

Las dos Fridas en el teatro de carnaval uruguayo. ¿Parodia o melodrama?

Gabriela Rivera Rodríguez
Universidad de Vigo
grivera@uvigo.es

Palabras clave:

Carnaval. Uruguay. Parodistas. Melodrama. Zíngaros.

Resumen:

En febrero de 2005, Zíngaros estrenó su espectáculo *Desde el jardín*, en el cual se inserta una parodia basada en la biografía de la artista mexicana Frida Kahlo. En ella, la pintora es representada por dos actores con unas características claramente diferenciadas, ya que en un personaje recae el contenido cómico del espectáculo, mientras que en el otro apreciamos un tratamiento melodramático. Proponemos en este artículo un análisis de las diferencias entre ambas Fridas para poner en debate si realmente estamos frente a una parodia o si esta obra traspasa los límites de este género de carnaval uruguayo ampliando, así, los márgenes del mismo.

Las dos Fridas in the Uruguayan carnival theatre. Parody or melodrama?

Key Words:

Carnival. Uruguay. Parodist. Melodrama. Zíngaros.

Abstract:

In February 2005, Zíngaros premiered his show *Desde el jardín*, in which a parody based on the biography of the Mexican artist Frida Kahlo is inserted. In it, the painter is represented by two actors with clearly differentiated characteristics, since the comedic content of the show falls on one character, while on the other we can appreciate a melodramatic treatment. In this article we propose an analysis of the differences between the two Fridas to look into whether we are just seeing a parody or whether this work goes beyond the limits of this genre of Uruguayan carnival, thus expanding its margins.

¿Qué entendemos por «parodia» en el teatro de carnaval uruguayo?

El carnaval uruguayo consta de cinco géneros dramáticos, o ‘categorías’, siguiendo la nomenclatura del concurso: Humoristas, Murgas, Parodistas, Revistas y Sociedades de negros y lubolos. Dentro de un espectáculo de parodismo podemos distinguir la siguiente estructura: una presentación y una retirada en las que prima el despliegue musical y coreográfico y que contribuyen al hilo conductor de la representación (como es el caso del jardín en la obra de Zíngaros), y dos parodias, cuyas temáticas pueden estar basadas en creaciones cinematográficas, teatrales, literarias o en biografías, tal y como apreciamos en las dos parodias de este repertorio.

En lo que respecta al «carácter primordial» de estos espectáculos, este es «el de parodiar. Muchas veces y hasta el último reglamento lo permite se pueden “dramatizar” algunas situaciones» [Ramos, Outerelo y Magallanes, 2000: 9]. Según el reglamento que pauta el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, la parodia debe consistir en «una imitación generalmente burlesca, realizada en tono jocosos, pudiendo, en determinados pasajes del espectáculo, tener matices dramáticos, según la propuesta de cada conjunto» [DAECPU: 16].

A partir de esta definición, podemos ver que los Parodistas, a pesar de su denominación, trascienden las fronteras de la parodia, razón por la cual es preciso diferenciar dos niveles a la hora de hablar de parodia en el teatro de los tablados: por una parte, el nivel que se refiere al género de teatro de carnaval y, por otro, el nivel referente al mecanismo de comicidad carnavalesca. De este modo, debemos distinguir que, cuando hablamos de parodia en tanto recurso, este no es más que uno de los diferentes mecanismos de humor carnavalesco empleados en los espectáculos de parodismo (así como del resto de categorías), debido a que la propia concepción del género excede el empleo de este recurso, dando cabida a todas las formas de la materia cómica. Es más, en las últimas décadas ha



tenido lugar un proceso de ‘desparodización’¹ del género, puesto que ciertos temas ‘serios’ se mantienen al margen de la parodia en los repertorios carnalescos², ya que, o bien no se abordan sobre el escenario, o bien su tratamiento es desde posturas más cercanas al pastiche o al melodrama, tal y como veremos en el análisis de la parodia que Zíngaros realiza de la pintora.

Las dos Fridas³. Del cuadro a la escena

La parodia de Frida Kahlo que Zíngaros presenta en el carnaval de 2005 es introducida por un jardinero (interpretado por Miguel «Pendota» Meneses), quien lleva a su aprendiz (interpretado por Ariel «Pinocho» Sosa) «a un jardín azul de una casa azul, de una mujer fea y hermosa, que amaba a los hombres y a las mujeres, al tequila y a la vida». Ya desde el comienzo de la parodia podemos apreciar la dualidad de la pintora, quien es «fea y hermosa», en una unión que, lejos de ser antitética, se materializará sobre las tablas con la incorporación de dos actores⁴ para interpretar el papel de la artista.

Una vez introducido el argumento de la parodia, esta se abre con un número musical en el que un grupo de mariachis canta un *contrafactum*⁵ del tema *El viajero*, interpretado por Luis Miguel. Esta canción sirve a modo de presentación del personaje, así como de sus orígenes:

¹ Acuñaamos este término en relación al de «descarnavalización» propuesto por Milita Alfaro [2014:42].

² Ver Rivera [2018].

³ Todas las citas fueron extraídas del registro audiovisual del espectáculo disponible en la plataforma *YouTube* <<https://www.youtube.com/watch?v=GFvmS9OHbIM>>.

⁴ En relación al desdoblamiento del personaje de Frida, mencionaremos una obra teatral precedente, del también uruguayo Milton Schinca, llamada *Delmira* (1973). En ella, el papel protagonista de la poeta Delmira Agustini es interpretado por dos actrices. A propósito de este recurso, el autor afirma que «en el momento de escribir esta obra, sentí que Delmira misma, su peculiar psicología, no me daba otra opción» [Schinca, 1977: 33].

⁵ El *contrafactum* es un recurso empleado con recurrencia en los espectáculos de todas las categorías del carnaval uruguayo. Este mecanismo consiste en la utilización de melodías preexistentes que, acompañando las nuevas letras escritas para la obra, construyen un nuevo significado en el que coexiste la significación original de la melodía con una nueva interpretación, propiciando un diálogo intertextual entre la canción original (en general, conocida por los y las espectadoras) y la letra creada para el espectáculo.



La niña mexicana
de negra cabellera
pintaba su destino
sin que ella lo supiera.
El mar trajo a su padre y
su sangre desde Hungría.
La tierra era su madre,
una española india.

La dualidad de la pintora, mencionada en la presentación de la parodia, se plasma también en este primer número musical, pues se destaca en su propio ser la amalgama de Europa y América a través de la unión de sus progenitores. Acompañando esta canción, aparece por primera vez el personaje de Frida (más adelante comprobaremos que es uno de los dos que representan a la pintora), elevada del resto de caracteres de la escena y pintando en silencio. Llamaremos a este personaje ‘la Frida melodramática’⁶, ya que en ella apreciamos características que la alejan de la concepción paródica del segundo personaje.

Tras esta presentación, se produce una breve escena en la que se narra el accidente que Frida sufrió junto a su novio Alejandro Gómez Arias y que le dejó una gran cantidad de secuelas físicas de las cuales nunca llegó a recuperarse. Este accidente es narrado a través del diálogo entre Gómez Arias y el médico encargado de tratar a Frida, en el que apreciamos la incorporación de la comicidad al espectáculo:

MÉDICO: ¿A qué hora fue el accidente?
ALEJANDRO: ¡Ay, no sé, hombre! Cuando reaccioné, Frida estaba en el piso, atravesada por un pasamano y cubierta por un extraño polvillo dorado. Parecía un ángel, la gente pensó que era bailarina
MÉDICO: ¿Y ella baila?
ALEJANDRO: ¿Qué va a bailar, hombre? Si tuvo polio, tiene una pata de palo, tiene las cejas juntas, es peluda, se viste de hombre, tiene bigotes, ¡no la saca a bailar ni el Carlanco! ¡Es horrible!
MÉDICO: Y entonces, ¿para qué la rescató?
ALEJANDRO: Ay, ¡porque me encanta!

⁶ Para distinguir a los personajes, llamaremos Frida (M) a la Frida melodramática y Frida (P) a la paródica.



MÉDICO: No se preocupe, mi amigo, que aquí se la vamos a dejar peor.

Tras este diálogo, sale a escena una segunda Frida, que llamaremos ‘paródica’, puesto que se ajusta a la definición de parodia como «imitación burlesca de un referente serio» [Maestro, 2017: 1622]. Este segundo personaje llevará la carga cómica de la obra, ya sea desde las constantes referencias a sus limitaciones físicas como a su sexualidad, pasando por el uso de un lenguaje cómico-paródico al intentar imitar en su lenguaje la variedad diatópica mexicana. A partir de este momento, las dos Fridas (la melodramática y la paródica) se irán alternando en escena, equilibrando los elementos cómicos y los melodramáticos, llevando a la parodia a una constante oscilación entre elementos que aportan comicidad y elementos incompatibles con la experiencia cómica.

La Frida melodramática. La risa carnavalesca fuera del tablado

Como hemos ya mencionado, la Frida que abre la parodia es la que hemos caracterizado como ‘melodramática’, puesto que vemos en su aparición los elementos que Ángel Faretta [2009: 21] evidencia en el melodrama cinematográfico. Para el autor, el melodrama se caracteriza por un desplazamiento del sentimiento trágico presente en la tragedia griega, la insistencia en el elemento «emotivo-patético», la musicalidad heredada de la ópera y la espectacularidad. Todos estos elementos se pueden ver en la parodia de Zíngaros, además de que pone en escena un ejemplo de «mujeres sufrientes, traiciones y abandonos [que] constituyen la materia prima del género» [Rosenzvaig, 2014: 22].

La insistencia en los elementos emotivos y patéticos es clara a lo largo de toda la parodia, puesto que este personaje reafirma los pasajes más duros de la vida de la pintora, con una finalidad muy lejana a la de provocar comicidad, como sí veremos en el segundo personaje. Frida (M) tiene a su disposición los elementos carnavalescos, pero no los pone al servicio de la



comicidad, sino del patetismo. Quizá el rasgo más llamativo sea el hecho de que este personaje es interpretado por un hombre. Sin embargo, como ya hemos apuntado, este travestismo no provoca comicidad (como sí acontece con Frida (P) o incluso con el personaje de Matilde Calderón), sino que pasa desapercibido, borrando así cualquier posibilidad de tratamiento cómico-grotesco.

En cuanto al travestismo, cabe mencionar que este es un recurso muy extendido en el teatro de carnaval uruguayo, sobre todo en la categoría Parodistas, en la que la presencia femenina es prácticamente inexistente (por ejemplo, en el elenco que representó este espectáculo no se hallaba ninguna actriz). Por esta razón, los personajes femeninos son interpretados por hombres en la gran mayoría de los casos, lo cual puede derivar en un tratamiento cómico o grotesco si esto se convierte en el objeto de risa. Sin embargo, es frecuente encontrar en estas obras papeles femeninos interpretados por hombres, sin que esto se constituya como un elemento de comicidad, como es el caso de Frida (M) o el de Cristina, entre tantos otros personajes femeninos de esta obra.

Podemos rastrear el origen de este recurso en las celebraciones dionisiacas, ya que la representación del dios griego resaltaba la androginia como un atributo que ponía de manifiesto su plenitud sexual y su capacidad totalizadora. En el marco del culto a Dioniso, por tanto, el travestismo era practicado como una de las varias actividades que ponían de manifiesto la transgresión de los límites socialmente impuestos. Con la llegada del cristianismo, este hábito fue censurado, ya que «lo más vergonzoso era el hecho de que los hombres, soldados y valerosos guerreros, vistieran ropas femeninas durante la celebración de tales fiestas» [Molina, 2015: 51]. Sin embargo, dicha práctica continuó llevándose a cabo en repetidas ocasiones a lo largo de los siguientes siglos, evolucionando hasta la actualidad, puesto que en las celebraciones que tienen lugar en Tracia, Tesalia y Macedonia, fundamentalmente, los hombres continúan vistiendo ropajes femeninos, mientras que las mujeres quedan, generalmente relegadas al papel de



espectadoras de dicho rito [Molina, 2015: 59]. Esta práctica dionisiaca, de la cual beben las festividades carnavalescas, permitía un espacio de suspensión de las imposiciones sociales, razón por la cual, dentro de la libertad provisoria permitida por la celebración del dios Dioniso, se creaba el marco para la experiencia de habitar el otro cuerpo que el travestismo permite. Así, el carnaval se hace eco de esta práctica, ya sea sobre como bajo el escenario y propicia el espacio para representar una libertad transitoria que cuestiona lo socialmente aceptable, borrando las distinciones entre ricos y pobres, entre lo sacro y lo profano, o entre hombres y mujeres.

Centrándonos ya en la caracterización de Frida (M), destacamos que es el único que se mantiene al margen de variedades diatópicas. Este personaje, pues, no habla una lengua ‘burlescamente amexicanada’, sino que se comunica en una variante neutra en cuanto a geolectos. Además, salvo en dos oportunidades, Frida (M) aparece siempre sola en el escenario y no interactúa con el resto de los personajes, acrecentando así el sentimiento de soledad de los pasajes de la biografía de la pintora que se reflejan en el espectáculo. De este modo, Frida (M) habla del dificultoso vínculo que mantiene con su marido, así como de sus intentos frustrados de ser madre y la angustia que esto conlleva. Por último, destacamos también el hecho de que estos discursos se declaman casi en penumbras, acompañados de música instrumental, la cual acentúa el μέλος del melodrama y genera un ambiente íntimo propicio para la manifestación de los sentimientos del personaje.

El acompañamiento musical es significativo en las intervenciones de Frida (M), debido a que contribuye a crear el ambiente en el cual se insertan las palabras del personaje, pero debemos tener en cuenta que la incorporación musical en esta parodia no se debe exclusivamente a sus tintes melodramáticos, sino a que el teatro de carnaval uruguayo es, fundamentalmente, un teatro musical. Así pues, en este género teatral los números musicales aportan contenido a la escena, de modo que no operan a modo de acompañamiento sino que cumplen una función primordial en el



desarrollo del argumento, tal y como vemos en el cuadro de música y danza en el que este personaje baila con la muerte y con cuatro esqueletos que la manejan y mueven a su antojo, en el que escuchamos:

Si Frida otra vez se levanta
la muerte de nuevo la alcanza.
Si Frida busca una salida
está la muerte escondida.
Si Frida otra vez se levanta
la muerte de nuevo la alcanza.
A Frida le duele la vida.

Este personaje es melodramático porque se produce en él un efecto de exageración en el tratamiento de sus sentimientos. Además, siguiendo la definición de melodrama establecida por Pavis [1998: 286], destacamos el empleo de cuadros vivientes, que «favorece[n] la identificación provocando la emoción» [1998: 287]. En este espectáculo, los cuadros vivientes tienen una vital importancia, sobre todo en relación a Frida (M), puesto que este personaje representa, a lo largo de toda la obra, diferentes pinturas de la artista, de las cuales destacaremos dos: *Las dos Fridas* (1939), que analizaremos al final del artículo, ya que en ella se aúnan los dos personajes de esta parodia y *Autorretrato de pelona* (1940), en el que la autora se hace eco de los versos populares «Mira que si te quise, fue por el pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero» para dirigírselos a Diego Rivera tras su divorcio. En la obra, Frida (M) se corta el cabello en escena, mientras nos hace partícipes de su sufrimiento:

Hace poco era una niña que jugaba en un mundo de formas y colores. Ahora vivo en un mundo doloroso. Mis amigas se convirtieron en mujeres y yo envejecí en unos instantes. Diego y yo nos divorciamos y nos volvimos a casar. La cama que me vio nacer, me verá morir. Ese día, quiero que me quemen. Pronto van a hacer una exposición en mi tierra con mis pinturas. Los doctores me prohibieron ir. Ya no puedo caminar, pero ¿para qué quiero los pies si tengo alas para volar?



Esta es la última aparición del personaje en el espectáculo. Frida (M) cierra su intervención con una famosa frase extraída de su diario personal⁷. A pesar del dolor que el pasaje transmite, su final es esperanzador, puesto que recoge la reflexión que la pintora realiza tras las diversas amputaciones a las que debe someterse hacia el final de sus días. El final de la parodia es también esperanzador, a causa de que se cierra con la misma canción con la que se abrió, con una circularidad que aporta un sentido de renacimiento y permanencia más allá de la muerte, lo cual añade un matiz carnavalesco al contenido melodramático.

Una vez visto el tratamiento de Frida (M), es conveniente detenernos a pensar en el porqué de su incorporación a un espectáculo de teatro de carnaval. En primer lugar, podríamos defender que su finalidad es la de ofrecer de contrapunto al personaje paródico, además de incorporar de un modo más ‘efectivo/efectista’ los pasajes más oscuros de la biografía de la pintora. Esta incorporación melodramática podría responder a dos razones: en primer lugar, a que su omisión dejaría la trama incompleta; en segundo lugar, porque la inclusión paródica de estos episodios podría llegar a atentar contra la sensibilidad del público.

En este punto podríamos establecer las siguientes interrogantes: ¿cuáles son los temas susceptibles a ser objeto de parodia? ¿Podemos reírnos de cualquier cosa? ¿Todo vale en carnaval? La respuesta a estas cuestiones implica una reflexión y un debate más profundos que, por cuestiones de espacio, no podemos desarrollar en esta ocasión, pero consideramos de vital importancia dejar establecidas las preguntas en relación al espectáculo que nos concierne.

Por otra parte, más allá de plantear la importancia de este personaje en relación a su peso en el argumento, es preciso ahondar en su tratamiento melodramático, para lo cual debemos tener en cuenta la raigambre burguesa del melodrama, que incorpora «obras literarias y manifestaciones estéticas “menores”, “populares”, “masivas”, “intuitivas” *e tutti li fiocchi*» [Faretta,

⁷ Véase Kahlo, 2018: 164.



2009: 22]. El melodrama tiene su origen en la influencia de una nueva clase, la burguesía, a comienzos del siglo XIX [Pavis, 1998] y sirve como elemento de establecimiento del nuevo orden burgués⁸. Resulta llamativo, pues, la vuelta que el carnaval nos plantea en este espectáculo, ya que incorpora el melodrama a su nómina de recursos, apropiándose de este género para ponerlo al servicio del pueblo, construyendo contenido del pueblo para el propio pueblo. Debemos destacar, sin embargo, que esta apropiación no es exclusiva del teatro de carnaval, sino que también se ha llevado a cabo desde otros ámbitos de la cultura popular, sobre todo en formatos como el telenovelesco, el cual proviene, en palabras de Federico Medina, «de dos formas tradicionales y una moderna: del folletín y el melodrama, y de la radionovela» [2011: 83]. Por esta razón, podemos apreciar que el tratamiento melodramático de Frida (M) entronca con los personajes femeninos sufrientes y asediados por las circunstancias presentados en las obras telenovelescas (género, por cierto, de gran calado en Latinoamérica), paralelismo que no pasa desapercibido al público asistente al tablado.

En relación al empleo del melodrama, es preciso mencionar el hecho de que, si bien el carnaval, tradicionalmente, ofrece un mundo al revés⁹, no emplea en este espectáculo el molde melodramático para cuestionar o subvertir un valor dominante. Así pues, consideramos que la elección de este tratamiento se debe a la incorporación al carnaval de un recurso no esencialmente carnavalesco ni popular, pero sí de gran calado en el público, para construir de este modo un personaje más complejo que permita, por una parte, la empatía de los y las espectadoras a través de la representación

⁸ De hecho, según César Oliva y Francisco Torres Monreal [1990], la crítica marxista «reprochará al melodrama su pronta asimilación por la burguesía: el torturar a sus víctimas con males y desgracias cuyo origen parece que se coloca en la naturaleza o en el comportamiento moral de individuos sin escrúpulos, marginales, en vez de sugerir o marcar las causas sociales que propiciaban la existencia tanto de las víctimas como de los verdugos» [263].

⁹ «Un mundo al revés (*monde renversé*) en el que los peces vuelan y los pájaros nadan, en el que zorros y conejos persiguen a los cazadores, los obispos se comportan enloquecidamente y los tontos son coronados» [Eco, Ivanov y Rector, 1998: 11].



de su sufrimiento, a la vez que la risa a partir de los pasajes parodiados y carnavalizados.

Gracias a la constante renovación que los espectáculos carnavalescos plantean, ya sea en relación a su contenido como a su forma, podemos situar al teatro de carnaval uruguayo en la cuarta categoría de teatro popular dentro de las técnicas latinoamericanas de teatro popular [Boal, 2015: 43], ya que es el propio pueblo quien produce teatro, tomando los elementos que la tradición teatral-literaria pone a su disposición, para resignificarlos y devolverlos al público/pueblo, en un ejercicio continuo de renovación y de adaptación a un público cada vez más exigente.

La Frida paródica. La risa como superación del miedo

Una vez analizada la figura de Frida (M), es preciso que nos centremos en la Frida paródica, la cómica y, por tanto, el más puramente carnavalesco de los dos personajes. Ya hemos mencionado que entendemos parodia como la «imitación burlesca de un referente serio» [Maestro, 2017: 1622], dentro de la cual distinguimos cuatro elementos: artífice, sujeto, objeto y código. Los artífices de esta parodia son los hermanos Tabaré y Yamandú Cardozo, letristas de este espectáculo; el sujeto, entendido como el personaje que ejecuta la parodia es Frida (P), interpretada por el actor Aldo Martínez; el objeto serio burlescamente imitado es la fragilidad/particularidad de un cuerpo no normativo y la sexualidad de una pareja que no sigue los dictámenes de la sociedad de su época. Por último, el código o «sistema de referencias que hace posible y visible intertextualmente la degradación del objeto parodiado» [Maestro, 2017: 2678], es la biografía de la pintora mexicana, de la cual el público asistente al tablado conoce los principales acontecimientos (creemos que, en gran medida, gracias a la película *Frida*¹⁰), sobre todo los relacionados con su marido, el también pintor Diego Rivera.

¹⁰ Largometraje *Frida* (2002), dirigido por Julie Taymor. La proximidad temporal de esta película justifica la elección del tema de la parodia, puesto que asegura un básico



El objeto serio parodiado en este espectáculo tiene, pues, una doble vertiente: por un lado, hallamos la parodia del cuerpo de Frida, mientras que por otro asistimos a la parodia de su sexualidad y la de su marido, reflejada en las conocidas relaciones extramaritales que ambos mantuvieron con personajes relevantes de la época. De este modo, la obra no se ‘ríe’ de Frida, sino de su cuerpo y de su sexualidad, desmembrando al personaje y, por tanto, desmitificándolo.

En lo concerniente al primer aspecto, ya desde la presentación de Frida (P), vemos cómo se hace comicidad a partir de su cuerpo:

MATILDE: Mi amor, ¿qué haremos con esa patita de palo ahora?
FRIDA (P): Ay, madre, veamos el lado positivo de las cosas, ¿quieres? Ya lo tengo todo pensado, mamá. Si me quiero afeitar las piernas, una maquinita para esta.
MATILDE: ¿Y para la otra?
FRIDA (P): Lija.
MATILDE: ¡Bien!
FRIDA (P): Si quiero tomar sol, bronceador para esta, mamá.
MATILDE: ¿Y para la otra?
FRIDA (P): Barniz.
MATILDE: ¡Bien!
FRIDA (P): Repelente para los mosquitos en esta.
MATILDE: ¿Y en la otra?
FRIDA (P): Fumigador para las termitas.

Frida (P), además de objetivar la parodia, hace uso de un gran sentido del humor, de modo que se incluye como intérprete subversiva de su propia experiencia [Maestro, 2017: 1621]. Encontramos ejemplos de humor a lo largo de toda la parodia, puesto que, en la mayoría de los casos, es el propio personaje quien hace comicidad a partir de su adversidad, como vemos en el diálogo con León Trotski, cuando esta le comenta «yo en cualquier momento me separo», lo cual es interpretado por el político como un inminente divorcio, pero Frida (P) interviene para deshacer el equívoco afirmando «no, me separo en pedazos... se me cae la pierna, el ojo, el dedo».

conocimiento de la vida de la autora por parte del público uruguayo, fundamental a la hora de decodificar la parodia.



Más adelante, cuando aparece en escena Diego Rivera, vemos que su cuerpo también es objeto de comicidad. Esto queda patente, por ejemplo, en uno de los números musicales de la parodia, en un *contrafactum* de *El reloj*, famoso bolero de Roberto Cantoral:

CORO: Frida y el gordo Diego
comenzaron un romance.
Ella era flaca como un colibrí.
El gordo era un elefante.
DIEGO: Frida, eres lo que siempre soñé: una mujer con bigotes.
FRIDA (P): Y tú mi sueño hecho realidad, Diego: un hombre con tetitas.

La asociación de Frida con un colibrí y de Diego con un elefante no es exclusiva de este espectáculo, ya que los padres de la pintora, en el momento de su casamiento, afirmaron que este parecía la unión entre un elefante y una paloma¹¹. Esta desproporción será objeto de burlas a lo largo de la parodia, ya sea dentro de la pareja como por los diferentes personajes que intervienen en el espectáculo. Por ejemplo, en el momento del desposorio, el cura se presenta diciendo que va «a casar a la cejuda y al chanchito», lo cual da paso a un número musical, *contrafactum* de *Las avispas*, de Juan Luis Guerra en el que el cura canta:

He venido esta noche a casarlos,
la verdad es que los están muy guapos:
la mujer de la pata de palo
y el gordito con cara de sapo.
Perdoname que opine, querida
no quisiera ser desubicado,
pero el día de tu casamiento
te podrías haber afeitado.

La constante referencia a la corporalidad es uno de los principales elementos del carnaval, visto que en el cuerpo se objetiva la vida y en él se

¹¹ «When the Mexican painters Frida Kahlo and Diego Rivera married in 1929 the bride's parents said "it was like the marriage between an elephant and a dove". With his enormous girth and his slow lumbering walk, Rivera at 42 certainly was elephantine. Beside him Kahlo at 22 did look small and delicate» [Herrera, 2018: 1890].



refleja el paso del tiempo y, por tanto, la inminencia de la muerte. Por ello, hablar del cuerpo y reír de lo escatológico es el principal medio para exorcizar la muerte. En el caso de Frida (P), las constantes alusiones a su corporalidad se centran, fundamentalmente en los rasgos ‘masculinos’ de su aspecto, como lo son los bigotes y las cejas pobladas (veamos la ironía cuando quien pone cuerpo al personaje es precisamente un hombre). Además, otro de los elementos que se potencian en esta parodia son sus problemas físicos, reflejo de la decrepitud de su cuerpo y que la llevan al dolor insoportable que la acompañan de por vida, condicionando incluso su producción artística. El espectáculo de Zíngaros toma estos rasgos y los parodia, llevándolos a un extremo, razón por la cual podemos defender que en este tratamiento hay más elementos de caricaturización que de parodia, ya que en estos se da la «expresión iconográfica (o verbal) sintética de una serie de rasgos que se intensifican y exageran con el fin de comunicar un determinado sentido o conjunto de características» [Maestro, 2017: 1620]. Esta parodia, pues, juega con los límites mismos del recurso, ya que en muchos pasajes del espectáculo, la línea que divide parodia de caricatura se torna delgada, razón por la cual es necesaria la intervención de Frida (M) para recordarle al público el sufrimiento del referente serio burlescamente imitado y equilibrar, así, los elementos cómicos y no cómicos de la parodia.

Con anterioridad hemos señalado que el cuerpo es uno de los objetos parodiados, mientras que el segundo objeto es la sexualidad de Frida y de su marido, Diego. La sexualidad y las infidelidades de ambos no solamente operan a modo de objeto parodiado, sino que también sirven como hilo conductor de la obra, ya que esta se centra casi en su totalidad, en los distintos *affaires* del matrimonio, incluso haciendo referencia a la bisexualidad de Frida en un momento de su boda con Diego en el que alguien pide «que venga la torta» y ella acude al llamado¹².

¹² «Torta» o «tortillera», en Uruguay, son formas vulgares y despectivas del término «lesbiana».



En cuanto a la sexualidad parodiada, resaltaremos aquí dos episodios fundamentales, porque son, además, dos de los momentos con mayor carga cómica de la parodia: la relación de Diego con Cristina y la relación de Frida (P) con Trotski.

Primer episodio: *La relación de Diego con Cristina*. Hacia la mitad de la parodia, aparece en escena la hermana de Frida, Cristina. Empleando un chiste no verbal, Diego le comunica que hace tiempo que tiene ganas de «hincarle el diente» y la convence de que mantenga relaciones sexuales con él, para lo cual se esconden detrás de un ropero. A continuación, sale Frida (P) a escena y los busca, dando comienzo a una persecución en la que participan varios personajes, que van saliendo de detrás del ropero, a los que tanto Diego como Frida citan, «mañana a las cinco», para un nuevo encuentro sexual. Tras este momento de persecución, Frida (P) le grita a su hermana que salga de detrás del ropero, pero quien sale es su madre cantando «pan quemado», en un guiño al juego infantil¹³. Cuando finalmente, Frida (P) descubre a su hermana y a su marido, este le responde la frase que le decía al resto de mujeres («mañana a las cinco»), cerrando esta escena y dando paso a la representación del cuadro *Las dos Fridas*, lo cual nos deja percibir la dimensión que este episodio tuvo en la vida de la pintora, a pesar de su tratamiento paródico en este espectáculo.

Segundo episodio: *La relación de Frida (P) con Trotski*. Cuando León Trotski aparece en escena, Diego se lo presenta a su esposa. En ese momento, ambos comienzan a hablar en una lengua sin sentido, imitando el sonido de la lengua rusa. Cuando Diego le pregunta a Frida (P) qué es lo que acaba de decir Trotski, ella responde: «no sé, pero es simpatiquísimo». Tras esta presentación, Diego sale a comprar vodka, por lo que Frida (P) y Trotski se quedan a solas y el político declama:

¹³ En el juego de la escondida (o escondite), cuando quien debe buscar se equivoca de nombre al llamar a uno de los jugadores, el resto de participantes en el juego le canta «pan quemado».



Oh, Frida, Frida, Frida, Diego me ha hablado mucho de ti. No veo la hora de hacer la revolución de tu amor. Quiero hacer la lucha de clases en tu cama, quiero abolir la propiedad privada de tu cuerpo y comerte toda la plusvalía. ¡Te necesito, Frida! ¡Te necesito más que el comunismo a la dictadura del proletariado! ¡No soporto más esta opresión del hombre por el hombre!

Podríamos incluso analizar el pasaje anterior desde una perspectiva paródica, puesto que hay una imitación burlesca del vocabulario marxista, acentuada por la expresión gestual de Frida (P), quien parece no entender lo que su interlocutor le está proponiendo. Como podemos esperar, Frida (P) y Trotski se van detrás del ropero, repitiendo la escena en la que Diego se hallaba con Cristina. De este modo, se produce una inversión de roles y es ahora Diego quien grita desde fuera a los dos amantes para que salgan del ropero, a lo que Trotski le responde «¡pará, pará! ¡Todavía no entrotski!». Tras este chiste ‘picante’, ambos personajes salen del ropero cantando y bailando, regodeándose en haberle dado una lección a Diego. La escena se cierra con ambos alejándose de la escena bailando, tras lo cual Frida (P) vuelve para hacerle un corte de mangas a su marido.

Es significativa la disposición de estas dos escenas en la parodia, visto que el hecho de que el tema de las infidelidades se cierre con la relación entre Frida (P) y León Trotski otorga al personaje de la pintora una suerte de justicia y restablecimiento del orden, con el objetivo de castigar al personaje de Diego Rivera, con el que público, a pesar de reír de/con él, no se identifica en su totalidad (posiblemente porque falta el contrapunto que otorga la Frida melodramática y, por tanto, carecemos de un enfoque más profundo y humano). El tema de ‘los cuernos’ tiene una gran raigambre en las manifestaciones carnavalescas, en las que «el *marido cornudo* es reducido al rol de *rey destronado*» [Bajtin, 1988: 216], razón por la cual se lo ridiculiza, tal y como podemos apreciar en esta parodia. Así, Diego Rivera es representado como burlador y burlado, engañador y engañado, con la risa final de Frida (P) que deja clara la inversión de roles que el público festeja con aplausos.



Una vez establecidos los distintos niveles de parodia que Frida (P) abarca, debemos hacer hincapié en la importancia de la corporalidad y lo escatológico de su tratamiento. No resulta llamativa esta incidencia en un contexto carnavalesco, puesto que ya Bajtin [1988] nos advierte que estos estaban presentes en Rabelais. Para él, los excrementos «contribuían a agudizar la sensación que tenía el hombre de su materialidad, de su carácter corporal, indisolublemente ligado a la vida de la tierra» [201], de modo que su incorporación a la festividad era considerada como un elemento fundamental en la lucha entre la vida y la muerte. Podemos apreciar este matiz en la parodia, porque la constante alusión al cuerpo de la pintora, un cuerpo que no se niega a los placeres y que lucha por vivir, es un constante recordatorio de la proximidad de una muerte que acecha y que es expulsada por la risa, como elemento superador del miedo que ella supone.

Las dos Fridas. La evolución del género

Llegados a este punto, incidiremos nuevamente en la dualidad de Frida Kahlo, característica de la que ella misma era consciente, prueba de lo cual es su doble autorretrato *Las dos Fridas* (1939). En él, vemos representados a dos personajes, dos Fridas, cada una vestida según una de las ramas familiares de la pintora. La Frida de la izquierda, vestida de blanco, simboliza la ascendencia europea (húngaro-alemana) paterna, mientras que la que se sitúa a la derecha, vestida de tehuana, se vincula con la familia materna, en la que confluye sangre indígena y española.

Tabaré y Yamandú Cardozo, letristas de esta parodia, conscientes de la gran relevancia de esta pintura en la obra de la autora, llevaron a escena la doble naturaleza de la pintora colocando a dos actores para representarla. Tras una clara diferenciación de ambos personajes a lo largo de toda la parodia, la escena en la que se produce el cuadro viviente de *Las dos Fridas* es la primera y única vez que estos coinciden en el escenario, hablando juntos y tomándose de la mano, del mismo modo que sucede en el cuadro original. En este momento, los y las espectadoras toman consciencia de que



es la dualidad del cuadro la que subyace a la elección de los dos personajes de la parodia, puesto que se juntan las dos piezas de la obra, y se produce la asociación de Frida (M) con la Frida europea del cuadro, así como de Frida (P) con la Frida tehuana de la pintura.

Este momento en el espectáculo se sitúa justo después de que Frida (P) se entere de que su marido y su hermana Cristina tuvieron un romance, lo cual le afecta profundamente y despierta el sentimentalismo típicamente melodramático, cuyos detonantes son, según Marcos Rosenzvaig [2014], el sufrimiento de los personajes femeninos, las traiciones y los abandonos. Tras el descubrimiento de la traición de su hermana y su esposo, Frida (M) nos hace partícipes tanto de su soledad como de la fragilidad de su salud:

- FRIDA (M): Cada día que pasa estoy peor. Mi salud se desploma y me siento más sola que nunca.
- FRIDA (P): La relación con Diego se hace cada vez más insostenible. Lo amo, pero lo odio.
- FRIDA (M): Mi única ilusión era tener un niño y otra vez he perdido mi embarazo.
- FRIDA (P): He perdido mi embarazo.
- AMBAS: (*Tomándose de las manos*) Este tema me obsesiona. No veo cómo salir de este sufrimiento. Pienso que la vida no puede golpearme más fuerte.

El hecho de que ambas estén juntas en la escena provoca una asimilación entre los dos personajes, puesto que es la primera vez que Frida (M) aparece acompañada en el escenario, mientras que es la primera ocasión en la que Frida (P) abandona el tono jocoso, el lenguaje ‘amexicanado’ y acompaña a Frida (M) en el tono melodramático.

Por otra parte, destacamos que, no solamente las diferencia la vestimenta y su tratamiento en el espectáculo, sino que cada una de las Fridas de esta parodia simboliza un aspecto de la vida de la pintora. Frida (M) representa el dolor y el desgarramiento que percibimos en sus cuadros, mientras que Frida (P) nos hace partícipes de la fuerza y de las ganas de vivir de la autora, cuyo empuje la llevó a superar cada uno de los diferentes impedimentos físicos que sufrió. Ambas se fusionan al final de la parodia,



con Frida (P) postrada en su cama, dolorida, pero participando de la inauguración de su exposición y gritando «¡aquí no se ha muerto nadie! ¡Vamos! ¡Que suenen las guitarras! ¡Canten mis mariachis! ¡Viva México! ¡Viva la vida!», en una escena carente de parodia y que disfraza el carácter trágico de la muerte de la artista con alegría, color y música de mariachis.

Las dos Fridas, cada una desde su registro, nos ofrecen, pues, dos formas distintas de abordar el mismo tema. Por una parte, Frida (M) nos permite identificarnos y empatizar con el sufrimiento y la soledad de una mujer extraordinaria y nos hace ser conscientes de nuestra propia corporalidad para conmovernos. Por otra parte, Frida (P) nos permite superar el miedo [Bajtín, 1988: 86] que supone esta identificación, para lo cual recurre a la risa como elemento carnavalesco primordial y que nos permite una liberación transitoria de las tensiones a las que nos enfrentamos en el espectáculo.

En definitiva, esta obra es un ejemplo de cómo la evolución del teatro de carnaval uruguayo nos permite asistir a representaciones populares en las que tienen cabida todas las formas de la materia cómica, así como otros géneros que no son en su origen cómicos pero que se ponen al servicio de la comicidad para profundizar sus efectos. La inclusión de elementos externos a los mecanismos carnavalescos provoca, de este modo, la constante renovación, tan típicamente carnavalesca, que exorciza la muerte y le permite renacer en cada bacanal.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, Milita y Antonio DI CANDIA, «Carnaval y otras fiestas», *Nuestro Tiempo*, vol. 11. Montevideo, Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales, 2014.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Traducción de Julio Forcat y César Conroy), Madrid, Alianza, 1988.



- BOAL, Augusto, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Una revolución copernicana al revés*, Buenos Aires, Corregidos, 2015.
- CROATA845, *Parodistas Zingaros 2005 Actuación Completa croata845*, <<https://www.youtube.com/watch?v=GFvmS9OHblM>>, [consultado el 31-10-2021].
- DAECPU, *Reglamento del Concurso oficial carnaval 2012*, <<https://www.daecpu.org.uy/images/old/stories/pdf/reglamento.pdf>> [consultado el 31-10-2021].
- ECO, Umberto, V.V. IVANOV y Monica RECTOR, *¡Carnaval!* (Traducción de Mónica Mansour), México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- FARETTA, Ángel, *La pasión manda. De la condición y representación melodramática*, Buenos Aires, Djaen, 2009.
- HERRERA, Hayden, «Beauty to his beast. Frida Kahlo & Diego Rivera» en Whitney Chadwick y Isabelle E. Courtivron (eds.), *Significant others. Creativity & Intimate Partnership*, Londres, Thames & Hudson, 2018 (versión electrónica).
- KAHLO, Frida, *El diario de Frida Kahlo. Una nueva mirada (prólogo de Karen Cordero Reiman y Eduardo Casar)*, México, La vaca independiente, 2018 (versión electrónica).
- MAESTRO, Jesús G., *Crítica de la Razón literaria. El Materialismo Filosófico como Teoría, Crítica y Dialéctica de la Literatura*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2017 (versión electrónica).
- MEDINA Caro, Federico, «La telenovela: un género en transformación», *Revista Comunicación*, 2011, núm. 28, 81-101.
- MOLINA Muñoz, Pedro Jesús, «El travestismo dionisiaco», *Tycho: revista de iniciación en la investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición*, 2015, núm. 3, 39-64.
- OLIVA, César y Francisco TORRES Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro* (traducción de Jaume Melendres), Barcelona, Paidós, 1998.



- RAMOS, M. Cristina, Eduardo OUTERELO & Víctor MAGALLANES, *Carnaval. Historias de una Fiesta. Parodistas*, Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo, Servicio de Imprenta, 2000.
- RIVERA Rodríguez, Gabriela, «La representación paródica de lo bélico en el teatro de carnaval uruguayo», *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 2018, núm. XX, Vigo, Academia del Hispanismo, 291-304.
- ROSENZVAIG, Marcos, *Breviario de estéticas teatrales*, Buenos Aires, Biblos, 2014.
- SCHINCA, Milton, *Delmira y otras rupturas*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1977.

