parodias, con la búsqueda por conmover inserta en las historias mediante momentos musicales y coreográficos que son parte del relato. Tensionan las definiciones de parodia establecidas por el concurso, mediante la puesta en escena de parodias cuya obra original no es sencilla de aprehender por su grado de abstracción, con gran margen de decisión para el equipo creativo en cuanto a qué contar o cómo contarlo.

Los personajes son centrales en la búsqueda del humor de Los Muchachos, tanto en el desdibujamiento de fronteras entre realidad y ficción, como en la introducción de personajes ajenos a la historia. En este sentido, lo cómico emerge en las interacciones entre equipos de múltiples protagonistas, que incluyen actrices mujeres en roles centrales. También se trata de espectáculos que buscan explícitamente transmitir un mensaje en clave de derechos. Es así que la poética de los últimos años de Los Muchachos puede caracterizarse como emergente, mediante la adaptación de elementos dominantes a una nueva forma.

En el caso de Momosapiens, sus espectáculos se centran en la búsqueda del humor mediante la combinación de distintos mecanismos de la comicidad verbal, utilizando también elementos visuales en esta búsqueda, con gran presencia del humor absurdo y también de lo musical como parte de la propuesta cómica. La construcción del humor es colectiva, con algunas figuras protagonistas que sin embargo no son las únicas encargadas de buscar la risa. No apuntan a estructuras melodramáticas aunque sí buscan la emoción en momentos específicos del espectáculo, usualmente sobre el final de cada parodia.

Al observar otros espectáculos del género parodismo en los últimos años así como los resultados del concurso hasta 2024 podría ser tentador caracterizar la poética de Momosapiens, absolutamente centrada en el humor, como residual; remanente de una forma previa de hacer parodismo en Montevideo, que recuerda al humor

disparatado y predominantemente musical de los primeros parodistas a mediados del siglo XX. No obstante, la obtención del primer premio en el concurso 2025 con un espectáculo enmarcado en esta poética genera nuevas preguntas sobre su cambiante significación en el contexto actual. Por otra parte, la utilización de recursos propios de la comicidad verbal, fundamentales en Momosapiens, también se repite en otros conjuntos y podría incluirse como un sentido de realidad respecto a lo que el parodismo es, en un esquema dominante.

Los espectáculos de Zíngaros, por su parte, están atravesados en su totalidad por la exaltación de las emociones, desde que abre el telón hasta que cierra. Suelen conformarse por una primera parodia cómica, basada en una obra o persona casi siempre extranjera, y una segunda parodia de esquema melodramático sobre algún personaje fuertemente local. En este sentido, la imitación de estos personajes cumple un rol fundamental en la intención de conmover.

Las propuestas artísticas de Zíngaros están destinadas a un público carnavalero, plagadas de referencias al fenómeno del carnaval, sus personajes y sus dinámicas en la búsqueda del humor y también de la emoción. Los mecanismos para la búsqueda de la risa están fuertemente asociados a la impronta de los intérpretes que protagonizan cada espectáculo, con una lógica de figuras que se mantiene en el tiempo. Algunos de los mecanismos preferidos por el conjunto son los juegos de palabras y la crítica política de actualidad.

Caballeros también propone espectáculos con una parodia cómica y otra de esquema melodramático, esta segunda con mayor o menor preponderancia del humor según el año, liderados por una dupla central de protagonistas varones que se apoyan en otros intérpretes de segunda línea en la búsqueda del humor. Los mecanismos propios de la comicidad verbal son centrales, con gran presencia de chistes sexuales y escatológicos. En algunos casos, la crítica política también se utiliza para hacer humor. La emoción se persigue a través de historias locales de carácter biográfico o la recontextualización de obras extranjeras a la realidad local y actual.

La articulación entre melodrama y humor en el parodismo que proponen Zíngaros y Caballeros, con espectáculos fuertemente atravesados por la impronta de los intérpretes que funcionan como figuras al frente del conjunto cada año, puede definirse como dominante, construyendo un sentido de la realidad para la mayoría de las personas que habitan el carnaval: es la definición de parodismo. Esto se ve reafirmado por los comentarios de los programas radiales sobre carnaval durante 2024: la emoción, la capacidad de conmover y las figuras son lo que más se destaca de todos los espectáculos de parodismo puestos en escena.

Pero esta delimitación de las relaciones entre poéticas no es estática. El primer premio obtenido por Momosapiens en 2025 permite cuestionarse si los espectáculos orientados a la risa son, efectivamente, residuales. El último lugar obtenido por Zíngaros durante este último carnaval desafía la noción de las poéticas fuertemente melodramáticas como dominantes. Aunque es posible delimitar algunas características de las poéticas de cada conjunto, e incluso añadiendo un fuerte trabajo de contextualización de los espectáculos en el marco del concurso, resulta necesario extender el análisis hacia años anteriores para comprender plenamente los procesos y relaciones de poder en el parodismo montevideano respecto al lugar del humor.

Otro de los objetivos de esta investigación apuntó a comprender cómo los roles de género atraviesan estas poéticas y las diferentes formas de buscar el humor en el parodismo como género del carnaval montevideano. En este sentido, se identifican una serie de discursos que mencionan explícitamente el género y la necesidad de participación femenina en escena, tanto desde los espectáculos como por parte de sus creadores. Sin embargo, la mayoría de los roles protagónicos en los espectáculos continúan reservados para los varones, así como la participación en la escritura y los procesos de creación.

Aparecen en los espectáculos una serie de representaciones socialmente valoradas como negativas asociadas a los personajes femeninos en la búsqueda del humor, explicitando una tensión entre la posibilidad que tienen las actrices mujeres de

desplegar humor picaresco en escena, y el reforzamiento de estereotipos. Se repite la centralidad del cuerpo en los personajes femeninos, sean interpretados por mujeres o varones, como objeto de comentarios que buscan ser cómicos, muchas veces degradantes.

En relación al travestismo como recurso escénico, se identifica como novedad el desarrollo de personajes masculinos por parte de actrices femeninas en uno de los conjuntos. Sin embargo, esto convive con la subsistencia de actores varones interpretando personajes femeninos en diferentes espectáculos. En ambos casos, los estereotipos asociados a cada género funcionan como recurso en la búsqueda del humor.

Se concluye, en este sentido, que el parodismo montevideano está evolucionando en pos de una mayor participación de mujeres en términos de protagonismo y representación de personajes femeninos en escena, pero atravesado por numerosas tensiones. Conviven en este género carnavalesco estereotipos machistas con reivindicaciones feministas, discursos y prácticas disímiles a la interna de cada conjunto, y debates sin resolver.

El último objetivo específico de esta investigación apuntaba a distinguir si existen diferencias entre los momentos, procedimientos y recursos humorísticos utilizados por cada conjunto en las puestas en escena de su espectáculo en los tablados populares, los tablados comerciales y el Teatro de Verano. En este sentido, se identifican importantes distinciones entre las parodias puestas en escena en los tablados y los fragmentos del espectáculo representado en el marco del concurso a los que corresponden.

Aquellos espectáculos que delimitan parodias cómicas y otras melodramáticas en el marco del concurso, matizan este carácter en las actuaciones en tablados, usualmente con una búsqueda más intensa del humor a partir de “mechas” y comentarios de actualidad. En algunos casos, la flexibilización de restricciones temporales que habilita el tablado —aunque los conjuntos deben bajar del escenario a determinada hora, no hay penalizaciones si hacen una versión más

corta de la despedida o eliminan algún pequeño fragmento— permite a quienes integran las agrupaciones una mayor relajación y diversión en escena, que se contagia a las personas del público.

La mayor dispersión del público carnavalero en los escenarios populares y comerciales respecto al Teatro de Verano no parece afectar gravemente la búsqueda de la risa, pero sí presenta algunas dificultades para las intenciones de conmover. Las diferencias en materia de iluminación y vestuario en los cuadros musicales —que concentran la emoción en algunos conjuntos— así como los momentos de escenario vacío mientras les componentes cambian sus vestuarios (sin el desarrollo del hilo conductor que realizan en el Teatro de Verano) dificulta la puesta en práctica de los mecanismos propios del melodrama.

Puede concluirse que las puestas en escena de los espectáculos de parodistas en los tablados disminuyen levemente la delimitación entre poéticas por conjunto al favorecer la búsqueda del humor respecto a las actuaciones en el concurso.

11.2) Nuevas preguntas y líneas a explorar

A lo largo de esta investigación surgieron múltiples preguntas y problemas que excedían los objetivos inicialmente planteados, y que se desarrollan a continuación como futuras líneas de investigación a explorar. En primer lugar, se entiende que es necesario un análisis más profundo y extendido en el tiempo de las poéticas del parodismo en relación al humor, para poder caracterizarlas con mayor precisión en dominantes, residuales y emergentes. En este sentido, aparece como necesaria una reconstrucción de la historia del parodismo como género del carnaval montevideano, desde sus orígenes hasta la actualidad.

En relación a la pregunta sobre qué es necesario para comprender una parodia, y la aparición de numerosas alusiones a aspectos de la realidad local así como del

carnaval para comprender el humor de algunos conjuntos, emerge el problema de los públicos. Para empezar, se entiende pertinente explorar el lugar del humor en el parodismo desde la perspectiva de los públicos de carnaval, buscando comprender de qué se ríen las personas y por qué, en complementariedad con la investigación realizada en esta tesis enfocada en los procedimientos y recursos desplegados por los conjuntos artísticos en escena. Por otra parte, resulta de interés preguntarse acerca de los públicos en sí mismos, su relación con el carnaval montevideano, sus gustos e intereses, y cómo es el proceso de aprendizaje asociado a la ocupación de este rol.

Otro aspecto a explorar refiere a las particularidades de la escritura en el parodismo, el lugar de la autoría y la identidad de los conjuntos. Las agrupaciones carnavalescas que desarrollan espectáculos de parodismo suelen participar del concurso de agrupaciones durante varios años, en algunos casos sobrepasando las tres décadas. Cabe preguntarse cómo se construye la identidad de un conjunto y qué lo distingue de los demás, especialmente si se considera la cantidad de “pases” en materia de letristas e intérpretes entre diferentes agrupaciones de parodistas.

También se entiende necesario profundizar en futuras investigaciones la reflexión sobre la importancia del concurso oficial. Al buscar comprender los procesos creativos en el parodismo, las restricciones del concurso aparecen una y otra vez en los discursos de quienes conciben y llevan adelante interpretan los espectáculos. El financiamiento y la competencia parecen tener gran preponderancia en la toma de decisiones artísticas, lo que permite preguntarse acerca de la importancia de las lógicas de concurso y de mercado en las poéticas de parodismo y su legitimidad.

En este sentido, es relevante también explorar el lugar de los programas de radio y televisión sobre carnaval en la construcción de legitimidad. Es de interés preguntarse sobre los discursos de los medios, el lenguaje que utilizan, los aspectos del parodismo en los que se enfocan y las consecuencias que esto tiene

en los procesos artísticos. Cabe preguntarse qué formas de hablar sobre carnaval se crean en estos programas, cómo circulan y cómo se relacionan tanto los públicos como les artistas con ellas.

Respecto a las relaciones de género en el parodismo y la búsqueda del humor, se considera pertinente y necesario desarrollar una línea de investigación específica que permita profundizar una perspectiva interseccional y considere a otros géneros del carnaval montevideano, así como a otros ámbitos que forman parte del campo —por ejemplo, el Encuentro de Murga Joven o el Encuentro Carnaval de las Promesas—. Son preguntas emergentes de esta investigación el problema de lo racial en el parodismo, la diversidad de identidades en relación al género y la orientación sexoafectiva, así como los tipos de cuerpos que se representan en escena.

Es así que emergen de este trabajo numerosas líneas a explorar para profundizar la comprensión acerca del humor en el parodismo así como en relación a otros aspectos del teatro del carnaval montevideano como fenómeno.

12) Referencias

12.1) Bibliográficas

- Alatorre, C. (1999). *Análisis del drama*. Escenología
- Alfaro, M. (1998). *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte. Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Ediciones Trilce
- Alfaro, M. (2008). *Memorias de la Bacanal. Vida y milagros del carnaval montevideano 1850-1950*. Ediciones de la Banda Oriental
- Alfaro, M. (2014). *Carnaval y otras fiestas*. Comisión del Bicentenario
- Alfaro, M. (2016). El carnaval del lenguaje. Risas y sonrisas de hace cien años. En J. Osaba (Comp.) *Entre lo uruguayo y lo universal: siete escritos en busca del humor*. 41-55. Biblioteca Nacional
- Alfaro, M. (2017). *Murgas. La quimera del origen* [ponencia]. Primera Jornada Internacional de Estudios sobre la Fiesta. Montevideo, Uruguay.
- Alfaro, M. (2022, 18 de mayo). *Parodistas y humoristas I*. Memorias de la bacanal. memoriasdelabacanal.org/2022/05/18/parodistas-y-humoristas-i/
- Álvarez Muguruza, I. (2019). Entre la violencia simbólica y la resistencia feminista: el humor como herramienta política. *Inguruak*, 66. 54-70. doi.org/10.18543/inguruak-66-2019-art04
- Alzaga Balduvino, V. (2013). *Murgas y profesionalización* [Tesis de licenciatura, Universidad de la República]. Colibrí. hdl.handle.net/20.500.12008/25518
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial
- Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica
- Barrancos, D. (2019). *Devenir feminista. Una trayectoria político-intelectual*. CLACSO
- Beceiro Torres, M. y Bertocchi Iturria, A. (2021). *Los Tablados Populares. Construcción(es) en el territorio comunicacional del carnaval* [Trabajo final de grado, Universidad de la República]

- Benjamin, W. (2023). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Editorial Alma
- Berdaguer, J. (2021). ¿El fin del carnaval? Caso Fischer c. Zíngaros: parodia carnavalera y derechos de autor Comentario a la Sent. N.º 44/2020 del 11/03/2020 del TAC 2. *Doctrina Y Jurisprudencia De Derecho Civil*, 9(9), 193-206.
revistas.fcu.edu.uy/index.php/DJC/article/view/2767
- Bergson, H. (2016). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Ediciones Godot
- Biermann, C. (2013) Faut-il avoir des bolas pour faire une « vraie » murga ? Comique de genre et transgression dans le Carnaval de Montevideo (Uruguay). *Cahiers d'ethnomusicologie*, 26(Notes d'humour). 111-128.
journals.openedition.org/ethnomusicologie/2034
- Bolazzi, J. (2020). *La Participación en Murgas Jóvenes: una mirada desde el género* [Monografía final de licenciatura, Universidad de la República]. Colibrí.
hdl.handle.net/20.500.12008/30361
- Bourdieu, P. (1990). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, 25-28(1). 20-42
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor
- Burke, P. (2022). Fronteras de lo cómico en Italia, 1350-1750. En J. Bremmer y H. Roodenburg (Coord.) *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*. 91-110. Sequitur
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531
- Caminha, M. L. y Pagés, J. V. (2017). Payasas Mujeres y Mujeres Payaso: el travestismo en la payasaria. *Visualidades*, 15(1), 143-170
- Carriquiry, C. (2017). *Poéticas de murga uruguaya: tradición, profesionalismo y rupturas. Estudio comparado temático-formal de cuatro casos entre 2005 y 2010* [Tesis de maestría, Universidad de la República]. Colibrí.
hdl.handle.net/20.500.12008/11161
- De Lauretis, Teresa (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Horas y horas
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Libros de Godot
- Eco, U. (1989). Los marcos de la “libertad” cómica. En U. Eco, V. Ivanov y M. Rector. *¡Carnaval!* 9-20. Fondo de Cultura Económica

- Femenías, M. (2023). Giros y reverberaciones. Teorías y prácticas feministas desde la óptica de María Luisa Femenías. En C. Retana (Coord.) *Cartografías de género*. 31-47. CLACSO
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus
- Gurevich, A. (2022). Bakhtin y el carnaval medieval. En J. Bremmer y H. Roodenburg (Coord.) *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*. 81-90. Sequitur
- Gutierrez, V., Bava, P. y Umpiérrez, S. (2019). *El lado B de la murga: la mujer y su participación*. FES Uruguay
- Hill Collins, P. y Bilge, S. (2016). *Interseccionalidad*. Ediciones Morata
- Hollows, J. (2000). *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester University Press
- Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. University of Illinois Press
- Le Goff, J. (2022). La risa en la Edad Media. En J. Bremmer y H. Roodenburg (Coord.) *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*. 63-80. Sequitur
- Lima Stevenson, A. (2013). *La participación de la mujer en murga joven: ¿empoderamiento restringido?* [Tesis de licenciatura, Universidad de la República]. Colibrí. hdl.handle.net/20.500.12008/8120
- Lins Ribeiro, G. (2004). Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia práctica, un ensayo sobre la perspectiva antropológica. En M. Boivin, A. Rosato y V. Arribas (Ed.) *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural*. 194-198. Antropofagia
- López Seoane, M. y Palmeiro, C. (2021). La lengua de las locas. *El lugar sin límites. Revista de Estudios y Políticas de Género*, 3(5). 186-192. revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/1034
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili SA
- Minois, G. (2015). *Historia de la risa y de la burla. De la Antigüedad a la Edad Media*. Ficticia Editorial
- Minois, G. (2018). *Historia de la risa y de la burla. Del Renacimiento a nuestros días*. Ficticia Editorial

- Miranda Turnes, C. (2023). Análisis de las identidades narrativo-discursivas de Carnavalé y Más Carnaval. *Intersecciones en Comunicación*, 1(17). doi.org/10.51385/ic.v1i17
- Nicoloff, A. (2016). *Juana de Ibarbouro, una parodia melodramática* [trabajo inédito]. Maestría en Teoría e Historia del Teatro. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - Udelar
- Pafundi, B., Nieto Pannone, G. y Castel, J. (2024). *Territorio, patrimonio y comunidad: la experiencia Tablado de Barrio del Museo del Carnaval. Praxis de la Nueva Museología*. [ponencia completa]. Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo. Montevideo. hdl.handle.net/20.500.12008/45026
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós
- Pellicer, J. (2019). *Procesos de profesionalización en la música tropical uruguaya en el período 1985-2005* [Tesis de maestría, Universidad de la República]. Colibrí. hdl.handle.net/20.500.12008/29322
- Platero Méndez, R. (2014). Metáforas y articulaciones para una pedagogía crítica sobre la interseccionalidad. *Quaderns de Psicologia*, 16(1), 55-72.
- Pradier, J. (2001). L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale. *L'Annuaire théâtral*, (29), 51—68. doi.org/10.7202/041455ar
- Prieto Stambaugh, A. (2022). Corporalidades disidentes de la performance sexo-diversa en Latinoamérica en M. Flores y V. Villegas (Coords.) *Estudios de género y teoría queer desde América Latina y el Caribe: una aproximación al cuerpo y la identidad* (193-207). UNAM
- Ramos, C., Outerelo, E. y Magallanes, V. (2000). *Carnaval. Historias de una Fiesta. Parodistas*. Intendencia de Montevideo.
- Remedi, G. (1996). *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Ediciones Trilce
- Remedi, G. (2001). Del carnaval como “metáfora” al teatro del carnaval. *Latin American Theatre Review*, 34(2), 127-152
- Remedi, G. (2014). El teatro fuera de los teatros: Argumentos para una reconceptualización del campo del teatro y el estudio crítico de otras teatralidades. En G. Remedi (Coord.) *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*. 9-18. Udelar
- Remedi, G. (2021). Humor y política en la escena plebeya. El discurso enrevesado en El cupletero de antes de Los Saltimbanquis. En L. Lora y J. Dubatti (Coord. y Ed.) *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena*.

Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II, 467-494. Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático

Remedi, G. (2024). Escena plebeya y teatralidad popular: Hermenéutica de las parodias del carnaval. (A propósito de Terraja, de agrupación de parodistas Los Muchachos). *A contracorriente*, 21(2). 217-246

Rivera Rodríguez, G. (2018). La representación paródica de lo bélico en el teatro de carnaval uruguayo. *Theatralia*, 20, 291-304

Rivera Rodríguez, G. (2021). Las dos Fridas en el teatro de carnaval uruguayo ¿Parodia o melodrama? *Anagnórisis*, n°24, 83-103

Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Ediciones Paidós

Tepichin Valle, A. (2018). Estudios de género. En H. Moreno y E. Alcántara (Coord.) *Conceptos clave en los estudios de género. Volumen 2*. 97-108. CIEG UNAM

Townsend, M. (2022). El humor en la esfera pública en la Alemania del siglo XIX. En J. Bremmer y H. Roodenburg (Coord.) *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*. 282-310. Sequitur

Trupia, A. (2020). Intersticios en la noción de género: prácticas transformistas contemporáneas en Buenos Aires. *Artescena*, 10, 1-21

Turnes, G. (2023). Carnaval de Montevideo racional y relacional: escenarios populares y mujeres. *Encuentros Latinoamericanos*, 7(2). 143-162

Urrutia, J. (1975) De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario. En L. García Lorenzo y J. M. Díez Borque (Coord.) *Semiología del teatro*. 269-292. Planeta

Vidart, D. (2014). *Tiempo de carnaval*. Ediciones B

Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Editorial Las cuarenta

12.2) Audiovisuales

Carnaval del Futuro (2024a, 7 de febrero). CDF en Spotify | #Carnaval2024 | Rueda 1 | Etapa 7 | Parte 2 [episodio de radio]. En *Carnaval del Futuro en Spotify*. open.spotify.com/episode/7CZqc15sHRwTIP4p58atfv

Carnaval del Futuro (2024b, 9 de febrero). CDF en Spotify | #Carnaval2024 | Rueda 1 | Etapa 9 | Parte 2 [episodio de radio]. En *Carnaval del Futuro en Spotify*. open.spotify.com/episode/5XGNTRfXRWRHglT8fWrQGS

Carnaval del Futuro (2024c, 9 de febrero). CDF en Spotify | #Carnaval2024 | Rueda 1 | Etapa 10 | Parte 2 [episodio de radio]. En *Carnaval del Futuro en Spotify*. open.spotify.com/episode/5hxLe5a4aD3ixWaJHTAFNe

Carnaval del Futuro (2024d, 14 de febrero). CDF en Spotify | #Carnaval2024 | Rueda 1 | Etapa 8 | Parte 2 [episodio de radio]. En *Carnaval del Futuro en Spotify*. open.spotify.com/episode/0skDuq2wgK8Ygu48qrVCZf

Carnaval del Futuro (2024e, 19 de febrero). CDF en Spotify | #Carnaval2024 | Rueda 2 | Etapa 7 | Parte 2 [episodio de radio]. En *Carnaval del Futuro en Spotify*. open.spotify.com/episode/761GC8sWwRxaVNjFQj33Z3

Carnaval del Futuro (2024f, 19 de febrero). CDF en Spotify | #Carnaval2024 | Rueda 2 | Etapa 8 [episodio de radio]. En *Carnaval del Futuro en Spotify*. open.spotify.com/episode/7jDrwfJ9M3VHXrc70kFePZ

Carnaval del Futuro (2024g, 21 de febrero). CDF en Spotify | #Carnaval2024 | Rueda 2 | Etapa 9 [episodio de radio]. En *Carnaval del Futuro en Spotify*. open.spotify.com/episode/5fZ2YsM01UK5xBNGLcQbkT

Carnaval del Futuro (2024h, 23 de febrero). CDF en Spotify | #Carnaval2024 | Rueda 2 | Etapa 10 [episodio de radio]. En *Carnaval del Futuro en Spotify*. open.spotify.com/episode/1odSrINI6PjWSDFEHH8M1S

Carnaval del Futuro (2024i, 28 de febrero). CDF en Spotify | #Carnaval2024 | Liguilla | Etapa 1 [episodio de radio]. En *Carnaval del Futuro en Spotify*. open.spotify.com/episode/0mk3n1uPU5JFHNp5CQdHAa

Carnaval del Futuro (2024j, 8 de marzo). CDF en Spotify | #Carnaval2024 | Liguilla | Etapa 7 [episodio de radio]. En *Carnaval del Futuro en Spotify*. open.spotify.com/episode/3WZaTXgDvoO0Hmczw8LRaU

Churchill, F. y Morey, L. (1938). Heigh-Ho [canción]. En *Snow White and the Seven Dwarfs*. Victor Records

Colados al Camión (2024a, 8 de febrero). *8 de febrero de 2024* [video]. YouTube. youtube.com/shorts/QBHj0Jikek0?si=Tt9ZoAvb45KWXVzL

Colados al Camión (2024b, 9 de febrero). #ElVerdaderoCarnaval 🎉🎧 Primer comentario de Gustavo Seijas sobre Zingaros #Colados 🚚 [video]. YouTube. youtube.com/shorts/lpgoWTlonro?si=DPk7ACaWNgZqJoJG

Colados al Camión (2024c, 14 de febrero). #ElVerdaderoCarnaval 🎉🎧 Primer comentario de Gustavo Seijas sobre Muchachos #Colados 🚚 [video]. YouTube. youtube.com/shorts/IMtYeUkA6Eg?si=GIHPBoLde4kSDlxM

Colados al Camión (2024d, 18 de febrero). #ElVerdaderoCarnaval 🌈 SEGUNDA RUEDA 🗣️ comentario de Nico Lasa sobre Momosapiens #Colados 🚚 [video]. YouTube. youtube.com/shorts/se7en2oou0A?si=ae6RuEH1DbhiJyMF

Colados al Camión (2024e, 19 de febrero). #ElVerdaderoCarnaval 🌈 SEGUNDA RUEDA 🗣️ comentario de Gustavo Seijas sobre ZINGAROS #Colados 🚚 [video]. YouTube. youtube.com/shorts/42vuX9_J61w?si=uO8gpmEG5KOEP82U

Colados al Camión (2024f, 20 de febrero). 20 de febrero de 2024 [video]. YouTube. youtube.com/shorts/4XuvlanE75I?si=hkR0GMvPoJ1-qFnH

Colados al Camión (2024g, 21 de febrero). 21 de febrero de 2024 [video]. YouTube. youtube.com/shorts/HczKOh7FCd4?si=ffMao5Xaim50_vgi

Colados al Camión (2024h, 26 de febrero). #ElVerdaderoCarnaval 🌈 LIGUILLA 🗣️ comentario de Nico Lasa sobre Caballeros #Colados 🚚 [video]. YouTube. youtube.com/shorts/hGrrxQ9wq60?si=gfjCDwLagxjf_H2O

Colados al Camión (2024i, 28 de febrero). 28 de febrero de 2024 [video]. YouTube. youtube.com/shorts/yRa5LjU3jXc?si=4FXPw_BDwk1lwMrO

Colados al Camión (2024j, 1ero de marzo). 1 de marzo de 2024 [video]. YouTube. youtube.com/shorts/OXW9bm-P8pU?si=UOpFH1u6erb-rV2y

Comunicación Presidencial. (2021, 6 de enero). Conferencia de prensa del presidente Luis Lacalle Pou [video]. YouTube. youtube.com/watch?v=vXlPRiL-wt8

Danilo Mazzo (2021, 21 de febrero). ROPA CARA - by El utilero - Cover Danilo Mazzo [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hwf44rdc93Q>

Deacon, J. (1984). I Want To Break Free [canción]. En *The Works*. EMI

Da Luz, E. (2006). Sinfonía de tambores [canción]. En *Candombe puro*. Montevideo Music Group

Gerwig, G. (2023). *Barbie* [película]. Warner Bros. Pictures

Martignone, B., Natanael Alvarenga, S., Lerena De La Riva, J. y Doblas Muñoz, M. (2023). *M.A. (Remix)* [canción]. DALE PLAY Records / Wesaisons Records

May, B. (1977). We Will Rock You [canción]. En *News of the World*. EMI

Mercury, F. (1975a). Bohemian Rhapsody [canción]. En *A Night at the Opera*. EMI

Mercury, F. (1975b). Love Of My Life [canción]. En *A Night at the Opera*. EMI

Mercury, F. (1978). Don't Stop Me Now [canción]. En *Jazz*. EMI Records

- Mika. (2007). Grace Kelly [canción]. En *Life in Cartoon Motion*. Casablanca Records
- Pollack, S. (1982). *Tootsie* [película]. Columbia Pictures
- Puebla, C. (1972). Hasta siempre [canción]. En *Hasta siempre*. Movieplay
- Queen. (1991). The Show Must Go On [canción]. En *Innuendo*. Parlophone
- Rada, R. (1997). El mundo entero [canción]. En *Miscelánea negra*. Ayuí/Tacuabé
- Rada, R. (2000a). Mi país [canción]. En *Quién va a cantar*. Universal Music Group
- Rada, R. (2000b). Muriendo de plena [canción]. En *Quién va a cantar*. Universal Music Group
- Rev. Fernando Frontan (2018, 6 de octubre). *EL RELOJ - Visibilidad LGBT Diana Mines y Fernando Frontan / Uruguay, 27.6.1997* [video]. YouTube. https://youtu.be/sAbslhRb2ps?si=v0G8_7nTDB36-3Er
- Rogan, J. (2021). *Freddie Mercury: The final act* [documental]. BBC
- Roos, J. (1991). El hombre de la calle [canción]. En *Estamos rodeados*. Orfeo
- Singer, B. (2018). *Bohemian Rhapsody* [película]. 20th Century Fox
- Sonora Palacio (1994). Ojalá que no puedas [canción]. En *Copadisimos*. Orfeo
- Taylor, R. (1984). Radio Ga Ga [canción]. En *The Works*. EMI
- Tenfieldoficial (2022a, 26 de octubre). *5ta Etapa 2022 - Momosapiens - Liguilla* [video]. YouTube. <youtu.be/8UJqlEB-0wQ?si=DRSfuYkSSHUfEFuc>
- Tenfieldoficial (2022b, 26 de octubre). *6ta Etapa 2022 - Caballeros - Liguilla* [video]. YouTube. <youtu.be/3NmtJKgHjTE?si=0HeOAo9YEm4KwlnO>
- Tenfieldoficial (2022c, 26 de octubre). *7ma Etapa 2022 - Zingaros - Liguilla* [video]. YouTube. <youtu.be/cVwO78X6Y10?si=c2dr3z-7eTiBdnPb>
- Tenfieldoficial (2022d, 26 de octubre). *8va Etapa 2022 - Los Muchachos - Liguilla* [video]. YouTube. <youtu.be/m1ju4x-4DL0?si=7UHaxjRqHDmBH7ZO>
- Tenfieldoficial. (2023a, 14 de febrero). *8va Etapa 2023 - Los Chobys - Segunda Rueda* [video]. YouTube. youtu.be/gzVw4O7iYEI?si=Z_0Xo-1qsnqkdO1a
- Tenfieldoficial (2023b, 19 de febrero). *3ra Etapa 2023 - Los Muchachos - Liguilla* [video]. YouTube. <youtu.be/gzVw4O7iYEI?si=zkRxWc2Eew5SIbiY>
- Tenfieldoficial (2023c, 22 de febrero). *5ta Etapa 2023 - Zingaros - Liguilla* [video]. YouTube. <youtu.be/AT6ye9Yaa-k?si=SndePzFhhU1p9Rc>

Tenfieldoficial (2023d, 24 de febrero). *7ma Etapa 2023 - Momosapiens - Liguilla* [video]. YouTube. youtu.be/5MCnkKCgO7U?si=i0Mf0NlSgWq8C66y

Tenfieldoficial (2023e, 26 de febrero). *1era Etapa 2023 - Caballeros - Liguilla* [video]. YouTube. youtu.be/SdNL1WDVCMg?si=P7HxSQVob9HJLIWa

Tenfieldoficial (2024a, 6 de febrero). *Caballeros - Séptima Etapa - Primera Rueda - Carnaval 2024* [video]. YouTube. youtu.be/w8vnuEen68E?si=OpVR52GXP_8TXTJx

Tenfieldoficial (2024b, 8 de febrero). *Momosapiens - Novena Etapa - Primera Rueda - Carnaval 2024* [video]. YouTube. youtu.be/-LXX8cW1kCs?si=wZ8Uk3mHB6LiNpTT

Tenfieldoficial (2024c, 9 de febrero). *Zingaros - Décima Etapa - Primera Rueda - Carnaval 2024* [video]. YouTube. youtu.be/N34yJB9ATTc?si=Y3Rk19KMONuC93k9

Tenfieldoficial (2024d, 14 de febrero). *Los Muchachos - Octava Etapa - Primera Rueda - Carnaval 2024* [video]. YouTube. youtu.be/lf_ZaIG62Xs?si=j-ky5Pa2A9vmFJOr

Tenfieldoficial (2024e, 18 de febrero). *Momosapiens - Séptima Etapa - Segunda Rueda - Carnaval 2024* [video]. YouTube. youtu.be/1PNJLJICqUI?si=0STdnExNhdnkAjjI

Tenfieldoficial (2024f, 19 de febrero). *Zingaros - Octava Etapa - Segunda Rueda - Carnaval 2024* [video]. YouTube. youtu.be/DuMi8kp2vsE?si=OnhTsRoK9hV5Enwq

Tenfieldoficial (2024g, 21 de febrero). *Los Muchachos - Décima Etapa - Segunda Rueda - Carnaval 2024* [video]. YouTube. youtu.be/6Iek8tLhwRk?si=l5cEjzAYWh7FM-6l

Tenfieldoficial (2024h, 26 de febrero). *Caballeros - Liguilla - Primera Etapa - Carnaval 2024* [video]. YouTube. youtu.be/ek7hrtZnrds?si=3i67zb4DpGTbOCHH

Tenfieldoficial (2024i, 28 de febrero). *Momosapiens - Liguilla - Tercera Etapa - Carnaval 2024* [video]. YouTube. youtu.be/CCtROaDAXXI?si=CU8hc0QMv9bSXJOG

Tenfieldoficial (2024j, 1ero de marzo). *Zingaros - Liguilla - Quinta Etapa - Carnaval 2024* [video]. YouTube. youtu.be/mh6BhbUBHc4?si=py_gb1oAkfORuSiB

Tenfieldoficial (2024k, 6 de marzo). *Los Muchachos - Liguilla - Séptima Etapa - Carnaval 2024* [video]. YouTube. youtu.be/SBiKqXSGk8Q?si=qkmIiiJxfOid3erX

Tenfieldoficial (2025a, 21 de febrero). *Zingaros - Décima etapa - Segunda rueda - Carnaval 2025* [video]. YouTube.

youtu.be/lzHdpn-BY3Q?si=_LFsX5yWfqopVGNe

Tenfieldoficial (2025b, 27 de febrero). *Los Muchachos - Liguilla 2025 - Segunda etapa - Carnaval 2025* [video]. YouTube.

youtu.be/GrO00T-fRXs?si=Sl9J8CM8ZkDo2KV5

Tenfieldoficial (2025c, 6 de marzo). *Momosapiens - Liguilla 2025 - Octava etapa - Carnaval 2025* [video]. YouTube.

youtu.be/edD0E_lhBck?si=1JOcsKNpAmdDVNLB

Tenfieldoficial (2025d, 10 de marzo). *Caballeros - Liguilla 2025 - Sexta etapa - Carnaval 2025* [video]. YouTube.

youtu.be/3qoPqc5bnU0?si=w14tb1x5BpVHrsXX

TV Ciudad. (2023, 4 de noviembre). *Conferencia de prensa de Luis Lacalle Pou - MVD Noticias Flash 4/11/2023* [video]. YouTube.

youtube.com/watch?v=bHkHWCHjM2c

Walsh, M. E. (1973). Como la cigarra [canción]. En *Como la cigarra*. Sony Music Entertainment Argentina.

Zíngaros. (2023, 23 de septiembre). *NUNCA HABRÁ FINAL - Merengue*

Presentación ZÍNGAROS 2024 [video]. YouTube.

youtu.be/Bdbz-i42zpY?si=xAcIUUmsVb_ZBmff

12.3) Notas de prensa

Alcuri, I. (2019, 18 de noviembre). Horacio Rubino: "Cuando yo empecé a hacer parodismo, si no bailabas, no salías". *Montevideo Portal*.

montevideo.com.uy/Archivo/Horacio-Rubino--Cuando-yo-empece-a-hacer-parodi-smo-si-no-bailabas-no-salias--uc739035

Belich, M. (2024, 11 de noviembre). Viviana Canosa contó la verdad de su relación con Luis Lacalle Pou y dijo qué necesita un hombre para conquistarla. *Revista Gente*.

revistagente.com/entretenimiento/viviana-canosa-conto-la-verdad-de-su-relacion-con-luis-lacalle-pou-y-dijo-que-necesita-un-hombre-para-conquistarla/

El Observador. (2024, 5 de marzo). A la espera de la Noche de Fallos, ¿qué conjuntos de carnaval fueron más contratados en los tablados? *El Observador*. elobservador.com.uy/nota/a-la-espera-de-la-noche-de-fallos-que-conjuntos-de-carnaval-fueron-mas-contratados-en-los-tablados--202435142959

Flamia, L. (2019, 18 de marzo). Parodistas 2019: Teatro popular de origen carnavalesco. *Semanario Voces*. semanariovoces.com/parodistas-2019-teatro-popular-de-origen-carnavalesco/

la diaria. (2024, 31 de diciembre). Uno a uno: los momentos más críticos del gobierno de Luis Lacalle Pou. *la diaria*. ladiaria.com.uy/politica/articulo/2024/12/uno-a-uno-los-momentos-mas-criticos-d-el-gobierno-de-luis-lacalle-pou/

la diaria (2023, 16 de junio). Miles de archivos de la dictadura fueron liberados en una página web. *la diaria*. ladiaria.com.uy/politica/articulo/2023/6/miles-de-archivos-de-la-dictadura-fueron-liberados-en-una-pagina-web/

Medina, F. (2022, 24 de febrero). Horacio Rubino: una carrera de parodias y fino humor. *la diaria*. ladiaria.com.uy/carnaval/articulo/2022/2/horacio-rubino-una-carrera-de-parodias-y-fino-humor/

Outerelo Souto, E. (1992, 2 de marzo). “No vendría mal un salto más provocativo...”. *La República*.

Samuelle, J. (2024, 28 de febrero). *Arrancó como una broma y es figura en el carnaval: Fabrizio, el Freddie Mercury uruguayo*. El Observador. elobservador.com.uy/nota/arranco-como-una-broma-y-es-figura-en-el-carnaval-fabrizio-el-freddie-mercury-uruguayo-202422620240

12.4) Otros materiales consultados

DAECPU (2010, 25 de noviembre). *Parodistas*. daecpu.org.uy/ganadores/parodistas.html

DAECPU (2024, 21 de marzo). *Menciones Carnaval 2024 - Entrega de Premios*. daecpu.org.uy/prensa/menciones-carnaval-2024-entrega-de-premios.html

Filgueiras, E. (2020, 19 de abril). *La historia de los parodistas*. Carnaval del futuro. carnavaldelfuturo.uy/2018/04/30/la-historia-de-los-parodistas/

Intendencia de Montevideo. (2019, 26 de septiembre). *Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas 2020*.

montevideo.gub.uy/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/570-19-8000

Intendencia de Montevideo. (2023, 23 de noviembre). *Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas 2024*.

montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/600-23-8000

Intendencia de Montevideo. (2024, 5 de marzo). *Fallos del Concurso Oficial de Carnaval 2024*.

montevideo.gub.uy/noticias/cultura/fallos-del-concurso-oficial-de-carnaval-2024

Parodistas Los Muchachos [@muchachosoficial]. (2023, 28 de agosto).

ORGULLO ¡Y LARGAMOS! Muchachada, al fin el espectáculo 2024. Esperamos les emocione tanto como a nosotros y a nosotras estos [video reel]. Instagram.

[instagram.com/reel/CwgBHSZArxg/?igsh=c3JuNTNleHeyYjgx](https://www.instagram.com/reel/CwgBHSZArxg/?igsh=c3JuNTNleHeyYjgx)

uruguay.noma [@uy_noma]. (2023, 12 de noviembre). *Salen remeras de PASE A SALUDAR, preventa a partir de hoy hasta el domingo 19 de noviembre. Las va a*

[carrusel]. Instagram. [instagram.com/uy_noma/p/CzkBL0-July/](https://www.instagram.com/uy_noma/p/CzkBL0-July/)

Zíngaros oficial [@zingarosoficial]. (2023, 26 de abril). BIENVENIDOS

Maximiliano Pérez y Camilo Fernández a Zingaros. Los ganadores del mejor texto de este último carnaval se encargarán de [publicación]. Instagram.

[instagram.com/zingarosoficial/p/CrhILT_MtjD/](https://www.instagram.com/zingarosoficial/p/CrhILT_MtjD/)

13) Anexos

Anexo 1) Fichas técnicas de cada conjunto

Caballeros

Director responsable: Raúl Sánchez.

Textos: Enrique Vidal.

Puesta en escena: Martín Perrone.

Arreglos corales: Diego Berardi.

Pistas: Marco González.

Coreografía: Diego Rodríguez.

Maquillaje: Betiana López, Camila Priore, Claudia Piedeferri, Romina Ottoneli.

Diseño de vestuario: Fernando Olita.

Realización de vestuario: Mary Crum, Lesly Alsamendi, Karina Gavazzi, Lourdes Méndez.

Galeras de la despedida: Andrea Serradilla, Micaela Sánchez.

Realización de pelucas y sombreros presentación: Lucía Giménez, Betiana López.

Ambientación escénica: Darío Sposito.

Pantallas: Federico Gallardo.

Iluminación: Nicolás Amorín.

Sonidista: Martín Brisolara.

Componentes: Pablo Cocina, Marcos Terra, Nicolás Avoletta, Diego Rodríguez, Sergio Hernández, Danilo Mazzo, Eugenia Nazari, Micaela Saporiti, Serena Piriz, Renzo Cocina, Naheuel Silva, Lucas Tejera, Martina Bagnato, Nahuel Tejera, Gastón Ceballe, Raúl Sánchez, Christian Matías Izquierdo, Lucas Olivera, Ezequiel Díaz, Fernando Chavarino, Marcos Aguirre.

Los Muchachos

Dirección responsable: Marcel Yern.

Dirección artística: Eduardo Gianarelli y Maximiliano Xicart.

Textos: Leticia Cohen, Christian Ibarzabal y Maximiliano Xicart.

Puesta en escena: Freddy González y Maximiliano Xicart.

Arreglos corales: Agustín Amuedo.

Coreografía: Nadia Grajales y Roberto Rodriguez.

Vestuario: Valentina Cesías, Lucas Graña y Lita Silveira.

Maquillaje: Emma Episcopo.

Escenografía: Ángel Duarte.

Iluminación: Inés Iglesias.

Diseño de sonido: Martín Brizolara.

Pantallas: Víctor Gómez.

Coordinación: Julio Camacho.

Componentes: Pablo Atkinson, Martina Badani, Martín Bechi, Ihara Burgos, Matías Buriano, Sergio Camargo, Denise Casaux, Facundo Castro, Leticia Cohen, Benjamín Giménez, Nadia Grajales, Naomi Kronberg, Damián Lescano, Tabaré Martínez, Leandro Núñez, Juan Manuel Outeiro, Darío Píriz, Roberto Rodríguez, Fernando Serena, Fabrizio Silveira.

Momosapiens

Dirección responsable: Horacio Rubino

Coordinación general: Iván Solsona Peluffo

Asistente de dirección: Paul Fernández

Asistente de producción: César Traverso, Adriana Gallo

Letras: Horacio Rubino, Federico Pereyra, Christian Font y Xavier Font

Arreglos corales y musicales: Sergio Ochiuzzi

Coreografía: Mishel Alonso y Sebastián Bargas

Puesta en escena: Roberto Romero (con la asistencia de Federico Pereyra)

Dirección de actores/actrices:

Diseño de vestuario: Giselle Cazes

Realización de vestuario: Gisselle Cazes, Cristina Lescano, Miriam Durán, Cristian Lezcano, Betty Cúcaro

Diseño de maquillaje: RelajArte

Realización de maquillaje: RelajArte

Peluquería: Gisselle Cazes, Cristina Lezcano

Ambientación escenográfica: Taller Gandulfo - Pablo Da Silva

Utilería y accesorios: Nicolás Pilo

Iluminación: Fernando Scorsela

Pistas: Sergio Ochiuzzi

Musicalización y efectos: Diego González

Sonido: Líber Muniz y Sergio Occhiuzzi

Pantallas: Juan Manuel Rubino y Facundo Cazes

Comunicación y redes sociales: César Traverso y Maximiliano Azambuya

Lenguaje de señas: Karina Laaurenza, Agustina Ciganda y Pamela Gandolfo.

Componentes: Paul Fernández, Christian Font, Ivanna Armario, Maximiliano Azambuya, Majo Álvarez, Lautaro García, Xavier Font, Mishel Alonso, Federico Pereyra, Adriano Gallo, Mauro Torres, Nicolás Fernández, Leonel Valiente, Florencia Battagliese, Lucas Bolo, César Traverso, Facundo Rocha, Juan Amato, Florencia Larrosa, Florencia Silva y Brian Gómez

Zíngaros

Dirección responsable: Gastón Sosa

Dirección artística: Andrés Pastorin, Carolina Favier y Gastón “Ruso” González

Coordinación: Marcelo Mier y Nicolás Cedres

Textos: Claudio Melcón, Gastón “Ruso” González, Eduardo Rigaud y Carina Méndez

Texto de merengues: Denis Elías

Coreografías: Facundo Latorre y Andrés Pastorín

Arreglos corales: Andrés Atay

Pistas: Javier Gómez y Santiago Vodanovich

Puesta en escena: Carolina Favier y Andrés Pastorín

Diseño de vestuario: Agustín Camacho

Realización de vestuario: Agustín Camacho y Silvana Vasconcellos

Utilería y elementos escenográficos: Alejandro Bueno

Pintor: Alberto Gómez

Diseño de imágenes de pantalla: Andrés Pastorín y Cristian Pintos

Iluminación: Nicolás Amorín

Sonidista: Gustavo Rubertoni

Redes: Carolina Favier, Andrés Pastorín y Renzo Lima.

Componentes: Andrés Atay, Andrés Curbelo, Carina Méndez, Carolina Favier, Cristian Cayun, Charlie Sismondi, Denis Elías, Diego Ramírez, Estefanía Rodríguez, Facundo Latorre, Gastón “Ruso” González, Gustavo Uboldi, Mariana Sayas, Nahuel Rodríguez, Nicolás Núñez, Ludmila Melcon, Ricardo Sosa, Renzo Lima, Sergio Denis.

Anexo 2) Descripción de momentos

Caballeros

Ernesto Talvi y el Capitán Cambio

Liguilla del concurso oficial (Tenfield oficial, 2024h)

En el centro del escenario, al fondo, se ve una tarima blanca de gran altura (equivalente al torso de algunos componentes) con una baranda arriba, decorada con una estrella azul brillante y las letras mayúsculas GM. Sergio “Checho” Hernández se encuentra de pie en la tarima, vestido con un pantalón blanco, una chaqueta azul oscuro con botones, charreteras y otros detalles en dorado, y un sombrero blanco con visera de tipo quepis, al estilo de un capitán de barco. Dos componentes vestidos enteramente de blanco, con sombreros de marinero, están de pie delante de la tarima, con los brazos detrás de la espalda. A ambos lados de la tarima se encuentran bancos rojos, orientados hacia al público, donde se sientan componentes con camisas floridas y gorros de sol, caracterizados como turistas. Las pantallas muestran la ilustración del interior de un barco de lujo. A la izquierda del escenario, tras la línea de micrófonos, se encuentra Nicolás Avoletta vestido con un traje oscuro y una corbata roja. Suena un celular.

Sergio [Capitán] — Ahí está, justito, mirá [se aclara la garganta]. Hola, habla el Capitán, cambio.

Nicolás [Ernesto Talvi] — ¿Qué tal, Capitán Cambio? Acá le habla el canciller Ernesto Talvi.

Sergio [Capitán] — Mucho gusto, canciller. Mire, le pido por favor que me ayude a resolver esto, si no, soy candidato a perder el puesto.

Nicolás [Ernesto Talvi] — Ah, lo entiendo porque yo también fui candidato.

Sergio [Capitán] — ¿Y?

Nicolás [Ernesto Talvi] — Y perdí el puesto [piano]

Sergio [Capitán] — Bueno, mire, le comento. Acá somos doscientos diecisiete pasajeros y ochenta y cuatro tripulantes a bordo, necesitamos toda la ayuda posible, cambio.

Ingresa al escenario cuatro componentes vestidos con chaquetas grises y beige.

Nicolás [Ernesto Talvi] — Quédese tranquilo que ya mismo inicio el operativo de ayuda y le consigo el cambio.

Componente [Periodista 1] — Ministro ¿qué noticias tiene?

Componente [Periodista 2] — ¿Alguna novedad?

Componente [Periodista 3] — ¿Qué le pidieron?

Componente [Periodista 4] — ¿Qué va a pasar?

Nicolás [Ernesto Talvi] — Bueno, me estaba comunicando con el Capitán Cambio.

Componente [Periodista 1] — Joachim Sätterskog

Nicolás [Ernesto Talvi] — Ese mismito, y en las próximas horas le vamos a enviar un equipo médico.

Un tumulto de voces entreveradas de quienes interpretan periodistas lo interrumpen.

Nicolás [Ernesto Talvi] — Déjenme terminar, chiquilines, déjenme terminar, no sean

prepotentes. Le vamos a enviar un equipo médico del Hospital Británico junto a dos enfermeras y una médica.

Componente [Periodista 2] — ¿Médica uruguaya?

Nicolás [Ernesto Talvi] — No, médica del CASMU.

Componente [Periodista 3] — Canciller ¿una última reflexión?

Nicolás [Ernesto Talvi] — Sí. Estamos trabajando a toda máquina [comienza a sonar una bocina de barco, grave, de fondo] para llegar a buen puerto. Y todos juntos remando podemos salir a flote. Y con mucha responsabilidad vamos a salir de esta situación cuando yo mismo agarre el timón, y si no está Timón, agarro a Pumba y hakuna matata.

Sergio [Capitán] — Muchas gracias, canceller. Seguiremos en contacto.

El Show del Mediodía

Primera rueda del concurso oficial (Tenfield oficial, 2024a)

La escena comienza con tres integrantes del conjunto cantando un fragmento del tema de apertura del programa frente a la línea de micrófonos, dos sobre el lado izquierdo del escenario y una en el lado derecho.

Cantantes — Una, dos y tres, volvemos nuevamente. Una, dos y tres, con ritmos diferentes, otra vez. En esta tarde hoy queremos compartir tu risa, una canción, robarle el corazón. Una, dos y tres, una, dos y tres, coronita es.

Mientras cantan, otros componentes arman la escenografía del estudio: unas gradas blancas sobre el lado derecho del escenario, a su lado una puerta color negro, sobre la izquierda un alto foco de luz, al centro de la escena una butaca negra de frente al público y junto a ella una mesita auxiliar con una lámpara blanca y un periódico. Algunos llevan elementos de utilería que simulan grandes auriculares en el cuello, cámaras profesionales de filmación y carpetas en las manos, aportando a la idea de un estudio televisivo.

En tanto otros componentes cantan y arman el espacio, ingresan en el escenario Sergio “Checho” Denis, Eugenia Nazari y Nicolás Avoletta. Sergio lleva un pantalón negro, un buzo a rayas finas horizontales de distintos colores, un gorro de vicera y una prótesis que simula una nariz puntiaguda, al igual que en la escena anterior. Eugenia tiene un vestido negro sin mangas con falda tres cuartos, un collar que parece de perlas y una peluca castaña

hasta los hombros, con un cerquillo largo partido a la derecha y ondas en las puntas. Nicolás lleva un pantalón negro, camisa blanca y una chaqueta holgada color gris claro.

Nicolás y Sergio se saludan con un abrazo, Eugenia conversa con otra de las componentes, e ingresan al escenario cuatro integrantes del conjunto con camisetas blancas de igual estampado, que se sientan en los dos niveles de las gradas blancas. Durante las últimas notas de la canción, aparece por el lado derecho del escenario Danilo Mazza. Lleva un pantalón de color violeta oscuro, una camisa holgada de color lila que casi llega hasta sus rodillas, un chaleco estampado abierto en color dorado, una peluca negra enrulada de peinado afro, un bigote negro frondoso y lentes tipo aviador de marco metálico fino. También lleva una falsa panza prominente por debajo de la camisa.

Componente [José Pedro Vairo] — Bien, vamo’ arriba gente, dale.

Componente — Dos minutos, Vairo, dale.

Componente [José Pedro Vairo] — Bien, excelente. Cristina Morán y Rada es el matrimonio, Cacho es el nene y Trotta el encuestador. Termina y vamos con Enrique Fernández y el reclame de Casa Soler. ¿Reidores prontos?

Los componentes en las gradas comienzan a reírse en forma exagerada y con gran volumen.

Componente [José Pedro Vairo] — Listo, gente, se graba. ¡Acción!

Danilo [Ruben Rada] — Ay, ay, ay, ay.

Los cuatro reidores aplauden y vitorean.

Danilo [Ruben Rada] — Qué lindo estar en casa leyendo el diario hasta la hora de comer. Y sin que nadie me moleste...

Suena el teléfono. Los reidores abuchean.

Danilo [Ruben Rada] — ¿Y ahora quién llama a la hora de comer? ¡Hola! ¿Sí? ¿Que si quiero ser testigo de Jehová? [sonido agudo en el piano] Y si yo al tipo no lo conozco.

Los reidores se ríen en forma exagerada.

Danilo [Ruben Rada] — Mucho menos le voy a andar saliendo de testigo. [Notas agudas en el piano] ¡Me cortó!

Los reidores abuchean.

Danilo [Ruben Rada] — Bueno, no importa, voy a seguir leyendo el diario traaaanquilo.

Sergio [“Cacho” de la Cruz] — Papá, papá, viejo querido, papá.

Los reidores aplauden y vitorean.

Sergio [“Cacho” de la Cruz] — Papá, papá.

Danilo [Ruben Rada] — ¿Y ahora qué te pasa?

Sergio [“Cacho” de la Cruz] — Papá, que estoy nervioso porque tengo un parcial de geografía.

Danilo [Ruben Rada] — Bueno, decime que yo te, yo te ayudo.

Sergio [“Cacho” de la Cruz] — Mirá, necesito saber dónde está el Taj Mahal.

Danilo [Ruben Rada] — Ah, no sé, preguntale a tu madre que es la que guarda todo.

Los reidores se ríen en forma exagerada.

Sergio [“Cacho” de la Cruz] — No, viejo, sos de terror. Mejor te hago otra, mirá. ¿Por dónde pasa el Río Danubio?

Danilo [Ruben Rada] — ¡Ah, fácil! Jardines

del Hipódromo.

Los reidores se ríen en forma exagerada.

Sergio [“Cacho” de la Cruz] — Me tomás el pelo todo el tiempo, viejo. Mamá ¿ya está la comida que tengo hambre?

Suena el timbre tres veces consecutivas. Los reidores abuchean.

Danilo [Ruben Rada] — Pero, yo no puedo creer, ahora la puerta y yo... no te aguanto más. A ver quién es... Abre pal’ otro lado, yo no... Hay que echar gente acá, bo.

Nicolás [Alejandro Trotta] — Eh, señor, ¿cómo le va, señor? Vengo a robarle unos minutos para hacerle una brevísima encuesta.

Danilo [Ruben Rada] — Tiene que ser rapidita

Nicolás [Alejandro Trotta] — Ah, es cortita, señor, ¿está casado?

Eugenia [Cristina Morán] — Sí, conmigo.

Eugenia [Cristina Morán] — [cantando] Negrito cuando yo bailo si bailo de noche y día

Danilo [Ruben Rada] — Perdone, toma del mismo vaso que Moni Argento [piano]

Nicolás [Alejandro Trotta] — ¿Tienen hijos?

Eugenia [Cristina Morán] — Sí, dos.

Nicolás [Alejandro Trotta] — Ah, muy bien. ¿Quién trabaja en la familia?

Danilo [Ruben Rada] — Yo.

Eugenia [Cristina Morán] — No, él cobra un sueldo. La única que trabaja soy yo y no cobro nada.

Los reidores abuchean.

Nicolás [Alejandro Trotta] — Dígame, señora, ¿qué suelen almorzar los domingos?

Eugenia [Cristina Morán] — Nosotros comemos raviolos, que justo en este momento... [con voz más grave] ¡Los dejé! ¡Los raviolos!

Los reidores gritan “¡Noooo!”

Eugenia [Cristina Morán] — [comienza a cantar] Los ravioles, los ravioles

Danilo [Ruben Rada] — Sí, gente normal no tenemos, disculpe.

Nicolás [Alejandro Trotta] — [se ríe] Qué momento.

Danilo [Ruben Rada] — Qué momento. Momento para ir a unos comerciales así que [piano agudo] no se vayan.

Sergio [“Cacho” de la Cruz] — Bárbaro, fantástico.

Eugenia [Cristina Morán] — Chacinerías y casas velatorias “La morcilla de punta”

Sergio [“Cacho” de la Cruz] — Único velorio ¡con servicio de choripán!

Eugenia [Cristina Morán] — Chacinerías y casas velatorias “La morcilla de punta”

Eugenia y Sergio [a coro] — ¡Los mejores fiambres!

Danilo [Ruben Rada] — Prostíbulo e iglesia metodista “La cara de dios”

Nicolás [Alejandro Trotta] — Venga a pedir, y a rezar, o a pecar, y divertirse.

Danilo [Ruben Rada] — De todas formas le va a ver la cara a dios.

Componente [José Pedro Vairo] — Excelente, corte. Corten, corten, corten. Vayan a cambiarse que seguimos con la pulpería.

Los Muchachos

Machos de antes: la presentación de los integrantes de Queen

Primera rueda del concurso oficial (Tenfield oficial, 2024d).

Apenas termina la presentación, bajan las luces. En penumbras vemos las figuras de Denise y Leticia ingresando por el lado derecho del escenario. Lo primero que se escucha son dos notas de piano y luego la voz de Denise con el escenario a oscuras, mascullando. En el fondo, las pantallas muestran un cuadriculado de rectángulos color gris oscuro, con letras “sueltas” que aparecen eventualmente en distintas casillas. El escenario está vacío excepto por cinco cajas de color marrón claro en segundo plano, tres al fondo y dos hacia los lados.

Denise — Yo no puedo creer, ¿qué es esto? La puta madre que me parió

Suben las luces y vemos en el centro del escenario a Denise y Leticia, avanzando hacia los micrófonos. Denise está caracterizada como Roger Taylor; tiene puesto un pantalón de jean con una camisa estampada holgada, un chaleco marrón y un pilot de lluvia verde enganchado en sus brazos, a medio colocar. Usa una peluca grande, rubia y de pelo lacio, con un corte de pelo masculino al estilo de los ochenta. Tiene una valija en la mano. Leticia está caracterizada como Brian May, lleva un jean holgado estilo oxford, una camisa clara por adentro del pantalón y una chaqueta mostaza, cubierta por un pilot de lluvia amarillo completamente colocado. Tiene una peluca también grande, enrulada y de pelo negro.

Avanzan hasta el primer plano del escenario y Leticia se señala a sí misma en un gesto de incredulidad. Denise levanta los brazos hasta la altura de la cintura en un gesto de indignación, agarra su chaleco, señalándolo, y mira su vestuario.

Denise — Pero, pero qué ¿qué me hiciste ponerme? ¿Un piló, Leticia?

Leticia, también de brazos levantados,

responde algo que no se escucha y agarra su pilot amarillo. Parece haber una falla en el micrófono.

Denise — ¿Cómo no nos va a quedar mal, m'hija? Parecés un limón, yo parezco una sandía

Sonido de remate de chiste, similar a un resorte, agudo.

Continúa sonando el piano a modo de ambientación sonora. Denise se gira levemente alejándose de Leticia, ambas gesticulan con los brazos. Leticia sigue hablando pero no se escucha. Denise se gira, vuelve a mirarla de frente, y se señala la boca con un gesto para indicar el habla. Leticia camina hacia el micrófono, lo ajusta a su altura.

Denise — Hace una semana...

Leticia — Hace una semana que estoy esperando para actuar, amiga, ¿qué querés que haga?

Leticia levanta los brazos con indignación mientras habla, mientras Denise se saca el pilot.

Leticia — No, ya sé qué dijeron que no, pero le creo menos a Inumet que a Peso Pluma, te digo, a esta altura

Sonido de remate de chiste, similar a un resorte, agudo, seguido por el piano.

Denise continúa sacándose el pilot y lo arruga sobre la valija que lleva en la mano mientras Leticia, frente al micrófono, deja al descubierto la caja de su micrófono inalámbrico y la manipula hasta que vuelve a funcionar.

Denise — ¿Qué estamo' haciendo acá, m'hija?

Pregunta Denise, mirando para todos lados y luego a Leticia. Ambas siguen paradas al

centro del escenario y al frente, casi sobre la línea de micrófonos.

Leticia — No sé, nos dijeron que... tampoco estamos tan bien abajo ¿no? No es que vinimos...

Leticia abre su pilot y muestra al público su vestuario. Denise mira su ropa y da un paso hacia atrás, acomodándose el cerquillo y balanceando el peso entre una pierna y otra, en un gesto típicamente asociado a la forma estereotípicamente masculina de pararse.

Leticia — Tendríamos que haber hecho como hizo Lu que se fue a la murga esa ¿cómo es? Ladrone' de matrícula' ¿cómo e'?

Denise — No, asaltantes con patente

Sonido de remate de chiste en el piano, seguido de un resorte.

Durante este diálogo las dos actrices se miran y se "palmean" con gesto cómplice.

Leticia — Eso, yo qué sé, mirá, tenemos que hacer de hombres acá, [empieza a hablar con voz más grave] de macho de antes...

Leticia se quita el pilot y flexiona las piernas, balanceando el peso de una a otra, y agarra la entrepierna de su pantalón de jean con su mano derecha. Mientras tanto, Denise abre sus brazos y levanta levemente los hombros. Luego flexiona las rodillas, balancea el peso de una pierna a otra y agarra la entrepierna de su pantalón con su mano izquierda. Ambas actrices se paran y se mueven en forma estereotípicamente masculina por unos segundos, mientras Leticia explicita con sus palabras que están haciendo de hombres. Súbitamente esto se interrumpe, vuelven a su postura normal y Leticia dice con su voz habitual:

Leticia — No quiero, no me gusta a mí de macho [en su voz habitual]

Denise — Pero Leticia, nosotras estudiamos con Laura Martínez, podemos hacer cualquier cosa

Leticia — Ya sé, si yo fui Chín Chín

Denise — Y yo fui Chan Chón, por eso te digo

Mientras ocurre este diálogo suenan notas de piano y Denise infla el pecho, lo golpea suavemente con su puño derecho y mueve el brazo hacia lo alto marcando la forma de una marquesina, con orgullo. Fabrizio entra al escenario por el lado derecho empujando un carro de metal como los que se usan para trasladar valijas. Está caracterizado como Freddie Mercury en su juventud, vestido con un pantalón de jean ajustado, una camiseta sencilla color azul oscuro, un chaleco anaranjado reflectivo, un bigote color negro, una prótesis dental con paletas prominentes y una peluca de pelo lacio. Se acerca a Denise y Leticia mientras ellas dialogan, se aleja cuando Denise menciona a Laura Martínez, llega casi hasta el extremo del escenario y vuelve a acercarse, señalándolas, mientras Leticia cuenta que fue Chín Chín.

Leticia — No, bueno, pero de hombre, [comienza a hablar con voz grave] de macho, de macho

Sonido de remate de chiste, similar a un resorte.

Mientras Leticia dice estas palabras, ella y Denise se miran de frente, acercándose al centro del escenario. Leticia levanta una mano frente a su cuerpo en señal de "detenerse" mientras utiliza su voz grave. Fabrizio se acerca a Denise por su espalda, desde el lado derecho del escenario.

Fabrizio [Freddie] — ¡Buenas!

Denise se sobresalta.

Denise — ¡Argh! Qué susto.

Fabrizio sonríe mientras agarra el frente de su chaleco con sus manos, acomodándose el vestuario en un gesto que destaca el chaleco reflectivo.

Fabrizio [Freddie] — ¿Precisan ayuda con las valijas?

Denise se acerca a Fabrizio y señala su entrepierna, mientras él retrocede algunos pasos.

Denise — Che, qué apretado que está ahí abajo ¿no?

Fabrizio [Freddie] — Eh, bueno...

Denise — *¿De dónde sacaste ese pantalón?*

Fabrizio rota su cuerpo hasta mirar al público y sonríe mientras responde.

Fabrizio [Freddie] — *Me lo prestó el “Pollo” Medina*

Denise — *¿Qué hago? Ah [comienza a utilizar una voz más grave] ¡hombres!*

Tras comenzar a usar su voz grave, Denise golpea a Fabrizio en el pecho y le tira la valija con fuerza.

Leticia — *De macho, de macho*

Denise — *[Con voz extremadamente grave] ¿Qué hacés pibe? Ayúdame con las valijas como hombre con pene que soy ¿no? Con respeto*

Leticia — *Eso, de macho*

Mientras Leticia abre los brazos y le indica a Denise que tiene que actuar de hombre, Denise se agarra la entrepierna del jean con la mano. Leticia le tira su pilot a Fabrizio con fuerza.

Leticia — *Y tené cuidado que es frágil, ¡tomá!*

Sonido de golpe.

Fabrizio [Freddie] — *Tranquilas que en los aeropuertos se cuidan las cosas, eh. ¡Ahí va otra!*

Fabrizio tira con descuido la valija y los pilots hacia la izquierda del escenario

Sonido de piano.

Denise se lleva las manos a la cabeza, en un gesto exagerado de preocupación, y Leticia abre los brazos mostrando indignación.

Leticia — *[Con voz grave] ¡Ay, cuidado, bo! ¿Qué haces, brou [acentuando la palabra]? En serio, son instrumentos, tené cuidado*

Fabrizio [Freddie] — *¡Nooo! ¿Son músicos?*

Fabrizio se acerca a Denise y Leticia con una gran sonrisa. La acción continúa desarrollándose al centro del escenario en la parte delantera, prácticamente sobre los micrófonos.

Denise — *No, si somo' odontólogos*

Sonido de remate de chiste, agudo.

Denise — *A ver las bolas, vení que te las reviso...*

Mientras dice estas dos líneas, Denise se acerca a Fabrizio, agarra su cara con ambas manos, inclina su cabeza hacia atrás y le abre la boca. Leticia se acerca a ellos, con su brazo estirado intentando separarles.

Leticia — *¡No, no, no! Macho de antes*

Mientras habla, gesticula con las manos. Denise suelta a Fabrizio, lo empuja con fuerza y lo señala desde lejos.

Denise — *[Con voz grave] ¡Ah, cierto, hombres! No me toqués, no me toqués*

Comienzan a aparecer otras personas en segundo plano, casi en penumbras, cargando con valijas. Primero dos varones y luego dos mujeres, de vestido, que los saludan y se quedan charlando.

Denise — *[Con voz grave] Escuchá, nosotros tenemos una banda de hombres ¿entendés? Tenemos una banda y justo nos renunció ahora el vocalista, y no tenemos a alguien que nos represente en lo vocal ¿no?*

Mientras Denise habla, Fabrizio camina por detrás de las dos actrices para ubicarse a su izquierda. Ambas se paran flexionando las rodillas, exagerando movimientos estereotípicamente masculinos. Denise agarra la entrepierna con sus dos manos y comienza a imitar el movimiento de rascarse.

Leticia — *[Con voz grave] Bueno, sí, en lo vocal y en lo consonante, si no va a cantar solo a-e-i-o-u, una porquería*

Sonido de remate de chiste en el piano.

Denise continúa “rascándose” con las dos manos, moviendo su pantalón de jean en forma cada vez más exagerada.

Fabrizio [Freddie] — *Bueno, yo les iba a decir que... ¿se puede saber qué hacés? ¡No te rasques!*

Fabrizio señala a Denise con las dos manos,

mientras Leticia camina por detrás de ella con andar masculino, exagerando los movimientos de brazos y piernas, y se ubica a su derecha. De esta forma, Denise queda nuevamente al centro de la escena.

Denise — Lo que pasa que me depilé ayer y me está creciendo, unas ganas... ¡pah! Estás loco

Suena un pianito que acentúa las palabras.

Denise se acomoda el pelo varias veces. Aparecen en segundo plano dos varones vestidos con chalecos reflectivos anaranjados, al igual que Freddie, y comienzan a acomodar las cajas color marrón claro formando un mostrador sobre el lado derecho del escenario.

Fabrizio [Freddie] — Bueno, no me interesa, escúchenme. Yo soy cantante, si quieren me pueden probar, ¿eh?

Leticia — Dale, a ver, pero cantate una tranquilita

Denise camina hacia Leticia, que continúa exagerando sus movimientos de brazos y flexionando las rodillas en un gesto estereotípicamente masculino. Ambas miran a Fabrizio, que sonríe y toma la parte de adelante del chaleco con sus dos manos, estirándose levemente en un gesto que parece de orgullo.

Fabrizio [Freddie] — ¿Algo tranquilo? Okey

Fabrizio suspira, cierra los ojos y comienza a cantar, al principio en un tono de voz similar al que estaba utilizando para hablar

Fabrizio [Freddie] — *We are the champions* [al ritmo de la canción original]

Denise y Leticia se miran entre sí y al público, asienten pero hacen el gesto de “más o menos” con las manos. Fabrizio se les acerca y comienza a cantar más fuerte, abriendo cada vez más los brazos. Las dos actrices se sobresaltan, al igual que quienes están en segundo plano conversando.

Fabrizio [Freddie] — ¡*We are the...*

Una nota grave de piano marca un corte en la estrofa, y Fabrizio remata el fragmento de la canción levantando su pie derecho y señalando su campeón.

F —... *champion!* Ja

Sonido de remate de chiste en el piano.

En primer plano, Fabrizio hace una reverencia, y Denise se le acerca hasta tocarle el pecho con las manos. Leticia, detrás de ella, estira el brazo pidiéndole que se detenga. En segundo plano, quienes sostienen valijas comienzan a formar una fila ante el mostrador. Un varón de traje les recibe, mientras los dos muchachos de chaleco anaranjado reciben las valijas como en el mostrador de un aeropuerto.

Denise — ¿Pero qué tenés un parlantecito en el pecho?

Denise habla con un tono que parece seductor, hasta que Leticia la interrumpe recordándole que está interpretando a un varón.

Leticia — Por favor, Roger, ¡macho!

Sonido de piano.

Denise — [Con voz grave] Ah, cierto, bien cantado, gil. Bien cantado, me gustó cómo cantaste, como un hombre, te lo sacaste de los huevos, me gustó

Mientras habla, Denise se aleja de Fabrizio, lo golpea, lo pateo, flexiona las rodillas, se agarra la entrepierna con las dos manos e inclina la cabeza hacia adelante, en un gesto que imita el acto de escupir. Todos los movimientos son extremadamente exagerados, al igual que su voz grave.

Leticia — ¿Querés empezar mañana?

Fabrizio vuelve a acercarse a Leticia y Denise.

Fabrizio [Freddie] — Sí

Leticia — ¿Cómo te llamá’?

Fabrizio [Freddie] — Farrokh

Leticia — ¿Cómo?

Fabrizio [Freddie] — Farrokh

Fabrizio se inclina hacia adelante y exagera la pronunciación.

Denise — Ay, traigan un paraguas, chiquilines. Bueno, Freddie, vení mañana y te probamo’ ¿sabés?

Denise y Leticia salen del escenario por la derecha.

Fabrizio [Freddie] — No. No, no, Freddie...

Bueno, me gusta Freddie igual, me gustó, ¿eh?

Mientras habla, Fabrizio mira al público y sonríe.

Introducción de Moria Casán en la historia de Freddie Mercury

Liguilla del concurso oficial (Tenfield oficial, 2024k)

La introducción de Moria Casán como personaje comienza durante un momento que tiene como personajes a Freddie Mercury, uno de sus compañeros de trabajo en el aeropuerto y su jefe, los tres ubicados en primer plano, sobre el lado izquierdo del escenario. El jefe está vestido de traje, con pantalón negro, saco azul, corbata y un identificador colgado del cuello, lleva una valija en sus manos. Freddie y su compañero tienen puestos chalecos anaranjados reflectivos.

Componente [Jefe] — Bueno, mejor vamos a trabajar, a ver qué hay acá...

Mientras habla, sostiene la valija contra el lado izquierdo de su cuerpo, y con el brazo derecho revuelve el contenido. Fabrizio y Sergio se acercan y observan la valija.

Componente [Jefe] — Brillo, labial... ¿tangas? ¿muchas tangas?

Pablo [Moria] — ¡Esa valija que está ahí es mía!

Mientras termina de pronunciar esta frase, se escucha la voz de Pablo Atkinson que le interrumpe mientras entra al escenario por el lado derecho, seguido por ocho componentes del conjunto que la rodean y la señalan con gestos de emoción. Suena de fondo una música animada, como suele usarse en los programas de reality cuando alguien famoso sale a escena. Pablo camina dando pasos largos, con los brazos levantados y los codos flexionados, hasta terminar en un gesto de indignación cuando llega al centro del escenario.

Pablo [Moria] — Por favor te lo pido, mi amor ¿qué es este manoseo con mis cosas? No, no, no. No puedo believe, papi.

Pablo Atkinson lleva puesto un traje estilo mono color beige claro, con brillos y

extremadamente ajustado, una peluca lacia y castaña, un busto falso, lentes de sol grandes, botas negras altas, guantes negros brillantes, un cinturón negro con una gran hebilla, un collar brillante y una capa negra semitransparente hasta los pies. Parece llevar también algún tipo de relleno en su vestuario que exagera las caderas. Se para en el centro del escenario, en primer plano. Habla con una voz impostada, muy exagerada. Gira levemente su cuerpo hacia la izquierda, de tal forma de quedar enfrentado a Fabrizio.

Fabrizio [Freddie] — Disculpe, señora, pero ya hay otra... otra usted en la platea.

Pablo [Moria] — ¿Cómo que hay otra Moria? No, no puede ser [gritando con voz extremadamente aguda]. No, no. Prendeme las luces ¡ya! Prendeme las luces ya, por favor te lo pido. ¿Cómo que hay otra Moria? No, no, no, mi amor. Esto no puede ser, debe ser el flaquito este que me... que se... se cortó el colchón ¿viste? Se rellenó todo el cuerpo con polifón.

Mientras habla, Pablo camina hacia el lado izquierdo del escenario, avanzando hacia el proscenio donde está ubicada la escalera que lleva a la platea. Mueve los brazos en forma exagerada mientras se mueve. Fabrizio se queda en el medio del escenario, y quienes rodeaban al personaje de Moria la siguen únicamente dentro del escenario. Pablo baja del escenario y camina por la platea baja del Teatro de Verano. Suena, de fondo, un piano.

Fabrizio [Freddie] — ¡Mirá! Ahí está, está en el medio.

Un foco del Teatro de Verano ilumina a la verdadera Moria Casán, que se encuentra entre el público. Lleva puesta una blusa negra ajustada y escotada, un chal negro con brillos

y los labios pintados de rojo. Otro foco sigue a Pablo (Moria) mientras avanza por la platea hacia Moria, quien hace un gesto con las manos uniendo su pulgar con los dedos índice, medio y anular (a veces denominado *ma che vuoi?*) en tono de pregunta.

Pablo [Moria] — ¡No puede ser! ¡Es una imitadora! Pero es una imitadora, mi amor. Cómo viven siempre del ADN ajeno, mi amor, cómo les gusta colgarse de las lolas. Te hago esto, mi amor, te hago esto. Por favor te lo pido.

Pablo llega a la zona de la platea donde se encuentra Moria, y se detiene a un par de asientos de distancia para observarla. Moria levanta su busto con las manos, se acomoda el pelo y frunce sus labios, mientras rota para mirar distintas zonas del público.

Pablo [Moria] — No, no, pero... ¡¿qué es esto?! [en tono agudo] No, no, no están viendo doble, eh, no están viendo doble. Vamos a tener que descubrir cuál es la verdadera. Vamos a hacer un ejercicio, ¿usted se anima? Así como un movimiento pélvico lento, que hace...

Fabrizio [Freddie] — A ver

Fabrizio interrumpe a Pablo (Moria) y su tono de voz suena marcadamente libidinoso.

Pablo [Moria] — ¿Quiénes son, mi amor? ¿Quiénes son? ¿Qué ambiente? ¿Qué ambiente hay? ¿Qué figuras hay, mi amor? Miren

Mientras Pablo habla, él y Moria repiten el gesto de pregunta con las manos, estirando los brazos y moviéndolos en forma muy marcada.

Fabrizio [Freddie] — A ver, a ver

Pablo [Moria] — No, no, no hay que hablar, mi amor, porque nos descuentan puntitos como, como tus compañeros del bailando, ahí está [se ríe].

Sonido de remate de chiste, como un resorte, seguido de notas muy agudas en el piano. Pablo y Moria orientan sus cuerpos hacia el jurado (y hacia las cámaras de VTV) de tal forma de quedar lado a lado, mirando hacia el

mismo lugar.

Pablo [Moria] — Vamos a hacer así, vamos a hacer así, mi amor, mirá. A ver cuál es la original.

Pablo coloca sus manos en su cintura y comienza a vocalizar en forma muy aguda y entrecortada, mientras mueve su pelvis. Moria realiza el mismo gesto pero sin gritar.

Fabrizio [Freddie] — Son dos tortuga' en celo

Sonido de remate de chiste, como un resorte.

Fabrizio [Freddie] — Bueno, se trancó.

Pablo [Moria] — No lo puedo creer, las dos somos las originales, te lo pido, ¡ay, dios, sí! ¿Qué es esto? ¿Quiénes son, quiénes son? Por favor te lo pido, no, no.

Pablo y Moria se toman de los brazos. Moria le quita los lentes de sol a Pablo, vuelve a hacer su gesto de pregunta con las manos, se toca su busto y también el de Pablo.

Pablo [Moria] — Evidentemente la original es esta.

Fabrizio [Freddie] — Bueno, bueno, muy bien [se aclara la garganta]

Pablo [Moria] — Así te lo digo. Gracias, querida. Sentate porque me robás el protagonismo. Cómo te quiero, cómo te amo, por favor.

Moria le devuelve los lentes a Pablo, que se los coloca nuevamente y retorna al escenario desandando su camino.

Fabrizio [Freddie] — Qué lindo ¿no? No pudimos traer a Freddie pero trajimo' a Moria. Que es como Freddie, igual. Es transgresora y le encanta la joda. [sonido de remate de chiste]. Si le gustará la joda que cruzó el charco para venir a los fallos [sonido de remate de chiste en el piano, con notas graves]. Cuando sepa que estamos cinco horas mirando un excel, así como unos pelotudos, no viene más.

¡Nos olvidamos de repartir el personaje de John! Asignación en escena.

Primera rueda del concurso oficial (Tenfield oficial, 2024d).

De derecha a izquierda se encuentran en el escenario los personajes de Freddie Mercury (Fabrizio), Moria Casán (Pablo), Brian May (Leticia) y Roger Taylor (Denise). En el fondo del escenario hay algunas cajas de madera clara, las pantallas muestran fotografías superpuestas de equipos de audio y suena de fondo la melodía de I want to break free en algo que parece un xilófono. Leticia, Denise y Pablo continúan con los mismos vestuarios que en las escenas previas, pero Freddie tiene ahora el pelo corto, una musculosa blanca, y lleva un micrófono de pie en la mano.

Pablo [Moria] — Bueno, muy bien, papi. Te voy a pedir por favor que me presentes a los pibes estos con los que voy a trabajar.

Pablo señala a Leticia y Denise, que lo miran en postura masculina: rodillas flexionadas, retroversión pélvica. Denise se acomoda el pelo y Leticia el pantalón. Les cuatro caminan hacia el primer plano del escenario, y en segundo plano un actor con chaleco anaranjado mueve las cajas color marrón claro que están en escena desde el inicio del espectáculo.

Fabrizio [Freddie] — ¿Cómo no, mi reina? Bueno, escuchen, ella va a ser la nueva erre-rerr-pe-pe [moviendo su mano al pronunciar cada sílaba] de la banda ¿ok? Estuvimos hablando que necesitamos un nombre para la banda como más importante, que esté a la altura de reyes y reinas, un nombre propio de la realeza.

Mientras Fabrizio habla, Leticia besa la mano de Pablo en forma galante. Cuando Pablo ofrece su mano enguantada a Denise, ella le choca los cinco desde arriba, en un gesto que parece ser torpe y desprolijo. Les cuatro continúan caminando hacia el primer plano del escenario: Denise y Leticia con gestos masculinos, Pablo frunciendo los labios y moviendo los brazos en forma marcada.

Leticia — ¡La reina de la teja!

Leticia se acomoda el pantalón y abre los brazos, flexionando las rodillas.

Sonido de remate de chiste. Deja de sonar el xilofón.

Denise — Qué terraja, Leti.

Pablo [Moria] — Se ve que tanto tintazo rubio te quemó las neuronas, nena.

Leticia — No, yo acá hago de hombre, no soy mujer acá.

Leticia se gira para mirar a Pablo y se señala a sí misma.

Pablo [Moria] — Ay, sí, claro, como yo ¡abrazate a lo queer!

Pablo se gira hacia Leticia y se señala a sí mismo tocándose el pecho con las dos manos rápidamente. Se abrazan y Leticia levanta una pierna hacia atrás durante el abrazo, flexionando la rodilla. Fabrizio las apunta con el micrófono de metal que lleva en la mano.

Fabrizio [Freddie] — ¡Eso! ¡Nos podemos llamar queer!

Mientras termina de hablar, Fabrizio se gira hacia el público y abre los brazos hacia el cielo.

Denise — Pero mirá que resultaste puto, Fabrizio, eh.

Leticia camina rápidamente hacia Denise abriendo los brazos hasta pararse delante de ella, de espaldas al público. Denise se señala la cabeza y agita los brazos.

Leticia — ¡No! ¡no! ¡no! ¡no! ¡no! ¡Tan macho no!

Fabrizio [Freddie] — ¿No te gusta queer? Bueno, nos podemos llamar Queen ¿eh?

Fabrizio mira hacia el público y sonríe.

Denise — Dale, después lo vemos. [Con voz grave] Ahora lo importante es que está la banda reunida, eh. Que soy yo, que soy Roger Waters...

Denise da un aplauso y se agarra la entrepierna mientras habla. En segundo plano, al centro del escenario, Pablo va señalando a cada persona a medida que Denise los nombra.

Leticia — No, sos Roger Taylor

Denise — Estás vos que sos Bryan Adams...

Leticia — ¡Brian May!

Denise — Está Freddy Kruger

Fabrizio [Freddie] — Mercury

Fabrizio levanta su brazo derecho y hace la mímica de cantar mientras Denise lo nombra.

Denise — Y está John Lennon

Leticia — No, John Lennon no, John Deacon

Fabrizio [Freddie] — Bueno, esperen, esperen, esperen. Nos olvidamos de repartir el personaje de John ¿se dan cuenta, no?

Mientras habla, Fabrizio señala a Denise y Leticia. Entran al escenario las actrices y actores del conjunto, desde ambos lados, y empiezan a discutir en segundo plano.

Pablo [Moria] — ¡Pero ustedes son unos pelotudos! ¿Pero cómo se van a olvidar de repartir un personaje? Traigan a uno, no sé, cualquiera.

Fabrizio y Denise se mueven hacia el segundo plano y comienzan a discutir. Leticia agarra a Leandro del brazo y lo lleva hacia el frente del escenario. Leandro está vestido con una camiseta a rayas azules y anaranjadas, finitas, y un pantalón de jean.

Leticia — Bueno, para, te traje a este que trabaja en la Tragedia Nacional, que es buenísimo.

Leandro — Perdoná que te corrija, Leti, pero es [exagerando la entonación] la Comedia Nacional.

Mientras habla, Leandro mueve sus manos acentuando las sílabas.

Leticia — ¿Y qué corregís?

Denise — [Con voz grave y gritando] ¿Qué corregís? Te voy a cagar a trompadas ¿qué corregís a mi amiga, gil?

Denise camina hacia Leandro, con pasos largos y balanceando el peso de su cuerpo de una pierna a otra, inclinándose levemente hacia adelante, con gesto amenazante. Leandro se retira levemente hacia atrás, y coloca sus brazos delante de su cuerpo, orientado hacia Denise, pidiéndole que se detenga. El resto de los integrantes del conjunto, que habían entrado al escenario con Leandro, se interponen entre ambos.

Pablo [Moria] — Bueno, dale, papi, vos hacés de John, que nos faltó un actor ¡por favor!

Pablo señala a Leandro mientras habla, luego se gira y camina hacia la derecha del escenario, donde se encuentra Fabrizio. Sobre el lado derecho del escenario, quedan de pie en primer plano Pablo, Fabrizio, Leticia y Denise, mirando al público. Sobre el lado izquierdo del escenario está Leandro, rodeado por otros componentes.

Leandro — ¡No, no, para, para, para! No tengo libreto, no sé qué están haciendo ustedes, no tengo idea.

Mientras Leandro habla frente al micrófono, mirando al público, otro de los integrantes del conjunto se acerca desde atrás y le entrega un manojo de hojas por encima de su hombro izquierdo, sonriendo de forma exagerada. Leandro sonríe también.

Denise — Ahí tenés el libreto. Dale que te pagamos la carrerita esa que hiciste con el...

Otros componentes se acercan a Leandro desde atrás y le colocan una chaqueta negra y una peluca de rulos claros. Leandro se gira levemente hacia ellos, alejándose de los micrófonos, y conversan.

Fabrizio [Freddie] — Bueno, ok, ¿estamos todos? Hoy por primera vez se presenta ante ustedes la banda revelación y revolución de la corona británica.

Leticia — La banda que marcará un antes y un después en la historia de la música.

Denise — Fuerte el aplauso para recibir a...

Mientras Fabrizio, Leticia y Denise hablan, abren los brazos y se quedan inmóviles en posiciones marcadas. Sobre la izquierda del escenario, Leandro continúa hablando con el resto del conjunto. Ante su no respuesta, desarman las posiciones y Denise se acerca a Leandro hasta tocarle el hombro.

Denise — Dale, m'hijo, página siete, dale

Leandro — Perdoname, me distraje acá con los gurises que me estaban felicitando porque me dieron un personaje...

Leandro vuelve al primer plano y se acerca a un micrófono, levantando en sus manos las hojas que le entregaron. Sonríe exageradamente y se acomoda la peluca.

Denise — ¿Qué te hicieron, un batido? Bueno, no me importa, va'...

Fabrizio, Leticia y Denise retoman sus posiciones marcadas, de brazos abiertos.

Denise — Fuerte el aplauso para recibir a...

Leandro consulta las hojas que tiene en sus manos.

Leandro — ¡Queeeeeeeen!

Mientras pronuncia el nombre de la banda, Leandro levanta su brazo derecho, señalando hacia arriba, y sonríe con gran emoción.

Denise — Qué pesado.

La homofobia en escena y la burla como escape. El programa “El reloj”

Segunda rueda del concurso oficial (Tenfield oficial, 2024g)

La escena se desarrolla en la mitad derecha del escenario. En cinco sillas celestes, organizadas en forma de semicírculo de frente al público sobre la línea de micrófonos, se sientan de derecha a izquierda: Denise Casaux, Leandro Núñez y el personaje de Ángel María Luna. En las pantallas se ve la escenografía de un estudio de televisión, con un gran reloj en el medio y cámaras.

Denise está vestida con un pantalón negro y una blusa color verde, lleva dos trenzas en el pelo. Leandro está de traje, chaleco y corbata, todo en tonos de marrón y beige. Utiliza lentes de marco marrón. Ninguno de los dos utiliza peluca. El personaje de Ángel María Luna lleva un traje negro abotonado, corbata amarilla, lentes de marco beige y un peluquín negro de cabello largo y corto. Utiliza un micrófono de mano, mientras que Leandro y Denise tienen vinchas inalámbricas. Leandro y Denise se sientan con la espalda derecha y las piernas cruzadas.

[Ángel María] — Amigos, ¿cómo están? Ángel María Luna quien les habla. Bienvenidos a todos a lo que yo llamaría un programa histórico en la televisión nacional. Hoy por

primera vez se presentan dos personas homosexuales, y bueno, yo quería resaltar esto porque fue muy difícil, mucha gente se negó a venir por miedo a perder sus trabajos, entre otras cosas, así que muchísimas gracias a ambos.

Denise [Diana] — No, gracias no, conseguinos una changa ¿no? [piano]

Leandro [Fernando] — Bueno, tranquila, amiga, que el tema del trabajo no es un tema menor, yo lo sé por experiencia propia. En el colegio en el que yo trabajaba había varias denuncias contra un profesor heterosexual por abuso de menores, por cargarse a las alumnas, y mientras que él sigue trabajando, a mí, únicamente por ser homosexual, a mí me echaron.

[Ángel María] — Qué tremendo. Vamos a presentar al resto del panel, porque no vamos a estar solos. María Angélica, enfermera y a favor del colectivo y los movimientos LGBT, bienvenida ¿cómo estás?

Mientras dice esto, van entrando al escenario y ubicándose a su izquierda Fabrizio y Leticia. Fabrizio lleva camisa, pantalón y chaleco

negros. El chaleco es abierto, permitiendo ver una prominente panza de utilería. Tiene una peluca negra enrulada de color negro. Se sienta con las piernas abiertas y los brazos a los costados, desplomado en la silla. Leticia lleva un pantalón beige, una blusa azul oscuro con un patrón de puntos blancos, y una peluca rubia de rulos. Se sienta derecha, con las piernas cruzadas y una amplia sonrisa. Ambos llevan micrófonos de vincha.

Leticia [María Angélica] — Muchas gracias, Ángel María Rosa Luna. [piano]

Leticia [María Angélica] — Estoy muy contenta de estar acá, yo estoy acá para apoyarlos a ellos porque en mi trabajo está llenito de trolos [sonido grave en el piano], y la verdad que uno...

Denise [Diana] — ¿Cómo “trolos”?

Denise y Leandro se miran entre sí.

Leticia [María Angélica] — Llenito, ¿podés creerlo? Uno los puede tratar como si fueran normales, como si no tuvieran ningún problema.

Mientras habla, Leticia mueve los brazos remarcando sus palabras.

[Ángel María] — Bueno, una persona que está de su lado ¿verdad?

Denise abre los brazos hacia los lados, en gesto de sorpresa o incredulidad, y Leticia asiente con la cabeza.

Leticia [María Angélica] — Sí.

[Ángel María] — Usted, sin embargo, Horacio, se declara en contra de los homosexuales ¿no es así?

Fabrizio [Horacio] — Eh, bueno, en contra es una palabra fuerte ¿eh? Sí, es chocante. Yo más bien lo que siento para con ellos es... eh... es asco. [piano]

Fabrizio habla con una voz impostada, desplomado sobre la silla, acompañando sus palabras con movimientos exagerados de las manos pero acotados a la zona frente a su pecho. Cuando termina de hablar, se señala la boca e imita el gesto de vomitar.

Leandro [Fernando] — Usted no puede decir algo así en la televisión, en vivo y en directo.

Denise mira a Fabrizio con la boca abierta y expresión de sorpresa, mientras Leandro rota su cuerpo hacia Fabrizio y levanta sus brazos hacia adelante, remarcando sus palabras.

[Ángel María] — Bueno, el señor Horacio tiene derecho a expresarse.

Leandro [Fernando] — Y yo también. Usted es homofóbico.

Fabrizio [Horacio] — Y, puede ser.

Fabrizio se levanta de la silla y se para con su cuerpo orientado hacia la derecha, hablándole a Leandro y dándole la espalda a Leticia. Habla moviendo los brazos y las manos a sus lados.

Fabrizio [Horacio] — Puede ser que tenga razón, señor carolo. [piano] Escúcheme una cosa, le voy a contar. Ya soy aracnofóbico así que perfectamente puedo ser homofóbico, imagínese la combinación ¿no?

Fabrizio gira su cuerpo para quedar de frente al público para luego sentarse. Mientras habla, Leticia se acomoda el cabello (que es, en realidad, su peluca). Leandro y Denise miran a Fabrizio con rostros indignados.

Fabrizio [Horacio] — Donde Spiderman sea gay, me vine un ACV, ja.

Leticia [María Angélica] — Ay, por favor, Ángel María Maluma, [piano] la verdad, que yo, a mí me parece horrible discriminar a estos dos por una enfermedad que tienen que no quieren...

Denise [Diana] — ¡No es una enfermedad!

Durante este diálogo, Leticia habla con voz aguda, moviendo los brazos delante de su cuerpo. Su mirada y su cuerpo alternan entre el público (de frente) y los otros personajes (a su derecha). Leandro y Denise reaccionan con sus rostros y con el movimiento de sus brazos a lo que Leticia y Horacio van diciendo, siempre en tono de incredulidad e indignación.

Leticia [María Angélica] — [grita en tono grave] ¡No la quieren tener! [piano] [retoma su volumen habitual, en tono agudo] Entonces

me parece horrible discriminarlos, pero lo que sí creo es que tenemos que tener reglas nuevas para convivir.

[Ángel María] — ¿Cómo cuáles, a ver?

Leticia [María Angélica] — *Por ejemplo, una pareja de homosexuales, dos varones, que van a un bar, y uno de ellos quiere ir al baño, justo el que hace de mujer...*

Denise [Diana] — ¡Nadie hace de mujer! [piano]

[Ángel María] — ¿Ah, no?

Leticia [María Angélica] — [grita en tono grave] ¡Alguien tiene que hacer de mujer! [retoma su volumen habitual, en tono agudo] Entonces yo digo ¿a qué baño va? ¿al de hombre o al de mujer?

Fabrizio [Horacio] — Y el matrimonio, preguntá del matrimonio.

Leticia [María Angélica] — Eso, el matrimonio humanitario.

Denise [Diana] — Igualitario, querida.

Leticia [María Angélica] — Ese, el humanitario ¿cómo es? ¿Tú sabés de antes con quién te casás? ¿o es tipo el cinco de oro que es como la noche de luna, vos ves si viene con la bolilla extra, cómo es? [sube el tono de voz] ¿Cómo es?

Denise [Diana] — Ay, por favor.

Leandro [Fernando] — Gracias por ayudarnos, querida.

Leticia [María Angélica] — De nada, amor.

Leandro [Fernando] — Nos arreglamos solos.

Denise [Diana] — Pero querida, vos sos enfermera. se te mueren los pacientes.

Leticia [María Angélica] — No, uno sobrevivió. [resorte]

Denise [Diana] — Ay, ¿pero sabés qué pasa? Nos discriminan en todos lados, hasta acá, acá en la televisión.

[Ángel María] — ¿Cómo en la televisión?

Denise [Diana] — Sí, acá en la televisión.

[Ángel María] — No le permito...

Denise [Diana] — Claro.

[Ángel María] — Más respeto...

Denise [Diana] — Por ser homosexuales, por ser mujeres

Denise se pone de pie mientras suenan notas graves en el piano. Habla mirando al público, remarcando las sílabas con movimientos de sus manos.

Denise [Diana] — Porque vivimos en un sistema patriarcal en el cual los hombres callan a las mujeres constantemente...

El personaje de Ángel María Luna la interrumpe y le habla por arriba.

[Ángel María] — ¡Los hombres no callan a las mujeres!

Denise [Diana] — ¡Sí, no las dejan hablar...

Denise señala al público mientras habla.

[Ángel María] — [interrumpiendo a Denise] Ch ch ch, Horacio, por favor, algo para decir [piano]

Ante la interrupción del personaje de Ángel María Luna, Denise se vuelve a sentar.

Fabrizio [Horacio] — Bueno, sí, volviendo al tema, señor... Carlitos Balá [resorte] a mí lo que, lo que me preocupa de la condición de estos dos es que sea contagiosa

Denise [Diana] — Pero cómo va a ser contagiosa, pedazo de ignorante, cómo va a ser contagioso. Si fuera contagioso estás contagiado: ¡sos gay, mijo'!

Mientras habla, Denise se pone de pie nuevamente, con rostro indignado. Rota su cuerpo hacia Fabrizio y lo señala.

Fabrizio [Horacio] — [gritando] ¿Qué voy a ser gay? Lavate la boca. ¿Qué voy a ser gay? ¡Haceme la prueba del talco! ¡Haceme la prueba del talco! ¡Haceme la prueba del talco!

Fabrizio se levanta de la silla y se gira para mirar a Denise. Levanta del piso un frasco con

polvo blanco que parece talco y lo sacude por el aire violentamente, haciéndolo volar por el escenario. Llena su silla de talco y se sienta arriba, levantándose y volviendo a sentarse con movimientos cortos varias veces, moviendo la silla y generando un ruido repetido al chocar la madera de las patas contra el piso del escenario. Sus movimientos son tan enérgicos que le desacomodan la peluca; la toma con su mano izquierda y la sostiene sobre su cabeza

Denise [Diana] — Ay, por favor, querido.

Fabrizio [Horacio] — Aparte yo me cuido, yo uso tapaboca' y todo [piano] Yo me di la vacuna esa, del marica virus diecinueve.

Fabrizio se vuelve a sentar y se acomoda la peluca. Mientras habla de la vacuna, señala su brazo izquierdo y lo golpea levemente, simulando una vacuna. Denise continúa de pie.

Denise [Diana] — ¡Ay, pero que te internen!

Fabrizio [Horacio] — ¿Qué me van a internar? Yo tengo este sanito.

Mientras habla, Fabrizio se levanta del asiento, rota su cuerpo hacia la izquierda del escenario, flexiona levemente las piernas y con la mano derecha se golpea el glúteo. El personaje de Ángel María se levanta, coloca su mano izquierda en el hombro derecho de Fabrizio y lo hace sentarse, mientras él también se sienta.

[Ángel María] — Bueno, no era necesario.

Denise [Diana] — ¿Qué vas a tener sanito, Fabrizio? [piano]

Denise se vuelve a sentar y se cruza de brazos.

Leandro [Fernando] — Yo le dije, al final yo tenía razón, usted es homofóbico.

Fabrizio [Horacio] — [poniéndose de pie] Y yo le dije que puede ser, señor maracaibo.

Denise [Diana] — ¿Pero cómo le vas a...

Fabrizio [Horacio] — Puede ser. Pero mire, le voy a contar, tengo otra fobia también, la televisión. Así que imagínese la combinación ¿no? Estar en la televisión con dos homosexuales, me viene un ACV.

[Ángel María] — Pero Horacio, estamos en la televisión con dos homosexuales.

Fabrizio [Horacio] — Agggghhhhhh

Fabrizio mira al público, se desploma en la silla y cae al piso con gran estruendo, volcando la silla de costado.

Leticia [María Angélica] — Ay, pero por favor, un médico. Por favor, señor Anfiteatro Canario Luna. La verdad [piano] que yo ya no sé qué pensar porque un poco estoy de acuerdo con él, pero con ellos dos también, porque hay que tener cuidado. En mi trabajo está lleno de... ya le dije, no sé si los enfermeros entre vacuna y vacuna se confunden [piano], como los peluqueros que no sé si es que les pesa el secador, se les quiebra la muñeca [piano], los bailari... ¡los parodistas! Todos [ruido de beso] [piano]

Mientras Leticia habla, Fabrizio se pone el tapabocas desde el piso, acomoda la silla y comienza a incorporarse lentamente, sosteniéndose en la silla.

Denise [Diana] — ¡Señora! ¡Señora, no hable así!

Leandro [Fernando] — Los doctores, albañiles, políticos, deportistas. ¿Usted a qué se dedica, señor Horacio?

Fabrizio [Horacio] — Ingeniero.

Leandro [Fernando] — Los ingenieros también.

Fabrizio [Horacio] — No me diga ingeniero, eh.

[Ángel María] — No le diga ingeniero al ingeniero.

Leandro [Fernando] — A mí me parece importante que en lugar de estar discutiendo si nos aceptan o no, podríamos aprovechar mejor el tiempo en atender nuestros reclamos.

[Ángel María] — A ver.

Leandro [Fernando] — Como son las luchas de nuestros derechos, la ley de tenencia, sacarnos de las listas de la policía, en fin, un montón de cosas que ayudarían mucho a vivir con más igualdad.

[Ángel María] — Sin duda. Pero vamos a ir con las llamadas rapidito porque no tenemos tiempo...

La escena continúa con las llamadas telefónicas y cierra con un monólogo cargado de emoción por parte del personaje de Fernando Frontán, interpretado por Leandro.

Momosapiens

Dobles sentidos y efectos de sonido: la reunión del directorio de Mattel

Primera rueda del concurso oficial (Tenfield oficial, 2024b).

Mientras los personajes de Gloria y Martínez salen del escenario por el lado izquierdo, llevándose la escenografía que representa un escritorio, ingresan los personajes del directorio: Xavier Font por el lado derecho y por la izquierda Christian Font, seguido de Federico Pereyra y dos más. En el escenario hay cuatro cajas de muñeca de gran altura, orientadas verticalmente, tres faroles, tres palmeras y tres cercos. En las pantallas se ven los estantes de una juguetería, con numerosas cajas de muñeca vacías excepto por una, situada en el centro, que contiene una muñeca Barbie.

Xavier, de traje negro, corbata turquesa y utilizando un peluquín de cabello lacio color negro, se para frente a un micrófono sobre el lado derecho del escenario. En una mano trae una tabla de madera con papeles. Con la otra mano toma el micrófono y grita:

Xavier — ¡Señor director! Llegaron los pedidos de juguetes de los diferentes países.

Mientras dice estas palabras, estira su mano izquierda y entrega los papeles a Christian, que venía ingresando por el lado opuesto del escenario hasta colocarse a un micrófono de distancia. También lleva un traje negro, pero su corbata es color rosa. Los tres otros ejecutivos que entran detrás están de traje negro, con corbatas en turquesa. Mientras Christian comienza a leer la lista de juguetes, Federico se coloca frente al micrófono que había quedado vacío, y los otros dos intérpretes se paran detrás.

Christian [Director] — Permitame, a ver. Rusia, Ucrania: soldaditos, tanques de guerra. Argentina: motosierra. Uruguay: pasaporte de juguete se está usando mucho, parece.

Mientras Christian enumera los juguetes, el resto de los actores asienten con la cabeza, remarcando cada ítem. Al llegar a Uruguay,

levanta la vista de los papeles y se dirige al resto de los ejecutivos mientras enuncia.

Christian [Director] — ¿En Brasil me piden autitos de carrera?

Entrega la tabla a Federico, a su derecha, quien toma los papeles y le responde:

Federico — Mandémosles con la imagen de Fittipaldi, fue el mejor piloto brasileño.

Al terminar de hablar, le entrega la tabla a Xavier, también a su derecha, quien toma la palabra.

Xavier — ¿Ah, sí? ¿Y qué hay de Senna?

Federico — Raviolos.

Sonido de remate de chiste, similar a un resorte, agudo.

Ingresa al escenario por la izquierda el personaje de Martínez, vestido con un chaleco beige, una corbata roja y un peluquín de cabello negro y lacio. Lleva en su mano derecha un manojo de papeles. Se para junto a Christian e inclina hacia abajo el brazo donde carga los papeles, en diagonal con el resto de su cuerpo y señalando los papeles con su otro brazo, mientras mueve las piernas denotando nerviosismo y anuncia:

M — ¡Señor director, una noticia importante!

El director y los cuatro ejecutivos se rotan para mirarlo.

Christian [Director] — No parece muy importante.

Martínez sube su brazo derecho, hasta sostener los papeles por sobre su cabeza. El director y los directivos miran hacia arriba, sonriendo. [Efecto de sonido que acompaña la subida del papel].

Christian [Director] — ¡Pah, qué noticia!

Christian toma los papeles y le palmea la espalda a Martínez mientras los lee.

Christian [Director] — Gracias, Gutiérrez.

M — Soy Martínez, señor.

Martínez abre los brazos, en una postura de reclamo.

Christian [Director] — Sí, perdón, Domínguez, soy horrible con mis nombres. Es mi talón de Arquímedes.

Christian mira nuevamente la hoja que le acaba de entregar Martínez y su rostro cambia a una expresión de marcada preocupación, abriendo la boca y frunciendo las cejas.

Christian [Director] — ¡Oh, no! ¡Oh, no! ¡Oh, no! [modulando en forma exagerada, con la voz apenas más aguda que antes]

Mientras habla, se traslada por el escenario hacia la derecha, manteniéndose en la línea de micrófonos. Los demás personajes lo rodean, con Xavier colocándose en el micrófono inmediatamente a su derecha.

Xavier — Director ¿es grave?

Christian [Director] — No, sino sería director [retoma su tono de voz habitual, sin modular exageradamente]

Sonido de remate de chiste, similar a un resorte, agudo.

Xavier — No, la noticia, señor.

Christian [Director] — ¡Barbie! [gritando] ¡Barbie se escapó de Barbieland y está en el mundo real!

El director y los ejecutivos se miran entre sí, agitados, se tapan la boca con las manos y se agarran el pecho en un gesto de preocupación.

Christian [Director] — Ay, no sé qué me pasa, no sé qué me pasa.

Xavier saca un frasco grande, de tapa verde, del bolsillo interior de su saco y se lo entrega a Christian:

Xavier — Si no sabe lo que le pasa, tome estas

pastillas que no sé para qué son.

Sonido de remate de chiste, similar a un resorte, agudo.

Christian toma el frasco en sus manos y lo tira para atrás por sobre su cabeza.

Christian [Director] — Gracias.

Federico — Lo que tenemos que hacer es agarrarla y ponerla en caja.

Federico pronuncia esta frase con sus brazos hacia adelante y los codos flexionados, pulgar e índice unidos, remarcando cada sílaba con un movimiento vertical. Christian lo mira y se le acerca con un gesto preocupado en su rostro.

Christian [Director] — ¿Qué? ¿La teniamo' en negro?

Sonido de remate de chiste, similar a un resorte, agudo.

Ante la pregunta de Christian, los otros directivos que están parados detrás de él levantan y bajan sus brazos en un gesto resignado, con expresión facial de molestia.

Federico — No, no, lo que digo es que la solución es agarrarla y ponerla en la caja.

Federico continúa marcando su enunciación con movimientos exagerados de brazos, imitando el gesto de colocar algo en una caja.

Christian [Director] — Tiene razón, vamos a buscar a Barbie y ponerla en la caja.

Mientras habla, Christian orienta su cuerpo hacia Federico, lo señala con su índice y el brazo extendido, y luego señala hacia arriba. Detrás suyo, Xavier realiza el mismo movimiento. Todos los directivos orientan su cuerpo hacia la derecha del escenario y corren en forma coordinada hacia la salida. Les acompaña un sonido caricaturesco, como el que se utiliza en los dibujitos animados cuando los personajes corren. Ingresa el personaje de Gloria al escenario por el lado izquierdo, se ubica frente a un micrófono y pregunta

Florencia [Gloria] — ¿Qué está pasando?

Ante su pregunta, los directivos giran cada uno

sobre su eje para mirar a Gloria y se acercan al medio del escenario.

Christian [Director] — ¡Gloria! Una Barbie se escapó de Barbieland y está en el mundo real.

Los demás directivos asienten con movimientos exagerados mientras Christian responde, con cara de preocupación.

Florencia [Gloria] — ¿Una Barbie perdida? [sonriendo]

Christian [Director] — Sí, Nancy. ¡Vamos!

Los directivos vuelven a rotar hacia la derecha del escenario y salen corriendo, acompañados por el mismo sonido de caricatura.

¡Soy un Ken! La aparición de Luis Lacalle Pou y Lorena Ponce de León en la parodia de Barbie

Liguilla del concurso oficial (Tenfield oficial, 2024i).

Finalizada la canción sobre Montevideo, el escenario se vacía. La escenografía está compuesta por dos grandes cajas de muñeca cerradas y una abierta, con dibujos de ventanas, cuatro cercos, cuatro faroles, tres palmeras y un semáforo. Las pantallas muestran la Puerta de la Ciudadela, el Palacio Salvo y numerosas palmeras, características de la rambla de Montevideo. Ingresa en el escenario por la izquierda el narrador, vestido con el traje de la presentación, seguido por personajes montevideanos de la escena anterior: un muchacho con pantalón corto, championes y campera amarilla; un muchacho de pantalón negro y camisa gris; el señor vestido de Spiderman que se vende fotos en el Parque Rodó; y un muchacho de pantalón negro y saco azul. También Ivanna Armario caracterizada con Loli Ponce de León, con un pantalón y una blusa blancos, holgados. Lleva el pelo rubio suelto, con un mechón fino recogido en una trenza, y un collar dorado con un dije de gran tamaño.

Por la derecha del escenario ingresan Florencia Battagliese (Barbie) y Maximiliano Azambuya (Ken) seguidos por una muchacha, vestida completamente de negro, llevando un muñeco con forma de perro mediante una correa. Florencia está vestida con un traje rosa brillante y ajustado, de chaleco y pantalón, botas plateadas por debajo del pantalón, y un sombrero de vaquera o cowboy también rosado con plumas rosadas en el borde, y una larga peluca rubia. Maximiliano lleva una camisa negra con flecos blancos y bordado, botas tejanas blancas con detalles en negro, lentes de

sol con borde de brillos y un gorro plateado de vaquero.

Narrador — Mientras, en el mundo real, Barbie y Ken se asombran de que no solo en Barbieland la gente es de plástico

El narrador sale por el fondo del escenario. Maximiliano entra detrás de Florencia pero empieza a caminar hacia la izquierda por el segundo plano del escenario, saludando con su mano en alto a cada personaje que se cruza, hasta sobrepasarla. Florencia camina con los brazos estirados, rectos, a los costados de su cuerpo, y las manos inclinadas de forma perpendicular, imitando a una muñeca Barbie.

Maximiliano [Ken] — Hola, Barbie. Hola, Ken. Hola, Barbie. Hola, Ken.

F [Barbie] — Ken, no estamos en Barbieland. ¿Qué haces saludando a todo el mundo?

Maximiliano [Ken] — Es que la Barbie doctora me dijo que tuviera una vida más saludable.

Maximiliano levanta su mano derecha y saluda al público, sonriendo exageradamente. Luego flexiona sus brazos de forma simétrica, como un muñeco, con las manos estiradas. En tercer plano, el muchacho de camisa gris habla por teléfono de frente al público, Spiderman se toma una selfie con el chico de campera amarilla, y el muchacho de chaqueta azul escribe en un celular, de frente al público. Sobre el lado izquierdo del escenario, en segundo plano, Ivanna se toma selfies con un

celular, de frente al público.

F [Barbie] — Uy Ken, Ken, mira para allá.

Florencia habla en un español neutro, convirtiendo palabras que en Uruguay son agudas (mirá, hacés) en graves (mira, hace). Señala hacia la izquierda del escenario, con el brazo recto.

F [Barbie] — Es una muñeca como yo pero en el mundo real. Sos-her-mo-sa.

Florencia avanza hacia el primer plano del escenario y señala a Ivanna de arriba a abajo, acompañando su brazo con su mirada.

F [Barbie] — Hey, Barbie.

Ivanna la mira frunciendo la boca con un gesto de molestia o desdén, y avanza también hacia los micrófonos. Quienes están en tercer plano congelan sus poses y quedan inmóviles.

I [Loli] — No, querida. Yo soy Loli [sonríe mientras dice su nombre]

Ivanna coloca su mano derecha en la cintura y el brazo izquierdo, en el que sostiene el celular; estirado hacia Florencia. Habla estirando levemente las sílabas, imitando un acento asociado a las personas “chetas” en Uruguay.

F [Barbie] — Ah, ¿y Loli qué? ¿Loli empresaria? ¿Loli secretaria? ¿Loli ama de casa?

Al enumerar estas actividades, Florencia cambia de posición con movimientos muy marcados, variando la pose en forma discontinua. Primero señala a Ivanna con su brazo izquierdo; luego lo coloca junto a su cuerpo y levanta el brazo derecho flexionado, señalando hacia arriba con el índice; posteriormente vuelve a bajarlo e inclina la cabeza levemente hacia la derecha para volver a enderezarla rápidamente. Realiza todos estos movimientos sonriendo de forma exagerada. Mientras los personajes de Loli y Barbie dialogan, Maximiliano continúa con los brazos simétricamente flexionados y las manos estiradas, moviéndolos levemente hacia arriba y hacia abajo cada algunos segundos.

I [Loli] — Loli primera dama. ¿Y vos cómo llegaste acá?

F [Barbie] — ¿Yo? ¡Por muñeca! ¿Y vos?

Mientras habla, Florencia levanta su brazo derecho y señala hacia arriba, siempre sonriendo. Luego gira su cabeza hacia Ivanna, con un movimiento cortante.

I [Loli] — ¡También!

Ivanna levanta su brazo derecho al responder; igual que Florencia pero con movimientos fluidos.

Maximiliano [Ken] — La mano boba, la mano boba, la mano boba hace pum

Maximiliano toma su muñeca izquierda con la mano derecha y la sacude, hasta golpearse en la cara.

F [Barbie] — ¿Y tu Ken?

Por la izquierda del escenario entra una caja de muñeca cerrada de gran tamaño, completamente blanca, con un tick celeste en la esquina superior derecha. Maximiliano se refriega los ojos.

I [Loli] — Es el que viene ahí en la caja.

La caja avanza hasta quedar colocada inmediatamente a la derecha del personaje de Loli, y a la izquierda de los personajes de Barbie y Ken. Desde el público no es posible apreciar quién está moviendo la caja. Ivanna la señala con su brazo derecho, y desde adentro de la caja, rompiendo la parte frontal opaca color blanco, aparece Lucas Bolo caracterizado como Luis Lacalle Pou, Presidente de la República durante el carnaval 2024. Lucas lleva un traje negro ajustado, una camisa blanca, zapatos negros de vestir y una peluca de cabello lacio y rubio, con ralla al medio. Carga bajo su brazo izquierdo una pequeña tabla de surf, como las que usan las infancias para barrenar olas. Avanza hacia el segundo plano saludando con su mano derecha en alto, los ojos entrecerrados y una sonrisa exagerada. Se toca la nariz y se acomoda el cabello. A su izquierda, Ivanna sonríe con los brazos abiertos. Del otro lado, Florencia sonríe tomada del brazo de Maximiliano, que señala a Lucas con la boca abierta y expresión de sorpresa.

Lucas [Luis] — ¿Cómo está el Teatro de Verano? Pasé a saludar a Carolina ¿vino hoy?

Mientras habla, lleva su mano derecha hacia su cara, en un gesto de búsqueda. Detrás, quienes estaban en tercer plano salen corriendo del escenario. El muchacho de camisa gris y la muchacha con el muñeco de perro, por el lado derecho. Los otros tres salen por la izquierda del escenario, llevándose la caja en la que venía el personaje de Luis, ahora rota.

Lucas [Luis] — No importa, yo la rompo, pero ella la des—Cosse.

Mientras habla, Lucas continúa sonriendo exageradamente con los ojos entrecerrados. Inclina su torso levemente hacia adelante, y realiza un movimiento perpendicular a su cuerpo con el brazo derecho. A su derecha, el personaje de Barbie lo mira con el torso levemente inclinado hacia adelante (orientada hacia Lucas) y los brazos rectos a los lados de su cuerpo, mientras el personaje de Ken señala a Lucas y agita su brazo, emocionado. El personaje de Luis se traslada tres pasos hacia el centro del escenario, deposita la tabla de surf a su costado y sonríe mientras se acomoda el pelo.

Maximiliano [Ken] — ¡Surfista como yo!

F [Barbie] — Sí

Maximiliano [Ken] — ¿Cómo te llamás?

Lucas [Luis] — Luis, ¿y vos?

Maximiliano [Ken] — Yo, Ken.

F [Barbie] — Ay, Ken, mirale la cabeza ahí arriba, pobre.

Lucas sube de un salto a la tabla de surf, orientando su cuerpo hacia los personajes de Barbie y Ken, pero mirando al público. Levanta sus brazos estirados, uno a cada costado de su cuerpo, y se balancea ligeramente hacia un lado y hacia otro, imitando el movimiento de surfear olas. Mientras hace esto, continúa sonriendo exageradamente, y se acomoda el pelo con movimientos exagerados.

F [Barbie] — Ey ¿qué te pasó ahí? ¿Las nenas que juegan contigo te cincharon de los pelos y te arrancaron los mechones?

Lucas [Luis] — Te agradezco la pregunta, pero

con la única que nos cinchamos los pelos es con la Loli que ahora nos estamos divorciando.

Ivanna se acomoda el pelo y sonríe. El personaje de Ken se acerca a la tabla de surf y sube de un salto, orientando su cuerpo hacia Lucas de tal forma que quedan enfrentados, estirando los brazos e imitando la mímica de surfear mientras mira al público.

Maximiliano [Ken] — ¿No te gustan las rubias?

Lucas [Luis] — Algunas sí, pero también me calienta la Canosa.

Maximiliano [Ken] — ¿Y... la morocha?

Lucas [Luis] — Está esperando que la saquen a bailar.

Mientras los personajes de Luis Lacalle Pou y Ken dialogan, Florencia recorre el tercer plano del escenario, observando la escenografía y las pantallas con atención.

Maximiliano [Ken] — No lo puedo creer, ¡somos iguales!

Lucas [Luis] — Yo ¿soy un Ken?

Maximiliano [Ken] — A ver, yo me paro acá en la tabla, me acomodo el pelo, y no hago gran cosa.

Lucas [Luis] — ¡Entonces soy un Ken! [riendo]

Maximiliano [Ken] — ¡Sí! [riendo]
¡Ken—Luis! ¿Y te subís a las olas?

Lucas [Luis] — No, más bien me salpican, en especial la ola de homicidios, la ola de asaltos y la ola de corrupción. Creo que se quedó sin fichas la máquina.

Maximiliano [Ken] — No tengo más monedas.

Lucas [Luis] — Tomá, a mí me sobró una de la multa que tuve que pagar. Poné ahí.

Maximiliano [Ken] — ¡No lo puedo creer! Somos iguales, te digo la verdad, ni siquiera sé cómo me pusieron acá.

Lucas [Luis] — ¡Yo tampoco! ¡Somos iguales!

Lucas y Maximiliano se abrazan y comienzan a

saltar juntos.

Maximiliano [Ken] — ¡Dame un abrazo, somos re amiguis! ¡lupi!

F [Barbie] — Chicos, chicos, no los quiero interrumpir, pero Ken, creo que estamos en Uruguay, es el país de la celeste.

Mientras habla, Florencia se acerca a Maximiliano y le habla de cerca.

Lucas [Luis] — A Romina ni la nombres, por favor, ¡se arma un quilombo...!

Mientras pronuncia estas palabras, Lucas mueve sus brazos delante de su cara, con las palmas extendidas, en un gesto de negación. Luego levanta la tabla de surf y la sostiene bajo su brazo derecho.

I [Loli] — ¿Y ustedes de dónde vienen?

F [Barbie] y M [Ken] al unísono — ¡De Barbieland!

Mientras responden, Florencia y Maximiliano se paran uno junto al otro, de frente al público, e inclinan sus torsos en forma simétrica mientras acomodan sus brazos formando un gran corazón. Lucas rota su cuerpo para quedar orientado hacia ellos.

Lucas [Luis] — ¿Y eso es un país?

F [Barbie] — Sí, es como un país, sí. Tenemos presidenta y todo.

Lucas [Luis] — ¿Y cuándo fue electa?

F [Barbie] y M [Ken] al unísono — ¿Lo qué?

Pronuncian esta pregunta en un tono de voz ligeramente más grave que el que venían utilizando, inclinando sus cuerpos hacia adelante mientras hablan en forma coordinada.

Lucas [Luis] — ¿Qué cuándo la eligieron para que sea presidenta?

F [Barbie] y M [Ken] al unísono — ¿Lo qué?

F [Barbie] — No, yo te explico. Nosotras, lo que hicimos, fue agarrar a la más capaz y ponerla como presidenta.

I [Loli] y L [Luis] al unísono — ¿Lo qué?

Lucas e Ivanna se miran con expresiones de desconcierto y gestos de interrogación con las manos mientras preguntan.

I [Loli] — Vámonos, Luis.

M [Ken] — ¿Eh? ¿Ya se van?

Lucas [Luis] — Sí, este año nos vamos.

“La risa es lo más democrático que hay”. Barry en El Popular

Liguilla del concurso oficial (Tenfield oficial, 2024i).

La escena comienza con el escenario en penumbras, ocupado por dos bancos largos color rosa sobre el lado derecho, una caja cuadrada sobre el lado izquierdo y dos fachadas de casas en el fondo. Ingresan por ambos lados del escenario quince componentes del conjunto, caracterizadas como militantes de la época. Los varones van vestidos de camisa con tirantes y boina. Algunos llevan también chaleco y pañuelos al cuello. Las mujeres visten con blusas de colores vivos. Algunos de los componentes que ingresan por el lado derecho trasladan uno de los bancos al sector izquierdo del escenario. Otro de los componentes se acerca a la primera línea de

micrófonos:

[Militante] — Compañeros, siguen sumándose artistas a nuestra lucha por la prensa libre. Y acá llega un artista comprometido, combativo, revolucionario, contracultural

Mientras habla, el resto de los personajes de militantes se van sentando en ambos bancos, mirando hacia el público, en el segundo plano del escenario. Barry camina por el centro del escenario, hasta quedar en primer plano. Lleva puesto un traje oscuro, camisa blanca y corbata negra. En su cabeza tiene un aplique de pelo negro, peinado hacia atrás, con

entradas prominentes. Barry rota hacia el militante que está hablando con su brazo derecho estirado hacia él, pidiéndole que se detenga.

Christian [Barry] — Bueno, tranquilo, Juan Carlos Scelza, gracias

[Militante] — ¡Roberto Barry!

Les militantes sentados en ambos bancos aplauden al personaje de Barry, que se mantiene en el centro del escenario.

Christian [Barry] — Muchas gracias, buenas noches, qué alegría estar con ustedes

[Militante] — Barry, perdoname un segundito, un compañero que está llegando tarde.

Ingresa por la derecha del escenario Xavier Font, quien en la escena inmediatamente anterior interpretaba a un militar que recibe de su sargento la orden de infiltrarse en el evento. Lleva un traje verde militar; una peluca de pelo largo, y una barba falsa enrulada. Se detiene apenas entra, en el extremo derecho del escenario, ante el primer micrófono.

Xavier [militar infiltrado] — Hola, ¿qué tal? Saludo comunista.

Xavier saluda al militante que anunció su llegada cerrando su puño y chocándolo con el puño de él, por arriba y por abajo.

Christian [Barry] — ¿Eh?

Xavier [militar infiltrado] — Eh, este... ¿cómo Stalin?

Xavier le palmea la espalda al militante que sigue de pie.

Christian [Barry] — Bue...

Xavier [militar infiltrado] — Esperen, esperen, perdón. Traje mi butaca comunista, un segundo...

Mientras habla, levanta sus dos brazos hacia adelante, con su cuerpo orientado hacia el público y las palmas estiradas, en un gesto de detenerse. Sale corriendo por la derecha del escenario.

Christian [Barry] — ¿Eh?

[Militante] — No tengo nada que ver, Barry

Christian [Barry] — ¿Butaca comunista? ¿qué es?

Xavier vuelve a entrar en escena y se detiene en el primer micrófono. Lleva en sus manos una butaca verde de plástico, extremadamente similar (sino idéntica) a las butacas nuevas que se instalaron en el Teatro de Verano como parte de su reforma en 2024.

Xavier [militar infiltrado] — Fila 7, asiento 18, sector C. Perdón, es un segundo.

Xavier coloca la butaca verde de plástico en el banco derecho y se sienta arriba.

Christian [Barry] — ¿Podemo' arrancar entonces?

[Militante] — Adelante, Barry

Christian [Barry] — Bueno, muy bien, muchas gracias. Vamo' a desarrollar este espectáculo que traje bien arrolladito para ustedes. Y bueno, y por la hora, vamo' a empezar a picarla ¿no?

Mientras habla, el personaje de Barry sonríe. Su cuerpo está de frente al público, pero alterna la mirada entre ambos bancos, cada uno a un costado.

Christian [Barry] — Bueno, este dice así. Resulta que van dos maricas...

Les militantes lo interrumpen, todos se ponen de pie y levantan ambos brazos. Algunos se acercan a la línea de micrófonos y los gritos que se entremezclan: ¡no! ¡pará, dinosaurio! ¡discriminador!

Federico [militante] — ¡Hay un límite en el humor, Barry!

[Militante] — En serio, ¿cómo vas a arrancar diciendo "van dos maricas"?

Les militantes vuelven a sentarse, excepto el interpretado por Federico Pereyra, que se mantiene de pie frente a la línea de micrófonos, a la izquierda de Christian.

Christian [Barry] — Ehhh... ¿del partido nacional?

Todes les militantes se empiezan a reír exageradamente fuerte, moviendo los brazos y aplaudiendo. Dos militantes responden “Con razón ¡muy bien, Barry!” y “Hubieses empezado por ahí, compañero”.

Federico [militante] — [riéndose y con voz aguda] Me los imagino a los dos blanquitos caminando de la mano, ay sí, [su voz baja varios tonos] dame más-oller, dame más-oller... [se rie]

Mientras habla, Federico agita los brazos y balancea las rodillas hacia un lado y hacia el otro con las piernas juntas y los pies unidos, quietos en el piso. Cuando dice “damé más-oller”, rota su cuerpo hacia la izquierda, levanta la pierna derecha flexionada, cruzándola sobre la izquierda, y con la mano derecha se golpea la parte alta del glúteo, acentuando sus palabras. El personaje de Barry se le acerca y lo mira con un gesto estupefacto. Federico deja de reírse y vuelve rápidamente a sentarse.

Federico [militante] — Contate otro, Barry

Christian [Barry] — Bueno

Xavier [militar infiltrado] — Sí, pero despacito, así anoto.

Christian [Barry] — ¿Eh?

Todes les militantes que están sentados junto a Xavier en el banco derecho se ponen de pie de un salto y giran para mirarlo.

Militante — Pero ¿usted también milita?

Xavier [militar infiltrado] — Sí, señor.

Xavier se levanta en posición de firmes, y luego afloja su cuerpo y levanta los brazos en un gesto de disculpa.

Xavier [militar infiltrado] — No, no, no, perdón, perdón, perdón. Digo que en general yo soy de militar.

Militantes a coro — Ahhhhh

Les militantes se vuelven a sentar.

[Militante] — ¿Quién le avisó de este acto?

Xavier [militar infiltrado] — Mi comandante.

Militantes a coro — ¡¿Eh?! ¿Qué comandante?

Les militantes vuelven a ponerse de pie rápidamente.

Xavier responde cantando un fragmento de la canción Hasta siempre (Puebla, 1976): Mi comandante Che Guevara... bom, bom, bom, sarán, el corazón espinado...

Les militantes sonríen y se vuelven a sentar. Xavier baja la cabeza.

Christian [Barry] — Bueno, ¿puedo seguir, entonces?

[Militante] — Con total libertad, Barry.

Christian [Barry] — Este dice así, eh, dos amigas, muy regias las dos, exuberantes ¿no? Do' adorno' en el perímetro torácico, de esas chiquilinas que se duchan y el agua no les toca los pies. Ay, lo que eran, sí, eran muy ligeritas de cascos, más fácil que caer para abajo

Mientras habla, el personaje de Barry sube sus manos al pecho y simula estar agarrándose el busto.

Les militantes lo interrumpen nuevamente con gritos de “qué sexista” y “cada cual vive su sexualidad libremente, compañero”. Mientras gritan, se levantan del banco y levantan los brazos. Federico avanza hacia la línea de micrófonos.

Federico [militante] — Atrasás, Barry, a-tra-sás [remarcando las sílabas con un gesto de su mano derecha]

Christian [Barry] — Sí, pero eran... ¡de Carrasco!

Les militantes se empiezan a reír con mucha fuerza, al grito de “con razón eran tan ligeritas las cajetillas esas” y “hubieses empezado por ahí, compañero”.

Federico [militante] — Me las imagino a las dos caminando por Arocena, [falsete agudo] hola chichi, hola chuchi, cómo estás [baja su voz nuevamente] dame más-oller, dame más-oller

Mientras habla, Federico agita los brazos y camina (sin moverse del lugar) hacia un lado y hacia el otro, balanceando las caderas.

Cuando dice “damé más-oller”, rota su cuerpo hacia la izquierda, levanta la pierna derecha flexionada, cruzándola sobre la izquierda, y con la mano derecha se golpea el glúteo, acentuando sus palabras. El personaje de Barry se le acerca y lo mira, sobresaltándose con cada golpe. Federico vuelve rápidamente a sentarse.

Christian [Barry] — Pero muchachos, así no se juega. Ustedes se ríen solo si el palo va pal’ contrario. La risa... la risa es lo más democrático que hay, porque no te pregunta de dónde venimos, no pregunta a quién votamos...

Xavier [militar infiltrado] — Y a todo esto ¿a quién votamos? ¿cómo se llaman? ¿hacemos un cuaderno de la amistad y nos conocemos más?

Christian [Barry] — Bueno, bueno, lo que quiero decir es que si ustedes me siguen interrumpiendo me voy a tener que retirar.

Militantes a coro — ¡No!

[Militante] — Barry, no te vayas, por favor

Christian [Barry] — Bueno, está bien, eh. Pero ahora sí, la picamos ¿a quién le gustan los verdes?

Xavier [militar infiltrado] — ¡A mí, señor!

Xavier se pone de pie en posición de firme. Les militantes también se paran y lo miran.

Christian [Barry] — ¿Eh? Era un chiste.

[Militante] — Pero este no es un compañero, es un militar infiltrado, lo conozco, Martínez

Xavier avanza hacia el centro del escenario, mirando al público, caminando de costado. Les militantes lo rodean y comienzan a perseguirlo.

Xavier [militar infiltrado] — ¡Domínguez! Ay, la puta madre. ¡Esto con los milicos no pasaba!

Militantes a coro — ¡No!

Xavier y les militantes salen del escenario.

Poner el absurdo en los militares. Los comunicados en Uruguay 1973

Segunda rueda del concurso oficial (Tenfield oficial, 2024e). Primer fragmento:

Tras una emotiva canción que finaliza con la estrofa “entendimos que David venció a Goliath” el escenario queda a oscuras, con algunos tonos verdes de luces bajas, vacío, e ingresa el personaje de Odiseo (Federico Pereyra) al escenario.

Federico [Odiseo] — La situación era crítica. Hasta que el 27 de junio de 1973, Juan María Bordaberry disuelve las cámaras. Ahí el terror se había instalado de las formas más increíbles.

Federico habla de manera tensa, con los dientes apretados.

Federico [Odiseo] — ¿Cómo olvidar los comunicados de las fuerzas conjuntas? Esa marcha

Comienza a sonar música electrónica, también denominada “marcha”.

Federico [Odiseo] — No, esa marcha no, no, no, no, ¡no!... [gritando]

Comienza a sonar la marcha militar uruguaya denominada “25 de agosto”.

Federico [Odiseo] — Esta marcha

Suben levemente las luces del escenario y se ve sobre el lado izquierdo del escenario, casi en el centro, y contra la línea de micrófonos, una escenografía que simula una televisión antigua sobre un mueble. Se trata de una estructura rectangular de orientación horizontal, en color marrón desgastado, con perillas y botones grises en el lado izquierdo, y un gran hueco en el medio. Debajo, dos puertas también marrones con pestillos en el centro. Dentro del hueco de la televisión se ubican, de derecha a izquierda: Xavier Font, vestido con una chaqueta verde abotonada hasta el cuello con insignias militares doradas sobre el lado

izquierdo, lentes negros de aviador y una gorra en el mismo verde de tipo quepis, exageradamente cónica, con visera horizontal rígida; Christian Font, de camisa blanca y una corbata corta; y Paul Fernández, de chaqueta verde ceñida con un cinturón marrón y gorra verde quepis con un detalle dorado en la parte frontal. Los tres se encuentran de frente al público y tienen sus brazos quietos delante de su cuerpo, con las manos unidas. Sus piernas quedan cubiertas por la estructura que simula la televisión con el mueble. En el fondo del escenario, la pantalla central muestra el óvalo, el sol y las orlas del escudo uruguayo sobre un patrón de botas militares, que se repite también en las otras pantallas.

Paul [militar] — ¡Galimberti!

Christian [Galimberti] — ¡Sí, señor!

Paul [militar] — Son las ocho. Es momento de leer el comunicado de las fuerzas conjuntas.

Christian [Galimberti] — ¡Sí, señor!

Xavier [militar] — Tres, dos, uno... ¡tire la placa al aire!

Christian levanta su brazo derecho, muestra en su mano una radiografía de algo que parece ser un cerebro registrada en una placa y la tira hacia adelante. Vuelve a juntar sus manos sobre su cuerpo. Xavier y Paul miran a Christian mientras hace este gesto, y siguen el vuelo de la placa con sus ojos. Paul vuelve a mirar hacia adelante, cierra los ojos y mueve su boca diciendo claramente “la puta madre que me parió” sin sonido. Al mismo tiempo, Xavier se agarra la cara con la mano derecha y baja su cabeza hacia adelante, moviéndola hacia los lados en un gesto de negación.

Christian [Galimberti] — Comunicado número quinientos setenta y ocho.

Cuando Christian comienza a hablar, Paul y Xavier vuelven a mirar al frente con gesto serio. El personaje de Galimberti habla con tono grave y en forma cortante.

Christian [Galimberti] — Se solicita la colaboración de la población para la captura de los siguientes elementos sediciosos requeridos. Son sus nombres: Ignacio Arrospide, Carlos Martirena, Roberto Galimberti.

Christian gira su rostro hacia ambos lados, mirando a los personajes de militares representados por Xavier y Paul, y dice con un tono de voz levemente más agudo, menos firme:

Christian [Galimberti] — Qué raro, Roberto Galimberti soy yo

Ingresa corriendo por la derecha otro componente vestido de militar, con una capucha negra en sus manos. Se para detrás de Christian, le coloca la capucha en la cabeza y se lo lleva.

Christian [Galimberti] — ¡No!

Xavier y Paul se miran entre sí, y se mueven levemente hacia el centro de la televisión, ocupando parte del espacio donde estaba el personaje de Galimberti. Luego vuelven a mirar al público, con semblante serio.

Xavier y Paul [militares] al unísono — Algo habrá hecho.

Salen del escenario por la izquierda, llevándose la televisión, y vuelve a ingresar el personaje de Odiseo, con la frase “Hasta en los momentos más oscuros, buscábamos una luz creativa...”

Segundo comunicado de las fuerzas conjuntas:

Tras una canción sobre los desaparecidos y las desaparecidas uruguayas, con la melodía de la canción Como la cigarra (Walsh, 1973), el escenario queda nuevamente a oscuras. Ingresan por la izquierda Christian y Xavier

Font, llevando la escenografía que representa una televisión sobre un mueble Van vestidos de la misma forma que en el fragmento previamente descrito. Comienza a sonar la marcha militar “25 de agosto”.

Christian [Galimberti] — Comunicado número quinientos ochenta...

Xavier mira hacia su derecha, donde se encuentra el personaje de Galimberti, y le interrumpe, moviendo sus manos mientras habla:

Xavier [militar] — No, disculpe, perdón, perdón. Yo a usted lo conozco de algún lado y no me doy cuenta de dónde.

Christian [Galimberti] — Pere..

Christian sonríe, levanta sus brazos mostrando que tenía la capucha negra de la escena anterior en sus manos, y se la coloca en la cabeza.

Xavier [militar] — A ver... ¡Galimberti! ¡Claro!

Christian, con la cabeza cubierta, se lleva las manos al cuello simulando que se está ahorcando, y luego mueve su brazo derecho con un quiebre de muñeca en un gesto de preocupación.

Xavier [militar] — Perdón. ¿Y esas vacaciones?

Christian se quita la capucha y mira a Xavier, borrando la sonrisa de su cara ante la pregunta. Se acomoda el pelo, vuelve a mirar hacia el frente, y comienza a hablar.

Christian [Galimberti] — Hemos dado la captura a diferentes elementos sediciosos y traidores a la patria.

Xavier [militar] — Son sus nombres: Mariela Ele, Juan Carlos Be, Horacio Erre. También fue apresado el famoso rapero conocido como el hombre de los quinientos pares de

chancletas.

Christian [Galimberti] — ¿Quinientos pares de chancletas?

Xavier [militar] — Mil-o jota.

Christian [Galimberti] — También atrapamos a Daniel Ka.

Xavier [militar] — Flor de la Ve.

Christian [Galimberti] — Vitamina Ce.

Xavier [militar] — Punto Ge.

Christian [Galimberti] — Ese fue bravo de encontrar: Mister Te.

Xavier [militar] — Carolina Ache.

Christian [Galimberti] — Esa dejémosla con nosotros.

Christian y Xavier mantienen todo este diálogo mirando hacia el público, y hablando en un tono serio, cortante, remarcando algunas palabras con gestos de la cabeza. Luego, Xavier se gira hacia Christian y le pregunta en un tono menos firme:

Xavier [militar] — ¿Para Relaciones Exteriores?

Christian gira su cuerpo hacia Xavier para responderle, también en un tono más casual:

Christian [Galimberti] — No, anda bien pa' pinchar teléfonos la guacha.

Xavier levanta el pulgar en un gesto de acuerdo. Salen del escenario por el lado izquierdo, cargando con la escenografía de la televisión.

Zíngaros

“Mechas” de actualidad. El comienzo de Tootsie.

Primera rueda del concurso oficial (Tenfield oficial, 2024c).

Al finalizar la presentación, el escenario se comienza a vaciar y uno de los componentes con vestuario de circo permanece en el centro haciendo piruetas, cabeza abajo. En un momento se cae y Gastón “Rustito” González, vestido de pantalón y camisa color claro, ingresa al escenario y le ayuda a levantarse.

Gastón [Miguel] — Arriba, arriba. Un artista siempre tiene revancha. Todo el mundo dice que el arte es necesario, pero para un artista lo que es necesario es tener dos trabajos, porque con uno, no vive.

Mientras Gastón habla en primer plano, los componentes con vestuario de la presentación que permanecían en el fondo van vaciando el escenario. Ingresa por la derecha el personaje del agente de Miguel, interpretado por Charlie Sismondi. Está vestido con un pantalón negro, una corbata amarilla y una chaqueta beige de pana demasiado grande para su talle. Se paran en el centro del escenario, en primer plano, mirándose entre sí y mostrando sus perfiles al público. Toda la escena es acompañada por una melodía de piano en el fondo.

Charlie [Agente] — Te dije que no te podía atender

Gastón [Miguel] — ¿Cómo no me vas a atender si yo a vos te doy trabajo?

Charlie [Agente] — ¿Qué trabajo? ¿Qué trabajo, Miguel? Nadie quiere trabajar con vos, Miguel. Tenés menos trabajo que el ginecólogo de la muñeca Barbie, Miguel [notas agudas en el piano]. No seas malo, aparte a vos la gente no te sigue, Miguel. La gente joven ya no te sigue. Los que te siguen van desde sesenta hasta Martinelli.

Mientras hablan, ambos rotan su cuerpo para quedar de frente al público. Durante toda la escena, suena música de piano.

Gastón [Miguel] — Las tengo muertas [vibrato en el piano].

Charlie [Agente] — Y me dejás pegado en cada lugar que te recomiendo.

Gastón [Miguel] — A ver ¿como cuál?

Charlie [Agente] — ¿Como cuál? Cuando te recomendé para que hicieras el doble del Presidente de la República y no fuiste.

Gastón [Miguel] — Mentira, fui, no me quedé.

Charlie [Agente] — No, no, no, pará, pará. No me digas que vas a decir que solo pasaste a saludar.

Gastón [Miguel] — Olvidate, cómo voy a decir eso, ya lo hizo todo el mundo, estás loco.

A la vez que dice estas palabras, Gastón se desabotona la camisa y la abre para revelar una camiseta negra con la frase “SOLO PASÉ A SALUDAR” en letras blancas y gruesas, claramente legibles. Suenan notas graves en el piano.

Gastón [Miguel] — No, no voy a caer, era una mecha que tenía pa’ la liguilla, se me fue la moto ¿eh? A él también, dos multas le clavarón. No hacía pie, ¿viste?

Gastón mueve las manos delante de su cuerpo, imitando el movimiento de dos pies colgando en el aire. Charlie agarra un papel doblado que tiene guardado en el bolsillo delantero de su chaqueta.

Gastón [Miguel] — La oposición saltó enseguida, dijo: ¿vieron? Como les dijimos. Es un presidente que no está a la altura.

Charlie [Agente] — Tomá, Miguel.

Charlie le entrega el papel a Gastón.

Gastón [Miguel] — ¿Qué es esto?

Charlie [Agente] — Tu última oportunidad

Gastón [Miguel] — No, pará, yo quería hablarte de eso. Yo quiero hacer la vida de una persona que me marcó la infancia, a mí y a muchos. El tipo dejó la vida por su pasión, necesito la guita, tengo que hacerlo.

Charlie [Agente] — Mirá, Miguel, no me importa la infancia, la guita, no me importa nada, Miguel. Nadie quiere trabajar contigo, tu

vida es un desastre, así que esta es tu última oportunidad.

Gastón [Miguel] — Escuchame...

Charlie [Agente] — ¿Escuchaste bien? Tu última oportunidad

Gastón [Miguel] — Necesito la guita, hablemos un poco. No me dejes tirado, necesito la guita.

Segunda rueda del concurso oficial (Tenfield oficial, 2024f):

Gastón [Miguel] — Muy bien. Ojo, arriba. Un artista siempre tiene revancha. Todo el mundo dice que el arte es necesario, pero para un artista lo que es necesario es tener dos trabajos, porque con uno, no vive.

Charlie [Agente] — Te dije que no te podía atender

Gastón [Miguel] — ¿Cómo no me vas a atender si yo a vos te doy trabajo?

Charlie [Agente] — ¿Qué trabajo, Miguel? Nadie quiere trabajar contigo, Miguel. Tenés menos trabajo que Martín Lema en el MIDES, Miguel [bajada cromática en el piano¹³]. No seas malo, aparte la gente no te sigue, Miguel. La gente joven no te sigue. Los que te siguen van desde sesenta hasta Martinelli.

Gastón [Miguel] — Soy el Gevral para las niñas de ochenta. [resorte] Me miran y escupen los postizos, me siguen como pacman, hacen pac pac pac pac. [piano]. En un residencial soy Brad Pitt.

Gastón acompaña sus palabras con gestos de sus manos. Cuando dice “escupen los postizos” hace un gesto desde su boca hacia afuera con el brazo derecho, que luego convierte en un movimiento de brazo por delante de su cara, abriendo y cerrando su mano como una boca que mastica, mientras menciona el pacman.

Charlie [Agente] — Qué desastre, Miguel, qué

desastre. Mirá, te voy a dar un consejo: un actor nunca se pone la camiseta de un político ¿entendiste eso?

Gastón [Miguel] — Totalmente de acuerdo. Yo no me voy a poner una camiseta de un político.

Mientras habla, Gastón se desabotona la camisa y la abre para revelar una camiseta blanca con una foto rectangular de Álvaro Delgado, de las utilizadas por el político durante su campaña, con dos ticks celestes arriba.

Charlie [Agente] — ¿Pero qué es eso?

Gastón [Miguel] — Ay, la cagué [resorte]. Yo me la compré porque me hacía más delgado [piano]. Qué imagen. Qué poster. Con los tuqui tuqui estos celestes parece un comercial de Rexona [piano]. Delgado no te abandona. Ahora, si gana, que vas a transpirar, vas a transpirar, eh [resorte].

Gastón acompaña sus palabras con movimientos de la cabeza y los brazos que remarcen sus palabras. De frente al público, señala los símbolos de su camiseta al mencionarlos, desliza su brazo derecho de izquierda a derecha frente a su cuerpo al decir que “Delgado no te abandona” y luego mueve ese mismo brazo rápidamente en movimientos circulares que suben y bajan mientras remata la frase. Mientras Gastón habla, Charlie saca un papel del bolsillo delantero de su chaqueta.

Charlie [Agente] — Tomá, Miguel.

¹³ La / La b / Sol / Fa #

Gastón [Miguel] — ¿Qué es eso?

Charlie [Agente] — Tu última oportunidad

Gastón [Miguel] — No, quería hablarte de ese tema. Yo quería hacer la vida de una persona que me marcó la infancia, a mí y a muchos. El tipo dejó la vida por su pasión, necesito la guita, tengo que hacerlo.

Charlie [Agente] — Mirá, Miguel, no me importa la infancia, la guita, la pasión, no me importa nada, Miguel. Vos sos un desastre, tu

vida es un desastre, nadie quiere trabajar contigo, esta es tu última oportunidad.

Gastón [Miguel] — Escuchame...

Charlie [Agente] — ¿Escuchaste bien? Tu última oportunidad

Gastón [Miguel] — Dame una chance, necesito la plata, necesito la guita ¿qué querés que haga?.

Liguilla del concurso oficial (Tenfield oficial, 2024j):

Gastón [Miguel] — ¡Muy bieeen!. Arriba. Un artista siempre tiene revancha. Todo el mundo dice que el arte es necesario, pero para un artista lo que es necesario es tener dos trabajos, porque con uno, no vive.

Charlie [Agente] — Te dije que no te podía atender

Gastón [Miguel] — ¿Cómo no me vas a atender, yo a vos te doy trabajo?

Charlie [Agente] — ¿Qué trabajo, Miguel? Nadie quiere trabajar contigo, Miguel. Tu vida es un desastre.

Gastón [Miguel] — Ya me cansaste. Basta. Dos rondas banqué todo eso, casi me llaman del cuatro por tu culpa. ¿Nadie quiere hablar conmigo? Por suerte ahora estoy yendo con un gurú que me ayuda con el tema de la autoestima y estoy mucho mejor.

Charlie [Agente] — ¿Ah sí? ¿quién es?

Gastón [Miguel] — Se llama: yo puedo, Jorge Gandini [piano].

Mientras dice estas palabras, Gastón se desabotona la camisa para revelar por debajo una remera blanca con la frase “YO PUEDO” en letras negras en la parte superior; y una gran foto rectangular de Jorge Gandini sonriendo que ocupa casi todo el frente de la camiseta.

Gastón [Miguel] — Es como un libro de autoayuda, es como el Gabriel Rolón de la

política, ¿entendés? Si Aldo puede, ¿por qué Gandini no puede, por ejemplo? Ya me quemó la mecha Gente grande, pero no importa, ya la tenía.

Charlie [Agente] — Lo que gastaste en remeras no tiene nombre.

Gastón [Miguel] — Ah, soy camisetero, sí.

Charlie [Agente] — Qué desastre. Tomá.

Charlie saca un papel doblado del bolsillo de su chaqueta.

Gastón [Miguel] — ¿Qué es esto?

Charlie [Agente] — Eso es tu última oportunidad.

Gastón [Miguel] — Para, quería hablarte de eso, yo quiero hacer la vida de una persona que me marcó la infancia, a mí y a muchos, el tipo dejó la vida por su pasión, necesito la guita, tengo que hacerlo.

Charlie [Agente] — Mirá, Miguel, no me importa la infancia, la pasión, la guita, Miguel, no me importa nada. Tu vida es un desastre, vos sos un desastre, nadie quiere trabajar contigo, ¿entendiste eso? Esta es tu última oportunidad.

Gastón [Miguel] — Escuchame...

Charlie [Agente] — No, no, no. Tu última oportunidad.

¿No es un homenaje a Chichita? La aparición de Dory en escena.

Primera rueda del concurso (Tenfield oficial, 2024c).

La escena comienza con Sergio Denis de pie en el centro del escenario, solo. Lleva una camisa roja y negra, a cuadros, y un pantalón negro. Detrás de él, cuatro estructuras verticales sostienen cortinas rojo oscuro, casi bordeaux. En el fondo y a los lados, las pantallas muestran edificios altísimos, estilo rascacielos, con las ventanas iluminadas en una paleta nocturna y fluorescente. Entra por el lado izquierdo del escenario Gastón “Rusito” González, caminando con pasos largos y decididos, pero moviendo sus brazos en un gesto de leve incomodidad. Lleva un vestido azul brillante corto, estilo minifalda, una peluca de rulos castaños, lentes de marco grande y sandalias blancas de taco alto. Camina por delante de Sergio hacia la derecha del escenario.

Sergio [Sergio] — Uopaaa, ¿y esto?

Suenan notas cada vez más agudas en el piano. Ante los gritos de la platea y la tribuna del Teatro de Verano, Gastón se detiene y mira al público. Sergio, también de frente al público, levanta sus palmas en un gesto que pide detenerse, y señala su muñeca haciendo la mímica de señalar un reloj.

Sergio [Sergio] — Para, si me decís cuatro y media en la casa de Anita, te la llevo. ¿Pero chiflar ahora? No seas malo.

Gastón [Dory (Miguel)] — Qué hambre que hay acá [suenan notas de piano].

Gastón camina hacia la izquierda del escenario, cruzando por delante de Sergio que lo mira caminar. Se detiene y ambos actores se colocan en una diagonal, mirándose entre sí pero también levemente orientados hacia el público.

Gastón [Dory (Miguel)] — Soy el Petru del MIDES [piano]. Mirá lo que son las patitas, son tan flacas que no tengo gemelos, tengo hijos únicos.

Sergio [Sergio] — Disculpe...

Sergio se acerca a Gastón, levantando los brazos. Gastón lo frena y se aleja un par de pasos caminando hacia atrás.

Gastón [Dory (Miguel)] — No, de lejos que vuelve el COVID. De lejos, de lejos.

Gastón continúa caminando hacia atrás pero Sergio camina hacia él y se acerca cada vez más. Ambos tienen los brazos en alto delante de sus cuerpos, Sergio intentando tomar a Gastón de los brazos, y Gastón intentando detenerle.

Sergio [Sergio] — ¿Cómo es su nombre?

Gastón [Dory (Miguel)] — Mi nombre es señor Dory.

Sergio [Sergio] — Ay, Dory. Pensar que te hacías el murguista el año pasado y mirá cómo estás ahora.

Sergio acaricia los brazos de Gastón y lo toma de la cintura. Gastón gira su cuerpo hacia el público y se retuerce en un gesto de incomodidad.

Gastón [Dory (Miguel)] — Pasé de escuchar M24 a Radio Disney.

Entran por la derecha del escenario dos componentes, por detrás de Sergio y Gastón. Están vestidos de negro, con detalles en azul brillante, y cargan escaleras plegables en sus manos. Se detienen alrededor de una de las estructuras con cortinas que forman parte de la escenografía y comienzan a examinarla.

Sergio [Sergio] — Escuchame una cosa: no vino Cacho de la Cruz a la platea.

Gastón [Dory (Miguel)] — ¿Por qué?

Sergio [Sergio] — ¿No es un homenaje a Chichita?

Mientras dice esto, Sergio toca la peluca de Gastón con sus dos manos.

Gastón [Dory (Miguel)] — No, tarado [piano]

Sergio [Sergio] — Disculpe, ¿cómo dijo su nombre?

Gastón [Dory (Miguel)] — Mi nombre es señor Dory.

Suena una melodía lenta y romántica en el piano.

Sergio [Sergio] — Ay, ¿qué te parece, Dory, si empezamos a conocernos y tenemos doritos?

[Piano]. Sergio, que continúa tomando a Gastón de la cintura, inclina su cuerpo hacia él agachándose levemente, con el rostro hacia el público, y frunce su boca en un beso.

Gastón [Dory (Miguel)] — Con razón no te come nadie.

Sergio [Sergio] — ¿Cómo?

[Piano]. Sergio se aleja de Gastón y lo mira.

Gastón [Dory (Miguel)] — No, que me caen muy mal los doritos señor.

Uno de los componentes que había ingresado por el fondo del escenario, cargando una escalera, se acerca a Gastón por su espalda (desde la izquierda del escenario) y estirando un brazo toca su glúteo. Gastón se gira rápidamente y mira al muchacho vestido de negro, que se lleva las manos hacia la boca en un gesto de sorpresa.

Gastón [Dory (Miguel)] — [con voz grave] ¿Qué hacés, pelotudo?

Sergio [Sergio] — ¿Miguel?

Gastón [Dory (Miguel)] — [con voz aguda] ¿Qué hacés, pelotudo? Claro, qué fácil tocarle el culo a una mujer ¿eh? Te creés muy vivo, gracioso, rajá de acá. Sos un nabo. Rajá de acá, rajá de acá.

Gastón camina hacia la izquierda del escenario con pasos firmes, y los dos componentes que habían ingresado con las escaleras salen corriendo de escena por ese lado.

Ojalá que no puedas. Una canción para hinchas del parodismo

Primera rueda del concurso oficial (Tenfield oficial, 2024c).

Como parte del relato de la trayectoria de Ariel Sosa, aparecen en el escenario distintos componentes llevando carteles con nombres de conjuntos en los que participó mientras anuncian su llegada: “bienvenido a Los Gabys”, “bienvenido a Caras y caretas”, “bienvenido a Araca”. En el fondo del escenario, sobre una tarima, dos componentes se acomodan ante una guitarra eléctrica y un instrumento de percusión. Sobre la izquierda del escenario, ya hay desde la escena anterior dos componentes ante un teclado y otro instrumento de cuerdas que parece ser un bajo. Otro componente, en la línea de micrófonos, dice “bienvenido, Pinocho, a Karibe con K” estirando la “a” del final.

Gastón “Rusito” González, quien interpreta a Pinocho, aparece desde el fondo del escenario. Lleva una chaqueta magenta con apliques brillantes, larga atrás, por sobre una camisa

azul y pantalón gris. Lleva una peluca negra con un peinado armado.

Gastón [Pinocho] — Buenas noches para todos. Aplaudan, aplaudan, no dejen de aplaudir.

Suena música tropical. Gastón camina imitando la forma de moverse de Pinocho: balancea levemente las caderas hacia los costados, lleva los brazos flexionados con los codos cerca de su cuerpo y los antebrazos horizontales, moviendo mucho las manos. Levanta los hombros y baja la cabeza, de tal forma que parece tener un cuello muy corto. Su forma de hablar también es muy similar a la entonación de Pinocho. Mientras habla, Gastón se acerca al frente del escenario, por delante de la línea de micrófonos, y aplaude, sonriendo.

Detrás de Gastón, también por el centro del escenario, le sigue otro componente que lleva puesta una chaqueta igual pero cerrada y pantalón negro. Otro componente con el mismo vestuario ingresa por la izquierda, este último con la chaqueta abierta.

Gastón [Pinocho] — Es un placer para mí estar acá, en el Club de Anita. Buenas noches, antes que nada.

En el proscenio, delante de la línea de micrófonos, Gastón camina algunos pasos hacia la izquierda del escenario, se gira, camina hacia la derecha y se vuelve a girar. Señala a la gente, se toma la chaqueta con las manos, y saluda, sin separar los codos de los lados de su cuerpo. Se mueve intensamente sin parar. Baila al ritmo de la música, señalando con su dedo índice hacia arriba.

En el escenario, los dos componentes de chaqueta magenta con brillos se encuentran en primer plano, junto a la línea de micrófonos. Bailan haciendo un movimiento clásico de la música tropical, rotando hacia un lado y hacia el otro en forma coordinada. Detrás, en segundo plano, otros componentes del conjunto bailan en pareja al ritmo de la música.

Carina Méndez, que interpreta al personaje de Noelia (pareja de Pinocho) ingresa por el lado derecho del escenario y se sienta en una estructura blanca ubicada sobre ese costado, también en segundo plano. Lleva un vestido rosado.

Gastón [Pinocho] — Bien, Pino, bieeeeeen. Bien, Pino, bieeeeeen. Cortame la música. Cortame la música. Cortame.

Gastón, de frente al público, levanta sus brazos estirados y los vuelve a bajar. La música se detiene. Se toma la cintura con el brazo izquierdo, y remarca sus palabras con movimientos del brazo derecho, flexionado.

Gastón [Pinocho] — Estoy muy enojado, pero muy enojado...

Comienzan a sonar las primeras notas de la canción Ojalá que no puedas, compuesta por Humberto "Cacho" Castaña, en su versión cumbia (Sonora Palacio, 1994)¹⁴ en el piano.

Mientras habla, Gastón continúa moviéndose por el escenario y moviendo los brazos, remarcando sus palabras.

Gastón [Pinocho] — Enojado con los contrincantes de esta categoría, porque todos están diciendo que a mí solamente me importa ganar o ganar. Y eso es mentira. Por eso les dediqué esta canción que dice [pausa un par de segundos] así

Comienza a cantar, con su cuerpo orientado hacia la derecha del escenario de tal forma que el público ve su perfil, con los ojos cerrados y moviendo los brazos sin despegar los codos de sus costados. Detrás de él, los dos componentes de chaqueta rosada con brillos mueven sus manos en el aire lentamente.

Gastón [Pinocho] — Ojalá que no puedan / hacer una parodia / con risa y emoción / que sea mala la historia / Que el sonido haga acople / y el ruido detone / y que los inalámbricos / no le' funcionen

Gastón canta estas primeras estrofas con un ritmo lento, solemne, arrastrando algunas vocales. Luego grita "¡Cumbiaaaaaa!" y la música comienza a sonar con mayor tempo, incorporando la percusión. El resto de los componentes en escena vuelven a bailar animadamente.

Tras este grito, la música comienza a sonar de forma más animada

Gastón [Pinocho] — Ojalá que le erren a la coreografía / y ojalá se le' caiga la escenografía / Que les toque una noche de flor de tormenta / que llueva como loco y no se suspenda / Ojalá el viejo Barry se quede sin chistes y termine aburriendo / Ojalá que Greg Mortimer, como el Titanic, se termine hundiendo / Ojalá que la Barbie se separe de Ken por haberla engañado / Y que se prenda la roja sin haber terminado / Y ojalá

Mientras canta, Gastón camina por el escenario y baila al ritmo de la música, animadamente, moviendo sus brazos acorde a la letra de la canción: en "flor de tormenta"

¹⁴ Aunque existen algunos registros de esta canción interpretada en vivo por Karibe con K

en la voz de Ariel "Pinocho" Sosa, la única versión publicada discográficamente que se identificó de este tema corresponde a la época en que Sosa formaba parte de Sonora Palacio.

sube sus brazos y los baja por delante de su cara, agitando las manos simulando la lluvia; cuando canta “se termine hundiendo” señala hacia abajo con una de sus manos, en la mímica de un barco hundiéndose; en “Ojalá que la Barbie se separe de Ken” se para de frente al público con su mano izquierda en la cintura y la derecha en el pecho; y mientras canta “que se prenda la roja” se dirige al centro del escenario y señala con ambos brazos las luces allí colocadas para advertir a los conjuntos cuando se les está terminando el tiempo. Gastón realiza una breve pausa, y continúa cantando pero de forma más hablada:

Gastón [Pinocho] — Y ojalá que el negro Rada junto a Freddie Mercuryyyyy... eeeeeooooooooo, y no contesten [vuelve a cantar al ritmo de la canción] los dos terminen mancados

Gastón vuelve a caminar por el escenario, alternando entre frases habladas y un acompañamiento con los brazos mientras canta el coro:

Gastón [Pinocho] — Horacio, te quiero mucho pero...

Coro — Ojalá que no puedas

Gastón [Pinocho] — Rulo, fuiste un Zíngaro, fuiste un Zíngaro, pero...

Coro — Ojalá que no puedas

Gastón [Pinocho] — Marcel, Velita, te quiero, todo lo aprendiste de papá, che, y te canto...

Coro — Ojalá que no puedas

Gastón se dirige al proscenio nuevamente, mirando al público con su pierna derecha flexionada sobre un equipo de amplificación, y continúa cantando al ritmo de la música.

Gastón [Pinocho] — Ojalá compitamos sin rencor ni egoísmo / y ojalá que el jurado tenga sangre gitana

Se vuelve a parar con las dos piernas estiradas, y coloca sus dos brazos estirados a los lados de su cuerpo, horizontales. El coro grita “olé” y “ala” desde atrás, mientras Gastón hace unos gestos de baile flamenco y dice “Bien, Pino, bieeeeeen” y luego vuelve a cantar:

Gastón [Pinocho] — Que vivaaaaaa, que viva el parodismo

Gastón se abraza el pecho durante esta última estrofa.

Gastón [Pinocho] — Un beso grande a todos

Coro — Ojalá que no puedas

Gastón [Pinocho] — Disfruten el carnaval, que es lo más lindo. Disfruten

Coro — Ojalá que no puedas.

Tras el cierre instrumental de la canción, Gastón aplaude y dice: “Aplaudan, aplaudan, no dejen de aplaudir. Un beso a las damas, un abrazo a los caballeros”.

Anexo 3) Guías de entrevista

Entrevistas a equipos de letristas

Para las entrevistas a equipos de letristas se elaboró una guía general común con temas centrales, que durante el desarrollo del trabajo de campo se adaptó a cada entrevistado o entrevistada.

¿Podrías contarme un poco cómo empezaste a hacer carnaval y cómo llegaste al conjunto?

¿Cómo definen los temas de las parodias?

¿Cómo es el proceso de escritura? ¿qué diferencias hay entre parodias basadas en libros o películas y parodias basadas en la vida de personas o hechos reales? ¿cómo se organizan entre ustedes?

¿Cómo se conecta la escritura con la actuación? ¿piensan los personajes con un intérprete en mente? ¿cómo presentan la propuesta al grupo? ¿hay un ida y vuelta entre la escritura y los ensayos?

¿Consideran que el conjunto tiene un estilo de hacer humor? ¿cómo articulan la línea del conjunto con su estilo propio? ¿identifican recursos o mecanismos de búsqueda del humor preferidos?

¿Cómo es interpretar personajes reales / basados en otro / totalmente ficticios?¹⁵

¿Qué lugar ocupan los cuadros musicales en el espectáculo? ¿cómo se articulan con las parodias?

¿Cómo es el vínculo de la escritura con el diseño de vestuario y escenografía?

¿Cuál entienden que es el lugar del humor en el parodismo? ¿cómo se vincula con el melodrama? ¿sienten que esto cambió desde que empezaron a hacer carnaval?

¹⁵ Esta pregunta se realizó únicamente a aquellos letristas que también se desempeñaron como intérpretes en alguno de los espectáculos de parodistas 2024.

¿Cómo funcionó su espectáculo en los distintos escenarios?

Intercambio con Denise Casaux

Preguntas guía acordadas con la actriz para la jornada de debate “Humor y género en el carnaval de Montevideo”

¿Cómo empieza tu vínculo con el carnaval?

¿Encontrás en nuestro carnaval formas de hacer humor que no aparecen en otros ámbitos? ¿Se habilitan otras cosas en carnaval respecto al teatro o el stand up?

¿De quiénes o de qué cosas podemos reírnos en escena, y de qué cosas no?

¿Quiénes tienen habilitado el humor en carnaval? ¿quiénes pueden hacer reír?

Este año, vos interpretaste un personaje masculino en la parodia de Freddy Mercury ¿cómo fue el proceso de construir e interpretar ese personaje? ¿qué estereotipos pusiste en juego?

Anexo 4) Comentarios en programas de radio especializados

Comentarios sobre parodistas Caballeros

Carnaval del Futuro - 1era rueda del concurso oficial

Jorge Caticha: Bueno, es como difícil analizar un poco, así, las parodias en sí. Es un conjunto que trajo un excelente vestuario, que cantó muy bien, con unos arreglos preciosos, la musicalidad está buenísima, eh... las parodias creo que no fueron el punto más alto de esta noche. Es inevitable pararse y aplaudir a Rada, eh, de todo, es un sentimiento para los uruguayos. Yo creo que las historias, creo que tienen que ajustarse mucho. cómo están contadas. La de Rada creo que está más pulida.

Fernando Rodríguez: Bueno, gran noche de Caballeros, digamos, yo creo que... Hay que resaltar la excelente idea de poder homenajear a una persona en vida de los quilates del músico Ruben Rada. Una parodia que fue hecha y desarrollada notablemente por Danilo Mazzo, una imitación, este... y una caricatura notablemente realizada. Yo creo que lograron generar el clima de emoción que se instaló en el Teatro, y que fue coronado con la ovación del público, este... A la finalización de la parodia. Me parece que el conjunto tiene puntos muy fuertes, además de esa parodia en particular, creo que está notablemente vestido en las puntas, tanto en la apertura del telón como en el final, este... Lo que vemos, visualmente, es de muy buen nivel. Y en términos generales creo que tiene una gran noche Caballeros, con exponentes notables a la hora de cantar, probablemente el punto que tiene que levantar un poco es la primer parodia, la de Greg Mortimer, pero en términos generales es una gran noche de parodistas Caballeros.

Fernando de Moraes: Bueno, la verdad que me encantó, eh... sobre todo la parodia de Rada, creo que es una de las... A ver, es el primer parodista que hemos visto, pero está... altísima ¿no? Lo que significa Rada para nosotros. Porque él

estaba acá, lo que le dio una calidez espectacular. Muy bien caracterizado. Una selección musical espectacular con los temas de Rada, en cada parodia hay un canto a capela, arreglado por Diego Berardi que la verdad que a pura música y calidad de los cantantes hizo mover al público, hizo erizar esta... esta última parte del espectáculo, realmente espectacular y qué orgullo ser uruguayo y tener estos artistas, arriba, abajo, y homenajear a nuestro pueblo y a nuestra comunidad artística.

María Eugenia Sasias: Bueno, a ver, a mí... No tuve el mismo sentimiento que tuvieron algunos de los compañeros. A mí, eh, lo que tiene que ver con el tema del canto y la musicalidad elegida me gustó mucho. Lo que tiene que ver con el vestuario, cómo está estéticamente este conjunto, también me gustó mucho. La composición de Danilo en el personaje de Rada me gustó mucho, no así la parodia, ahí está el debe grande que tiene este conjunto. Necesita ajustar muchísimo y levantar esas parodias porque no terminan de conectar.

Carnaval del Futuro - 2da rueda del concurso oficial

Jorge Caticha: Bueno, creo que después de haber visto casi todo dentro de esta segunda rueda, fue una noche donde los Caballeros, a mi modesto entender, no encontraron su mejor rendimiento y su mejor conexión con la platea. Una propuesta que le buscaron, con mechas, con todo, apelaron a mil recursos, pero creo que es una propuesta que tocó su techo.

Fernando de Moraes: Bueno, una primer parodia de Greg Mortimer que mejoró muchísimo con respecto a la primera vuelta. El conjunto dio el máximo, yo creo que esto es una cuestión de comparación y está en un año formidable de la categoría, vamos a ver lo que pasa, Caballeros se va con la alegría y el abrazo de su gente.

María Eugenia Sasias: Bueno, a ver. Tuvo una actuación aceptable, mejoraron, sí, un poco la primer parodia en base a mechas y recursos que utilizaron para poder levantarla, pero no creo que haya sido la mejor noche para Caballeros.

Carnaval del Futuro - Liguilla

Gabriel Méndez: Bueno, y ahí vienen bajando, seguramente en lo que debe haber sido la mejor función de estos Caballeros, donde... echaron el resto ¿verdad? Se jugaron todo, quemaron las naves, mecharon como loco', bajaron a la platea, fueron a buscar a Cacho de la Cruz, en fin. Bueno, está bien, los tipos vienen a jugarse el todo por el todo, y tenían que hacer una función como esta.

Fernando de Moraes: Bueno, la mejor actuación en el concurso de este conjunto fue hoy, muy distendido, muy fresco. La verdad que lo disfrutaron y el público también lo disfrutó, volvió la magia de Caballeros, una gran actuación que los va a posicionar muy bien en el concurso. y uno no puede abstraerse del primer momento en el cual leyeron el texto, que eligieron las canciones, un grupo humano que trabajó por esto y llegar a este momento es muy emocionante para todos. Arriba los Caballeros.

Fernando Rodríguez: Bueno, la mejor noche de Caballeros, la mejor pasada en esta liguilla. La verdad que cuando uno ve un espectáculo con un Danilo Mazzo encendido como en la noche de hoy, eh... la fiesta está asegurada, y eso fue lo que pasó con el público. El público disfrutó de principio a fin, sobre todo levantó muchísimo la parodia de Greg Mortimer con los quiebres humorísticos de un Danilo Mazzo que tuvo una noche soñada. Gran función de Caballeros, que creo que, bueno, ahí quedará a la expectativa para ver cuál es su ubicación final.

María Eugenia Sasias: Bueno, creo que todos estamos compartiendo que fue, de las tres ruedas, esta fue la que les salió más redondita, de mejor manera, donde a través de las mechas y de la actuación de Danilo Mazzo en la primer parodia, que decíamos nosotros anteriormente, era la que menos funcionaba, la que menos enganchaba. Bueno, a raíz de eso logró que la gente... agarrar la complicidad del público que está hoy en este Teatro de Verano y... logró llegar con el humor. La segunda parodia es muy interesante, también vuelve a repetir ese nivel, vamos a hablar más tarde a ver qué suerte va a terminar corriendo esta definición.

Jorge Caticha: Bueno, estamo' ante una noche que les cerró todo, les funcionó

todo, la gente apoyó, acompañó, se divirtió. Creo que también, hay algo que... que facilitó, también, esa sensación de estar adentro de la liguilla. Creo que es una actuación mucho más descontracturada ¿por qué? Porque el estar ocupando ya un lugar de privilegio y definir la categoría desde otro lado también puso al conjunto con una soltura que se notó en todos los aspectos. Así que una muy buena noche para esta actuación, y ahora a esperar.

Colados al Camión - 1era rueda del concurso oficial

Jorge Natale: Primera rueda de Caballeros. Una muy buena presentación, con promesa de crecer mucho. Dos parodias, creo que lo mejor está en la historia de Rada. Veremos cómo crece este conjunto que mucho promete.

Colados al Camión - 2da rueda del concurso oficial

Ana Laura de Britos: Segunda rueda para parodistas Caballeros y su espectáculo, si bien rindió de buena forma, no logró los picos de humor y de emoción que había logrado en la primera rueda. Me da la sensación de que Greg Mortimer, su primera parodia en base a humor y en base a algunas mechas que se le agregaron, logró crecer y sostener el ritmo que había tenido en la primera rueda. No así la parodia de Rada que, si bien tiene momentos muy interesantes y es la que más despliega en materia de texto, quizás no logró sostener la atención como lo había hecho en la primera rueda. De todos modos, creo que Caballeros redondean un pasaje de primera y segunda rueda por el concurso que lo hace mantenerse expectante.

Colados al Camión - Liguilla

Nicolás Lasa: Bueno, Caballeros hizo la mejor de sus tres ruedas, le hizo muy bien este pasaje de todos los parodistas a la liguilla porque lograron crecer muchísimo, sobre todo en la segunda parodia, que hoy la bajada al público, teniendo en cuenta que ayer se declaró como ciudadano ilustre a Cacho de la Cruz le sumó muchísimo a este cierre del espectáculo. Creo que siguen quedando debilidades en la primera parodia por su estructura, por sus posibilidades, pero el

humor que se le agregó, se tabladizó, donde se divirtieron mucho la dupla de Checho Hernández con Danilo Mazzo, hizo que este espectáculo creciera mucho en esta liguilla.

Comentarios sobre parodistas Los Muchachos

Carnaval del Futuro - 1era rueda del concurso oficial

Gabriel Méndez: Bueno, y hubo que esperar hasta la última fecha para ver a los campeones, al conjunto campeón del último carnaval, que vino a defender con uñas y dientes esa posición. Un tremendo espectáculo de Los Muchachos, que obviamente y como lo dijimos con alguno más, están a otro nivel, sin lugar a dudas acá se parte la tabla. Acá hay dos espectáculos bien diferentes que van a pelear por el título, y lo digo en la primera rueda. Y seguramente esto va a traer enojos y todo ese tipo de cosas que vivimos habitualmente en cada carnaval y que ya a esta altura poco nos interesa, porque nosotros nos debemos a ustedes que nos prestan el oído y quieren saber qué es lo que pensamos. ¿Qué es lo que pensamos? Que estos Muchachos son unos rivales durísimos, que a estos Muchachos les va a costar mucho entregar el campeonato y capaz que lo pierden, pero si lo llegan a perder dejan bien en alto los prestigios de este título.

Fernando de Moraes: Un espectáculo épico, un espectáculo formidable, increíble, majestuoso. Hay concurso en la categoría de parodismo.

Fernando Rodríguez: Soberbio espectáculo de Los Muchachos, con dos parodias fuertísimas. Tiene denuncia, tiene crítica política, tiene mensaje, tiene humor, tiene brillo, cantan como los dioses. Flor de espectáculo.

María Eugenia Sasias: Nuevamente un gran año de Los Muchachos, tienen dos parodias de muy buen nivel, cantan espectacular, a nivel coreográfico es tremendo, el vestuario es maravilloso, el texto es tremendo. Cubren todos los rubros pero de una manera tremenda, la verdad que van a dar pelea fuerte, fuerte está la pelea este año.

Jorge Caticha: Realmente recomendable ver este espectáculo, no solo para disfrutar de toda la estética que nos proponen Los Muchachos sino también para revisar un poco las cabezas de cada uno y para traer esta manera de ver el parodismo que tienen ellos, que es realmente un disfrute de comienzo a fin.

Carnaval del Futuro - 2da rueda del concurso oficial

Gabriel Méndez: Y los campeones dijeron presente. Tenían que ratificar las virtudes mostradas en esa primera rueda, vinieron, se plantaron, lo hicieron, el listón estaba altísimo, pero altísimo, y no les quedó grande, no les pesó la responsabilidad, redondearon un tremendo espectáculo y van, mano a mano y sin camisa por la ficha, señores. En la liguilla, acá va a haber un campeón y este es uno de los candidatos.

Fernando de Moraes: Es difícil encontrar las palabras adecuadas para describir este fenomenal espectáculo que acabamos de vivir esta noche. Un espectáculo que es difícil de superar pero se superó. Un espectáculo que tiene una sincronización a nivel de relojería, arriba arriba Los Muchachos.

Fernando Rodríguez: Mire cómo estoy, estoy bailando todavía, es tremendo, tremendo, tremendo, impresionante. Todo, todo, completo. Bueno, impactante lo de Los Muchachos, ya nos había mostrado en la primera rueda un nivel impactante, un nivel supremo de su show, desde que empieza hasta que termina. Acá hay, hay un texto maravilloso, en las dos parodias. Hay interpretaciones tanto actorales como vocales que están en un primerísimo nivel, están definiendo, para mí están definiendo en materia individual todas las menciones. En la capacidad de Fabrizio Silvera para desarrollar el personaje de Freddie Mercury, es algo infernal. El nivel de Denise... eh... no me acuerdo el apellido ahora, Decaux, Casaux, con Leticia Cohen, cómo llevan adelante una de las parodias, es de un nivel de humor espectacular. Tienen quiebres humorísticos que agregaron además ahora en esta segunda rueda que son increíbles y hay una mención, que hay que decirlo, para esta chica Ingrid Burgos, que hace una interpretación vocal que es realmente para mejor voz del carnaval. Yo creo que es un conjunto que está, este, en un nivel

superlativo desde que empieza hasta que termina.

Jorge Caticha: Quedó moviéndose todo ¿no? Creo que realmente estuvimos en una noche soñada para Los Muchachos, y ahora, eh, no quisiera estar en la piel de los jurados ¿no? Qué, qué elegir, dónde están, dónde se gana, dónde se pierde. Y bueno, realmente, estoy deseoso de que llegue la liguilla porque ahí es donde se va a definir esto.

María Eugenia Sasias: Otra tremenda noche de Los Muchachos, redondeó una segunda rueda con un nivel altísimo, ajustó lo que tenía que ajustar, metieron mechas, levantó muchísimo... Igualmente ya estábamos ante un tremendo espectáculo, no descuida absolutamente ningún tipo de rubro, es como venían hablando los compañeros, esto se va a definir en la liguilla, cabeza a cabeza.

Carnaval del Futuro - Liguilla

Gabriel Méndez: Señores, los campeones del parodismo dijeron presente aquí en el Ramón Collazo en esta tercera vuelta ante un Teatro de Verano colmado de banderas de la diversidad. Señores, un gran espectáculo este de Los Muchachos que lo vamos a estar analizando. Me están llevando por delante, perdón. Lo vamos a estar analizando, perdón, porque la verdad que esto deja la definición más que abierta en la categoría. En unos minutos termina el jurado de dar su puntaje y acá va a haber un ganador. En una categoría que realmente, y como se decía en el barrio, de rompe y raja. Pero para mí hoy la copa va para otro lado.

Jorge Caticha: Bueno, tenemos un tremendo espectáculo. En realidad, tuvimos tremendos espectáculos en la categoría. Creo que hoy tenía este elenco todo como para sellar, pero me parece que los ritmos de la actuación se fueron yendo a otros planos, creo que la emoción fue ganando y creo que nos sacó un poquito de ese lugar donde era clavarla en el ángulo. Estuvo espectacular, pero, coincido con usted.

Fernando Rodríguez: Bueno, para mí fue un espectáculo notable de Los Muchachos, lo habíamos dicho en las dos ruedas anteriores, un espectáculo

soberbio, perfectamente planteado, coherente, además con dos parodias fuertísimas, a cuál de las dos luce más. Creo que el conjunto cantó notablemente bien, estéticamente es una maravilla, y creo que es el gran candidato a llevarse la copa.

Fernando de Moraes: Tremenda definición de la categoría de parodismo. La verdad que hay que hacer un balance de las tres ruedas, se va a definir por detalles. Yo la veo ganadora a estos Muchachos, eh. Los veo con el uno, con el trabajo de primera rueda, de segunda rueda y de tercera rueda. Pero reconozco que va a ser palmo a palmo, punto a punto, rubro a rubro.

María Eugenia Sasias: Qué linda manera de terminar el concurso, con este nivel, con este espectáculo de una gran categoría, más allá que también comparto, quizás, en algunos momentos los noté bastantes como sobregirado al conjunto y demasiado emocionado, y quizás eso no les fue cien por ciento a favor en algunos momentos, pero no dejo de reconocer que estamos ante un tremendo espectáculo, y el primer premio está muy parejo.

Colados al Camión - 1era rueda del concurso oficial

Gustavo Seijas: Orgullo es el espectáculo de Los Muchachos 2024. Bien claras las parodias y sobre todo con mucho texto, con mucha interpretación, un Fabrizio Silvera realmente exultante, pero no solo pasa la actuación por el lado comunicacional de la voz, hay un trabajo de coreografía que comunica permanentemente, es algo que lo hace muy bien, ejecuta muy bien Los Muchachos en este espectáculo como años anteriores. Nadia Grajales, Tito Rodríguez, creo que realmente conforman y forman parte de un espectáculo que lo realizan muy bien. Tenemos por un lado Freddie Mercury, un Fabrizio Silvera que realmente está espectacular, un año descomunal en su actuación porque también en Orgullo, en la segunda parodia, justamente, que es Del gris al color, lo realiza muy bien. Están peleando la categoría, lo realizaron, lo hicieron muy bien, es un espectáculo que pasa y transita por otro lado, nos dejan mucha tela por cortar, habrá que esperar para adelante cómo va a estar la definición de la categoría que

con esta actuación de Los Muchachos realmente se pone hermosa la categoría de parodistas.

Colados al Camión - 2da rueda del concurso oficial

Gustavo Seijas: Tremenda función la de Los Muchachos en esta segunda vuelta. Orgullo es el espectáculo, Freddie Mercury la primer parodia volcada al humor, Fabrizio Silvera lo hace muy bien con un despliegue cantando, actuando y realmente es las delicias. También la apoyatura a lo largo de todo el espectáculo de Leandro Núñez en la segunda parodia LGBTQ+ que realmente lo hace muy bien. Aparece Pablo Atkinson, las apariciones de Leti Cohen al igual de Denise Casaux, en algún momento mechas muy fuertes pero que realmente le funcionan y muy bien. No me quiero olvidar de Nadia Grajales y Tito Rodríguez que comunican a través del baile y de Ihara Burgos como destaque especial. También para Naomi Kronberg, que cantan y mucho. Gran espectáculo de Los Muchachos que van a estar en la definición de la categoría parodistas.

Colados al Camión - Liguilla

Gustavo Seijas: ¡Qué noche la de Los Muchachos esta tercera vuelta! Un cierre de carnaval tremendo. Hoy salieron a pelear y a mostrar que están capacitados para levantar la copa. Son los rivales, sí claramente, pero una función de Fabrizio Silvera que realmente fue espectacular, ya postulándose como uno de las grandes figuras de este carnaval. Insisto con lo de Leandro Núñez, un tiempista fenomenal, y con dos parodias que tienen todo porque tienen canto, tienen baile, tienen coreografía, y aparecen con una Ihara Burgos cantando que es espectacular, una función en la noche de hoy también de Damián Lescano que lo hizo a las mil maravillas. Tienen todo, este espectáculo de Los Muchachos, de la familia Yern, vive y lucha para dar pelea hasta el final. Vela, salú, aquí está tu conjunto y que la noche de hoy va a esperar minuto a minuto para pelear por el título. Habrá que ver qué pasa, pero hoy acá la rompió Los Muchachos en lo de Ramón.

Comentarios sobre parodistas Momosapiens

Carnaval del Futuro - 1era rueda del concurso oficial

Gabriel Méndez: Bueno, señores, y ahí viene Momosapiens desfilando por la platea del Ramón Collazo después de haber brindado su primera pasada por el concurso oficial. Unos Momosapiens que creo yo han mejorado mucho lo que fue las actuaciones de los años anteriores y demostraron que siguen teniendo la vigencia que todos esperamos.

María Eugenia Sasias: Bueno, fue una linda noche para Momosapiens, un espectáculo que va de menos a más, que crece muchísimo con la parodia del Uruguay 1973, con esa interpretación de Federico Pereyra de una gran manera, donde interpreta espectacular... Creo que a mí particularmente ese el momento donde más me llegan a engancharme con las parodias. Las otras dos están bien, la de Barbie y la de Barry también, pero a mí, yo me sigo quedando con la última. Obviamente, cosas para ajustar, más rodaje, y vamos a tener una segunda rueda de mucho más nivel todavía.

Fernando Rodríguez: Bueno, yo creo que en general, es una muy buena presentación de Momosapiens en esta primera rueda. El conjunto tiene... presenta humor, sobre todo para mí gusto en la parodia del medio, de Roberto Barry, logró algunos momentos, eh... de buen intercambio con el público. La parodia de Barbie, si bien yo no vi la película, creo que tiene una muy buena interceptación de Florencia Battagliese, que año a año muestra un crecimiento en lo interpretativo, desde lo actoral, y... creo que es una parodia que tiene para crecer, todavía tiene bastante para crecer con el rodaje de los tablados. La parodia Uruguay 1973 para mí es una joya, es una gran parodia, con una interpretación impresionante de Federico Pereyra. Trabaja bien todo el conjunto en esa parodia... Creo que fue un momento tremendamente emotivo, ovacionado por el público, vi mucha gente llorando, cosa que había pasado muy pocas veces en el Teatro de Verano. Una parodia redondita que cuenta la historia del oscurantismo, de estos trece años de dictadura, que me parece que lo hace notablemente bien,

desde un lugar de sensibilidad, desde un lugar de sensatez, que fue realmente muy celebrada por el público.

Fernando de Moraes: Mirá, hacía mucho tiempo, mucho tiempo, mucho tiempo que no me emocionaba al borde de las lágrimas con un espectáculo de carnaval, de teatro, de cine, de lo que sea. Realmente, esa parte final, eh, no me importan los rubros, no me importa el concurso, no me importa absolutamente nada. Porque se ha logrado, y lo he visto en toda la gente que miraba, la emoción tremenda. Pero además risa, además baile, además color. Realmente un festival, eh, un festival de emociones y de sensaciones de la mano de los Momosapiens.

Jorge Caticha: Bueno, eh, primero. Creo que estamos ante dos momentos bien diferentes en este espectáculo. Creo que las dos primeras parodias tienen, eh, lugares para corregir, y para crecer y para volver a revisar inclusive la propuesta, eh... Creo que hay, la Barbie en un momento, la sonoridad de la Barbie agota, pero creo que luego estamos ante una interpretación de Fede soberbia. La verdad que la interpretación, más allá de todo lo que hace el conjunto, vi a un Federico Pereyra que realmente, eh, me despeinó en todo sentido. Me generó una... No me despeinó porque no tengo pelo, pero me puso en la situación y realmente me pareció que, que.. Eso que decía Fernando, me conmovió, nos conmovió a todos, y...Y creo que de los que han pasado por el Teatro, de parodias, es lo que dejó la vara más alta, esa parodia. El resto es otro cantar.

Carnaval del Futuro - 2da rueda del concurso oficial

Gabriel Méndez: Unos Momosapiens que han venido en esta segunda rueda con algunos cambios que han permitido el disfrute de su espectáculo.

Fernando de Moraes: Bueno, tremendo espectáculo, la verdad, pensé que no me iba a emocionar porque ya lo había visto pero la emoción fue mayor y eso quiere decir que estuvo muy bien ejecutado. En cuanto a los deberes que se llevó de la primera rueda, realmente los hicieron muy bien. La primer parodia, la de Barbie, funcionó a las mil maravillas, un espectáculo grande de este año de parodismo.

Fernando Rodríguez: Bueno, un año de gran crecimiento artístico para Momosapiens, yo creo que realmente mejoró muchísimo, sobre todo esa primera parodia de Barbie, me parece que fue la que tuvo más ajustes, ganó en dinámica, en agilidad. También tuvo alguna mejora, alguna pincelada más de humor la parodia de Roberto Barry, y me parece que esta parodia Uruguay 1973 está llamada a estar ternada, entre las mejores parodias que hemos visto este carnaval. Muy buena segunda rueda de Momosapiens.

María Eugenia Sasias: Bueno, creo que vamos coincidiendo todos, mejoró de la rueda pasada a esta, mejoró muchísimo, agarró más ritmo, tiene más dinámica, se nota, eh... hubo muchas correcciones, muchos ajustes para esta segunda rueda, corrigieron cosas que habíamos destacado que no estaban funcionando bien, se le agregó algunas mechitas. La parodia de Barbie, que había sido la más floja, también creció muchísimo.

Jorge Caticha: Estamos ante un buen año de Momosapiens, eso está más que claro. Creo que está muy bien el trabajo que realizaron, muy bien ajustada la parodia de Barbie. Creo que las otras dos, eh, en lo que es al impacto del día de hoy, creo que mantuvieron el nivel de la pasada, eh, creo que Barbie rindió mucho más y redondearon un muy buen espectáculo que, bueno, que ahora sí depende prácticamente de ellos mismos.

Carnaval del Futuro - Liguilla

Gabriel Méndez: Bueno, y ahí viene Momosapiens después de haber dejado su espectáculo por tercera vez aquí en el Teatro de Verano. Ratificando lo bueno de este espectáculo, ratificando que está en un año mucho mejor de lo que lo habíamos visto en los últimos. Y justificando que el jurado haya decidido otorgarle el cupo extra a esta categoría. Momosapiens, señores, bajó del escenario y el señor Fernando Rodríguez nos da sus primeros conceptos.

Fernando Rodríguez: La verdad que una noche para la emoción, esta pasada de Momosapiens apela una vez más a esto con esta tremenda parodia de Uruguay 1973. Yo creo que el conjunto en términos generales tuvo una buena pasada, esta

parodia es una parodia muy fuerte, fue ovacionada en más de una oportunidad por el público. Yo creo que tienen que estar contentos y conformes estos Momos con el crecimiento artístico que creo que da un pasito más en ese camino de seguir creciendo en esta liguilla del carnaval 2024.

María Eugenia Sasías: Bueno, estamos ante una buena pasada de los Momo de esta liguilla, eh, un espectáculo super disfrutable, Momosapiens que vino creciendo en, este... en lo que ha sido los últimos años hasta este y creo que esto es lo fundamental, ver a este conjunto en el nivel que merece tener.

Fernando de Moraes: Se van los Momosapiens emocionando, recordando la historia, y sembrando futuro. La verdad que un gran espectáculo y quiero felicitar a la gente del jurado por haber otorgado el cupo extra a parodistas porque merecíamos ver otra vez los cuatro espectáculos de un año muy bueno de la categoría. ¡Salú Momosapiens!

Jorge Caticha: Bueno, Momosapiens cierra su pasaje en esta liguilla, creo que manteniendo el nivel que había alcanzado, que le permitió abrir esta puerta y este ingreso en este lugar del concurso. Creo que... No sé si fue la mejor noche de Momosapiens, pero es un cierre muy bueno para este año de ellos.

Colados al Camión - 1era rueda del concurso oficial

Ana Laura de Brito: Pasó Momosapiens por el Teatro de Verano en esta primera rueda y es imposible abstraerse de los últimos minutos de su espectáculo, desde su última parodia hasta ese cierre tremendamente emotivo, una gran actuación de Federico Pereyra, un espectáculo que apuesta al humor, en parte del espectáculo, pero también eh tiene su parte emotiva y reflexiva. Un espectáculo que no pueden perderse en este carnaval 2024.

Colados al Camión - 2da rueda del concurso oficial

Nicolás Lasa: Momosapiens ya nos había dejado una muy buena impresión en su primera rueda, que fue la mejor de los últimos años sin lugar a dudas. En esta oportunidad crecieron aún más, aceptaron aquellos aspectos que necesitaban un

poco más de ritmo, algunos chistes, algunas situaciones que necesitaban limarse, lo lograron. Esperan muy esperanzados la definición de la categoría, tienen realmente una parodia que los empuja y hace que toda la parodia los despidan de pie varios minutos antes de que terminen.

Colados al Camión - Liguilla

Nicolás Lasa: Pasó Momosapiens en esta liguilla con la mejor de sus tres funciones. Tienen una parodia que es impresionante, que fue muy conmovedora a lo largo del concurso pero que hoy tuvo un condimento especial. Estuvo desde la platea Macarena Gelman y la verdad que el tema final en donde Nicolás, el cantante que está interpretando la canción, se le quiebra la voz, habla del compromiso que hay con la propuesta y de que las cosas no se hacen para la platea, no se hacen para la tribuna, si no que se hacen desde el corazón. Yo me quiero quedar con este momento porque me parece que habla del sentido del espectáculo y de una función que realmente fue muy buena y que puede hacer escalar a este conjunto en el concurso.

Comentarios sobre parodistas Zíngaros

Carnaval del Futuro - 1era rueda del concurso oficial

Gabriel Méndez: Bueno, qué otra cosa decir que agradecerle al carnaval por haber vivido esta noche. La verdad, quiero decir que estoy absolutamente emocionado con lo que ha pasado encima del escenario, por encima de resultados, que a esta altura es lo que menos me importa. Quiero decir que vi un tremendo espectáculo de parodismo, que tiene todo, absolutamente todo lo que uno le pueda pedir a un conjunto de esta categoría. Está a otro nivel. Un nivel superlativo. Es imposible comparar a este conjunto, con el mayor de los respetos, con los otros dos que vinieron. Es otra cosa. Es otra cosa. Realmente hoy hubo goleada en el Collazo.

Jorge Caticha: Estoy igual que vos. Creo que es imposible no emocionarse, inclusive esta actuación tiene algo muy particular: construye mística, y la mística es imprescindible para seguir haciendo carnaval, generar esos personajes que le dan la identidad a esto que es tan lindo, a esta fiesta tan linda. Y realmente a mí me queda esa sensación, que esta actuación de hoy es memorable. A los que estuvimo' acá, que la pudimos ver por primera vez en el Teatro de Verano, y a la construcción de la mística de quién fue Pinocho Sosa.

María Eugenia Sasias: Creo que fue una noche redonda para Zíngaros, con un nivel tremendo, como decías vos cuando arrancaste, está a, a... Eh, eh, eh, a otro nivel totalmente distinto, con el mayor del respeto para los conjuntos que ya pasaron, pero lo que hizo hoy Zíngaros es brutal, logra emocionarte sin ir al golpe bajo, lo tratan de una manera tremenda, eh, la primer parodia también está buenísima pero obviamente que nos quedamos con la vida de Ariel que fue espectacular, la.. Lo que hizo el Ruso hoy, el nivel de interpretación del Ruso de esta noche fue descomunal.

Fernando Rodríguez: Bueno, qué noche, qué noche de Teatro de Verano, de esas que no te olvidás más. Yo creo que fue realmente impresionante lo que nos dejó Zíngaros hoy. Una... una... un show, este, redondo, absolutamente, desde el comienzo hasta el final. Después podremos ver, este, el tema del análisis de la primer parodia, Tootsie, etcétera. Que yo creo que tiene cosas buenas también, eh... Pero hay que decir las cosas como son: la actuación esta noche del Ruso González es para figura de oro. Yo no preciso ver más nada de carnaval para, eh, reafirmar, reajustar, para pensar si reafirmo o no ese concepto. Una cosa descomunal la actuación del Ruso, tanto en la parodia de Tootsie como en la de Pinocho. La parodia de Pinocho tiene cosas magistrales ¿no? La, la, la imitación de, de... Panchito y de Pinocho son perfectas, las músicas utilizadas te van llevando a unir esa notable interpretación, al vuelo que te lleva siempre la música cuando está ejecutada por solistas del nivel que tiene este conjunto, lo que es la estética, la forma en que están vestidos. Pero la emoción que vivió el Teatro de Verano hoy, las ovaciones que se llevó este conjunto, fueron de profundísima

emoción, notable espectáculo.

Fernando de Moraes: Bueno, una noche memorable, una de esas noches que los que estuvimos aquí hoy podemos compartir y podemos contarle a nuestros hijos y a nuestros nietos lo de esta noche. Es una noche memorable, realmente. Una bomba de parodismo, no hay... Uno trata de buscarle, por lo menos en mi caso... Seguramente van a mejorar, porque los conjuntos cuanto más laburan, más mejoran. ¿En dónde van a mejorar y hasta dónde va a subir este espectáculo? Realmente una incógnita. Memorable, una noche memorable.

Carnaval del Futuro - 2da rueda del concurso oficial

Gabriel Méndez: Bueno, otra vez, una sensacional actuación de los Zíngaros. Yo a esta altura... poco importa la posición que va a tener este conjunto en el concurso oficial. Yo creo que están en la definición, sin lugar a ninguna dudas, lo dijimos en la primera rueda, se enojan y a esta altura ya no me importa, hay una diferencia abismal con una parte de los parodistas. Este conjunto vino a destronar al campeón, que viene dentro de un par de días y que está ¡fua! fuertísimo. Y que va a ser una definición de campeonato. Pero lo más importante es esto que está ocurriendo ahora en el Teatro de Verano, la emoción a flor de piel de una hinchada que se bancó un montón de cosas, que festejó a morir y que lloró derrotas como nunca. Señores, los Zíngaros dicen presente en el carnaval 2024 y el loco más loco de Momo está feliz.

María Eugenia Sasias: Estamos sin duda ante uno de los mejores espectáculos de esta categoría, con un nivel altísimo, con unos ajustes, achicaron bastante la primer parodia de Tootsie que quizás era lo que habíamos hablado como lo que estaba un poquito más flojo, sin embargo la ajustaron para que rindiera mejor, y nos mostraron en esta parodia de Ariel un montón de cosas, nos hicieron disfrutar, nos hicieron emocionar, lo de... la actuación del Ruso González es de un nivel tremendo, tremendo, está creo que en su mejor año, es una de las figuras, grandes figuras de este carnaval. Creo que dejaron... dieron todo lo que tenían para dar, la imagen esa final que nos queda con esa última escena de Gastón siendo Gastón, y

no representada por un compañero, eh... Creo que todos, creo que nadie se imaginaba que algo así podía pasar por cómo es Gastón. Sin embargo se atrevió a subir en esta escena tan complicada y un momento tan difícil para su vida, y ponernos a nosotros todos a representar cómo fue realmente ese momento, creo que dieron muchísimo y dejaron muy alta la vara, la siguen manteniendo.

Fernando de Moraes: Esto, esto es un aquelarre, esta es una misa, esta es una celebración, esto es un ritual, estos son los Zíngaros.

Jorge Caticha: Bueno, después vendrán las discusiones si es un relato, si es una parodia, cuánto hecho paródico tiene, cuánto no. Creo que esto que sucedió hoy, que sucedió la otra vez pero que sucedió esta noche, en este preciso momento, trasciende todas las cuestiones técnicas. Porque estamos directamente en contacto con la emoción, con la emoción más viva, eh, no sé, si conociste, no conociste a Pinocho, creo que el desarrollo de personaje que... que genera el Ruso y lo que trabaja ese conjunto para elaborar ese instante... Después hablaremos de la otra parodia, lo que pasa que es imposible después de lo vivido. Estamos como con la adrenalina muy arriba y las emociones muy fuertes. Tremenda noche.

Carnaval del Futuro - Liguilla

Gabriel Méndez: Hay fiesta, hay fiesta en las canteras. Se baja un enorme conjunto del carnaval, se bajan los Zíngaros, amados, rechazados, pero siendo absolutamente inigualables. Un conjunto que despierta pasión, que tiñe de rosa las butacas del Ramón Collazo, señores, se baja un tremendo espectáculo que quiere revancha, que va por ella, y que pone a los campeones en jaque, teniendo ellos la última jugada.

Fernando Rodríguez: Y bueno, hoy el espíritu del loquito está acá arriba, acá está el alma de Ariel Sosa, con este conjunto que dejó la piel acá arriba, hizo llorar al Teatro de Verano, y que explotó en una... en una emoción absolutamente inolvidable. Tremendo los Zíngaros esta noche, con un espectáculo redondo, y contagiando una emoción que eriza la piel hasta al más insensible. Tremendos los Zíngaros.

María Eugenia Sasias: Qué gran noche volvió a tener los Zíngaros acá por el Ramón Collazo, les funcionó todo de muy buen nivel, siguieron ajustando, nos dieron nuevas mechas para poder divertirnos un poco más, un conjunto que cubre los rubros de un nivel tremendo. Un Gastón Sosa, otra vez, un Rusito González prendido totalmente... prendido totalmente fuego. Tremenda noche para los Zíngaros, que sin duda van en la pelea por el título.

Fernando de Moraes: El barrio está de fiesta, el teatro está de fiesta, el parodismo está de fiesta, el carnaval está de fiesta cuando parecía cómo iba a hacer para sorprender, vuelve a sorprender, vuelve a dar un espectáculo de altísimos quilates los Zíngaros en carnaval.

Jorge Caticha: Bueno, los Zíngaros cierran esta liguilla con un nivel altísimo, ¿no? Creo que fue una noche inspiradísima, mantiene el nivel y tira toda la responsabilidad, ahora hay que venir a tratar de qui... por lo menos, equiparar el show de esta noche. Creo que fue una noche soñada para el conjunto, porque hay que sostener un espectáculo tres ruedas que es algo totalmente difícil. Así que a esperar ahora.

Colados al Camión - 1era rueda del concurso oficial

Gustavo Seijas: Demoledor el pasaje de Zíngaros en esta primera vuelta, realmente marca la cancha. Un espectáculo redondo de principio a fin. Tiene toda la fiesta y toda la magia que tiene Zíngaros pero a su vez dos parodias que tienen todo, tiene risa, tiene humor, tiene esa reflexión y una noche consagratoria para Rusito González, la descosió, hoy realmente se para como una de esas grandes figuras del carnaval, dominó la escena y no solo eso, nos hizo emocionar, reír, y sobre todo representar a un fenómeno de este carnaval como fue Ariel “Pinocho” Sosa. Noche fantástica para los Zíngaros en esta primera vuelta, noche Zíngaros, a festejar obviamente esta primera vuelta, pero dejó el listón enorme, muy alto, en la categoría de parodistas.

Colados al Camión - 2da rueda del concurso oficial

Gustavo Seijas: Tremenda función la de los Zíngaros en esta segunda vuelta, uno a veces dice: qué va a pasar, con qué nos pueden sorprender. Lo volvieron a hacer, nos volvieron a sorprender los Zíngaros en este año tan particular que es “Aplaudan, aplaudan, no dejen de aplaudir”. ¿A partir de dónde? De lo artístico, de lo que se genera arriba del escenario con las dos parodias, muy bien interpretadas, con piques por todos lados, humor la primera con Tootsie pero tiene partes musicales donde todo, absolutamente todas las voces que aparecen a cantar lo hacen muy bien. Las interpretaciones, las coreografías que tienen que ver con lo que se representa arriba del escenario, eso es realmente espectacular. Y la última, el último cimbronazo, realmente, al corazón, aparece Gastón Sosa sobre el escenario para cerrar ese abrazo entre padre e hijo, realmente haciéndolo espectacular. A veces el carnaval tiene esas cosas que no se pueden contar, simplemente hay que vivirlas. Y los Zíngaros este 2024 hay que vivirlo. Obviamente es un espectáculo para definir la categoría, los Zíngaros son así, aplaudan, aplaudan, no dejen de aplaudir.

Colados al Camión - Liguilla

Gustavo Seijas: Tremenda función la de la tercera vuelta de los Zíngaros. Tenía que venir a confirmar que es uno de los grandes espectáculos de esta categoría y lo confirmó, sobre todo porque le funcionó todo lo que hizo en las dos parodias. Muy pegada al humor la primera, no solo eso, también lo musical, es una parodia que tiene mucha musicalidad y a lo largo del elenco que tiene Zíngaros le funciona muy bien. Un Checho Denis que es casi el pivot, pero también un Charlie Sismondi, también lo logra mucho con Gustavo Uboldi, las actuaciones de Carina Méndez al igual que lo que hace “la Chumi” realmente es espectacular y las voces de los Zíngaros que le funcionan absolutamente en todos lados. El “Rusito” González, sin lugar a dudas, es la figura que tiene este carnaval 2024 siendo la figura máxima, y después, el elenco cantando y actuando, los Zíngaros redondeando esa tercera vuelta que tenía que hacer. Venir y candidatearse porque este muy probablemente sea el primer premio de la categoría parodistas.

Anexo 5) Libretos

[Libreto de parodistas Caballeros 2024](#)

[Libreto de parodistas Los Muchachos 2024](#)

[Ajustes al libreto de Los Muchachos - 1era Rueda](#)

[Ajustes al libreto de Los Muchachos - 2da Rueda](#)

[Ajustes al libreto de Los Muchachos - Liguilla](#)

[Libreto de parodistas Momosapiens 2024](#)