

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXX, 1/2023  
DOI: 10.24425/kn.2023.144966

MILITA ALFARO

(CÁTEDRA UNESCO DE CARNAVAL Y PATRIMONIO – FACULTAD DE INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY)

ORCID: 0000-0002-6686-4229

GUZMÁN RAMOS

(CÁTEDRA UNESCO DE CARNAVAL Y PATRIMONIO – FACULTAD DE INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY)

ORCID: 0000-0002-0594-791X

## CARNAVAL EN TIEMPOS DE PANDEMIA

### CARNIVAL DURING PANDEMIC TIMES

#### RESUMEN

Recogiendo la herencia de una tradición más que centenaria, la esencia del carnaval montevideano remite a una rica colección de discursos en los que decenas de espectáculos populares repasan en clave humorística los avatares políticos, sociales y culturales del año. El trabajo pone el foco en algunos de los discursos que reflejaron de una manera u otra las múltiples formas de vivir y sentir en el contexto singular de la pandemia.

PALABRAS CLAVE: carnaval, humor, pandemia, teatro, popular

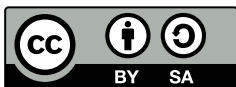
#### ABSTRACT

Building on the heritage of a tradition that goes over a century, the essence of Montevideo's carnival refers to a rich collection of discourses in which dozens of popular shows review the political, social, and cultural vicissitudes of the year in a humorous manner. This work focuses on some of the discourses that reflect the multiple ways of living and feeling in the unique context of the COVID pandemic.

KEYWORDS: carnival, humor, pandemic, theater, popular

## INTRODUCCIÓN

Después de un año de obligada suspensión impuesta por el impacto de la pandemia del covid, en 2022 Montevideo volvió a vivir el tradicional festejo de su carnaval que, dada la impronta que la sociedad uruguaya le imprimió a la



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

celebración a lo largo del tiempo, reviste desde hace décadas la forma de un multitudinario festival de teatro popular y callejero. Acorde con ese perfil, durante el mes de febrero y parte de marzo, además de presentar sus propuestas ante un Jurado que los evalúa en la instancia del Concurso Oficial que se desarrolla en el Teatro de Verano, los conjuntos que compiten en el marco de la celebración recorren con sus repertorios una veintena de tablados y escenarios barriales levantados a lo largo y ancho de toda la ciudad (Alfaro 2014).

Agrupadas en cinco categorías distintas, las agrupaciones apelan a una diversidad de lenguajes y narrativas bien definidas: el baile y la música en las revistas; la risa en los humoristas; la parodización de obras o figuras de proyección local o universal en los parodistas; el candombe y el imaginario afro constitutivos de nuestra identidad en las comparsas de negros y lubolos, y los cuplés<sup>1</sup> y salpicones<sup>2</sup> de actualidad con que las murgas denuncian, critican y repasan en clave humorística los sucesos políticos, sociales y culturales del año.

Merced a su singular teatralización derivada de una herencia más que centenaria, la versión montevideana de la fiesta suma a sus múltiples dimensiones la de configurar una reveladora instancia para explorar las maneras en que uruguayos y uruguayas han lidiado con sus conflictos, sus penas y sus alegrías en la larga duración. El estudio de nuestro carnaval habilita entonces un revelador ejercicio de historia cultural basado en el vasto repertorio de prácticas, discursos y representaciones que promueve la fiesta y que además, como ingrediente adicional e inseparable de la simbología carnavalesca clásica, nos conecta con las múltiples ambigüedades y ambivalencias que habitan el mundo de la risa y de lo cómico.<sup>3</sup>

A partir de tales premisas, las páginas que siguen proyectan la mirada sobre el carnaval 2022, a través de una propuesta que, más allá de sus eventuales réditos, supone complejidades varias. Una de las más notorias radica sin duda en el desplazamiento de la oralidad a la escritura en la medida en que el carnaval es un ritual que transcurre cara a cara, ante un determinado público y acompañado de actuación. Privado de recursos no verbales que resultan tan decisivos como la gestualidad, el vestuario, la puesta en escena o el tono y la postura en que el relato se

---

<sup>1</sup> Ingrediente central en todo repertorio marguero en el que uno de los murguistas pasa al frente para interpretar a un personaje que puede ser una figura pública o alguien que comenta sus problemas (familiares, cotidianos, afectivos, o lo que sea) mientras el coro lo interpela y comenta sus dichos con tono burlón o moralizante. El éxito de una murga radica, en buena medida, en las dotes histriónicas de su cupletero.

<sup>2</sup> Otra de las piezas infaltables y más tradicionales del repertorio de una murga, el 'salpicón' consta de varias cuartetos que repasan temas de actualidad con humor punzante, con una música muy pegadiza y un estribillo que se repite una y otra vez.

<sup>3</sup> Según Umberto Eco, 'todo intento de definir lo *cómico* parece estorbado por el hecho de que este es un término *sombrilla* (que en la jerga de Wittgenstein refiere a una red de semejanzas familiares) que reúne un abigarrado conjunto de fenómenos no del todo homogéneos, tales como humor, comedia, grotesco, parodia, sátira, ingenio, entre otros'. En el mismo sentido, Georges Minois sostiene que son tantos los matices que caben dentro del término que *la risa* como tal no existe, que lo que hay son *risas* en plural, y que las formas de lo cómico son de naturaleza tan variada que lo único que tienen en común es una determinada manifestación física.

cuenta (o más bien se canta, ya que en este caso se trata de un carnaval más cantado que hablado), el chiste o la parodia se empobrecen irremediablemente. No obstante ello, la hipótesis en juego postula la pertinencia de un enfoque que, aunque necesariamente fragmentario en materia de lenguajes que trascienden lo textual, puede contribuir a develar algunas de las claves de la sociedad uruguaya de hoy, a partir de los relatos carnavaleros contruidos en torno a la pandemia y a otros asuntos que, como veremos, también estuvieron presentes en el contexto en el que se desarrolló la fiesta en 2022.

## CARNAVAL Y POLÍTICA: LA RISA COMO CONTRAPODER

Sabido es que, como lo sostiene Pablo Ortemberg, los rituales festivos siempre han configurado una puesta en escena de espacios de poder en que los sujetos disputan sentidos y negocian diferentes aspiraciones de legitimación (Ortemberg 2013). El último carnaval es un buen indicio de ello ya que, si bien la pandemia y sus secuelas operaron como trasfondo inexorable de la celebración, la temática que la atravesó de manera más urgente y explícita estuvo vinculada con los cambios políticos que experimentó el país en el marco del proceso electoral verificado en el año 2019. El resultado del mismo marcó la derrota electoral de la izquierda representada por el Frente Amplio y la llegada al gobierno de una coalición de partidos de derecha que asumió sus funciones en marzo de 2020, una semana antes de que se detectaran los primeros casos de covid en el país. En ese entorno y luego del silencio impuesto por la suspensión del año anterior y por los confinamientos derivados de la pandemia, el retorno del carnaval en 2022 convirtió a la fiesta en escenario clave para la crítica y la denuncia del proyecto liberal del nuevo gobierno.<sup>4</sup>

Así como en determinadas circunstancias, el humor carnavalesco puede operar como decisiva arma política contra cualquier régimen autoritario, en contextos de democracia y libertad de expresión, la simbología de la fiesta se divierte sacando a luz las miserias, las injusticias y los abusos del poder y de los poderosos. Dentro de estos parámetros, la caricatura política –que tiene una larga tradición en nuestros carnavales– fue ingrediente infaltable en los espectáculos de este año, especialmente en la categoría de murgas que es, en un sentido histórico, la que reproduce y relata los hechos de actualidad.

Con el telón de fondo de los cuestionamientos a un determinado modelo de país, muchas de las humoradas que recorrieron los tablados del último febrero desplegaron en ellos una interminable colección de parodias que mostraron al presidente Luis Lacalle Pou en sus aspectos más bizarros: surfeando en plena

---

<sup>4</sup> Como lo estudia Dorothée Chouitem, en el marco de la última dictadura (1973–1985), el papel que jugó el carnaval como ámbito de resistencia al autoritarismo promovió su progresiva identificación con posturas de izquierda.

pandemia, lidiando con el implante capilar que estrenó a poco de asumir su cargo, corriendo de un lado a otro para llegar a tiempo a la inauguración de turno y cortar la cinta, sacándose selfies con medio mundo, o presidiendo las recurrentes conferencias de prensa que formaron parte del exitoso operativo de marketing montado por el gobierno. Asimismo, el ingenio carnavalero dedicó sendas y festejadas caricaturas a otras notorias figuras del momento, tales como la Ministra de Economía –siempre preocupada por bajar el déficit fiscal pese al dramático impacto de la pandemia–, o la senadora Graciela Bianchi, personaje del oficialismo caracterizado por apariciones mediáticas polémicas, confrontativas y discursivamente violentas. Captada con singular puntería en su verbosidad y en su incontenible adicción a las redes sociales, la senadora se convirtió en indiscutida aunque involuntaria protagonista de la fiesta, lo que le valió a su intérprete, Jimena Márquez, la mención como Figura Máxima del Carnaval. A su vez, no menos exitosas y aplaudidas resultaron ‘las monjas del nuevo culto’, protagonistas del cuplé con que la murga La Cayetana parodió a los y las fanáticas del presidente Lacalle Pou. En este caso, en lugar de sentar en el banquillo a un personaje determinado, se apeló a un grupo de monjitas que cantaban loas al mandatario mientras desplegaban en el escenario una auténtica procesión religiosa, acompañadas por una música celestial.

Por cierto que la puntería imbatible de estos y otro cuplés de actualidad despertaron las protestas destempladas y las airadas reacciones del oficialismo. Desconociendo la incongruencia que implica el suponer que un fenómeno cultural cualquiera pudiera estar ajeno a la política, la virulencia con que se cuestionó la ‘inadmisible politización’ de la fiesta, evocó los tiempos de censura vividos en el marco de la dictadura de los años 70 y 80. Como si la gente no fuera capaz de pensar y de hablar por sí misma, la denuncia de una supuesta manipulación de los discursos carnavalescos por parte del Frente Amplio tensó el clima político de febrero e incluyó amenazas de llevar el tema a la justicia. Finalmente, ninguno de esos extremos prosperó y en marzo, reimplantado el orden que el inoportuno Momo se encarga de desordenar año a año, las aguas volvieron a su cauce. Por lo menos hasta el próximo carnaval, cuando mugas, humoristas y parodistas vuelvan a irrumpir en la ciudad desafiando al discurso oficial y confirmando – por si fuera necesario- que el carnaval no es un clavel del aire y que la politización y la polarización no están en la fiesta sino en el conjunto de la ciudadanía.

## CARNAVAL Y SOCIEDAD: LA FIESTA COMO ESCENARIO DE DENUNCIA SOCIAL

En consonancia con la creciente visualización de los múltiples abusos que vulneran los derechos de las llamadas ‘minorías’ en nuestras sociedades, hace años que la fiesta viene oficiando como espacio de denuncia de discriminaciones

e intolerancias de muy diversos signos. El último carnaval reafirmó esa preocupación a través de espectáculos entre los que se destacó el de la comparsa Valores que, inspirándose en actos violentos y discriminatorios sufridos por sus componentes en la vida real, puso en escena las múltiples formas de racismo que condenaron y siguen condenando a la miseria y a la marginación a nuestra población afrodescendiente. Del mismo modo, poniendo el foco en otra ‘minoría’ proverbialmente segregada, la revista Tabú centró su propuesta titulada ‘Diversa’ en un grupo de cuatro *drag queens* que, a lo largo del espectáculo relataron múltiples historias de vida marcadas por la exclusión, y denunciaron el carácter conservador de una sociedad poco dispuesta a relacionarse con las disidencias.

Sin perjuicio de lo anterior, el motivo de discriminación más acuciante abordado este año giró en torno a ‘varones carnaval’<sup>5</sup>, compendio de testimonios que se dio a conocer en 2020 y que reúne numerosas acusaciones anónimas de abuso y acoso contra mujeres, haciendo público lo que hasta entonces era un secreto a voces: prácticas profundamente machistas que estuvieron presentes desde siempre en nuestro carnaval pero que habían permanecido ocultas y que, al salir a la luz, involucraron a muy destacadas figuras carnavaleras. Luego de la suspensión de 2021, uno de los grandes retos que debió asumir la celebración de este año radicó en su capacidad para enfrentarse a esa realidad y para mirarse en un espejo tan reñido con los valores de solidaridad y empatía que suelen proclamar sus discursos. Ante ese desafío, ‘varones carnaval’ y sus connotaciones fueron ingrediente obligado de múltiples repertorios, al punto de que grupos que históricamente habían eludido las cuestiones de género, sintieron la necesidad de poner el tema sobre el escenario y expresar su postura.

Entre los que así lo hicieron, resultó particularmente significativo el discurso de *Mi Vieja Mula*, conjunto de jóvenes murguistas debutantes este año en carnaval. Caracterizados como un grupo de turistas deseosos de conocer el carnaval montevideano, los y las murguistas construyeron sus personajes a través de un exagerado acento anglófono con el que comentaron en clave humorística los hechos más salientes de la coyuntura y algunos de los tópicos más trillados de la identidad nacional.

---

<sup>5</sup> El 20 de agosto de 2020 -y durante una semana- fueron publicadas en la cuenta de Instagram “Varones Carnaval” 257 placas con denuncias anónimas sobre presuntos abusos y actos de violencia cometidos por algunos artistas de carnaval. Daban cuenta de un conjunto de prácticas que se venían desarrollando desde hace algunos años en el Carnaval de las Promesas (adolescentes), en agrupaciones del llamado “Carnaval Mayor” (Concurso Oficial) y en el ámbito privado, en contra de las denunciadas. Las denuncias generaron un importantísimo impacto y repercusión en la sociedad uruguaya y medios de comunicación, en sintonía con otras denuncias del mismo tenor en los ámbitos del deporte, la universidad, otras actividades artísticas y la política. Si bien las denuncias derivaron en un único procesamiento en el ámbito judicial, el impacto social fue tal que se modificó la reglamentación del Carnaval de las Promesas, se generaron instancias de debate y formación para directores de todos los grupos, DAECPU – gremial que nuclea a los directores de conjuntos carnavaleros, – instaló una Comisión Pro Género y se establecieron ‘puntos violetas’ en todos los eventos de carnaval organizados por la Intendencia de Montevideo.

El repertorio estuvo integrado por tres cuplés. En el primero, se denunciaba la precarización de los trabajadores inmigrantes, generalmente incorporados al mercado laboral como *deliverys*, mientras que el segundo era una sátira que confundía al expresidente Tabaré Vázquez con el entonces entrenador de la selección uruguaya de fútbol, Oscar Tabárez. Todo ello narrado dentro de la tónica que corresponde a un tipo de turismo superficial, muy proclive a deslumbrarse con los hechos más banales y muy poco dispuesto a involucrarse mínimamente con la cultura del lugar.

En contraste con esa mirada, el tono del espectáculo cambia radicalmente cuando, en el cuplé sobre Varones Carnaval, la alegría de Momo muestra su cara violenta y machista. Desaparece del texto el aspecto lúdico del humor entendido como mero entretenimiento y en su lugar irrumpe la ironía de tono moralizante con que esos mismos extranjeros de acento foráneo nos cuentan las miserias denunciadas. La paradoja que expresa la murga es dura e inquietante: son los turistas (los que vienen de afuera) quienes revelan a los espectadores locales una realidad inadmisible. Y además, una realidad que el mundo interno del carnaval integrado por artistas, autoridades, público y periodistas no fue capaz de ver, o en todo caso, si la vio, optó por mirar para el costado.

Ante estas y otras prácticas discriminatorias que la sociedad debería ver y no ve, la contundente arenga que cierra el espectáculo de la murga nos interpela mucho más allá del carnaval: ‘¡No se hagan los turistas!’

## CARNAVAL Y PANDEMIA: EL HUMOR COMO INSTANCIA SUPERADORA DE LA ANGUSTIA

En el marco de los padecimientos desatados en el mundo por el flagelo del covid y sus secuelas, numerosas señales se han encargado de confirmar la premisa que postula al humor como una de las respuestas fundamentales con que hombres y mujeres sobrellevan penares y dificultades en muy diversas circunstancias. La risa es una forma de vencer al miedo mediante el recurso de tornar risible todo lo que nos asusta o nos abruma, sostiene Mijail Bajtin (Bajtin 1988), e históricamente abundan los ejemplos que demuestran hasta qué punto los pueblos han recurrido al humor para entablar un trato menos agobiante con su angustia existencial y con aquellas situaciones límite que la potencian.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> El tema resulta especialmente revelador en lo que respecta al papel del humor en campos de concentración y prisiones políticas. Entre otros estudios sobre el punto, ver TILLON, Germaine, *Une operette a Revensbruck*, Editions de la Martiniere, Paris, 2005; BRUZZONI, Lucia, *Teatro, clandestinidad y resistencia en el Penal de Punta de Rieles*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, 2015; RUIZ, Marisa, ‘Humor y resistencias culturales en prisiones políticas’, en REMEDI, Gustavo (comp.), *La cultura popular en problemas*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, 2021.

No obstante ello, puesto que no hay risa ni chiste sin contexto, desde una perspectiva de historia cultural resulta clave medir los alcances del humor ante el impacto del covid y sus duelos, en tiempos en que asistimos a un desplazamiento continuo de las fronteras de lo cómico en sociedades crecientemente regidas por la ‘civilización’ – en el sentido de Norbert Elias – y por la ‘corrección política’. La irreverencia es condición suprema de la comicidad que, en su sentido más clásico, apuesta esencialmente a socavar lo trascendente y a desestabilizar la solemnidad de lo serio. Es más, en la visión de Henri Bergson, percibir lo risible de una situación requiere librarla de toda carga afectiva (Bergson 2007), como lo hicieron los montevidEOS y montevidEOS que, en el carnaval ‘bárbaro’ de 1887, en plena epidemia de cólera, transgredieron y exorcizaron la muerte riéndose a carcajadas de las parodias y las alegorías macabras que recorrieron la ciudad presididas por calaveras y guadañas (Alfaro 1998).

Inimaginable hoy, la escena confirma algo muy obvio: a lo largo del tiempo, las sociedades no se han reído de las mismas cosas ni lo han hecho de la misma manera, razón por la cual, como lo establece Peter Burke, en todo estudio sobre el humor resulta decisivo el momento en que una broma deja de serlo (Burke 1999). Mirar la pandemia desde una perspectiva comparada y de larga duración, puede configurar entonces una vía de aproximación a procesos de cambio social y cultural en un contexto no del todo inédito pero sí altamente novedoso a nivel mundial y local.

En su trabajo ‘Pandemia y lazo social’, Alejandro Scherzer y Maurizio Di Segni enumeran y analizan los múltiples efectos del covid: contagios masivos, fallcimientos en solitario, secuelas somato psíquicas graves, restricciones a la movilidad pública, alteraciones en la vida cotidiana derivadas del confinamiento, desocupación laboral, cierre de numerosas actividades de ingreso económico, clausura de ámbitos culturales, fuerte impacto sobre los sistemas sanitarios y educativos... Súmense a ello otras consecuencias menos visibles e incuantificables, como los perjuicios en materia de aprendizajes o las secuelas del sedentarismo, tanto a nivel del individuo como de la familia. En semejante contexto, los autores destacan ‘la potencia sanadora de la cultura popular’ que en nuestro medio tiene una de sus máximas expresiones en el carnaval, tradicional evento de enorme arraigo que en cada temporada convoca multitudes predisuestas al despreocupado disfrute del humor (Scherzer, Di Segni 2022).

Para todos y cada uno de los conjuntos que volvieron a subirse al escenario, el regreso de Momo trajo consigo el reencuentro con el goce supremo que nace del canto colectivo y que inspiró canciones con letras como esta en que la murga Queso Magro cuenta sus vivencias en pandemia:

Me confundí y en estos dos inviernos  
canté muy pocas veces mi canción.  
Me acostumbré a andar por los rincones  
tratando de encontrar la conexión.  
Fragilité mis zonas más queridas

fumando incertidumbre y desazón.  
 Viví morí adentro de una caja  
 Que a veces fue mi casa, a veces no.  
 Grité, lloré, también a veces pasa,  
 a veces se nos quiebra el corazón.  
 Me emocioné un día en una plaza  
 al ver sonrisas libres por ahí.  
 Volví a ensayar, volví a sentir el viento,  
 volví a cantar, y al toque fui feliz.  
 Me disfracé, fui noche, fui la murga,  
 Fui todo lo que un día te pedí.  
 Me reinventé, volví a jugar el juego,  
 volví a tener un cuerpo para mí.  
 Y al fin rasgué los bordes de la caja  
 Y la etiqueta FRÁGIL la rompí.

En esta misma línea que bucea en el impacto emocional de la pandemia, muchas de las canciones del último carnaval quisieron officiar como sucedáneo para las despedidas y los duelos que no pudieron ser en virtud de los implacables e inevitables protocolos que separaron a las familias y a los amigos de sus muertos. Ejemplo de ello fue la retirada con que la murga Asaltantes con Patente cerró un espectáculo que, sin perjuicio de su final altamente emotivo, en otros pasajes de su repertorio apeló a la proyección sanadora de la risa para crear un mundo ficcional y disparatado en que el humor absurdo sirvió, entre otras cosas, para convertir a los ‘antivacunas’ en el chivo expiatorio de todos los males de la sociedad. La dualidad de perfiles que desplegó la murga confirma el profundo nexo que existe, como sostiene Aaron Gurevich, entre la alegría y el miedo (Gurevich 1999). Por eso, no es raro que una situación de hilaridad nos haga llorar o, incluso, ‘morir de risa’, reflejando una superposición entre comicidad y dolor por la cual carcajadas y lágrimas se mezclan con frecuencia.

Aunque su presencia en Uruguay fue muy menor en comparación con el alcance de este tipo de movimientos a nivel mundial, el grupo de los ‘antivacunas’ mereció numerosas alusiones satíricas en los repertorios de este año. Entre otros ejemplos, la murga La Presa dedicó una cuarteta a su principal vocero César Vega quien, en una escena involuntariamente carnavalesca, en plena campaña de inmunización exhibió a varias personas cargadas de cucharas y tenedores pegados a su cuerpo por efecto de la supuesta imantación provocada por la vacuna. Como no podía ser de otra manera, los murguistas no dejaron pasar un suceso tan bizarro y le cantaron así:

Yo me di la Sinovac / Vega quedó descontento / debe ser que está vencida / pues se caen los  
 cubiertos.’ Por otra parte, en otro pasaje del repertorio de la murga, la vacuna importada de  
 China volvió a ser protagonista: ‘Yo me di la Sinovac novac novac / que es la única que había  
 / y sería la más barata / como todo lo de China. / Yo me di la Sinovac novac novac / sin  
 efectos secundarios. / Si como arroz noche y día / es por culpa del salario.



Puesto que los efectos de la pandemia trascendieron largamente el ámbito de lo sanitario, abundaron estrofas que, como la anterior, aprovecharon las alusiones al covid para criticar las políticas económicas y sociales del gobierno en el entendido de que, aunque de otra manera, sus rebajas salariales también se encargaron de ‘vacunar’ a la gente, circunstancia que inspiró cuartetos como la que cantó La Porfiada en su salpicón:

El covid dijimos todos va a ser algo pasajero,  
ahora usamos el barbijo, no me lo saco ni en pedo.  
Vacunas que van y vienen con dosis de aquí y de allá  
pero no nos dimos cuenta quién nos iba a vacunar.

La multiplicidad de recursos que el carnaval puso en juego para aludir al peculiar entorno de 2022 es un buen indicio del carácter eminentemente polifacético y polifuncional de la risa. En este sentido, resultan tan significativos los discursos que hablaron abiertamente de la pandemia como aquellos otros que, sin nombrarla, se aferraron al lenguaje del cuerpo, apelando a formas de humor que remiten a la proyección que Bajtin asigna al ‘realismo grotesco’ como promesa de resurrección y reafirmación de vida. De acuerdo con esa visión y en contraste con la exaltación del espíritu que la cultura hegemónica promueve incansablemente desde esferas oficiales, algunos de los ejes fundamentales de la simbología carnavalesca clásica apuntan a la glorificación de la carne y de sus apetitos, mediante un rotundo lenguaje corporal en el que lo anatómicamente inferior -vientre, trasero, órganos genitales- y sus funciones, evocan siempre un comienzo (Bajtin 1988).

Como si las angustias derivadas de la pandemia hubieran despertado la necesidad de ampararse en esa poderosa simbología, en 2022 la fiesta puso en escena discursos desterrados de nuestros tablados desde hace años. En efecto, a contrapelo del humor hegemónico en estos tiempos y ante el desconcierto de algunos sectores de público, en el último febrero asistimos al regreso de un humor que apeló a la ‘celebración del cuerpo’ en sus dimensiones más amplias y primarias: por supuesto, las que dan cuenta de su proyección como objeto de deseo y placer pero también aquellas otras que el ‘buen gusto’ y el decoro han erradicado en la medida en que remiten a su naturaleza orgánica, generadora de desechos y excrementos. Resulta significativo que, precisamente en este año que nos enfrentó a la amenaza latente de la muerte, el carnaval haya puesto el foco en discursos que aluden a funciones corporales radicalmente reñidas con lo que es lícito decir y mostrar en público, pasando por alto los procesos civilizatorios que han terminado asociando el mundo de lo escrementicio a los sentimientos de asco que Hilia Moreira analiza e interpreta en sus estudios sobre el tema (Moreira 1998).

Si purgas y lavativas ocupan un revelador espacio en la dramaturgia de Molière<sup>7</sup> y muy especialmente en obras como ‘El enfermo imaginario’, la elección de esta pieza como propuesta de parodia por parte del conjunto Caballeros, fue el pretexto para desplegar una sucesión de incidencias inspiradas en la versión más cruda del realismo grotesco y de las funciones corporales básicas. Indicados por el médico -apellidado precisamente Purgón-, los enemas a los que se somete al protagonista ponen en escena y amplifican ‘groserías’ y ‘obscenidades’ que deberían permanecer ocultas a los ojos de un público que opera como guardián de cierta moral a preservar. Interrumpir ese resguardo de las buenas costumbres, sobre todo en el marco de un espectáculo masivo, representa un eficaz recurso para instalar la tensión que da paso al humor y a la carcajada. El mismo razonamiento puede aplicarse al sinfín de enfermedades imaginarias –o sea, mentales- que cree padecer Argán. Puesto que a los individuos que amenazan el orden social les corresponde el olvido o la reclusión –la cárcel o el manicomio según la jurisprudencia penal o sanitaria- el protagonista de Molière vive al borde de la exclusión de su núcleo familiar. Sin embargo, la redención del personaje instala una nueva tensión que produce un efecto catártico, dando cuenta de algunas de las funciones más radicales del humor carnavalesco.

En suma, sin que en ningún momento se mencione explícitamente la pandemia o el covid, la esencia del espectáculo de Caballeros gira permanentemente en torno a algunas claves que giran en torno a la historia de la vida y de la muerte.

## BREVE SÍNTESIS FINAL

Una vez más, el carnaval 2022 volvió a poner a prueba la proyección del ritual como vía de acceso a algunas claves de nuestra sociedad. Como lo viene haciendo año a año desde hace más de un siglo, la celebración volvió a officiar como espacio para decir en broma cosas muy serias que, en este caso y en sintonía con las demandas de una nueva agenda de derechos, iluminaron dilemas y miserias que nos interpelan como comunidad: machismo, intolerancia, discriminación. Por cierto que, lejos de su versión metafórica, la realidad del carnaval nos muestra una fiesta compleja y contradictoria, plagada de lastres conservadores que la alejan de la visión idealizada de Bajtin. Sin embargo, la irrupción en ella de nuevas sensibilidades pone en tensión los códigos del pasado y permite vislumbrar significativos avances en la búsqueda de una celebración y de una sociedad verdaderamente inclusiva y solidaria.

A su vez, fiel a una inveterada tradición, el carnaval del año 22 volvió a desafiar al poder mediante el corrosivo e imbatible contrapoder del humor en sus más

---

<sup>7</sup> El Museo de la Comédie Française en París todavía conserva una nutrida colección de los voluminosos aparatos y las grotescas jeringas de utilería destinadas a las representaciones de la compañía dirigida por Molière.



- ECO U. (1989): *Los marcos de la libertad cómica, en VVAA. ¡Carnaval!*, Fondo de Cultura Económica, México.
- GUREVICH A. (1999): 'Bakhtin y el carnaval medieval', en: BREMMER, J., ROODENBURG, H. (comp), *Una historia cultural del humor*, Ediciones Sequitur, Madrid.
- MINOIS G. (2000): *Histoire du rire et de la dérision*, Fayard, Paris.
- MOREIRA H. (1998): *Antes del Asco. Excremento entre naturaleza y cultura*, Montevideo, Trilce, 1998.
- ORTEMBERG P. (2013): *La política en escena. Rituales símbolos y representaciones en los siglos XIX y X*. Dossier No. 36.
- SCHERZER A. Y., DI SEGNI M. (2022): Exposición con motivo del acto homenaje realizado por la Asociación de Psicólogos Sociales de la República Argentina (ASPRA), con motivo del 114 aniversario de Enrique Pichon-Rivière.