

«ME REÍ MÁS DE LO QUE ESPERABA». UNA APROXIMACIÓN EMPÍRICA A LA RECEPCIÓN DEL PARODISMO CENTRADA EN EL HUMOR

«I LAUGHED MORE THAN I EXPECTED». AN EMPIRICAL APPROACH TO THE
RECEPTION OF PARODY FOCUSED ON HUMOR

«RI MAIS DO QUE ESPERAVA». UMA ABORDAGEM EMPÍRICA À RECEPÇÃO DA
PARÓDIA FOCADA NO HUMOR

Chiara Miranda Turnes

Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República

Recibido: 15/2/2026 | Aceptado: 31/5/2026

Resumen: Este artículo propone una primera aproximación a la experiencia de recepción del parodismo como género del carnaval montevideano, específicamente en relación con el humor. Se centra en cuatro parodias, pertenecientes a espectáculos de cuatro conjuntos diferentes de parodistas, puestas en escena entre 2022 y 2025: «El enfermo imaginario» de Caballeros, «Gilda» de Los Muchachos, «Pinocho Sosa» de Zíngaros, y «La cumparsita» de Momosapiens. Mediante entrevistas grupales que incluyen el audiovisionado de registros de espectáculos, se analizan las sensaciones y percepciones de personas aficionadas al carnaval, integrantes de un público especializado. Posteriormente, los resultados de este análisis centrado en el humor se articulan con reflexiones previas sobre las parodias trabajadas, relacionando los procesos de recepción con los de creación. Se identifican también algunos emergentes transversales respecto a los procesos de recepción del parodismo, que desbordan la especificidad de cada parodia y las reflexiones sobre el humor.

Palabras clave: carnaval, recepción, parodismo, humor

Resumo: Este artigo propõe uma primeira abordagem à experiência de recepção do parodismo como gênero do carnaval de Montevideú, especificamente em relação ao humor. Ele se concentra em quatro paródias, pertencentes a espetáculos de quatro grupos diferentes de parodistas, encenadas entre 2022 e 2025: “El enfermo imaginário”, de Caballeros; “Gilda”, de Los Muchachos; “Pinocho Sosa”, de Zíngaros; e “La cumparsita”, de Momosapiens. Através de entrevistas em grupo que incluem a visualização de gravações dos espetáculos, são analisadas as sensações e percepções de pessoas aficionadas pelo carnaval, integrantes de um público especializado. Posteriormente, os resultados desta análise centrada no humor são articulados com reflexões prévias sobre as paródias trabalhadas, relacionando os processos de recepção com os de criação. São também identificados alguns emergentes transversais relativamente aos processos de recepção do parodismo, que ultrapassam a especificidade de cada paródia e as reflexões sobre o humor.

Palavras-chave: carnaval, recepção, parodismo, humor

Abstract: This paper offers an initial exploration of the reception of parody as a genre within Montevideo’s carnival, specifically in relation to humor. It focuses on four parodies from performances by four different parody groups, staged between 2022 and 2025: “El enfermo imaginario” by Caballeros, “Gilda” by Los Muchachos, “Pinocho Sosa” by Zíngaros, and “La cumparsita” by Momosapiens. Through group interviews, that include the viewing of these performances recordings, the paper analyses the sensations and perceptions of carnival enthusiasts, members of a specialized audience. Subsequently, the results of this humor-focused analysis are articulated with previous reflections on the parodies studied, relating the processes of reception to those of creation. Some cross-cutting themes regarding the reception of parody are also identified, extending beyond the specificity of each parody and the reflections on humor.

Keywords: carnival, reception, parody, humor

Introducción

Los debates sobre el humor, sus formas y sus límites atraviesan al carnaval de Montevideo. Comentarios radiales, notas de prensa, declaraciones de organizaciones de sociedad civil y los propios espectáculos de distintas agrupaciones carnavalescas, colocan las preguntas sobre el humor y sus fronteras en el centro de la discusión. Aunque existen algunos antecedentes académicos acerca del tema (Alfaro, 2016; Biermann, 2013; Remedi, 2021), suelen abordarlo desde un análisis de los espectáculos o las perspectivas de sus creadores. No existen estudios sistematizados sobre la perspectiva del público en el carnaval de Montevideo, especialmente en relación con el humor.

El carnaval de Montevideo es un carnaval teatralizado (Alfaro, 1998, 2014; Remedi, 1996, 2001), centrado en la presentación de espectáculos de diferentes géneros carnavalescos en tablados —escenarios descentralizados al aire libre— durante el verano. Aunque el fenómeno encuentra sus raíces en los carnavales «bárbaros» y festivos de la Montevideo del siglo XIX, su expresión actual delimita claramente géneros y roles, con una separación clara entre artistas y público. Existen múltiples circuitos dentro del carnaval montevideano, pero uno destaca por su visibilidad y magnitud: el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. Organizado por el Estado —a través de la Intendencia de Montevideo— junto con Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay (Daecpu), nuclea anualmente a 40 conjuntos que se presentan en tablados distribuidos por toda la ciudad. Estos conjuntos se dividen en cinco géneros, usualmente denominados como *categorías* del concurso oficial: murgas, parodistas, humoristas, revistas, y sociedades de negros y lubolos. Además de presentar su espectáculo en los distintos tablados, son evaluados por un jurado en el Teatro de Verano, uno de los principales escenarios al aire libre de la ciudad de Montevideo, en al menos dos ocasiones durante cada carnaval. Las actuaciones en el Teatro de Verano son transmitidas por el canal de televisión privado VTV, y posteriormente se disponibilizan en la plataforma YouTube. Este registro favorece la circulación de los espectáculos por fuera de Montevideo y habilita análisis posteriores a la presentación en vivo.

Uno de los géneros principales del carnaval montevideano actual y su Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas es el parodismo. De acuerdo con Alfaro (2008, 2014) el parodismo encuentra sus orígenes en las «máscaras sueltas» de principios del siglo XX. Su consolidación incluye como hitos fundamentales la creación de la categoría que lleva su nombre (1944) y la separación de los humoristas (1956). Inicialmente abocada a la transformación humorística de canciones de moda y obras clásicas de la literatura universal, el parodismo como género del carnaval de Montevideo evolucionó en sus temáticas y poéticas, enfocándose en historias cada vez más contemporáneas y locales.

El reglamento del concurso oficial establece que el parodismo tiene por objetivo

parodiar el argumento de obras, historias de hechos o personas de público y notorio conocimiento en una imitación generalmente burlesca, realizada en tono jocoso, pudiendo, en determinados pasajes del espectáculo, tener matices dramáticos, según la propuesta de cada conjunto. Estos pasajes no deberán predominar en el espectáculo, ya que la esencia del parodismo es la capacidad de generar una versión burlesca y caricaturesca del argumento o historia original (Intendencia de Montevideo, 2025).

Es así que el humor se identifica como central para la definición del género parodismo, tanto por su presencia sostenida desde los orígenes de esta expresión artística en el carnaval de Montevideo como por la relevancia que le otorga el reglamento del concurso.

Este artículo propone una primera aproximación a la comprensión acerca del humor carnavalesco desde la perspectiva de sus públicos, en particular en relación con el parodismo como género, centrándose en los espectáculos puestos en escena entre los años 2022 y 2025. A partir de entrevistas grupales y el audiovisionado de registros de espectáculos, se abordan las sensaciones y percepciones de personas integrantes de la audiencia respecto a parodias de distintas agrupaciones. Se trabaja específicamente con un público especializado en carnaval, es decir, personas que sienten particular afinidad por el fenómeno y asisten con regularidad. El análisis se articula con reflexiones previas sobre las parodias trabajadas, relacionando los procesos de recepción con los de creación. Ante la ausencia casi completa de producción académica que aborde la recepción en el carnaval, se consideran aportes teóricos respecto a la recepción de otras expresiones culturales como el teatro, la ópera, la música y el cine.

Este trabajo tiene por objetivo aportar a comprender de qué se ríen los públicos del carnaval, y caracterizar las emociones y reflexiones que generan en la audiencia diferentes poéticas de parodismo en su búsqueda del humor. Se busca contribuir a la pregunta por la recepción de las formas del arte y las culturas masivas, pero también a la investigación acerca del carnaval montevideano como fenómeno, y a los debates acerca del humor y sus límites.

Consideraciones teórico-metodológicas

Comprender las experiencias y sensaciones de los públicos carnavalescos presenta algunas dificultades, además de los desafíos inherentes a cualquier esfuerzo por abordar la recepción del arte y la cultura desde la investigación empírica. Hennion propone comprender el gusto musical como una construcción en la que «se redefine en el proceso de la acción para ofrecer un resultado en parte incierto» por lo que resulta necesario «prestar una atención especial a los gestos, a los objetos, a los medios, a los dispositivos, a las relaciones incluidas en un juego o una escucha» (Hennion, 2010, p. 26). Si se aplica esta conceptualización a la expectación del carnaval como arte

escénica —con un importante componente musical pero también teatral—, el gusto se termina de construir en la acción de disfrute (o no) de los espectáculos.

Por su propia definición, el carnaval de Montevideo ocurre durante un período acotado de tiempo, entre fines de enero y principios de marzo, con espectáculos que se presentan entre las ocho de la noche y las dos de la mañana en distintos escenarios de la ciudad. Puesto que este trabajo propone una primera aproximación a comprender de qué se ríen los públicos de carnaval, se entiende necesario —o, al menos, favorable— abordar las percepciones y reflexiones de quienes integran la audiencia inmediatamente después de su contacto con los espectáculos, reduciendo al mínimo la distancia temporal entre la experiencia y el diálogo sobre esta. Es así que se define trabajar sobre el audiovisionado de registros de espectáculos de parodismo presentados en el Teatro de Verano, en el marco del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas.

Es necesario destacar, en primer lugar, las limitaciones que acarrea esta decisión. Aunque el carnaval montevideano del siglo XXI dista de la caracterización bajtiniana de la fiesta como experiencia vivida y absoluta, de liberación lúdica y subversión de jerarquías (Bajtín, 1987, 2012), el contacto presencial y presente con el espectáculo es parte fundamental del carnaval. Es en ese momento que se produce el *convivio*, «la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente)» (Dubatti, 2011, p. 35). En las reproducciones de un espectáculo, sin importar su precisión o calidad, «siempre faltará algo: el aquí y ahora de la obra de arte, la unicidad de su existencia en el lugar en que se encuentra» (Benjamin, 2023, p. 21). El contacto con un espectáculo carnavalesco mediante registros en video es muy distinto a la experiencia convivial y ritual del tablado o el Teatro de Verano. Particularmente en relación con lo cómico, considerando que «la risa se expresa en y a través del cuerpo» (Le Goff, 2022, p. 70).

Sin embargo, estas distancias pueden mitigarse trabajando con un público fanático o especializado de carnaval, que asiste habitualmente a espectáculos de parodismo. Hennion (2010) explica que el efecto generado por la música u otros objetos es el resultado de una acción «que se basa en técnicas, en entrenamientos corporales, en pruebas repetidas y que se realiza a lo largo del tiempo, a la vez porque sigue un desarrollo regulado y porque su éxito depende en gran medida de los momentos» (p. 26). También Benzecry (2012), en sus estudios sobre los fanáticos de la ópera, define los acercamientos de estos al género como una «práctica encarnada» centrada en la experiencia de escuchar en vivo una voz que canta, e indica que «si bien los fanáticos de la ópera escuchan grabaciones en busca de efectos y disposiciones corporales particulares, esas grabaciones también les sirven como índices de una memoria sensorial con los cuales comparar y mediar las experiencias “hechas cuerpo” en vivo» (p. 262). Se propone en este trabajo que la caracterización de la escucha de registros correspondientes a espectáculos en vivo como índice

de memoria sensorial puede aplicarse también al carnaval para el caso de los públicos especializados o fanáticos. Es así que el audiovisionado de registros correspondientes a espectáculos en vivo podría, para un público habituado a ir al tablado, habilitar memorias que le acerquen a la experiencia del carnaval convivial y ritual al momento de entrar en contacto con los videos.

Por otra parte, el trabajo sobre registros de espectáculos en video presenta algunas ventajas. Esta modalidad permite abordar espectáculos correspondientes a distintos años, y centrarse en parodias específicas. También habilita un contacto con la versión del espectáculo presentada en el Teatro de Verano para ser evaluada como parte del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. Es en estas actuaciones que se despliegan todos los recursos disponibles en materia de vestuario, escenografía, pantallas e iluminación, a diferencia de lo que ocurre en los tablados (Remedi, 2024); y se enfatizan las diferencias entre las poéticas propias de cada conjunto de parodistas en su búsqueda del humor (Miranda Turnes, 2025). A su vez, la forma en que se registran las actuaciones en el Teatro de Verano, permite apreciar a través del video ciertas reacciones del público: se escuchan algunas risas y gritos, y por momentos las cámaras enfocan a la tribuna. Es así que algunos elementos de la experiencia en vivo se trasladan al audiovisionado.

Para el abordaje específico de la recepción del parodismo en relación con el humor, es necesario realizar algunas consideraciones teóricas sobre lo cómico y la risa carnalesca, a efectos de refinar la estrategia metodológica. Eco (1989) define lo cómico en carnaval como una transgresión permitida, amparada por la máscara, de una regla que se presupone pero nunca se explicita. Para que exista efecto cómico, es condición «la prohibición de hacer explícita la norma. Debe estar presupuesta tanto por el emisor como por el público» (Eco, 1989, p. 15-16). La existencia de un código compartido también aparece en la perspectiva de Burke (2022) sobre los límites de lo cómico y su variación espacio-temporal, al enfatizar la importancia del contexto para comprender las fronteras sociales del humor. Si la búsqueda de la risa es indisociable de la idea de transgresión, es necesario considerar que los límites de aquello que puede transgredirse «cambian con el tiempo y varían según el lugar, la región, el momento, la época y los grupos sociales» (Burke, 2022, p. 93).

Así como es necesario considerar el contexto sociohistórico de creación y circulación para intentar comprender lo cómico de una cierta obra, la reflexión sobre lo que provoca risa es también un aporte para entender ese contexto en que la risa se genera. De esta forma, todo intento por comprender cómo funciona la risa en un determinado contexto, conlleva indefectiblemente un esfuerzo por «comprender las estructuras de una sociedad y sus modos de proceder» (Le Goff, 2022, p. 76). De acuerdo con Townsend (2022), el humor cumple una función social y puede ayudar a configurar un espacio público en el que debatir distintas ideas. Reírse en grupo permite «participar de una misma cultura, comunicarse en torno a un asunto de común preocupación» (p. 285), lo que genera una sensación de comunidad y también la posibilidad de «definir y aclarar

las diferencias dentro de esa comunidad» (p. 285). En este sentido, se considera de interés para el abordaje de lo cómico procurar generar espacios de diálogo que permitan observar intercambios en los procesos de recepción, en lugar de centrarse en experiencias individuales.

Es así que se define realizar entrevistas grupales con fanáticos o público especializado en carnaval, en las que se incluye como disparador el audiovisionado de registros de parodias presentadas por diferentes conjuntos en el Teatro de Verano entre 2022 y 2025. La delimitación de este público especializado se circunscribe, en esta oportunidad, mediante dos características. Por un lado, personas que afirman tener un gusto por el parodismo como género carnavalesco. Es decir, una autopercepción y pronunciamiento como público afín al género. Por otra parte, una trayectoria que incluya la participación como componente —artista que sube al escenario— en conjuntos del Encuentro de Murga Joven o del Encuentro de Carnaval de las Promesas, pero no del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. La participación activa en alguno de estos dos circuitos fundamentales del carnaval montevideano implica una vinculación profunda con el carnaval como fenómeno, una audiencia definida por Remedi como

un público que, si bien unas veces asiste como público y asiste solamente a es-
pectar, [también] deviene, muchas veces se desdobra, en actor. Porque va a ver
una murga pero sale en la comparsa, o sale en la comparsa y está en un tablado
(Remedi, 2025, 25:08).

Con estas dos restricciones, de expresar un gusto por el parodismo y haber participado en Murga Joven o Carnaval de las Promesas, se conforman dos grupos pequeños, de tres personas cada uno, para desarrollar las entrevistas grupales. La distribución de participantes entre grupos se realiza considerando únicamente las disponibilidades horarias coincidentes; el primero queda conformado por las participantes n.º 1, 2 y 5, y el segundo, por les participantes n.º 3, 4 y 6.

Tabla 1. Características sociodemográficas principales de las personas participantes en las entrevistas grupales

	Género	Edad	Barrio	Nivel educativo	Circuito de carnaval
1	Mujer	22	Maroñas	Terciario incompleto	Carnaval de las Promesas
2	Mujer	26	Cordón	Terciario completo	Encuentro de Murga Joven
3	No binario	32	Centro	Terciario completo	Encuentro de Murga Joven
4	Varón	32	Cordón	Terciario completo	Encuentro de Murga Joven
5	Mujer	32	Cordón	Terciario incompleto	Carnaval de las Promesas
6	Varón	35	Cordón Norte	Terciario incompleto	Encuentro de Murga Joven

Fuente: elaboración propia

Es importante destacar que el objetivo de este trabajo es brindar herramientas para aproximarse a comprender empíricamente la recepción del carnaval, en particular en relación con el humor en el parodismo, desde una perspectiva cualitativa. No existe una pretensión de generalización, sino, por el contrario, se busca un abordaje profundo de las percepciones, sensaciones y reflexiones personales que surgen al enfrentarse con distintas parodias. Las características sociodemográficas de quienes participaron del proceso buscan funcionar como referencia para situar sus respuestas a los espectáculos. Entre otros factores a considerar, se trata de personas con estudios terciarios en curso o finalizados, dentro de un rango etario acotado y juvenil.

Con cada uno de los grupos se realizan dos encuentros presenciales de aproximadamente tres horas, en los que se abordan dos parodias de diferentes conjuntos y años. Esta forma de organizar los encuentros genera, inevitablemente, una asociación y contraste entre las dos parodias presentadas en cada instancia. Sin embargo, a nivel logístico, permite una participación más regular que la posibilidad de desarrollar cuatro instancias separadas. Se propone una dinámica que articula lo individual y lo colectivo, en la búsqueda por contar con registros individuales de las sensaciones inmediatas a la parodia y también generar un ámbito de discusión grupal, aproximándose a la articulación entre expectación individual y colectiva.

Plantea Rosas Mantecón (2017) que la experiencia de la sala de cine funciona como espacio de encuentro e interacción entre ciudadanos diversos, lo que favorece la inclusión social y genera distintas formas de estar en conjunto. Lo mismo podría argumentarse acerca del tablado como espacio comunitario de expectación colectiva, donde los cortes entre conjunto y conjunto permiten conversar sobre lo vivido. Es así que resulta de interés comprender las percepciones individuales que genera la parodia, pero también las reflexiones que surgen en conjunto, a partir del diálogo con otras personas. Como afirma Hennion (2010), «el gusto constituye una práctica corporal, colectiva e instrumentada» (p. 26).

Para cada parodia, la estructura del encuentro incluye: 1) preguntas individuales por escrito sobre acercamientos previos a la parodia; 2) audiovisionado conjunto del registro de la parodia; 3) reflexión individual por escrito, y 4) reflexión oral compartida. Las preguntas que guían la reflexión escrita de carácter individual se centran en las sensaciones experimentadas por cada persona durante el contacto con la parodia, los momentos que le resultaron más impactantes o destacados, y aquellos que le generaron risa o emoción, en caso de existir. En el caso de la conversación grupal, se utilizan disparadores similares de carácter abierto.

Con cada grupo se abordan las mismas parodias, en el mismo orden: «Gilda», de parodistas Los Muchachos, presentada en 2023 (Tenfieldoficial, 2023, 32:58); «El enfermo imaginario», de parodistas Caballeros, correspondiente al carnaval 2022 (Tenfieldoficial, 2022, 07:58); «Pinocho Sosa», de parodistas Zíngaros, puesta en escena en 2024 (Tenfieldoficial, 2024, 32:20); y «La cumparsita», del espectáculo 2025 de parodistas Momosapiens (Tenfieldoficial, 2025, 08:33). La

selección responde a las parodias que mejor representan las características definidas como centrales a la poética de cada conjunto según estudios anteriores (Miranda Turnes, 2025). Además, se trata de parodias pertenecientes a espectáculos que obtuvieron el primer premio en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, excepto por el caso de Caballeros —que nunca obtuvo este galardón—, en el que se trabaja con un fragmento reconocido con la mención a Mejor Parodia. Todos los encuentros se realizaron entre noviembre y diciembre del año 2025.

Caballeros 2022: «El enfermo imaginario»

Parodistas Caballeros presentó en 2022 el espectáculo *Volver a empezar*, con las parodias «El enfermo imaginario» y «Echando el resto». La parodia «El enfermo imaginario», basada en la obra de Molière, fue escrita por Jorge «Pollo» Medina, quien también la protagonizó junto a Walter «Cucuzú» Brilka. La parodia transcurre en Francia durante el siglo XVII, al igual que la obra original, pero incorpora numerosas referencias explícitas a la situación política y social del Uruguay durante el año de su puesta en escena. Presenta la historia de Argán, un hombre que cree que está enfermo, al cuidado de su mucama, Antoñita. Durante la parodia, Argán intenta casar a una de sus hijas con el hijo de su médico, para obtener sus servicios en forma gratuita, y también devela las intenciones ocultas de su ambiciosa esposa.

La recepción de esta parodia en ambas entrevistas grupales estuvo marcada por una cierta incomodidad y poca afinidad con la propuesta, aunque no exenta de contradicciones. El participante n.º 4 indica como primera sensación que «es lo que esperaba de una parodia, una historia usada como excusa para tirar chistes. Tiene la forma de comunicar, que veo recurrentemente, de explicar la historia explícitamente». Aunque señala que «es algo que todavía no sé si me gusta o aprendí a soportar», también afirma «igual me divertí». La participante n.º 2, por su parte, subraya: «El ritmo muy rápido, demasiado veloz. El hilo conductor es confuso. El humor usa todos los recursos, algunos funcionan y otros no». Más adelante en la conversación, retoma esta idea para afirmar que «va muy rápido, lo buscan, el parodismo también lo busca. Es muy clásico, no hay baches de silencio [...] tratan de hacer todos los tipos de chistes para que entre alguno [...] cantidad por sobre calidad». También le participante n.º 3 destaca «la velocidad, hacen entrar muchos chistes (aunque no sean graciosos) en poco tiempo».

En relación con los momentos destacados de la parodia, la participante n.º 5 indica que «no hubo un momento» y que «nada particularmente» le causó risa ya que «el estilo de la narración puede anticiparse, al igual que muchos chistes». Le participante n.º 3 define su percepción de la parodia como

medio un desperdicio (siento que es arrogante de mi parte, pero es mi mayor sensación) porque hay gente de trayectoria, buenos trajes, una escenografía al servicio de algo que no me parece muy honesto ni gracioso, no me dice nada.

El participante n.º 4 reflexiona respecto a la parodia de «El enfermo imaginario»: «No sé si tiene momentos clave, siento que son todo chistes [...]. Me incomodó (no necesariamente para mal) el chiste de la tetera». Se refiere al momento en que el personaje de Argán —interpretado por Walter «Cucuzú» Brilka— deja la escena y orina en una tetera, que el personaje de la muca-ma —Jorge «Pollo» Medina— utiliza para servir el té a los invitados (Tenfieldoficial, 2022, 25:42). También la participante n.º 2 resalta esta situación como «el único recurso que se destacó» y afirma que en «el momento de la orina salé Cucuzú y todo es sonoro. Fue algo diferente».

Distintos participantes recalcan la interpretación de Walter Brilka como central en la parodia. Inmediatamente después de finalizado el audiovisionado del fragmento, la participante n.º 5 se refiere a «Cucuzú siendo él, Cucuzú siendo Cucuzú» mientras que el participante n.º 6 resalta: «¡Qué intérprete Cucuzú!». También a Walter Brilka se refiere el participante n.º 3 cuando subraya que disfruta «lo bizarro de que el viejo entre a escena con la tapa de water puesta, me hubiera gustado ver más cosas así».

El participante n.º 6 afirma que se rio con «algún chiste de contenido político partidario y algún chiste escatológico llevado al extremo». En un sentido similar, la participante n.º 2 subraya que «algunos juegos de palabras me hicieron reír y los chistes sobre política también». También el participante n.º 3 resalta los juegos de palabras con los chistes sobre «limpiar el baño con algo demoníaco» o «qué pito toca el urólogo». Entiende, sin embargo, que «los chistes son flojos y repetitivos y que los actores no creen en ellos. No les veo presentes ni disfrutando, veo gente laburando». El participante n.º 4 señala que «los chistes de alcohol me dan gracia. El «Pollo» [Jorge Medina] me da bastante gracia».

En esta línea, el participante n.º 6 reflexiona sobre el tono general del espectáculo, que no describe como particularmente gracioso: «Me parece que la parodia desde el inicio establece un tono marcado por el humor verde, escatológico y político y en ningún momento se aparta demasiado de ese camino, salvo en la conclusión, que aparece un poco descolgada». Se refiere con esto al final de la parodia, en que Caballeros conecta la historia de «El enfermo imaginario» con el contexto de ese momento, marcado por la pandemia covid 19.

Le participante n.º 3 describe la conclusión de la parodia (Tenfieldoficial, 2022, 32:20) como «forzadísima. Se podría haber integrado mucho mejor» en consonancia con la descripción de la participante n.º 2 que la define como «protocolar [y] muy forzada». El participante n.º 4 plantea que ese fragmento «intentó» lograr la emoción, «pero no. Igual me parece bien que expresen las ganas de volver a juntarse». La participante n.º 5 ubica en el final uno de los factores centrales a la sensación de incomodidad que le generó la parodia:

A mí me chocó, y capaz incluso me quedé con esa sensación de *esto no me gustó* en el final por lo del mensaje, porque es como que no se trabaja de ninguna manera y al final... porque además es pospandemia, pensar toda la carga en ese momento, en 2022, y tu mensaje es *mirá, te estás imaginando cosas, sabés, hay gente que se está muriendo* ¡Pero [la hipocondría] es una enfermedad!

También la participante n.º 2 señala el final como problemático: indica que el remate fue «solemne» y «por tradición», una parodia que

termina así, de que tengo que dar una conclusión final de que las familias son los momentos [risas] y que quiero que mis hijas me traigan muchos nietos [más risas], pero fue como que lo tenían que hacer porque lo tenían que hacer y chau, terminó, listo, ya hice lo mío.

En ninguna de las entrevistas grupales existen manifestaciones de emoción o conmoción con la parodia.

Los Muchachos 2023: «Gilda»

En el carnaval 2023, parodistas Los Muchachos presentó el espectáculo *No me arrepiento de este amor*, conformado por las parodias «Gilda» y «La historia del Cerro». La parodia de Gilda fue escrita por Maximiliano Xicart, Martín Ibarzabal, Martín Perrone y Leticia Cohen, con Lucía Rodríguez en el rol protagónico. La parodia se centra en el personaje de Gilda y sus dos mejores amigas, de carácter marcadamente cómico, con su esposo y su representante como personajes secundarios. Se representan los inicios de Gilda como maestra, su deseo de dedicarse a la música, sus intentos por conseguirlo y los inicios de su carrera, enfatizando las dificultades atravesadas hasta el momento de su muerte mediante cuadros musicales. La parodia incorpora en varias escenas al futbolista uruguayo Federico «Pajarito» Valverde, personaje externo a la historia original y contemporáneo a la puesta en escena de la parodia.

Un elemento que emerge como central en la recepción de esta parodia, tanto en las reflexiones individuales como en los diálogos colectivos, es la cuestión de género: *Gilda* es la historia de una mujer, protagonizada por actrices mujeres. El destaque de estas actrices mujeres o, por el contrario, de los actores varones como fundamentales para el humor varía entre los sujetos entrevistados acorde a su género. También varía en el mismo sentido el gusto por la parodia: las mujeres e identidades no binarias afirman, en líneas generales, que disfrutaron de *Gilda*, mientras que los varones manifiestan mayor desinterés.

Inmediatamente después de finalizar el audiovisionado de la parodia, la participante n.º 5 indica que tiene «sensaciones encontradas. Me gusta que la parodia sea sobre Gilda y que el personaje sea mujer, pero me “pasan cosas” [...] con la construcción de los personajes femeninos. Como si siempre fuera la misma construcción, los mismos estereotipos». También la participante n.º 2 expresa un sentimiento similar al señalar que «la crítica social de género es novedosa, pero le faltó». Le participante n.º 3, por su parte, resalta «estoy contenta de que no haya que ser hiper joven y hegemónica para ser protagonista mujer de parodia» y que lo más disfrutable de la parodia para ella «es que se pone bastante foco en la amistad entre mujeres y que Gilda y sus amigas tienen muchos chistes».

La risa aparece atravesada explícitamente por el género en las expresiones de participantes mujeres y de identidad no binaria. Para la participante n.º 2, lo más gracioso son «las amigas de Gilda, la química de ellas dos. Muy buenas en el humor» puesto que, además, «ellas pueden hacer un montón de chistes que comediantes varones no pueden hacer». Afirma le participante n.º 3: «Me dan gracia las amigas de Gilda, los chistes del porro que se va agrandando cada vez más, los chistes sobre ser trola, reventada y maltratar a los niños en el jardín». Subraya también que «son ellas mismas (y no tanto los tipos) que se ríen de que son irresponsables, reventadas, gordas, trolas».

En el caso de los participantes varones, el género atraviesa sus sensaciones, especialmente respecto al humor, pero de forma menos explícita. El participante n.º 4 indica como primera sensación que se ríe «más de lo que esperaba, pero creo que no me quedó más que eso. Me parece que no era para mí la parodia» y reflexiona «hay momentos de crítica de género, siempre me llama la atención el estilo de los parodistas para expresar temas políticos. Como que son muy concretos con el lenguaje». Señala como lo más gracioso del espectáculo a los dos personajes de las amigas de Gilda, interpretadas por Denise Casaux y Leticia Cohen. El participante n.º 6, sin embargo, enfatiza que los momentos que más lo hicieron reír fueron aquellos que venían «desde fuera» de la historia, y destaca las intervenciones de los personajes de Federico Valverde y el representante de Gilda, ambos interpretados por varones.

El personaje de Federico Valverde genera, en la conversación posterior al audiovisionado de la parodia, distintas opiniones. Se trata de un recurso habitual del parodismo el de introducir un personaje ajeno a la historia original como parte de la representación. Mientras que el participante n.º 6 lo destaca como lo más gracioso de la parodia, le participante n.º 3 afirma que

lo de Valverde me parece que está bueno, que se aprovechen las posibilidades que te da el parodismo para hacer eso, pero... yo qué sé. Me parece que en contexto, en el paso del tiempo, como que resta al producto artístico.

Y la participante n.º 5 reflexiona:

Me hace gracia el personaje de Fabrizio, todo lo que hace con Valverde, pero no lo tomo en cuenta porque digo «¿qué necesidad?». Yo creo que se sostiene esta parodia sin él, con ellas tres, que si lo saco podría existir tranquilamente. No es en contra de Fabrizio, me parece que está de más lo que hace y cómo lo hace. Pero me pregunto por qué.

Otros elementos que aparecen como fuente de risas son las referencias a la vida real de quienes interpretan la parodia, por ejemplo, en cuanto a su trayectoria en carnaval o sus profesiones por fuera del ámbito. También la construcción escénica y los movimientos más allá de los diálogos; quienes explicitan un mayor disfrute del espectáculo, resaltan la construcción colectiva y la capacidad de interpretación.

La participante n.º 2 señala que

el humor aparece con comediantes muy buenas, que tienen oficio del humor, de los remates, de entrar con la intención justa, muy colocadas [...]. No es que la parodia depende solo de un talento [...] aparece algo en complicidad en equipo, para mí hay un mérito ahí porque te da un aire.

Y la participante n.º 5 afirma que

recae mucho más en la actuación, en lo que ellas son capaces de hacer con un texto, y no en el texto. Y en lo escénico en la construcción de lo visual, de todo lo que hace al movimiento escénico, más que en el texto. Siento que me reí mucho más de eso, de lo que ellas podían hacer con esos chistes que del chiste.

En adición a la risa, otras emociones aparecen en la recepción de esta parodia. Varias participantes de las entrevistas grupales afirman haber llorado con el discurso final de Gilda (Tenfieldoficial, 2023, 01:04:11), en el que la protagonista habla sobre su obra, perseguir sus sueños y las dificultades a las que se enfrenta por ser mujer. La participante n.º 2 afirma: «Me conmovió la interpretación de la actriz, aunque un poco me distraje» y la participante n.º 5 señala que lloró durante «el discurso final (no el último de la parodia, el anterior) en el que Gilda habla sobre su música». Le participante n.º 3 relata que le resultó conmovedor «el principio, pero sobre todo al final, sí se me salieron unas lágrimas» y reflexiona «siempre soy muy sensible y el espectáculo es muy efectivo en buscar eso».

También se destaca en las reacciones a la parodia la construcción escénica del momento en que la parodia trata la muerte de Gilda (Tenfieldoficial, 2023, 58:45), con un cuadro musical y coreográfico (sin letra) que distintas participantes describen como impactante y expresivo.

Zíngaros 2024: «Pinocho Sosa»

Parodistas Zíngaros presentó en 2024 las parodias «Tootsie» y «Pinocho Sosa», esta última basada en la vida del fundador y director histórico del conjunto, Ariel «Pinocho» Sosa. El espectáculo fue escrito por Eduardo Rigaud, Claudio Melcon, Gastón González y Carina Méndez; con Gastón «Rusito» González como protagonista en escena. La parodia atraviesa momentos destacados en la vida de Ariel «Pinocho» Sosa, desde su infancia hasta su muerte. La historia se centra en su experiencia en carnaval, tanto en los inicios de su trayectoria como en su consolidación, e incluye la aparición de distintos personajes interpretados por el artista a lo largo de su carrera. También sus afectos son centrales en la parodia: se escenifica el momento de conocer a su esposa, el nacimiento de su hijo, y el vínculo con su mejor amigo.

Las primeras sensaciones tras el audiovisionado de la parodia se centran en la emoción. La participante n.º 1 señala que «apunta mucho a la emoción y lo logra» mientras que el participante n.º 6 habla de «vértigo» y la participante n.º 2 afirma que es «imposible no emocionarse con esa

pasión». La participante n.º 5 entiende que «esta parodia le llega a cualquier persona que ame el carnaval, uno no necesita ser “hincha” para conectar» y destaca que la propuesta está «más enfocada en lo sensible, las emociones, que en los rubros, aunque no los descuida». Le participante n.º 3 plantea cierta distancia con esta sensación, posicionándose como «un poco aturrida» tras ver la parodia, pero también centra sus primeras impresiones en lo sensible al afirmar «pensé que capaz me emocionaba un poco pero no».

Al profundizar sobre los momentos destacados de la parodia, las reacciones se sitúan en lo conmovedor más que en lo humorístico. El participante n.º 6 señala que «el momento en que repasan todos los momentos que Pinocho interpretó es un momento destacado» y la participante n.º 2 subraya: «El momento que más me quedó es cuando se le mezclan los recuerdos, el momento de la locura, y el tango posterior, ese momento dramático». También le participante n.º 3 resalta «el momento en que aparecen los personajes a saludarlo (aunque no lo entendí cien por ciento seguro de una)». Las tres personas se están refiriendo a un fragmento, sobre el final de la parodia, en que el personaje de Pinocho Sosa recuerda algunos de los personajes más célebres que interpretó en carnaval, y estos aparecen en escena (Tenfieldoficial, 2024, 57:19).

La reflexión de la participante n.º 3 respecto a la posibilidad o no de entender plenamente la parodia y sus referencias es retomada en ambas conversaciones grupales. La participante n.º 1 relata su experiencia: «Yo los vi con mi mamá en [el tablado] Primero de Mayo la primera vez que los vi, y mi mamá estaba todo el tiempo “sí, era así”, “pah, sí, es verdad”, “era así, sí”» en respuesta a las actitudes de Ariel «Pinocho» Sosa que la parodia relata. El vínculo personal de la madre de la participante con la figura parodiada aparece como un elemento importante en el proceso de recepción.

Otro momento que se señala como destacado es el diálogo entre el personaje de Ariel «Pinocho» Sosa y su hijo, que se interpreta a sí mismo en escena (Tenfieldoficial, 2024, 58:09). El participante n.º 6 explica que le resultó conmovedora «la despedida con el hijo», y la ubica como uno de los «dos momentos principales en cuanto a la emoción». La participante n.º 2 sostiene, respecto a este fragmento, que

el vínculo entre la realidad y la ficción, cómo entra el hijo real o lo que sea, para mí es medio raro. Porque siento que hay gente que deja afuera [...] los fanáticos van a entender todas las referencias y el que no conoce nada también se va a emocionar, pero algo de lo familiar me quedó raro.

Resulta particularmente interesante el diálogo que se genera a partir de esta afirmación con la participante n.º 1, que se enfrenta a la parodia con un mayor grado de cercanía a los Zíngaros y a la figura de Ariel «Pinocho» Sosa. Esta última afirma que el fragmento en que Gastón Sosa se interpreta a sí mismo «me gustó porque lo venían mencionando: él es la razón por la que les pusieron los Zíngaros, el chiste de los Gastones, y que apareciera Gastón al final» a lo que la participante n.º 2 responde: «Pero vos lo reconocés. Para mí podría haber sido un actor».

La frontera entre realidad y ficción aparece también en los comentarios de le participante n.º 3, quien afirma no haberse conmovido, pero sí impresionado por «la emoción de la viuda y el amigo en las gradas» durante este fragmento, incluyendo en sus sensaciones de la parodia lo que ocurre debajo del escenario. También la participante n.º 1 señala a la hinchada «levantando las fotos de Pinocho» como un momento conmovedor a partir de lo que ocurre debajo del escenario. La participante n.º 5, por su parte, advierte: «Yo no soy hincha, entonces capaz que no conecto desde ese lugar. Lo que sí me llegó fue la cantidad de referencias de los Zíngaros: esto es de tal año, ¡yo me acuerdo! Y ahí como que me emocionaba más». El proceso de recepción de la parodia parece requerir una puesta en juego de conocimientos previos vinculados al carnaval, que habilita diferentes niveles de disfrute o emoción.

Otro elemento que se destaca como impactante es la interpretación. Gran parte de la conversación tras el audiovisionado de la parodia se centra en la figura de Gastón «Rusito» González, su interpretación de Ariel «Pinocho» Sosa, su energía, su capacidad de convencer con el personaje, y su trayectoria en carnaval. Le participante n.º 3 apunta: «Me llamó la atención que Pinocho empiece la parodia entre la gente, y por su caracterización. Creo que ese, el principio, fue el momento más impactante para mí». La participante n.º 2 entiende que «todo se apuesta a la figura del Rusito, hay poca construcción alrededor. Por momentos sentía que, si el Rusito se caía, se caía todo [...] había momentos que era demasiada la euforia».

En cuanto al humor en la parodia, la participante n.º 5 indica que «nada en particular» la hizo reír y a la vez «muchas cosas. Lo que más me causó gracia es la canción «Ojalá que no puedas». Para la participante n.º 1, lo más gracioso fue Sergio «Checho» Denis «con el chiste de los Gastones [...]». Los chistes del Checho son malos, pero me hacen reír». Estos dos elementos también son destacados por le participante n.º 3, a quien ningún momento de la parodia le generó demasiada risa, pero sí afirma que «me causaron un poco de gracia el chiste de las dos mil quinientas remeras de Los Gastones y que Pinocho tuviera un solo hit». El participante n.º 6 añade que «algunas imitaciones están muy bien, me sacaron una sonrisa» mientras que la participante n.º 2 señala: «Me hizo reír el rollo enorme de nombres de personas que odian al Pinocho» y reflexiona sobre una búsqueda del humor asociada a «poder reírse de sí mismo y sus demonios». Se trata, en todos los casos, de momentos muy puntuales dentro de una parodia que es caracterizada como emocionante.

Momosapiens 2025: «La cumparsita»

Durante el carnaval 2025, Momosapiens presentó el espectáculo *Comediantes como de antes*, conformado por las parodias «La cumparsita» y «Amigos inseparables». Con textos de Horacio Rubino, Federico Pereyra y Xavier Font, el espectáculo fue protagonizado por los tres letristas

junto a Paul Fernández y Maximiliano Azambuya. La parodia se centra en la juventud de Gerardo Matos Rodríguez junto a sus amigos Ramón «Loro» Collazo y Víctor Soliño, acompañados por un cuarto personaje identificado como el Gordo, interpretado por Horacio Rubino. La historia incluye distintos momentos en el proceso de creación de «La cumparsita», su recepción a nivel mundial (con un viaje de los protagonistas a París por los juegos olímpicos) y las vicisitudes tras su fama, incluyendo una discusión entre Matos Rodríguez y Carlos Gardel.

En el proceso de recepción de esta parodia surgen como elementos centrales el humor y también la figura de Horacio Rubino, dueño, letrista e intérprete del conjunto. Las primeras impresiones incluyen comentarios como «los *Momo* son Rubino» (participante n.º 5) y «larga vida a Horacio Rubino» (participante n.º 6). Entre los momentos de mayor impacto o destaque, se incluyen mayoritariamente escenas humorísticas y también la interpretación con foco en lo colectivo y la risa. La participante n.º 2 describe la parodia como «un homenaje al humor».

La participante n.º 1 señala como uno de los momentos de mayor destaque «la escena del Becho y Zitarrosa en que hablan con títulos de tangos». También las participantes n.º 2 y n.º 5 mencionan respectivamente «el momento de nombres de tangos con carteles» y «el momento de los carteles con nombres de canciones» como un fragmento impactante. El participante n.º 6 lo describe como un «diálogo escrito a base de nombres de tangos» y lo caracteriza como «simpático». Se trata de un cuadro cómico en que los personajes de Gerardo Matos Rodríguez —interpretado por Maximiliano Azambuya— y Carlos Gardel —Paul Fernández— discuten por la grabación de «La cumparsita» en Argentina con el título de «Si supieras», y desarrollan todo su diálogo con nombres de tangos, mientras levantan carteles que señalan estos títulos (Tenfieldoficial, 2025, 27:19).

Otro fragmento cómico caracterizado como impactante es «el momento de los cuatro acordes» (participante n.º 5). El participante n.º 4 afirma que «el momentazo es el de las canciones con los mismos acordes, cuando canta el jingle» mientras que el participante n.º 6 indica que «la sucesión de acordes donde hacen entrar varias canciones de distintos estilos es muy bueno». Durante esta escena (Tenfieldoficial, 2025, 13:20), cuatro actores interpretan cuatro canciones diferentes en canon sobre los mismos cuatro acordes de base, y un quinto actor se suma sobre el final con el jingle de Cerámicas Reinaldo, comúnmente escuchado en tablados y estadios de fútbol.

En ambas entrevistas grupales se resalta la interpretación y un disfrute contagioso por parte del equipo de actores que propicia la risa. La participante n.º 2 comenta: «lo que más destaco es la complicitad del grupo actoral, medio Les Luthiers, se nota que se divierten», mientras que la participante n.º 3 afirma: «Me gusta que se diviertan y se tienten de risa los actores» y el participante n.º 4 señala que «se notaba que se estaban divirtiendo». El disfrute genuino en escena parece importante para la risa del público en el momento de la recepción de la parodia.

Entre los momentos más graciosos se señalan distintas formas de humor verbal. Le participante n.º 3 menciona «varios chistes de juegos de palabras: “la muzzza inspiradora”, “becho a becho”, cosas así» mientras que la participante n.º 2 remarca los «juegos de palabras y bastante humor familiar, para todos los niveles» en medio de «mucho chiste plano, pero algunos entran y funcionan». El participante n.º 4 comenta que «algunos chistes funcionaron, pero no me acuerdo cuáles. El de “chan chan” a veces».

La importancia de Horacio Rubino, además de enfatizarse en las primeras reacciones tras el audiovisionado de la parodia, aparece fuertemente asociada a los momentos cómicos. Durante las conversaciones grupales surge varias veces la idea de «chistes rubinescos». Ante la pregunta de qué les hizo reír, el participante n.º 6 habla de

cada intervención de Horacio. Hasta diría que las intervenciones ajenas, pero que interactúan con él ya ganan en comicidad. Uno sabe que hay algo agazapado que puede saltar en cualquier momento y, en mi caso, eso me predispone a la risa.

También la participante n.º 1 menciona «los chistes malos de Rubino», y la participante n.º 5 remarca que la hizo reír «Rubino. Y el momento de los cuatro acordes. Pero las intervenciones de Rubino». Más adelante señala que

Rubino, en lo corporal, va más allá del texto. Es un sello de Momosapiens. Y ese humor [...] si uno va mirando para atrás debe encontrar un rastro [en otros intérpretes] porque es el letrista, pero la figura, él como actor, le pone un montón.

Aunque no se destacan demasiados momentos emotivos, algunos participantes resaltan lo musical como conmovedor. La participante n.º 1 señala «la canción de Alejandra Díaz cuando hacen que están en París» y el participante n.º 6 menciona «la canción interpretada por Alejandra y Miguel [Villalba]». La participante n.º 5 acota: «No sé si me conmueve, pero ¡qué tango se canta Villalba!». La participante n.º 1 también remarca que la parodia «tiene un montón de elementos técnicos bien logrados, me gustaron las canciones y las voces», mientras que la participante n.º 2 destaca el «nivel coral». Esta perspectiva, sin embargo, no es unánime en las entrevistas grupales. El participante n.º 4 manifiesta: «No me gustaron las canciones, siento que hay mucho tango todo el tiempo y las canciones tenían otro estilo y quedaba raro [...]. Supongo que las canciones marcaban estos momentos [emocionantes], pero no llegué a interiorizarme como para conmovirme».

Más allá de las distintas valoraciones de los cuadros musicales en la recepción de la parodia, todos los participantes de las entrevistas grupales coinciden al ubicar algunos de estos momentos como los únicos que no se centran en el humor. Sin embargo, otros cuadros musicales son funcionales a la búsqueda de la risa, como el fragmento de los cuatro acordes. La sensación general que transmiten los comentarios es de una parodia marcadamente cómica, con un sentido del humor «rubinesco».

Algunos emergentes en la recepción del parodismo

En las conversaciones tras el audiovisionado de los distintos fragmentos, emergieron otros elementos del proceso de recepción que trascienden lo específico de cada parodia y merecen atención. En primer lugar, las lógicas del concurso y su forma de evaluación por rubros están muy presentes, lo que estructura algunas de las opiniones y comentarios sobre las sensaciones experimentadas. Además de algunos discursos ya trabajados durante el análisis asociado a cada parodia, se destaca la primera reacción de la participante n.º 2 ante uno de los fragmentos trabajados: «Me gustó la visión global, aunque le faltó fuerza. Me gustó el nivel coral y actuarial, y la puesta en escena».

Las palabras utilizadas recuerdan a los nombres de algunos de los rubros que establece el reglamento del concurso oficial: «voces, arreglos corales y musicalidad», «textos e interpretación», «puesta en escena y acción escénica», «coreografía y bailes», «vestuario y maquillaje» y «visión global del espectáculo» (Intendencia de Montevideo, 2025). Por otra parte, la participante n.º 5 hace explícita su alusión a los rubros en el comentario de otra parodia, al destacar que «la contraescena musical es bella, adecuada, correcta. Me gustó mucho. Y todas las interpretaciones vocales igual. Está cuidado el rubro 1». Esa misma participante utiliza en otro momento la expresión «jugando a ser jurado» para opinar sobre otra de las parodias.

Otro emergente en este proceso es la importancia de otras personas del público y sus reacciones en la recepción del espectáculo. Además de algunos destaques ya mencionados, especialmente en relación con la parodia «Pinocho Sosa» de parodistas Zíngaros en 2024, son varias las intervenciones que señalan la importancia de lo que sucede debajo del escenario. Refiriéndose a otra parodia, la participante n.º 2 señala la emoción que sintió y la forma en que se vio atravesada por la respuesta del público que estaba viendo el espectáculo en vivo, registrado en el video utilizado: «Para mí es muy difícil, tenés que ser muy de piedra, para que todo el mundo que está alrededor tuyo [esté] aplaudiendo y no conmoverte con esa situación».

Finalmente, resulta de interés señalar lo sucedido a partir del audiovisionado de espectáculos con varios años de antigüedad, presentados en vivo hasta cuatro años antes del momento de las entrevistas grupales. En varias intervenciones, distintos participantes hacen preguntas y aclaraciones relativas al contexto social y político en que se presentó la parodia, especialmente en la búsqueda por comprender chistes puntuales. Tras uno de estos intercambios, el participante n.º 6 reflexiona que estas preguntas responden a «cómo debe ser visionado el carnaval. Hoy tenemos los medios para ver espectáculos anteriores, pero el objetivo es que se entienda en febrero. Lo demás viene de yapa».

Conclusiones

A partir de las entrevistas grupales y comentarios individuales desarrollados tras el audiovisiónado de cada parodia, se identifican algunos elementos que se reiteran en las experiencias de recepción y permiten comenzar a caracterizar la respuesta a las parodias seleccionadas, específicamente en relación con el humor. Se trata de una primera aproximación a la temática, a partir de un grupo acotado de personas con características sociales similares. Sin embargo, algunas variables como el género permiten comenzar a esbozar algunas diferencias en el proceso de recepción, en especial en el caso de «Gilda». Resulta de interés vincular los emergentes de estas experiencias de recepción asociadas a cada parodia con otros análisis sobre las obras, centrados en los procesos de creación o desde la perspectiva de los estudios teatrales.

Las sensaciones respecto a la parodia de Caballeros son de poca afinidad, con momentos de risa puntuales asociados a algunos chistes sobre política o juegos de palabras escatológicos, y un gran destaque de Walter «Cucuzú» Brilka como protagonista. Tal como se estableció en trabajos anteriores, centrados en el análisis teatral de sus espectáculos, Caballeros

propone espectáculos con una parodia cómica y otra de esquema melodramático [...] liderados por una dupla central de protagonistas varones que se apoyan en otros intérpretes de segunda línea en la búsqueda del humor. Los mecanismos propios de la comicidad verbal son centrales, con gran presencia de chistes sexuales y escatológicos. En algunos casos, la crítica política también se utiliza para hacer humor. La emoción se persigue a través de historias locales de carácter biográfico o la recontextualización de obras extranjeras a la realidad local y actual (Miranda Turnes, 2025, p. 214).

Existe una correspondencia entre el análisis del espectáculo y las experiencias de recepción, aunque estas últimas incorporan también cierta apatía ante la poética del conjunto y sus estrategias para buscar la risa. También se identifica en la experiencia de recepción analizada un rechazo al final de la parodia, en la que se percibe una intención fallida de conmover.

De la recepción de la parodia de Gilda se destaca principalmente el humor protagonizado por mujeres. También la construcción colectiva de la parodia y las referencias a la vida real del equipo de intérpretes, cuya capacidad actoral recibe múltiples elogios, sobre todo, por parte de mujeres e identidades no binarias. La experiencia de recepción de esta parodia parece ir en consonancia con los resultados de un análisis centrado en puesta en escena y los discursos del equipo de dramaturgos de Los Muchachos, establecido en trabajos anteriores:

Los personajes son centrales en la búsqueda del humor de Los Muchachos, tanto en el desdibujamiento de fronteras entre realidad y ficción, como en la introducción de personajes ajenos a la historia. En este sentido, lo cómico emerge en las interacciones entre equipos de múltiples protagonistas, que incluyen actrices mujeres en roles centrales. También se trata de espectáculos que

buscan explícitamente transmitir un mensaje en clave de derechos (Miranda Turnes, 2025, p. 213).

Las respuestas a la parodia de Zíngaros están cargadas de emoción, con pocos momentos de risa. La interpretación de Gastón «Rusito» González y lo que ocurre debajo del escenario, por ejemplo, con la hinchada, son destacadas como conmovedoras en una experiencia de recepción centrada en lo emotivo. También surgen varios comentarios y preguntas respecto a la necesidad de contexto y conocimiento previo sobre carnaval para el disfrute pleno de la experiencia de la parodia. Tal como se estableció en trabajos anteriores, la búsqueda de los Zíngaros en sus espectáculos está fuertemente atravesada

por la exaltación de las emociones, desde que abre el telón hasta que cierra. Suelen conformarse por una primera parodia cómica, basada en una obra o persona casi siempre extranjera, y una segunda parodia de esquema melodramático sobre algún personaje fuertemente local [...] la imitación de estos personajes cumple un rol fundamental en la intención de conmover. Las propuestas artísticas de Zíngaros están destinadas a un público carnavalero, plagadas de referencias al fenómeno [...] Los mecanismos para la búsqueda de la risa están fuertemente asociados a la impronta de los intérpretes que protagonizan cada espectáculo, con una lógica de figuras (Miranda Turnes, 2025, p. 214).

Se identifican, por tanto, varias similitudes entre este análisis y los comentarios destacados en la experiencia de recepción de la parodia sobre la vida de Pinocho Sosa.

En el caso de Momosapiens, los comentarios tras la parodia «La cumparsita» se centran en un humor definido como «rubinesco», con predominancia de los juegos de palabras y una construcción escénica que utiliza elementos visuales y musicales para generar la risa. En la experiencia de recepción, la figura de Horacio Rubino se destaca como central. Algunos de estos elementos se ven también reflejados en los resultados de un análisis centrado en puesta en escena y los discursos de algunos integrantes del equipo creativo de Momosapiens, establecido en trabajos anteriores:

Sus espectáculos se centran en la búsqueda del humor mediante la combinación de distintos mecanismos de la comicidad verbal, utilizando también elementos visuales en esta búsqueda, con gran presencia del humor absurdo y también de lo musical como parte de la propuesta cómica. La construcción del humor es colectiva, con algunas figuras protagonistas que sin embargo no son las únicas encargadas de buscar la risa. No apuntan a estructuras melodramáticas, aunque sí buscan la emoción en momentos específicos del espectáculo (Miranda Turnes, 2025, p. 213).

La experiencia de recepción parece bastante alineada a este análisis, aunque en lugar de valorarse la búsqueda colectiva del humor, se señala la figura de Horacio Rubino como fundamental, tanto al marcar una forma específica de buscar la risa como en su propia interpretación y presencia durante el desarrollo de la parodia.

Es posible afirmar, entonces, que las experiencias de recepción de las parodias estudiadas en este trabajo presentan importantes puntos de contacto con las conclusiones de trabajos anteriores (Miranda Turnes, 2025) a partir del análisis teatral de los espectáculos y los discursos de las personas responsables de su creación. Sin embargo, aparecen nuevos elementos de interés, principalmente asociados al gusto o no por ciertos mecanismos y procedimientos en la búsqueda de la risa.

En la experiencia de recepción, las personas participantes de las entrevistas grupales expresan su disfrute y su desagrado por ciertos elementos, lo que permite profundizar el análisis y complejizar sus distintas aristas. Se entiende necesario continuar con esta línea de trabajo, buscando nuevas estrategias que permitan el análisis de espectáculos en vivo, y diversificando los perfiles sociales de las personas del público involucradas.

También emergen otros elementos transversales durante el proceso, como la utilización de un discurso marcado por las lógicas del concurso oficial, la importancia de las reacciones de otras personas del público para la respuesta propia, y la descontextualización de los espectáculos disponibles en plataformas de *streaming*, que merecen ser exploradas.

Fuentes

- INTENDENCIA DE MONTEVIDEO.. (2025, 24 de diciembre). *Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas 2026*. montevideo.gub.uy/asl/asl/Sistemas/Gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/588-25-8000
- TENFIELDOFICIAL (2022, 26 de octubre). *6ta Etapa 2022 - Caballeros - Liguilla* [Video]. YouTube. youtu.be/3NmtJKgHjTE
- TENFIELDOFICIAL. (2023, 19 de febrero). *3ra Etapa 2023 - Los Muchachos - Liguilla* [Video]. YouTube. youtu.be/gzVw4O7iYEI
- TENFIELDOFICIAL. (2024, 1 de marzo). *Zíngaros - Liguilla - Quinta Etapa - Carnaval 2024* [Video]. YouTube. youtu.be/mh6BhbUBHc4
- TENFIELDOFICIAL. (2025, 6 de marzo). *Momosapiens - Liguilla 2025 - Octava etapa - Carnaval 2025* [Video]. YouTube. youtu.be/edDoE_lhBck

Referencias

- ALFARO, M. (1998). *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Trilce.
- ALFARO, M. (2008). *Memorias de la Bacanal. Vida y milagros del carnaval montevideano 1850-1950*. Ediciones de la Banda Oriental.
- ALFARO, M. (2014). *Carnaval y otras fiestas*. Comisión del Bicentenario.
- ALFARO, M. (2016). El carnaval del lenguaje. Risas y sonrisas de hace cien años. En J. Osaba (Comp.), *Entre lo uruguayo y lo universal: siete escritos en busca del humor* (pp. 41-55). Biblioteca Nacional.
- BAJTÍN, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.

- BAJTÍN, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, W. (2023). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Alma.
- BENZECRY, C. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Siglo XXI.
- BIERMANN, C. (2013) Faut-il avoir des bolas pour faire une « vraie » murga? Comique de genre et transgression dans le Carnaval de Montevideo (Uruguay). *Cahiers d'ethnomusicologie*, 26(Notes d'humour), 111-128. journals.openedition.org/ethnomusicologie/2034
- BURKE, P. (2022). Fronteras de lo cómico en Italia, 1350-1750. En J. Bremmer y H. Roodenburg (Coords.), *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad hasta nuestros días* (pp. 91-110). Sequitur.
- DUBATTI, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.
- ECO, U. (1989). Los marcos de la «libertad» cómica. En U. Eco, V. Ivanov y M. Rector, *¡Carnaval!* (pp. 9-20). Fondo de Cultura Económica.
- HENNION, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, 34(XVII). 25-33.
- LE GOFF, J. (2022). La risa en la Edad Media. En J. Bremmer y H. Roodenburg (Coords.), *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad hasta nuestros días* (pp. 63-80). Sequitur.
- MIRANDA TURNES, C. (2025). *Burlesco y jocoso con matices dramáticos. El humor en el parodismo montevideano* [Tesis de maestría, Universidad de la República]. hdl.handle.net/20.500.12008/53329
- REMEDE, G. (1996). *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Trilce.
- REMEDE, G. (2001). Del carnaval como «metáfora» al teatro del carnaval. *Latin American Theatre Review*, 34(2), 127-152.
- REMEDE, G. (2021). Humor y política en la escena plebeya. El discurso enrevesado en El cupletero de antes de Los Saltimbanquis. En L. Lora y J. Dubatti (Coord. y Ed.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral* (t. II) (pp. 467-494). Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- REMEDE, G. (2024). Escena plebeya y teatralidad popular: hermenéutica de las parodias del carnaval. (A propósito de Terraja, de agrupación de parodistas Los Muchachos). *A Contracorriente*, 21(2), 217-246.
- REMEDE, G. (2025, 13 de octubre). Del carnaval teatralizado al teatro carnavalizado: reflexiones sobre las formas del teatro popular en CAICU 2025 | Mesa de ponencias «Circulación y recepción del carnaval: Públicos e hinchadas» [Video]. YouTube. youtu.be/LBwSFVivHzo
- ROSAS MANTECÓN, A. (2017). *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. Gedisa.
- TOWNSEND, M. (2022). El humor en la esfera pública en la Alemania del siglo XIX. En J. Bremmer y H. Roodenburg (Coords.), *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad hasta nuestros días* (pp. 282-310). Sequitur.