

## Del carnaval como “metáfora” al teatro del carnaval

**Gustavo Remedi**

*“las murgas son un poco la comedia del arte nuestra (...) y la hacen los guardias de ómnibus, diarieros, obreros del vidrio, trabajadores de los frigoríficos, obreros textiles,”* Mauricio Rosencof

Por distintas razones, y desde diversos enfoques, en las últimas décadas se ha dedicado considerable atención al tema del cuerpo y de la dimensión material en tanto fundamentos de todo modelo cultural, y en particular, al tema de la fiesta, del carnaval y del caníbal en la literatura y el teatro. Esta preocupación se relaciona, a su vez, con el desarrollo de un diálogo entre el teatro y la antropología, en torno a los dramas sociales, las formas orales o no-literarias, las fiestas y rituales populares (Geertz 1973, Turner 1974, Schechner 1985) así como con la tradición de análisis cultural gramsciana interesada por el folklore, la identidad nacional y la cultura nacional-popular (Gramsci 1985, Boal 1974, Williams 1977, García Canclini 1981). Tales esfuerzos recibieron un nuevo empuje con el descubrimiento por parte de la crítica francesa y norteamericana de la obra de Bajtín en torno a la cultura popular europea en la Edad Media, a la novela rabelesiana, a lo escatológico y a las distintas voces y dialogismos que se pueden descubrir – siempre que se las quiera encontrar – en todo discurso expresivo (Bajtín 1981, 1984; Todorov 1981). Esto desembocó no solamente en la exploración de los clásicos desde nuevos ángulos, sino que sirvió para destacar la energía destabilizadora, terapéutica y potencializadora del juego, el humor, la risa, la parodia, el principio del placer (Schechter 1985, Hutcheon 1985, Boal 1995).

Lo anterior fue cristalizando en un creciente interés, y hasta celebración, por las formas híbridas, heterotópicas, dialógicas y heteroglósicas (“propias” del carnaval y el discurso novelesco, pero también de las culturas colonizadas, mestizas, sincréticas, transculturadas y periféricas), pensadas como contrarias y opuestas al carácter supuestamente monológico y monoglósico de la épica

y del discurso del poder. En ese marco se argumentó en favor de prestar mayor atención a las formas de producción de sentido que manifiestan desviación o resistencia a los diversos centros, instituciones y aparatos que aspiran a hegemonizar la cultura nacional. Es aquí, sin embargo, donde comienza el uso y abuso del carnaval, casi siempre manejado como tropo o como estrategia para entrar y problematizar otros textos, pero no de manera sustancial.

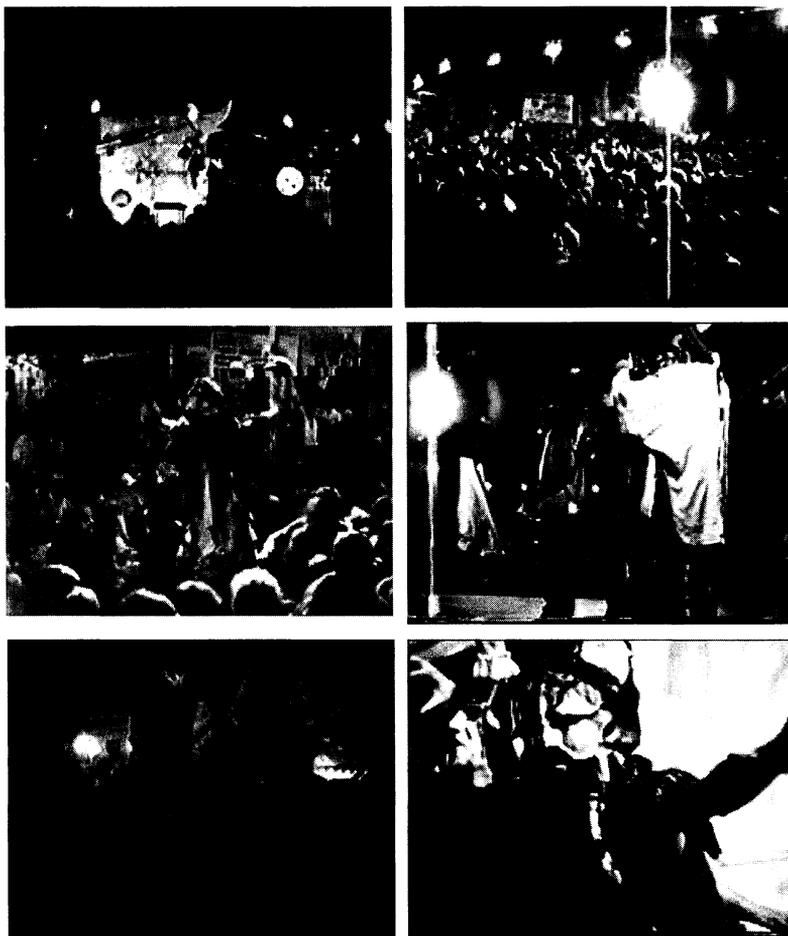
Tanto es así que, pese a toda esta efervescencia teórica, sobresale la monumental ausencia de estudios, especialmente en el marco de los estudios del teatro, y aún hasta en los estudios del llamado teatro popular, de representaciones carnalescas históricas concretas (usualmente abordadas desde la antropología). Esto ha sucedido, en parte, como resultado de operar en base a una separación categórica, *a priori*, de lo que es y no es teatro, lo cual ha obstaculizado los estudios de esta naturaleza; y en parte, debido también a la dificultad real que presenta poder asistir y acceder a estas representaciones y libretos relativamente inaccesibles e ininteligibles para muchos investigadores especializados acostumbrados a trabajar dentro del ámbito de las salas de teatro, los festivales y las bibliotecas.

En el caso rioplatense, salvo algunas menciones muy al pasar respecto a experiencias de teatro de carnaval, barrial, callejero o ambulante, los estudios e historias de teatro (Andrés Castillo, Juan C. Legido, Roger Mirza, Jorge Pignataro, Walter Rela, Stella Santos) continuaron dejando afuera todo aquello que no tomara parte del “circuito del centro,” es decir, todo aquello que no hubiera sido domesticado y reelaborado en correspondencia con las formas “cultas” y los parámetros y convencionalismos del “ambiente de teatro” y de la crítica teatral. A guiarse por estos críticos es como que el teatro de los tablados simplemente no existiera (Mirza 1992a, 1992b; Rela 1980, 1988, 1994; Risk 1987; Pianca 1990).

Mi interés por el teatro de carnaval parte de la hipótesis de su importancia y centralidad, tanto en la cultura uruguaya en general, como en el contexto de la dictadura militar en particular. Más recientemente, ese interés se reforzó al constatar la desatención del que sigue siendo objeto el teatro del carnaval, al cual salvo contadas excepciones (De Costa 1992, Weiss 1993) se lo maneja de manera abstracta, idealizada y simplista. Particularmente dañina ha sido la tajante contraposición entre épica y carnaval (Bajtín 1981), así como la noción romántica del carnaval como ámbito de libertad (gratuito, salvaje, espontáneo) no sujeto a más fuerzas que las resultantes de la metafísica de los instintos o la subordinación irreflexiva y desenfrenada al principio del

placer. Igualmente empobrecedora ha sido la idea del carnaval como ámbito homogéneo, o como espacio autónomo, fuera del alcance del mercado, el estado, y los distintos discursos simbólicos en circulación.

Un acercamiento al carnaval histórico concreto (en este caso, a los libretos y representaciones del teatro de carnaval de Montevideo durante la década de 1980) persigue contribuir al desarrollo de una manera más productiva de visualizar el teatro del carnaval, y en general, la práctica teatral en la actualidad.



Actuación de la Anti-Murga BCG en el tablado "El Monumental del Control" (Montevideo, 1988). Video del autor.

### Poética del teatro carnavalesco: ópera de los pobres

Síntesis y heredero de las fiestas y dramas cristianos de la Colonia, de las ceremonias y la música africanas, del circo, el teatro gauchesco y el sainete criollo, de las estudiantinas y comparsas del XIX, y también las zarzuelas y operettas gaditanas que, a comienzo de este siglo, visitaban el Río de la Plata (Capagorry y Domínguez 1984), el carnaval uruguayo actual consiste en un conjunto de representaciones teatrales. Estas tienen lugar todos los años en los tablados de la ciudad (Carvalho Neto 1967, Alfaro-Bai 1986, Remedi 1996). Pese a que algunos conjuntos circulan “las cuatro estaciones,” las representaciones ocurren en febrero y parte de marzo, tiempo durante el cual varias decenas de conjuntos se convierten en usinas de producción cultural que se desplazan, de barrio en barrio, a través de los tablados de la ciudad. Hay diversas categorías de conjuntos (*murgas, parodistas, humoristas, comparsas lubolas y shows de revistas*) y están reglamentados por organizaciones gremiales y estatales. Muchos de sus componentes (letristas, arregladores, cupleteros, directores, voces, coreógrafos, vestuaristas, maquilladores) son profesionales veteranos del carnaval.

Los *tablados* están contruidos con materiales perecederos y poca comodidad. Se instalan en terrenos baldíos, amurallados y al aire libre, apenas techados por las copas de los árboles, o en clubes, canchas y plazas funcionalizadas año tras año con ese fin. El escenario, el panel de fondo (comercial o alegórico), los asientos, la boletería, las paredes circundantes, se construyen de chapas, bloques y tablones. Cables y lamparitas colgantes, letreros, pintadas y graffitis en las chapas y los paredones, micrófonos colgando, consolas, amplificadores y altoparlantes se entremezclan resolviendo aspectos técnicos (iluminación, financiación, sonido, cerramiento), revestir la precariedad de la instalación y crear un sentido de lugar de espectáculo. Vendedores de diverso ingenio y sofisticación (de frankfurters, refrescos, cerveza, vino, grappa, cigarrillos, chorizos al pan) al tiempo que proveen una serie de servicios agregan al ambiente sus propias intervenciones, rituales, formas, texturas, colores, luces, sonidos, aromas y humos. Los organizadores y maestros de ceremonias, el ir y venir de los conjuntos, las esperas, las rifas, los anuncios, el público, los periodistas y los fans terminan de definir el ambiente del tablado. Las actuaciones del Concurso Oficial, las que son presenciadas por el Jurado, tienen lugar en el Teatro de Verano, un teatro al aire libre, a manera de anfiteatro griego, ubicado en el Parque Rodó. Todo esto, que alguien podría imaginar como amorfo, excesivo o bárbaro, no es sino un espectáculo organizado, ordenado y serio, el cual mal podría asociarse con la pérdida de

los valores de urbanidad, ni con el alboroto espontáneo de una fiesta “orgiástica” o “fuera de control.” Se trata, por el contrario, de un evento social y cultural barrial al que se asiste más o menos del mismo modo en que se asiste al cine, a un partido de básquetbol, o a un recital de música.

Aunque invisible para la mayor parte de la intelectualidad y la crítica teatral, el teatro de carnaval no deja de asombrarnos cuando atendemos a los números. En 1985, sólo en Montevideo funcionaron 70 tablados o escenarios de carnaval. En 1986 circularon 65 conjuntos, 37 de los cuales eran murgas. En 1987 se vendieron 2.500.000 entradas. Aunque hoy en día tanto los conjuntos como los tablados de carnaval atraviesan un período de crisis:

En los 40 días de su edición 2000, solamente en la ciudad de Montevideo el carnaval movilizará a un millón de espectadores, sin tomar en cuenta las grandes manifestaciones callejeras como el Desfile inaugural y las Llamadas, según una proyección del diario *El País*. Según la investigación del matutino, este año se ha registrado en el Teatro de Verano una venta promedio de 4.000 entradas por noche, y algunos de los principales escenarios del circuito privado, como los clubes Defensor Sporting y Tabaré, son visitados por unas 1.200 personas cada noche. Ello supone que, durante esta edición del Carnaval, unas 435 mil personas habrán pagado entrada para presenciar un espectáculo en alguno de los escenarios privados o en el Teatro de Verano, aunque fuentes municipales aseguran que se movilizará una cifra aún mayor en los 10 tablados fijos y los 18 móviles que la Intendencia distribuyó en la capital. (*El Espectador*, 10-III-00)

De entre las diversas categorías del teatro de carnaval, la *murga* se distingue por su gestualidad, estructura, coreografía, vestuario, maquillaje, arreglo coral, instrumentación. En cuanto a su simbolismo más arraigado, la *murga* es “del pueblo, reina..., ...si reina el pueblo, que es su esperanza”. Por medio de “su soberana” el pueblo hace uso de su juicio y palabra, expresa sus preocupaciones y puntos de vista, aporta sus interpretaciones de la vida social y del sentido de la experiencia histórica. Hoy, como antes, las murgas se organizan en los barrios obreros, cooperativas de vivienda, centros estudiantiles, clubes sociales, cantinas y bares, lugares donde se juntan, ensayan, y de donde salen las murgas noche a noche. La Reina de la Teja, Falta y Resto, Araca La Cana, Diablos Verdes, La Gran Muñeca, Asaltantes con Patente, La Antimurga BCG, La Soberana, Contrafarsa son los nombres de algunas de las murgas más famosas.

Cada noche las murgas realizan una serie de actuaciones por los distintos tabladros. Cada representación dura alrededor de una hora. En escena, las murgas constan de alrededor de catorce integrantes: un coro de cuatro voces (bajos, segundos, primos y sobreprimos), un director, una batería de músicos, y los cupleteros o protagonistas principales de los cuplés. En un esquema "clásico," un maestro de ceremonias las anuncia y las murgas entran bailando, tocando y cantando o recitando su "saludo de presentación." Vestidos con disfraces fantásticos o alegóricos (aunque siempre exuberantes), las caras pintadas y marchando al ritmo y malabarismo de arreglos vocales y batería, las murgas dan por iniciada su función. Su director pasa ahora a prólogos y presentaciones. El "saludo" es seguido por una serie de "popurrís" y "cuplés," y éstos por "la retirada de despedida," al final de la cual se van, otra vez, cantando y marchando al compás de la "marcha camión" (porque se toca en el ómnibus o en el camión), hacia el próximo tablado.

En "el saludo" las murgas se presentan, festejan el retorno y el reencuentro, imprimen (o reiteran) sus señas de identidad, e introducen "el tema" o "el leit motif" que va a caracterizar la representación de ese año. Los diálogos entre personajes y el coro (escenificación del cuerpo y la conciencia popular) propios de los cuplés, lo mismo que "el repaso crítico" de los acontecimientos del año más característicos de "los popurrís," ponen en circulación un modo de ver la historia que tensiona y busca trascender el orden en vigencia. Ese orden es representado como antagónico, perverso, esperpéntico: espejo de una realidad grotesca y cuyo "hechizo" la entrada de la murga pretende quebrar. El orden de la experiencia "exterior" al mundo del carnaval es puesto en tensión por la proposición, "dentro" del mundo del carnaval, de un orden simbólico y un sentido de la experiencia histórica alternativos. "La retirada," climax del acto y suerte de emblema anual que identifica a cada murga, aun si tiene que dar cuenta de la ida, la despedida, la vuelta a la normalidad, el regreso a un orden perverso, tienen por función "despedirse" no sin antes compartir "su mensaje," reafirmando su ser popular, su compromiso con las luchas del pueblo y, sobre todo, de "volver." La coyuntura particular de la dictadura militar provocó una nueva adecuación y transformación del carnaval, tanto de sus formas dramáticas como sus posibles significaciones.

### **El contexto histórico-político**

Tradicionalmente un país relativamente próspero, democrático, urbano y de clase media, en Uruguay el agotamiento del modelo neo-batllista de

Estado de Bienestar (fundado por el presidente José Batlle y Ordóñez en la primera década del siglo XX) condujo, a fines de la década de 1960 a una crisis económica, social y política. El hecho más significativo fue el golpe militar de 1973, la dictadura capitalista-neoliberal que sobrevino a continuación (que duró hasta 1985) y la lucha popular por la redemocratización llevada adelante por la oposición. Además de sus aspectos estrictamente militares (en el marco de lo que el gobierno definió como un “estado de guerra interna,” aun cuando el MLN ya había sido derrotado y desactivado en 1972, un año antes del golpe de estado), la dictadura clausuró las instituciones democráticas: disolvió las cámaras de senadores y diputados, prohibió los partidos políticos y la realización de elecciones, suspendió las garantías y privilegios del régimen de derecho, instauró cortes militares, impuso la censura en la prensa y en el arte, intervino las empresas públicas y los centros de educación.

Parte y resultado de este “modelo de desarrollo” fue la generalización de las persecuciones, el exilio político, los encarcelamientos, el tratamiento inhumano de los presos, la tortura, los secuestros, los asesinatos, las desapariciones, los secuestros de los hijos de los presos políticos nacidos en la cárcel. Se buscó la eliminación sistemática de las organizaciones sociales y políticas, de los sindicatos, de las asociaciones estudiantiles, de los partidos de la oposición (tanto de sus dirigentes como de sus afiliados o simpatizantes), así como quebrar la integridad física, psicológica y emocional de las personas con actividad social y política. Todo esto derivó en la anulación del espacio público (medio natural de la vida ciudadana) y su sustitución por un clima donde reinó el aislamiento, el miedo, el silencio, en fin, el terror.

En el plano cultural la dictadura militar llevó a cabo una política cultural orientada a combatir y erradicar los símbolos, relatos y rituales que cuestionaban al gobierno militar o que hacían referencia a la vida anterior a la dictadura (Moraña 1988). La dictadura consiguió, de hecho, implantar en el país un conjunto de sentimientos, valores, afectos, ideas y sensibilidades: aceptación del orden de las cosas, despolitización, sumisión, delación, conservadurismo socio-cultural, falta de solidaridad, concepción individualista y darwinista de la sociedad, concepción salvífica del libre mercado, aceptación de la ideología del desarrollismo, fetichismo de la tecnología y de los bienes de consumo. Supuso, por último, la construcción de una cultura de apoyo al gobierno dictatorial, que como explica Leo Masliah (1986), no dejó de contar *también* con “sus propios propagandistas, animadores y bufones” [énfasis mío].

### Las catacumbas del carnaval

Resistiendo la oferta de identidad y de sentido propuestos por el discurso autoritario-neoliberal, la interpelación a una obediencia pasiva y a una despreocupación por el manejo de los asuntos de la nación, al menos una parte de la cultura y de la identidad nacional popular se fue reorganizando en referencia a un otro genéricamente prohibido y perseguido: “los herejes de pequeñas herejías” (Perelli 1986). Se gestó así la costumbre de hablar a medias tintas, de decir con muecas y guiños, de disfrazarse y leer entre líneas, mediante lo cual se hacía referencia a tiempos, ídolos, relatos y valores prohibidos, provenientes de un “mundo del más allá” inaceptable dentro del horizonte simbólico de la cultura dictatorial. En cierto punto el más allá fue visto como más valioso y placentero que el más acá. *Aquello* (que llegó a significar todo y nada en particular, a gusto del espectador) adquirió un atractivo misterioso, una significación densa y total: en “aquello” residía el sentido perdido, la explicación que faltaba, lo prohibido, lo innombrable. El “No” al Plebiscito de Reforma Constitucional de 1980 indicó que *aquello* era multitudinario y que había, sorprendentemente, al menos *medio* país sintonizado al mismo culto. Con la aparición de los recitales de canto popular (entre 1977 y 1978), apareció una canción murguera que anunciaba: “la murguita va creciendo / la murguita ya se armó / venga toda la barriada / hasta hacer un corazón / la murguita es la esperanza / la murguita es el amor.” Otra canción llamaba a “rascar la cáscara, a revolver la hojarasca, a bailar de máscara.” Con razones más o menos ulteriores, se recurría a una imaginería carnavalesca mediante la cual se invocaba a la murga, fantasmagoría de un mundo oculto que pujaba por volver a salir.

En un mundo del melodrama y de lo grotesco, éstos eran signos llamativos magnificados por una complicidad maliciosa que se expresaba mediante un juego de apariencias espectrales y reveladores silencios. La murga se convirtió en símbolo del pueblo “rejuntado” que, paralelamente, se manifestaba de muchas otras formas: por medio de apagones, caceroleadas y asambleas, paros generales y volanteadas, marchas y pintadas, actos sociales y artísticos de contenido cívico, gremial y político. La gente también empezó a responder a *las llamadas*; las mismas *llamadas* mediante las que los afro-uruguayos de los conventillos de los barrios Sur y Palermo se habían llamado por décadas a congregarse y a marchar en *comparsa*. “El pueblo” acudió a formar la murga y la comparsa, a acercarse, a repiquetear, a retumbar: a ver quiénes, cuántos, cómo eran; quiénes estaban, quiénes se habían ido, quiénes irían a volver.

Aparecieron no sólo decenas de murgas famosas y espectáculos memorables, sino también sindicatos, cooperativas, liceos y facultades salían a circular convertidos en su propia murga, a combatir “al parlante con voz de nylon”: “volvió a sonar la sirena del viejo tablado / adoquines muertos vuelven a vivir.” Ante la escasez de otras ocasiones para poder reunirse y expresarse, *los tablados del carnaval* proveyeron el espacio, la oportunidad, y se convirtieron en metáfora de la voz y memoria colectiva. Allí se hablaba de calles y escenarios llenos, del “ayer” y de las ollas, del “aquello” y de lo que pasaría “después.” La comunicación ocurría en lenguaje cifrado, en el secreto a coro, en la nota musical fuera de lugar, en el acento en la entrelínea.

La murga, por su parte, proveía las formas rituales y simbólicas de presentarse, de reconstruir una esfera pública popular, de expresarse, de escucharse, de encubrirse, de autenticarse y de “amucharse.” “Dicen que la murga es / un bombo y un redoblante / la murga es viento de voces / que te inclina hacia adelante.” Haciendo referencia al tambor redoblante de las murgas, *redoblar* también significaba redoblar el esfuerzo, la lucha y la esperanza; no ha de extrañar que *A redoblar* fuera uno de los himnos más murmurados en esos tiempos:

“Volverá la alegría a enredarse con tu voz / a medirse en tus manos y a apoyarse en tu sudor. / Borrará duras muecas pintadas sobre un frágil cartón de silencio / y un aliento de murga saldrá. / A redoblar muchachos esta noche, / cada cual sobre su sombra / cada cual sobre su asombro. / A redoblar, desterrando / desterrando la falsa emoción, el la la lá, el beso fugaz, la mascarita de la fe. / A redoblar que la noche nos presta sus camiones / y en su espalda de balcones y zaguán nos esperan / nos esperan otros redoblantes, otra voz / harta de sentir la mordedura del dolor. / A redoblar muchachos la esperanza / que su latido insista en nuestra sangre para que ésta nunca olvide su rumbo / porque el corazón no quiere entonar más retiradas.”

La murga aportaba la forma y la mística: “Somos la murga del humo / humo de la eterna brasa / humo del tiempo que pasa / que pasa y nos hace humo,” o “Murga es el imán fraterno / que a todo el pueblo ilumina / [...] Murga son las mil esquinas / que atesoran los recuerdos.”

El carnaval se fue afirmando como “un espacio sagrado” a partir de lo que se redefinió, por contraposición, lo profano y lo sacrílego, es decir, el mundo exterior al carnaval, las fuerzas que antagonizaban con las personas que tomaban parte del carnaval o con las propuestas de sentido que se ofrecían en los rituales y actuaciones del carnaval. Dice Eduardo Galeano (1986),

Si la cultura uruguaya siguió viva es porque fue capaz de dar respuestas de vida a la maquinaria del silencio y de la muerte. Ella respiró en quienes se quedaron y en quienes tuvimos que irnos, en las palabras que circularon de mano en mano, de boca en boca, en la clandestinidad o de contrabando, escondidas o disfrazadas, en los actores que decían verdades de ahora a través del teatro griego, y en los que fueron obligados a peregrinar por el mundo como cómicos de la legua; en los trovadores desterrados y en los que en el país cantaron desafiando; en los científicos y artistas que no vendieron el alma, en los periódicos que morían y renacían; en los gritos escritos en las calles y en los poemas escritos en las cárceles en papel de fumar, en las respononas *murgas* del carnaval.

### **Hermenéutica del carnaval**

Los protocolos, símbolos y rituales cristianos y del Estado consensual y democrático, ayer objetos de la crítica, la parodia y la burla carnalescas, que de esa manera conformaban el esqueleto y textura del carnaval, se constituyeron, esta vez, en una forma de recuperar y reafirmar ese orden social y espiritual perdido. La parodia se transformó en una forma capaz de criticar el discurso oficial, pero simultáneamente, de aseverar un discurso alternativo. Si había ironía, era sólo una máscara, una falsa ironía, puesto que en vez de desestabilizar el sentido y “dejarlo indeterminado” tenía por función establecer un nuevo sentido, un sentido contrario; o era una forma de señalar la distancia y la contradicción entre las palabras y los hechos.

En el nuevo contexto, el carnaval se convirtió en una estrategia de reconstrucción de la esfera pública y de congregación social necesarias para trascender el aislamiento, la falta de sentido y la falta de horizontes que inundaban la vida cotidiana. La murga se convirtió en el relato-marco, en metáfora y escenificación fantasmática de la totalidad social, en protocolo hermenéutico de la cultura y la historia nacional desde la perspectiva de la cultura nacional popular. El culto a “Rey Momo” fue el modo indirecto (el totem) que la comunidad inventó para imaginar, moldear y negociar sus rasgos y valores sagrados.

Ahora bien, cuando examinamos el discurso carnalesco 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 entre las *murgas-murgas*, las *murgas-pueblo* y las *anti-murgas*, por representar a la *verdadera* divinidad y corporizar la *esencia verdadera* de las formas y el espíritu carnavalescos.

### Momo Ortodoxo

*Un saludo cordial / brindan los asaltantes*

*A su paso triunfal / de caballero andante*

*Momo Ortodoxo* es una deidad un poco pastoril y otro poco picaresca, celebradora de “la garra charrúa,” “la viveza criolla,” “las tradiciones perdidas,” “las viejas glorias” del carnaval y del fútbol. Es una divinidad dadora y administrativa que al carnaval da inicio, y sobre todo, da fin, con el modo rutinario, “cordial” y repetido de quien levanta y deshace acostumbrado la fiesta una vez al año. En tales ocasiones “sus piruetas van llenando la noche de fantasía, todo es color y alegría.” Pese a sus “gracias” y burlas es un dios sorprendentemente obediente y burocrático, que se detiene ante los límites y tabúes trazados por la cultura hegemónica (“debe interpretar letra picaresca *sin* ofender abiertamente la moral y las buenas costumbres” según reza el reglamento). Bullicioso y malhablado, apenas un poco obsceno (“verde”) y criticón, acepta su confinamiento a límites y reglamentaciones – de tiempo, de espacio, de conducta – que lo gobiernan. Su reino, el de la interrupción del principio de realidad y de la historia, es un festejo “fugaz” propuesto como “el reino de la alegría” y de una diversión restringida a la transgresión moderada, transitoria, de la norma y la moralidad dominantes. En ese contexto, y aceptado su carácter farsesco, tras “la llegada gloriosa,” “la marcha triunfal,” “el clarín triunfal,” “el repique triunfal” y “el abrazo triunfal” se evoca con nostalgia “la noche engalanada,” “los días que gozoso reías y era todo alegría,” el deseo por el paraíso perdido: la fantasmagoría del barrio, la juventud y la niñez, “días de pomos, disfraces, mascaritas, serpentinas y bailes en la esquina.”

Este rito *Ortodoxo*, en que uno supuestamente debería burlarse de los dioses, con frecuencia recurre a una comicidad grotesca que se nutre de los prejuicios y valores dominantes internalizados por el público asistente, en el escarnio y la burla del *otro*, propuesto como lo que “el público reclama y festeja.” Propio de este tipo de obra es el uso y abuso de una comicidad racista y sexista, y el papel protagónico central que adquieren el personaje del comisario, el presidente, el diputado, o el caudillo, los cuales arremeten contra toda especie de “criminal,” “inmoral,” “insubordinado” o “desviado.” Con frecuencia el tablado se convierte en una plataforma en la que,

paradójicamente, se emplaza el propio discurso oficial (disfrazado), y el mundo de las clases bajas suele ser representado desde la óptica del poder, es decir, como reino de la barbarie, del arribismo y el medro, del “sálvese quien pueda” y la animalidad.

En el plano ritual, el culto a *Momo Ortodoxo* se realiza bajo la observación estricta del *Reglamento* y de las formas y convenciones fijadas a mediados de siglo, mistificadas y veneradas como inmutables, incuestionables y definitivas de lo que es, o debería ser, una “verdadera” murga, aun cuando no tuvieran nada que ver con las primeras murgas. Se restringe a los lugares y tiempos oficialmente dispuestos para la realización de estos espectáculos, en especial aquellos escenarios más establecidos como pilares del “negocio” del carnaval. Así como mantiene la llamada “cuarta pared” (que separa al escenario de la platea y al murguista del público), lo mismo mantiene “la quinta pared” que separa el tablado de la calle. Estas representaciones también se caracterizan por la búsqueda de conformar a las autoridades, por estar vinculadas a escándalos y denuncias de maniobras mafiosas en torno a la adjudicación de los premios, o por un interés económico que adapta el espectáculo a fin de ganar una significativa suma de dinero (“el premio”).

### Momo Dionisiaco

*Dicen que yo soy un dios pagano  
pero eso a mi me importa un bledo  
disfruto cuanto puedo lo mundano  
y siempre estoy en celo.*

“Hijo del sueño y la noche, de cuna oscura y tranquila,” *Momo Dionisiaco* es una divinidad rodeada de sátiros. Carnal en extremo, deseoso e insaciable (“mi templo es el pecado”) es más afín a la figura de Dionisios que a la de Momo. Presentándose como *murguistas bacantes* sus acólitos parecen reverenciar a Dionisios, dios de los deseos y placeres sensuales y terrenales. A la pregunta “¿Eres Dios, Diabolo o el Hombre?” / Momo responde: / “Lo que soy es lo que hago / lo que tengo es lo que llevo / mi Reino no pertenece / ni a los Cielos ni al Infierno.” Similar al recurso sincrético de las religiones afroamericanas, estos murguistas-bacantes, aun cuando utilizan el nombre de Momo, no cabe duda que es a Dionisios a quien se refieren. “Momo entra en mi cuerpo / y mi cuerpo es él / Momo entra en mi cuerpo / y me siento bien / la cabeza me da vueltas / se agitan los pies / los oídos se agudizan / los ojos también.” Este dios se regocija menos con la burla y la imaginación retrospectiva, y más con una experiencia desafortunada – de palabra – y sensual. Sugiere que todos celebren sus cuerpos, exploren sus sentidos,

persigan el deseo, el placer y el pecado, que atiendan a sus fuerzas interiores y vitales, que transformen sus mentes, que transgredan las convenciones sociales tanto como las reglas representacionales “sin que importe el que dirán.” De los otros ritos del Carnaval dice que “son cosa vieja, idiotizante e hipnotizante [aunque] al cabo de muchas horas ya nadie se queja.” Más nostalgia siente por “el *puchero* de ayer” y la vitalidad física y sexual de “hace cuarenta años atrás” que por “la estrella titilante,” “los barriletes de ilusión” o “la sonrisa de niño en los labios de un Pierrot” a que hacen referencia otros conjuntos.

Abandonando el escenario e instalándose entre la gente este *Momo Dionisiaco* y sus sátiros recrean “el eterno conflicto entre la vida y la muerte” y celebran “el principio del triunfo de la vida sobre la muerte.” Mediante un “juego” destinado a exhibir su autonomía respecto de la lógica humana e histórica, *Momo Dionisiaco* recrea “el misterio,” la lógica mágica que hace que aunque se lo pretenda matar “Momo resucita a su antojo.” El carnaval se convierte luego en una ceremonia eucarística, antropofágica, de fecundación aperitiva: Carne-vale. El coro de sátiros y bacanales avanza por entre la plantea tocando, manoseando, “copulando,” “mordisqueando,” y literalmente colgando a alguien de los pies, todo lo cual es ofrecido al público como una experiencia sublime y plena. (“Momo entra mi cuerpo... Y me siento bien”).

Al terminar la función, el goce de ese instante de diversión y de placer es puesto en cuestión y desplazado. Si en el culto a *Momo Ortodoxo* el placer es desplazado hacia la promesa del regreso futuro, o hacia un sentimiento de nostalgia por el pasado mejor, en el caso de *Momo Dionisiaco* la promesa de placer, de abundancia y de plenitud queda posicionada en el día de “la fiesta de la victoria final / día de la paz y de la solidaridad mundial,” en que “triunfe la vida sobre la muerte / (...) / día de disfraces y de burlas para los humildes / día de duelo para los personajes más encumbrados.”

Las certezas que conllevan tales anuncios y profecías da pie a “un baile general,” igual a los que antaño coronaran los rituales afro-uruguayos del siglo XIX. El culto a *Momo Dionisiaco* se entronca así con la tradición del carnaval uruguayo del s. XIX y con el carnaval de la antigüedad griega o medieval, y se caracteriza por una búsqueda experimental que pone poca atención en las convenciones y los reglamentos de carnaval como no sea para parodiarlos y transgredirlos. De ahí los continuos conflictos con las autoridades y funcionarios del carnaval, empedernidos defensores de las tradiciones, las convenciones y las prohibiciones que atan a cada categoría de carnaval, y en definitiva, a casi todo espectáculo público. Su carácter



Actuación de la Anti-Murga BCG en el tablado "El Monumental del Control" (Montevideo, 1988). Vídeo del autor.

aparentemente hedonista o lúdico los pone en la vereda de enfrente respecto de quienes reclaman del carnaval un compromiso más explícito con la realidad social e histórica, y una mayor seriedad y epicidad en el discurso carnavalesco.

Al contrario de lo que ocurre con el culto al *Momo Ortodoxo* las representaciones del *Momo Dionisiaco* tienen lugar en los espacios y tiempos

dispuestos para el carnaval así como también en *otros* lugares y momentos. También se intenta eliminar la distinción y las barreras que separan escenario y platea, el adentro y el afuera del carnaval, murguistas y público, a fin de lo cual se realizan todo tipo de experimentos, inversiones y alteraciones. Finalmente, sin descuidar la música y la letra, se exploran los aspectos coreográfico, escénico, participativo, visual o sensual, desatendidos por otras representaciones. Pese a todo, el resto de los conjuntos se han visto influidos y enriquecidos por este tipo de búsqueda, lo cual ha contribuido a devolverle al carnaval la dimensión sensual, lúdica, festiva, agápica y participativa de la que en gran medida carece.

### Momo Bíblico

*Hemos de orar por ti, Señor del Universo  
por ti Dios Momo, Rey de los Farsantes  
Libera esta plegaria que se alza en tu honor  
y suelta si es que puedes, nuestra risa  
Deja tú, Señor, el Reino de las Sombras  
levántate y anda entre los hombres  
Restituye el color y la sonrisa  
y alimenta de nuevo las canciones  
Danos tú el valor para vencer a los políticos impíos  
No permitas, Señor, que ellos presionen al Jurado  
Castiga la maldad de los insanos  
Ve que tu justicia soberana reine entre los hombres*

*Momo Bíblico*, también persigue el goce de los placeres terrenales, pero las ceremonias rendidas en su culto exhiben un compromiso histórico-político más explícito, y una mayor seriedad y “epicidad” en el discurso carnavalesco. A diferencia de *Momo Dionisiaco*, y su lógica natural, el nacimiento, vida, muerte y resurrección de Momo no ocurre al margen de lo histórico, de la intervención humana. El Plan Divino entra así en una relación de interdependencia con la existencia y la historia humanas. En este sentido *Momo Bíblico* es una versión humanizada e historicada del *Momo Dionisiaco* paralelo en la intervención histórica del “espíritu encarnado,” personificado, propio de la epopeya y la cosmogonía cristianas.

El culto del *Momo Bíblico* juega con la idea del *Dios Ausente* para representar la imposibilidad actual del gozo, la derrota del dios del placer, la necesidad de tener que hacer de una posibilidad imaginaria y de una ley moral, una realidad sensual y tangible. Ello se dramatiza mediante la presencia del *murguista peregrino* (o la murga peregrina) sometido a las vicisitudes y

contingencias de la lógica histórica, terrenal, política. La celebración y culto del *Momo Bíblico* es la celebración de un *Dios Ausente* que se equilibra con la presencia, deseo y búsqueda del *murguista peregrino*. “Canto peregrino de nuestra ciudad (...) su impulso es un místico grito que quiebra tinieblas.” El murguista peregrino, a su vez, persigue encarnar algo así como una versión mejorada – “más eficaz” – del Deseo Divino: “Yo soy rebelde porque el hombre me hizo así / él me ha robado la ilusión de ser feliz / tanto he implorado sin encontrarme con dios / que quisiera ser como el niño aquél / que encendió una estrella en Belén / quisiera ser un niño Jesús / *que no terminara en la cruz / para poder dar amor.*” Dada la ausencia, la muerte o el olvido de Momo, su única manifestación son los propios murguistas en el tablado. De forma opuesta a lo que ocurre con el *Momo Dionisiaco* a este *Momo Ausente* hay que invocarlo, revivirlo y construirlo. La imaginación de “su reino” es “obra y gracia de la canción del pueblo.” El ritual funciona así como una instancia anual dedicada a relatar la Epopeya del Pueblo de Momo y a delinear los aspectos prácticos que hagan posible concretar el deseo divino. Estas ceremonias, sin embargo, distan mucho de ser una instancia de simple entretenimiento y diversión de bullicio, desenfreno y jolgorio. “Hay vientos de tragedia que nos llegan / huracanados, grises, tempestuosos / ¡Ah! ¡oráculo fatal! el hombre brega / por elevar el mundo quejumbroso / Ni Antígona tendría peor destino / ni Edipo soportara tal tormento / la humanidad ambula en los caminos / bajo un bosque de ayes y lamentos / encadenado el hombre.”

La confusión y la alienación enmarcan un espectáculo donde priman la seriedad y la denuncia de la realidad social, y no a la mera crítica o burla característica de otras representaciones: “¿Y qué vamos a hacer? / No sé... / ¡Pero hoy es carnaval! / ¡Y a mí que me importa!... es mi alma que no quiere responder / es mi dolor... / ¿A adónde se fué la risa... ¡Nuestra risa!...” Se rechaza “la risa fingida,” la risa “que hace honor a la traición,” “las muecas pintadas”, la fiesta de mentira, “desterrando la falsa emoción y el la-la-lá, el beso fugaz, la mascarita de la fe.” El murguista, que se supone debe entregar el Reino Prometido (de felicidad y abundancia), se disculpa: “Soy aquel viejo murguista / el de la cara pintada / el que soñaba la vida / entre alegres carcajadas / soy ese bufón que buscas / el que ha perdido la risa / el que tú reclamas siempre / el favor de una sonrisa / ¿y tú me exiges que ría? / que continúe la función / para eso soy un murguero / debo cumplir mi misión. / Pero esta noche te pido / que te olvides del payaso / y que me dejes ser hombre / para llorar mi fracaso.”

La farsa adquiere un sentido negativo: embrujo orquestado por un titiritero perverso que “les obliga a salir y a pintar las caras.” El fantoche confiesa: “El circo de la vida nos dibuja sonrisas que no existen.” La murga no está dispuesta a “inventar (una) farsa para que su pueblo sonría,” pero propone que “busquemos la sonrisa perdida.” La comicidad y la burla fácil son criticadas como repetidas, de mal gusto y faltas de ética (ocupan el lugar de *la risa verdadera*): “¡Claro que quiero alegría! / ¡alegría duradera! / alegría para largo / ¡no carcajadas cualquiera! / ¡quiero reír de corrido! / ¡reírme con desenfado! / y ¡no volver a sufrir / cuando apaguen el tablado!” El escenario se torna un espacio sacrificial en que está en juego la vida de los murguistas: “[la murga] deja la vida en cada tablado”; “En cada canto nuevo le va la vida”; “¿Qué desean de nosotros? / ¿cuándo quedarán saciados? / ¿sólo cuando nuestra sangre / corra por los escenarios?”

Momo está muerto y “la murga ora por él”: “renacerá en un mundo nuevo en que seamos dueños de paz, amor y libertad.” Es un dios perdido que hay que buscar en “el barro, en el hombre, en la siembra, en el pan de nuestros hermanos, en el amor, en las manos sin dueño.” Muy lejos estamos ya de lo que comúnmente se entiende por carnavalesco y mucho más cerca de las ceremonias de las catacumbas. La murga entona la “Plegaria para un Labrador” de Víctor Jara (pero le cambia la letra): “Levantaté y empuña las canciones / vente hasta aquí y busquemos las razones / juntos iremos tomados de la mano...” Invocado y construido por la palabra y el ritual del carnaval Momo (Ausente) Momo reaparece “escondido en el ensayo, se pinta la cara, se pone unos zapatos rotos, sucios y baratos y sale a desfilar.” La peregrinación se transforma en un camino tras “La Redota,” y remite al histórico Exodo del Pueblo Oriental, *relato fundante* de la nacionalidad. La murga es “la compañera / de un pueblo que construye / su senda verdadera.” En un segundo momento, sin embargo, el relato del Momo Bíblico escenifica el regreso y victoria del Rey Momo y Su Pueblo. La celebración del *Momo Escatológico* es la representación de la historia desde el punto de vista privilegiado, imaginario, del final de los tiempos: punto de llegada a la tierra prometida, en que se revela la verdad y la materia muerta se incorpora y reina.

Proveniente “del fondo de los tiempos,” la murga se apersona como colectivo victorioso, en presencia divina. “Vuelve desde silencios duros y fríos, ¡vuelve! / sufre, grita y sonríe junto a su pueblo ¡siempre! / en cada canto nuevo le va la vida ¡lucha! / de la presentación a la despedida, ¡escucha!...” Ya se anuncia la Fiesta Verdadera, que da fin a la diáspora: “los funerales del dolor.” La murga adopta una postura escatológica y monumental.

*Momo Escatológico*, en la gloria,” ostenta el máximo de capacidades y poderes: “es el pueblo cantando por los tablados.” “Hijo de cuna oscura y tranquila” es ahora un ser omnisciente al cual “nada escapa a sus ojos” y es “temido por los señores y los necios.”

Haciendo gala de capacidades licantrópicas Momo se transfigura, apersona y habla ya como oráculo, ya como estadista, ya como maestro en el arte de la juglaría para recrear la historia de su pueblo: “La murga vuelve / vuelve a escribir la historia” [...] “Escuchemos en silencio / que él nos contará la historia / la del general de mi pueblo / que nos dejó sus memorias / viajaremos por el tiempo / hasta encontrarnos con él / puede estar en cualquier parte / pero siempre ha de volver / Mil ochocientos once / Elío, español y Buenos Aires / han firmado en octubre el armisticio....” La memoria de “la noche engalanada” o del “puchero de ayer” es sustituida por la memoria de “los ejemplos del ancestro” / “mirando al pasado, veo a mis hermanos / siguiendo a Bolívar, que es americano / la Patria Vieja cuando Don Gervasio [Artigas] / la vistió de fiesta.” La fiesta es una instancia de alegría y de festejos a raíz de cuestiones históricas importantes valoradas por la colectividad reunida. La historia del carnaval es desplazada por la historia nacional, y adopta la forma de romance épico.

*Momo Escatológico* es una deidad convertida en Memoria Histórica, resumen de la cultura, los valores, los personajes y las instituciones más preciadas. Constituido en armazón de una moralidad indisputable cobra estatus de Ley: el Moisés que viene a llevar al pueblo hasta las puertas de la Tierra Prometida, a recordar la ley del pueblo, a pedir cuentas a los idólatras y falsos profetas; el Jesús indignado en el templo o en el mercado; el Cristo-Rey de los paneles medievales que regresa a juzgar: a salvar a unos y a condenar a otros. Si trasciende el principio de realidad es para situarse en el *aleph* del fin de los tiempos: el día del Juicio Final.

El tablado del carnaval se convierte, metonímicamente, en una constelación de banquetes y fiestas yuxtapuestas al principio de realidad oficial. En su mesa (la tabla/tablado) simbólicamente “comulga, se llena, festeja y bebe” el pueblo (Momo), agasajando así a sus héroes, guerreros, juglares y trovadores. La llegada o pasaje de las murgas por los tablados, que vienen recorriendo y trayendo noticias de otros tablados y lugares más lejanos, produce una experiencia imaginaria de dimensiones épicas. Las retiradas vuelven a globalizar la experiencia histórica, en este caso, valiéndose de la sintaxis y las connotaciones de la poesía neo-romántica: “Precisamente ahora del torrente / exacto / turbulento / embravecido / las arterias de todos los confines

convergiendo en la vid y el camalote / enorme / masificado / los afluentes calientes desembocan / como en otrora cuando conspiraron heroicos al intruso / se reitera la Historia y ¡habrá Gloria!”

Este ritual no se restringe a los espacios y tiempos dedicados al carnaval: “la murga es nuestra vida / todo el año la cara por vos nos pintaremos”; “las cuatro estaciones será carnaval.” Tampoco establece una separación rígida entre espectáculo, vida social y tareas políticas. Este tipo de representaciones con frecuencia circulan y se emplazan en distintas ceremonias sociales o políticas; la transmisión radial o televisiva contribuye a multiplicar los espacios y tiempos carnalescos. Extrovertido, sale a conquistar y a construir *La Ciudad de Momo*.

### **El revés del mundo al revés: Replanteamientos teóricos**

El estudio del carnaval histórico concreto (no de la metáfora) revela la existencia de un carnaval complejo y contradictorio, atravesado por un sinnúmero de fuerzas sociales, políticas y culturales. Este carnaval “realmente existente” se parece muy poco a la versión idealizada y simplificada del carnaval inspirada en lecturas de la obra de Bajtín. Por lo pronto, más que de carnaval, y siguiendo a Bourdieu (1990), deberíamos hablar del *campo del carnaval*, como una esfera específica de intervención y producción cultural efectivamente al alcance de los actores sociales populares (Remedi 1992), aun si, inevitablemente, articulada y atravesada por otros campos de producción social y cultural. Una vez que pensamos el carnaval como campo, inmediatamente descubrimos que hay diversas formas de intervenir en el campo del carnaval, diferentes concepciones y propuestas de carnaval. O sea, que además de constituir un campo, el teatro de carnaval es un campo en tensión.

Por otra parte, y dado que es un campo que tiene una historia y que tiene lugar en una historia, las distintas formas de hacer carnaval no están estancadas ni congeladas, sino que también cambian con el tiempo (cambia, avanza, retrocede, se fragmenta), y en general, “evoluciona” (aun si no podemos predecir sus rumbos). Lejos de tener un sentido único (ahistórico, inmutable, ajeno a los contextos y a las formaciones culturales dentro de las que funciona), el carnaval real resulta ser un culto politeísta y esquizofrénico, dedicado a dioses diferentes y antagónicos, en el que tienen lugar proposiciones discursivas de la más variada índole, tanto en lo que respecta a sus recursos simbólicos, dramáticos y sensuales así como en sus aspectos prácticos y sus consecuencias políticas. El carnaval deja entrever, a sí mismo, lastres

conservadores, planteamientos perversos y ausencias inaceptables, no sólo desde una perspectiva de clase, sino también si se lo mira desde una perspectiva de género, racial, o generacional. Todo esto que parece relativamente obvio es lo que queda anulado cada vez que utilizamos “el carnaval” o “lo carnavalesco” como metáfora.

Segundo, este estudio también confirma la persistencia de un carnaval teatralizado (Carvalho Neto 1967). Es decir, un teatro realizado por grupos de actores-cantantes-danzantes-músicos, 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 del negocio del carnaval. Un carnaval donde los que se disfrazan, se enmascaran, actúan, bailan, cantan y se expresan son los actores (por lo general, arriba del escenario), y no la gente mayoritariamente transformada en público (sentada en las gradas del teatro), y donde los actores pertenecen a un elenco contratado. Un carnaval, donde lo representado es diseñado y dirigido por una serie de encargados artísticos (letrista, director, arreglador, coreógrafo, vestuarista, modista, utilero, director en escena) y todo otro conjunto de personas (encargadas de publicidad, secretaría, tesorería, transporte), y cuya realización es resultado de varios meses de aprendizaje, preparación, modificaciones, ajustes y ensayos. En suma, donde el carnaval como “vivencia festiva,” en la que “se confunden y participan todos,” ha sido sustituido por un carnaval representado, actuado y hablado (Alfaro 1986).

En este sentido, es ya insostenible insistir en mantener la separación categórica entre lo que es carnaval y lo que es teatro. Primero, porque nuestra disciplina, lo mismo que otras disciplinas (la sociología, la antropología, las ciencias políticas) ya han llegado a la conclusión de que toda práctica social es teatral. Segundo, porque casi todos los tipos de carnaval, incluso en sus ejemplos más clásicos (caso de Brasil, Bolivia o Nueva Orleans), son perfectamente analizables desde la perspectiva de la teoría y crítica teatral. Pero sobre todo, porque además, en el caso particular del carnaval montevideano, éste ha adoptado una forma que poco se distingue ya del teatro de la antigüedad clásica, del teatro medieval, de la comedia del arte, del teatro callejero de Lope de Rueda, de los entremeses que se representaban en los corrales de comedia, de los sainetes y farsas rioplatenses de fines del siglo XIX, y un sinnúmero de propuestas “vanguardistas” cuyo “descubrimiento,” acercamiento y canibalización del carnaval no hace más que confirmar la esencia teatral del carnaval, su vitalidad, su capacidad regeneradora. De aquí la necesidad de empezar a hablar del teatro del carnaval no como “para-

teatro” (primitivo, crudo, de calidad inferior, sin elaboración), disponible en tanto “materia prima” a ser convertida en “arte” por obra y gracia del “teatro,” sino lisa y llanamente como un género teatral por derecho propio.

Tercero, un examen del carnaval concreto echa por tierra las pretensiones de mantener impertérrita no ya la cuarta, sino “la quinta pared.” El teatro del carnaval no sólo explora diversos modos y estrategias de relacionamiento y participación del público en la representación, sino que además cultiva y reafirma la relación entre el espacio-mundo del teatro del carnaval y “el mundo de afuera,” del que provienen y al que regresan, luego de una muy breve “interrupción” tanto los actores como su público. La autonomía del campo del teatro del carnaval no implica, por lo tanto, estar desconectado y ocurrir al margen del “mundo de afuera” y “de cosas que nada tienen que ver con el arte y el teatro,” ni estar exento de impurezas, presiones y condicionantes sociales e históricas (autonomía sobre la cual alguna vez se pensó construir la diferencia fundamental entre lo que es teatro y lo que no), aun cuando, obviamente, sí significa que existe (y hay que aprender y dominar) un arte del teatro del carnaval y una lógica del mundo del carnaval-nacional.

Cuarto, y al contrario de lo que se suele suponer, dadas determinadas circunstancias, el carnaval puede ser una “forma de decir” grave y seria, bien distante del tono festivo, lúdico, satírico o burlesco con que se suele asociar “el carnaval” (aun si estos componentes tienen que también estar presentes); o tras la máscara de la risa, la parodia y el humor dentro del carnaval también puede instalarse el discurso del poder; o en vez de ser una ocasión para “invertir el orden” y “quebrar la normalidad,” el carnaval puede ser una instancia de afirmación y reconstrucción de un orden y una urbanidad violentadas.

Concretamente, en el marco de un modelo cultural que había clausurado y desactivado los espacios públicos democráticos, “el mundo al revés,” el mundo del carnaval, el teatro de los tablados (lo mismo que los teatros del centro [Mirza 1992b]) pasó a funcionar como espacio de reserva, como lugar de encuentro, desde donde se contribuyó al proyecto de reconstrucción de la esfera pública. En el marco de la debacle ética y cultural, de la serie de profanaciones y violación de tabúes y “crímenes supremos” ocasionados por la dictadura militar, “el mundo al revés” pasó a ser la reafirmación, disfrazada, de aquello suprimido y no tolerado por el poder, pero venerado y celebrado por la sociedad. Rebuscando en la religiosidad escondida del carnaval descubrimos el papel constructivo que, a través de la

restauración de una cierta sacralidad (el pueblo congregado, la soberanía popular, la tradición democrática nacional, la memoria de una determinada vivencia y de unos significados fundamentales), jugaron las representaciones del carnaval. Pese a su tradicional función integradora, homeostática y catártica, permitiendo la disensión controlada para luego restaurar la normalidad (y por esto, complemento de la Iglesia y el Estado), esta vez el carnaval primó como espacio de cuestionamiento de fondo. Al ir más allá de lo permisible, el mundo del teatro del carnaval estableció una competencia a muerte entre dos “principios de realidad,” al punto que “la locura” carnavalesca – el mundo que se afirmaba en los tablados – pasó a ser sinónimo de lo sensato, lo éticamente correcto y lo deseable, en suma, “lo civilizado.”

Por último, muchos de los malentendidos generados en relación al teatro del carnaval, y de hecho, la propia falta de conocimiento del teatro del carnaval y otros tipos similares de teatro por parte de la crítica teatral, se debe, muchas veces, no sólo a un problema de conceptualización y de uso de aparatos teóricos, sino a nuestra forma tradicional de trabajo, es decir, como consecuencia de nuestros métodos de trabajo. En tal sentido, tres son los obstáculos que es necesario superar. Primero, el estudio de este tipo de teatro obliga a convertirnos en una suerte de antropólogos y a tomar prestado los métodos y herramientas de la antropología. Segundo, puesto que difícilmente podamos acceder a este tipo de teatro por la vía de las bibliotecas, los teatros del centro o los festivales, es necesario hacer el esfuerzo por ir más allá de dichos circuitos, e ir a buscar los textos a los ensayos, a la casa de los libretistas y directores, a los tablados (o donde sea que tengan lugar tales representaciones). En efecto, contrariamente a lo que suele pensarse, estas representaciones no sólo tienen autores y textos (que tienen que ensayarse semanalmente por varios meses), sino que los libretos se publican y se venden en los tablados durante el transcurso del espectáculo.

Quizás se podría avanzar mucho más en este terreno si los estudios de la cultura popular complementaran los estudios de recepción, el consumo cultural y la cultura de masas (los paradigmas dominantes en la actualidad), con el estudio del momento productivo (de reelaboración) que sigue al consumo y la digestión. Esto permitiría avanzar en dos campos que han quedado algo rezagados y desplazados por los proyectos críticos dominantes, como es el caso de los estudios de la producción cultural de las clases populares (caso del teatro de carnaval y otros tipos de manifestaciones), y el estudio de la recepción de estas producciones de origen popular, lo cual constituiría una suerte de segunda generación de estudios de recepción.

Trinity College

Notes

1. Mauricio Rosencof, en Milita Alfaro y Carlos Bai (1986).
2. Canción de Jaime Roos.
3. Canción de José Carbajal, *El Sabalero*.
4. Canción de Luis Trochón, interpretada por el grupo *Los que iban cantando*.
5. Canción de Miguel López, interpretada por el grupo *Rumbo*.
6. "Retirada" de *Falta y Resto*, 1982.
7. Canción de Mauricio Ubal y Ruben Olivera interpretada por el grupo *Rumbo*.
8. Mauricio Rosencof, *El regreso del Gran Tulque y su amor por la Margarita*.
9. "Retirada" de *La Milonga Nacional*, 1968 (Las citas de los libretos anteriores a 1984 fueron tomadas de la antología de Juan Capagorry y Nelson Domínguez, *La murga: Antología* (1984), obra citada. El resto de los libretos fueron recogidos personalmente en los tablados.)
10. Asaltantes con Patente.
11. Diego Muñoz (1909), en Capagorry y Domínguez, obra citada.
12. Mauricio Ubal, "Carnaval y mafia," *Brecha*, 23 de marzo de 1990.
13. *Anti-Murga BCG*, 1988.
14. "Cuplé de Momo," *Anti-Murga BCG*, 1988.
15. *Anti-Murga BCG*, 1988.
16. Introducción al libreto de la *Anti-Murga BCG*, 1988.
17. *Anti-Murga BCG*, 1988.
18. "Cuplé de Momo," *Anti-Murga BCG*, 1988.
19. "Saludo" de *Anti-Murga BCG*, 1988.
20. "Retirada al Puchero de ayer," *Anti-Murga BCG*, 1983.
21. "Cuplé de Momo," *Anti-Murga BCG*, 1988.
22. *Anti-Murga BCG*, 1988.
23. *Anti-Murga BCG*, 1988.
24. Misa murguera en oración a Momo, *Araca la cana*, 1987.
25. "Presentación" de *Falta y Resto*, 1982.
26. "Popurrí de Nafalda," *Araca la Cana*, 1988.
27. "Saludo" de *La Soberana*, 1973.
28. "¿Quién nos robó la risa?" *Araca la Cana*, 1988.
29. Canción de Mauricio Ubal y Ruben Olivera.
30. "Solo esta noche te pido," *Araca la Cana*, 1987.
31. "¿Quién nos robó la risa?" *Araca la Cana*, 1988.
32. "Despedida" de *Don Timoteo*, 1988.
33. "Cuplé de la gente," *Falta y Resto*, 1988.
34. "Popurrí de Nafalda," *Araca la Cana*, 1988.
35. "Saludo," *Falta y Resto*, 1991.
36. "Saludo" de *Falta y Resto*, 1988.
37. "Retirada" de *Falta y Resto*, 1984.
38. "Saludo" de *Araca la Cana*, 1984.
39. "Retirada" de la *Reina de la Teja*, 1988.
40. "Retirada" de la *Reina de la Teja*, 1987.
41. "Retirada" de *Falta y Resto*, 1984 y 1987.

## Obras citadas

- Alfaro, Milita y Carlos Bai. "Murga es el imán fraterno" *La Lupa de Brecha*, 14-2-86.
- Bakhtin, Mikhail. "Epic and Novel," en *The Dialogical Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Michael Holquist, ed. Austin: University of Texas, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Una revolución copernicana al revés*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- \_\_\_\_\_. *The Rainbow of Desire. The Boal Method of Theatre and Therapy*. London: Routledge, 1995.
- Bourdieu, Pierre. *In Other Words*. Stanford, California: Stanford University Press, 1990.
- Capagorry, Juan y Nelson Domínguez. *La murga: Antología y notas*. Montevideo: Prisma, 1984.
- Carvalho Neto, Paulo de. *El Carnaval de Montevideo*. Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla, 1967.
- De Costa, Elena. *Collaborative Latin American Popular Theater*. New York: Peter Lang, 1992.
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán*. México: Diógenes, 1972.
- García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1981.
- Galeano, Eduardo. "La dictadura y después: Las heridas secretas," (1986) en Sosnowski, 1987.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- Gramsci, Antonio. *Cultural Writings*. David Forgacs y Geoffrey Nowell Smith, eds. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.
- Leo Maslíah, "La música popular. Censura y represión" (1986), en Sosnowski, 1987.
- Mirza, Roger. "El naturalismo y sus transgresiones," *Antología del teatro uruguayo contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992a.

- \_\_\_\_\_. "El sistema teatral uruguayo de la última década ¿un cambio de paradigma?" *Latin American Theatre Review*, Spring 1992b.
- Moraña, Mabel. *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto, 1988.
- Perelli, Carina. "La manipulación política de la memoria colectiva," *De mitos y memorias políticas. La represión, el miedo y después...*, Carina Perelli y Juan Rial, eds. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986.
- Rela, Walter. *Teatro uruguayo (1807-1979)*. Montevideo: Ediciones de la Alianza, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Breve historia el teatro uruguayo y diccionario de autores teatrales uruguayos*. Montevideo: Proyección, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Noticia histórico-crítica (1987-1994)," *Teatro uruguayo de hoy*. Montevideo: Proyección, 1994.
- Remedi, Gustavo. "Theorizing Popular Culture Studies in Uruguay," *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 15, 1996.
- \_\_\_\_\_. *El teatro de los tablados*. Montevideo: Trilce, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Esfera pública popular y transculturadores populares", en *Hermenéuticas de lo popular*, Hernán Vidal, ed. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1992.
- Rial, Juan. "El 'imaginario social' uruguayo y la dictadura. Los mitos políticos de (re)construcción" en *De mitos y memorias políticas*, Carina Perelli y Juan Rial. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986.
- Rizk, Beatriz. *El nuevo teatro latinoamericano: Una lectura histórica*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Schechter, Joel. *Durov's Pig. Clowns, Politics and Theatre*. New York: Theatre Communications Group, 1985.
- Sosnowski, Saúl, ed., *Represión exilio y democracia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental / University of Maryland, 1987.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Turner, Victor. *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974.
- \_\_\_\_\_. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1986.

Weiss, Judith, et al. *Latin American Popular Theatre*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1993.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford-New York: Oxford University Press, 1977.



*Opción múltiple*

Photo by José Jorge Carreón