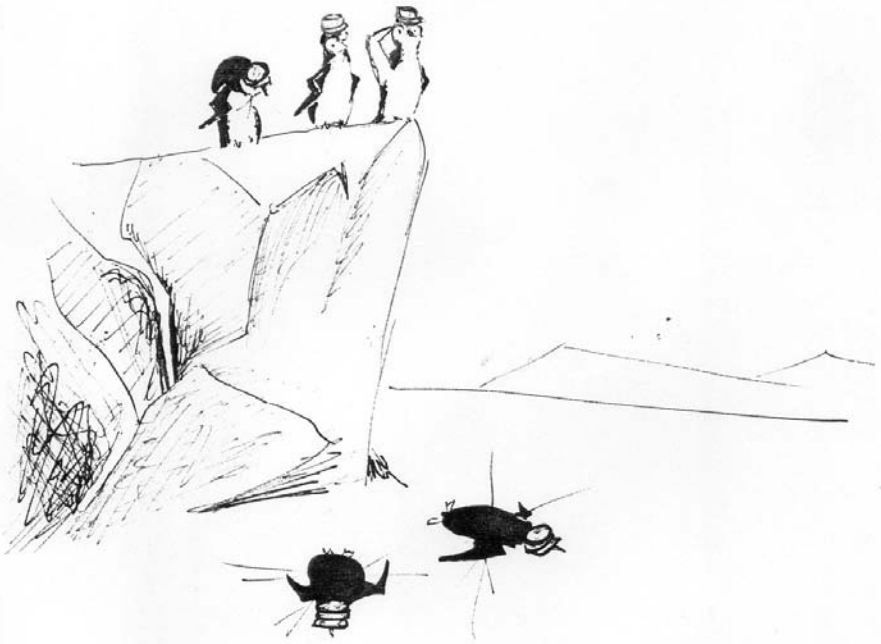


Los Macocos:
Lecturas críticas de *Continente Viril*
Coordinador: Jorge Dubatti



Los Macocos:
Lecturas críticas de Continente Viril
Coordinador: Jorge Dubatti

Mayo de 2004

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN

EDICIONES DEL INSTITUTO MOVILIZADOR DE FONDOS COOPERATIVOS

Av. Corrientes 1543

C1042AAB Ciudad de Buenos Aires

Argentina

Tel. (5411) 5077-8000

<http://www.cculturalcoop.org.ar>

e-mail: uninfo@cculturalcoop.org.ar

Director: Floreal Gorini

Consejo editorial: Mario José Grabivker (coordinador)

Daniel Campione / Ana María Ramb / José Luis Bournasell

Ilustración de tapa: Cecilia Mastropasqua

© Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos

Todos los derechos reservados.

Esta publicación puede ser reproducida gráficamente hasta 1000 palabras, citando la fuente. No puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de la editorial.

ISSN:

Índice general

Presentación	7
I. Jorge Dubatti	9
Ubicación de «Continente viril»	
en una historia de La Banda de Teatro Los Macocos	9
Los orígenes	9
El concepto de «idioteatro»	10
Primeras críticas y una carta.	11
De la ternura al cinismo.	12
Una ética grupal y primer éxito de público.	13
El fin del mundo.	15
Un viaje sin fin.	16
Variaciones sobre la crisis.	18
Macocos en la programación del teatro oficial.	19
Una experiencia inédita: la puesta de teatro de autor.	20
Delicias cómicas de una familia argentina.	21
II. María Victoria Eandi	24
«Continente viril», Brecht y el poder contestatario de la risa	24
III. Silvana Hernández	26
Observaciones sobre el humor en el lenguaje de la adaptación	26
IV. María Natacha Koss	29
El poder de síntesis de los espacios en «Continente Viril»	29
V. Araceli Laurence	31
«Continente viril»: La trascendencia de la memoria	31
VI. Linda Máximo	34
El humor negro como reflejo de la realidad	34
VII. Melania Torres	35
«Continente viril»: un descenso al infierno	35
VIII. Mariano Ugarte	36
«Continente viril»: la memoria del horror como enigma de lo risible	36
IX Luciana Zylberberg	39
El trazado espacial en el mapa de «Continente viril»	39

PRESENTACIÓN

Nos enorgullece iniciar a través de este Cuaderno una «Serie de Crítica» en la que se reunirán los trabajos presentados por los miembros del Área de Artes Escénicas del Departamento Artístico en los **Encuentros de Crítica Teatral** mensuales del Centro Cultural de la Cooperación.

Reproducimos en este primer Cuaderno los textos sobre *Continente viril*, espectáculo de Los Macocos presentado en la Sala Solidaridad del CCC. Fueron leídos el viernes 24 de abril de 2004 en la Sala Dubrovsky del CCC, con la coordinación de Silvana Hernández. Dicha jornada contó con la presencia de numeroso público, que evidenció su entusiasmo frente a la existencia de una reunión para discutir temas teatrales en torno del análisis múltiple y polifónico de un mismo espectáculo y participó activamente en la producción de pensamiento crítico.

Creemos que el crítico teatral es un constructor de lecturas, que tiene una formación privilegiada: ha visto muchísimo, conoce la historia del teatro y a quienes hacen el teatro, tiene una sensibilidad amasada por el ejercicio sostenido de la expectación. Su experiencia en el campo teatral debería darle autoridad para producir un pensamiento elaborado y complejo sobre dicho campo. Puede ofrecer visiones de conjunto del campo teatral, y es conciente de su marco axiológico, de su escala de valores. Sabe que cuanto analiza, interpreta y juzga debe ser argumentado rigurosamente, y que para ello debe formarse todo el tiempo. No hay descanso para el crítico. Debe otorgar dignidad intelectual a su práctica, a partir de la densidad de pensamiento. Debe establecer conexiones del teatro con la cultura más allá de lo teatral. Debe cuidar su carácter de escritor y su uso de la lengua, privilegiando la comunicación y la transparencia expresiva sin perder la especificidad del lenguaje técnico de su materia, la estética teatral. Debe tener conocimiento de un vasto corpus teatral, debe manejar el teatro como superposición de mapas de las técnicas, de las poéticas, de los artistas, de los públicos, en su campo teatral y en el extranjero. Debe superar las «trampas» (como dice Anne Ubersfeld) de la crítica: el horror del cliché lingüístico, el sentido común raso, el capricho del gusto. Debe prestigiar y defender la profesión con una ética intachable y estar siempre al servicio de la verdad, como dice Said, «decirle la verdad al poder». Debe ser conciente de la propia tarea, reflexionar sobre ella y convertirse, por necesidad, en una suerte de teórico o filósofo de la práctica teatral. Debe profundizar en el reconocimiento de su subjetividad y trabajar equilibradamente desde dicha subjetividad, conciente de que esa categoría es su instrumento máspreciado.

Y también debe reunirse a dialogar e intercambiar su pensamiento sobre el teatro con otros críticos, con los teatristas y con los espectadores. De allí la necesidad de crear el espacio de los **Encuentros de Crítica Teatral**.

En la Argentina la crítica teatral ha tenido por tradición una gran influencia en la sociedad. Sin embargo, en los últimos veinte años se ha pauperizado, por los condicionamientos de las nuevas normas de los medios masivos: usar un lenguaje poco técnico, contar con escaso espacio para el teatro (desplazado por la TV y el cine), resumir las notas con recuadros e íconos de calificación que dispensen al público de leer la nota, la presión de la publicidad, la reducción de personal espe-

cializado, etc. Frente a estas nuevas condiciones lamentables, hay críticos que prosperan en la confusión y otros que resisten, tratando de preservar el prestigio intelectual tradicional del oficio. En la Argentina hay muchos críticos, pero muy pocos realmente respetados. Creemos que hoy la verdadera institución que mueve al público a un espectáculo no son los críticos sino el «boca a boca» de los espectadores: el «Andá a verlo», el «No vayas», de un espectador a otro. El crítico debe volver a recuperar credibilidad y respeto.

Esperamos también que en los **Encuentros de Crítica Teatral** —o en espacios como la Escuela de Espectadores que funciona en el CCC— el espectador pueda adquirir las herramientas para argumentar sus juicios sobre el teatro y multiplicar sus saberes para multiplicar el goce y la crítica. Para argumentar debe tener ejes de valoración y criterios de selección, de apreciación y depreciación, de evaluación y devaluación. Debe ver mucho teatro —de muy bueno hasta el más malo, inclusive— en todos los estilos, debe estudiar, debe estar abierto a lo nuevo y lo viejo, debe revisar permanentemente sus limitaciones y prejuicios, debe hablar con otros espectadores y ejercitar la tolerancia frente a otros puntos de vista, debe desarrollar su sensibilidad y por sobre todo pensar, pensar mucho, además de sentir y emocionarse. A mayor sensibilidad y conocimiento, mayor disfrute. La participación de los espectadores en los **Encuentros de Crítica Teatral** habla del ejercicio de esos deberes y esas capacidades.

Los críticos que escriben en este Cuaderno tienen formaciones, trayectorias y miradas diversas. Es muy bueno que así sea. Ojalá volvamos a contar con ellos y se sumen muchos otros en las próximas entregas que estarán dedicadas a los espectáculos *La Madonnita* de Mauricio Kartun (mayo) y *La señora Macbeth* de Griselda Gambaro (junio).

Jorge Dubatti

I. JORGE DUBATTI

UBICACIÓN DE *CONTINENTE VIRIL* EN UNA HISTORIA DE LA BANDA DE TEATRO LOS MACOCOS

Tanto la estructura interna de organización (la dinámica grupal, el trabajo de creación actoral-directorial-dramatúrgico del colectivo, la ética de equipo) como su estética (una poética de mezcla de códigos, en la que se integran a la vez la tradición teatral argentina y las novedades de los ochenta y los noventa, la apropiación de *clown* con inflexiones actorales inéditas) hacen de la Banda de Teatro Los Macocos uno de los exponentes más representativos del nuevo teatro argentino. Llamamos así a la amplia franja de teatristas, en permanente movimiento y muy productiva, dentro de ese todo que constituye el «teatro argentino actual» o de la postdictadura (1983-2001), unidad de periodización que abarca el conjunto de la actividad escénica y dramatúrgica de Buenos Aires desarrollada, a partir de la restitución de las reglas constitucionales (1983), en diferentes líneas estético-ideológicas y circuitos.

La categoría de «nuevo teatro» implica un recorte dentro del campo teatral de la postdictadura: se trata del subconjunto específico de la producción de los teatristas que ingresan al mismo en los últimos veinte años, es decir, aquellos que comienzan a escribir, dirigir, actuar, bailar, etc., desde inicios de los ochenta hasta hoy. El nuevo teatro convive y se entrelaza con las expresiones de los teatristas que ingresaron al campo teatral en períodos anteriores.

Los orígenes

Hacia 1985 tres estudiantes todavía adolescentes (edad promedio: 18 años) de la Escuela Nacional de Arte Dramático ingresados en 1984, Daniel Casablanca, Joaquín Romero y Martín Salazar, deciden comenzar a trabajar juntos en la producción de sus propios espectáculos. Casablanca y Salazar se conocían de antes: habían sido compañeros en la escuela secundaria. Con Romero habían realizado una experiencia común para una muestra del Conservatorio: *Farsa de Maese Pathelin* (anónimo medieval francés del siglo XV). En el marco de la «primavera democrática» la ENAD pasaba por un momento favorable de apertura a aires nuevos, bajo la dirección de Francisco Javier. En los cursos figuraban como profesores Julián Howard, Alberto Cattán y Roberto Saiz (integrantes del equipo Los Volatineros, antecedente importante del movimiento grupal de los ochenta) y en 1985 había sido incorporada Raquel Sokolowicz (discípula de Philippe Gaulier y a través de éste de las técnicas de Jacques Lecoq) para el dictado de un curso sobre las novedosas técnicas de *clown*.

Por otra parte, al margen de la ENAD, se realizaban los talleres particulares de la Escuela-Teatro El Parque, donde Casablanca, Romero y Salazar habían entablado una relación discipular más estrecha con Roberto Saiz.

Más allá de la muestra de la *Farsa de Maese Pathelin*, Casablanca, Romero y Salazar venían participando juntos en diversas experiencias grupales, ya fuera en el marco de los cursos o en el «patio» y el «bar» de la ENAD (dos espacios espontáneamente creativos, ligados a la improvisación, la diversión y el tiempo libre), y con breves números callejeros en plazas. Un cierto día de 1985 surgió la posibilidad de ganar algún dinero ofreciendo un show durante una cena en un

barco, y esa oportunidad -finalmente frustrada- fue el detonante para la definitiva formación de la Banda de Teatro Los Macocos.

El concepto de «idioteatro»

El nombre del grupo surgió rápida y no muy meditamente (frente a la necesidad de estrenar el show en el barco) y la primera presentación «oficial» del equipo fue con la creación colectiva *¡Macocos!*, bajo la supervisión de Roberto Saiz, en noviembre de 1985, en el pub Locos de Buenos Aires y, algo más tarde, en la muestra de fin de año del taller de Saiz en el teatro El Parque. En diciembre del mismo año, *¡Macocos!* fue ofrecido como parte de la muestra de fin de curso de la ENAD.

El espectáculo surgió como la suma de un conjunto de sketches de humor muy directo e ingenuo, siguiendo la estructura del *varieté*. En un reportaje realizado por Yirair Mossian en *Tiempo Argentino* (17 de julio de 1986), Roberto Saiz explicaba: «Los Macocos intentan una comunicación directa y fluida con el espectador, utilizando como vehículo el humor y la ternura. El espectáculo que presentamos es una creación colectiva con textos de sus propios integrantes (...) Mi función consiste en coordinar las improvisaciones y los juegos del actor».

En *¡Macocos!* primaba la búsqueda del efecto cómico, de la diversión, pero también la emoción, la expresión de «tristezas». Era un humor gestual y acrobático, menos verbal y narrativo, de clowns «casi mudos», «recién nacidos», con un discurso deliberadamente al borde de «lo incoherente». La concepción teatral se sintetizaba en la fórmula del *idioteatro* (que más tarde La Banda ya no reivindicaría): «Teatro de idiotas para idiotas». La palabra «idiotas» no era tomada en un sentido insultante o agresivo sino con la idea de designar al hombre «simple», de menor grado de formalidad, que no juega dentro de las convenciones sociales ni «hace el papel» de intelectual. En el espectáculo se decía, a manera de slogans o *graffiti*: «Los Macocos no hacen teatro, lo deshacen. Los Macocos no ensayan, sólo estrenan. Los Macocos tienen tres carátulas: la tragedia, la comedia y la estupidez».

El grupo ensayaba escasamente y en horas libres. Casablanca, Romero y Salazar se juntaban cuando podían. Todavía no habían perfilado la «ética artística» que llegaría a ser más tarde un requisito *sine qua non* para la pertenencia al grupo.

Luego de las vacaciones, en 1986, y gracias al aporte económico de Gabriel Silitti en la producción (hecho que les permitió contar con afiches en la calle y un jefe de prensa, lo que a su vez les facilitó el acceso a la crítica periodística), se presentaron nuevamente en El Parque (entre mayo y setiembre; en julio y agosto formaron parte del plan teatral para jóvenes denominado *Caramelos, bombones y acné*), en la ENAD (en julio) y finalmente en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (en noviembre y diciembre, convocados por Leopoldo Sosa Pujato). En todos los casos, la recaudación era «a la gorra».

En 1987 *¡Macocos!* se ofrece en diversos puntos del país: en distintos barrios de la ciudad de Neuquén (entre enero y febrero, por invitación de su Municipalidad, en pubs, galpones o escuelas, muchas veces en escenarios improvisados, incluso al aire libre), Tres Arroyos (en marzo, durante la muestra cultural de la X Fiesta Provincial del Trigo), Salto (abril), Bariloche (julio, en el pub Status). También volvieron a hacer funciones en el Centro Cultural Ricardo Rojas (en mayo, junio,

setiembre, octubre y diciembre). En noviembre, *¡Macocos!* se presentó en el Festival del Teatro El Parque. En diciembre, en la Casa de la Juventud dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación.

Primeras críticas y una carta

A pesar de su posición marginal en el campo teatral, *¡Macocos!* obtuvo diversos comentarios críticos cuando se presentó en el ciclo *Caramelos, bombones y acné*. En la mayoría de los casos las críticas vincularon al grupo con un teatro hecho «por y para adolescentes» (principio convocante del ciclo organizado por El Parque), con una cierta actitud condescendiente y minusvalorante, de la que parece haber surgido más tarde el concepto de «teatro joven». Es importante señalar que, con la evolución del grupo, la crítica se irá «apartando» de sus espectáculos: paradójicamente, con *¡Macocos!* la Banda obtuvo una atención del periodismo especializado que luego le restaría.

Ana Seoane (*La Prensa*, 4 de agosto de 1986) observó: «Este trío de actores jóvenes tiene como intención fundamental acercar al público adolescente al teatro (...) *¡Macocos!* es un importante intento de hacer teatro para adolescentes con adolescentes». Ricardo García Olivieri (*Tiempo Argentino*, 4 de agosto de 1986) distinguió como rasgo singular del espectáculo «una ternura insólita y picarona que, sumada a la simpatía juvenil, hace pasar una hora bastante divertida». *La Nación* (sin firma, 27 de agosto de 1986) definió la comicidad de Macocos como «un humor absurdo y lunático». Beatriz Iacoviello (*Clarín*, 4 de agosto de 1986) conectó también a Macocos con el «teatro de la adolescencia» (desde el título mismo de su nota), sin embargo fue la única que atisbó que en el espectáculo se pugnaba por la búsqueda de definición de un nuevo estilo. Hasta qué punto el medio teatral desconocía la propuesta del grupo queda reflejado en una nota de Aída Giacani (*La Razón*, 19 de julio de 1986): «Macocos, algo así como chetos de principio de siglo», afirma intentado definir un nombre que entonces parecía inclasificable.

En setiembre de 1986, Juan Carlos Gené envía a Macocos una carta de apoyo y felicitación, donde expresa: «Quiero manifestarles mi entusiasmo por ese sencillísimo hecho teatral, de pura invención, que en tiempos de tanto teatro rutinario y apolillado, da la sensación reconfortante de una corriente de aire fresco, sensación que últimamente me acompaña, aunque tampoco con frecuencia, cuando veo en Buenos Aires espectáculos realizados por gente muy joven. Un espíritu nuevo, como de niños que juegan, sin ataduras a valores supuestamente tradicionales, logra en el caso de ustedes una comunicación plena de una diversión tierna, disparatada, cargada de sus propias mitologías y con un estilo en el que les deseo puedan profundizar e indagar haciendo su propio camino».

De la ternura al cinismo

Ya en 1987, con la colaboración de Hernán Martínez (profesor de esgrima), Julián Howard y Jorge Suárez (entonces integrante del Grupo del Teatrito), Macocos comienza a trabajar en un nuevo espectáculo, *¡Macocos Chou!*, del que por problemas internos del grupo sólo se dieron escasas funciones en una primera versión protagonizada por Casablanca, Romero y Salazar, entre noviembre y diciembre de 1987 en el Centro Cultural Ricardo Rojas (véase el comentario de esta

primera versión de *¡Macocos Chou!* por Beatriz Iacoviello, en *Clarín*, 19 de diciembre de 1987).

A comienzos de 1988 Romero se separa del equipo e ingresan otros dos compañeros de la ENAD: Marcelo Xicarts y Gabriel Wolf, ex-integrantes de Fluvius (grupo responsable del espectáculo *Basura 14*, de 1986, con influencias de la concepción del happening de los sesenta y elementos de Tadeusz Kantor¹), como actor y coordinador respectivamente.

El nuevo staff (Casablanca, Salazar y Xicarts como actores, Wolf en la coordinación) da forma definitiva (a partir de los elementos de la primera versión estrenada en 1987) a *¡Macocos Chou!*, que si en sus primeras presentaciones invoca todavía el *idioteatro*, poco a poco se irá apartando de esta consigna hacia una mayor ideologización y acentuamiento de una visión crítica de lo real.

¡Macocos chou! (El Regreso) se estrena en versión definitiva en el Margarita Xirgu en mayo de 1988, donde hace temporada hasta junio inclusive. En el programa de mano se lee: «El idioteatro se viste de gala. En este espectáculo los Macocos juegan con desenfado, presentando una variante de clowns que ridiculizan gestos y situaciones cotidianas. Partiendo de una postura de ídolos combinan ingenuidad, encanto y frescura, con lo que logran mostrar el desequilibrado universo en que vivimos. El espacio, el público, en fin, todo forma parte del Chou. Los Macocos rescatan la poesía de una sociedad violenta y se la devuelven al espectador convertida en carcajada».

En junio de 1988 *¡Macocos Chou!* participa en el Festival de Nuevo Teatro La Movida/3, organizado por el CELCIT en la Gran Aldea. En setiembre del mismo año pasa al Piccolo Teatro, donde permanecerá con escasa suerte de público hasta diciembre. En el programa de mano distribuido en el Piccolo (con forma de banderín), se agregan algunos nuevos datos: Roberto Assalini está a cargo de la producción y Pablo Raggio de la gráfica. Los actores exponen sus nombres clownescos: Casablanca, Daneto; Salazar, Tincheto; Xicarts, Xicaretto. El banderín-programa aclara: «Auspicia CIA (Centro de Idiotas Argentino)», todavía cerca del concepto de *idioteatro*.

Bajo el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Nación, *¡Macocos Chou!* realiza el Circuito de Universidades en Capital Federal y Provincia de Buenos Aires, entre setiembre y octubre de 1988, ante un público de alumnos secundarios y terciarios.

Si bien sigue la estructura del *variété*, *¡Macocos Chou!* marca un pasaje del humor *naïf* a un humor mucho más ácido y cuestionador, con rasgos mayores de *cinismo*, preanunciando el estilo de lo que vendría después. Por ejemplo, se ve este cambio en la crítica de la televisión como medio de idiotización y violencia, o en el número «Benito», el hombre salvaje que, encontrado en Jujuy, es arrancado de su medio y trasplantado violentamente a una sociedad cuyas reglas desconoce. La emoción se conserva en el cuadro de «Pepina y Filiberto», una historia de amor (génesis de la posterior intriga con Molly de *Macocos, mujeres y rock*), que señala la amargura de vivir sin afecto.

1. Kantor había pasado por Buenos Aires en 1984 con su memorable Wielopole-Wielopole.

Desde esta nueva conformación del grupo comienzan a funcionar cada vez con una dinámica más refinada dos herramientas de trabajo fundamentales para la elaboración de los espectáculos, muy ligadas a los mecanismos de la creación grupal: el *brainstorming* (torbellino de ideas) y el *storming corporal* (es decir, las ideas que provienen de la escenificación y de la improvisación gestual, dramaturgia de dirección y actuación), siempre al servicio de la comicidad paródica, la mezcla de códigos estéticos diferentes, la observación de lo inmediato y su simbolización en un plano más trascendente.

Una ética grupal y primer éxito de público

En 1989 La Banda de Teatro decide alquilar la sala de Osvaldo Bermúdez para iniciar un trabajo regular de entrenamiento e investigación: cinco horas diarias, sistemáticamente, de lunes a viernes, con un horario determinado. Quien no podía asistir a esas reuniones quedaba fuera del grupo. Macocos pasa a tener una ideología artística interna, una ética, con reglas férreas que cumplir.

Dicho año se produce la creación del tercer espectáculo. Gabriel Wolf pasa del rol de coordinador al de actor y, con la colaboración de Sergio Rosenblat (alias «Capitán Vlat») en la dirección, nace *Macocos, mujeres y rock*, estrenada en mayo de 1989 en el Centro Cultural Ricardo Rojas, donde hará temporada hasta noviembre inclusive, viernes y sábados, a la medianoche. Nuevamente con recaudación a la gorra y autoproducción. Casablanca, Salazar, Xicarts y Wolf figuran en el programa como Macoco Dan, Macoco Matt, Macoco Mark y Macoco Gab, respectivamente. Después del estreno, por sugerencia de Rosenblat, se incorpora como coordinador operativo Román Podolski (quien ocupará dicha función hasta 1993).

En octubre de 1989 participan con *Macocos, mujeres y rock* en el *III Festival Nacional de Teatro* de Córdoba, y en noviembre en el *Festival de Nuevas Tendencias Teatrales La Movida/4*, en La Plata.

Fue ésta la primera vez que Macocos comenzó a generar un movimiento de gran público y a producir en los espectadores reacciones vivenciales y comportamientos de complicidad y participación espontáneas hasta el momento insólitos. Nace «la hinchada» de Macocos, hecha en su mayoría por jóvenes de clase media, tribus (punks, heavies...) y espectadores borrachos capaces de armar un terrible desorden. Es un público activo e informal, que dialoga constantemente con los actores, e incluso los insulta, los interrumpe, los saca del personaje. Casi desaparece la cuarta pared en el intercambio actores-público de *Macocos, mujeres y rock*, si bien el espectáculo sigue una estructura y un texto para los personajes, se aprovecha como teatralidad el ida y vuelta directo e improvisado a partir de los estímulos concretos de cada noche. Esto agrega a las funciones un atractivo especial y hace que el mismo público vuelva a varias funciones.

Los Macocos comienzan a llenar la sala principal del Ricardo Rojas con unos 250 a 300 espectadores todas las funciones. Comienzan a contar con un público «cautivo», seguidores, una «hinchada» o «barra». La larga cola para entrar a verlos sale del edificio del Rojas y ocupa toda la cuadra. Muchos espectadores se quedan de pie.

La temporada de *Macocos, mujeres y rock* continúa en 1990, de abril a junio, nuevamente en el Centro Cultural Ricardo Rojas. En mayo editan un casete con la banda

original de sonido del espectáculo grabado en vivo en el Rojas, con la colaboración de Adrián Drut como ingeniero de grabación y mezcla. La venta del material musical se realizaba en la entrada de la sala. También se amplió el material gráfico con la edición de unas tarjetas postales, diseñadas por Julieta Cosín y Coty Cagliolo. En junio se realiza la proyección del primer video-clip teatral del grupo sobre el tema de presentación de *Macocos, mujeres y rock*, realizado por Gabriel Mori.

En pleno éxito Macocos suspende las funciones para dedicarse a la composición de un nuevo espectáculo. Hacia fines de 1990 intentarán reponer *Macocos mujeres y rock* en la Sala Sarmiento del Jardín Zoológico, pero el público no acompañará el reestreno.

Macocos, mujeres y rock encierra varias novedades en la estética y la dinámica del grupo. En primer lugar, la incorporación de la música en vivo y el proyecto de constituir ya no metafórica sino literalmente a Los Macocos en una «banda» teatral que incorpora recursos del rock. Contaban ya con una formación musical: Daniel, en piano (estudió con Rubens Vitale, entre otros maestros); Gabriel, bajo; Marcelo, batería; Martín, guitarra, pero comenzaron a formarse más sistemáticamente con vistas a una inclusión protagónica de la música en los espectáculos.

En segundo lugar, *Macocos, mujeres y rock* pasa de la estructura de varieté a la unidad narrativa de un motivo conductor: la búsqueda de Molly, personaje tomado libremente de un *video game*. Las unidades de los números aparecen enhebradas por el hilo de la persecución de la «mujer perfecta».

En tercer lugar, se suma a la interacción con los actores un títere (Molly, muñeca rubia del tamaño de una persona, hecha de gomaespuma, diseñada por Jorge Sansosti), por sugerencia de Sergio Rosemblat, quien además de asesorarlos en cuanto a los mecanismos del lenguaje titiritero los conectó con el especialista Luis Rivera López (discípulo de Ariel Bufano, ex integrante del Grupo de Titiriteros del Teatro Municipal San Martín, director de Libertablas).

En cuarto lugar, el grupo va conquistando un margen cada vez mayor de intelectualización: lo cómico pasa a estar más en el efecto verbal (el juego con ironías, paradojas y parodia) que en lo gestual y en las situaciones. Se incorporan por primera vez las «malas palabras» (en el número «Puteadas») con las que insultan a Molly, la mujer que los ha engañado a todos.

Con *Macocos, mujeres y rock* el grupo interviene en el Festival de Nuevas Tendencias La Movida/5, en La Plata.

A partir del éxito de este tercer espectáculo Macocos organiza, entre 1989 y 1991, las *Bacanales Macocales*, es decir, «fiestas» en las que participan el grupo y numerosos artistas invitados (no sólo actores, también músicos), entre ellos Fernando Rossarolli (quien oficiaba de presentador) y Javier Rama (quien más tarde se sumaría al grupo). En estas reuniones se tomaba y se bailaba, de once de la noche a siete de la mañana, con entrada nuevamente a la gorra. La primera *Bacanal Macocal* se realizó en noviembre de 1989, en el Rojas, bajo el lema de «Entierro de la década del 80». En dicha ocasión los Macocos interpretaron sólo música, con temas nuevos de su propia autoría, e invitaron a amigos actores para realizar «entremeses». Como colofón de la fiesta se realizó una suelta de vinos y se entregaron los «Macocos de Oro» a los colaboradores de la Banda. Las *Segundas Fiestas Macocales (Bacanal*

Patria) se realizaron el 24 de mayo de 1990, también en el Centro Cultural Rojas, bajo el lema de «Ay, Patria Mía». Las terceras (y últimas), bajo el lema «Bacanal del Año Increíble», se concretaron en diciembre de 1991, en la boite Cemento, con la participación de Los Melli y Los Prepu, entre otros.

El 17 de abril de 1990 los Macocos realizaron un «evento callejero» en plena City porteña, en Presidente Perón y San Martín, al mediodía. Se trató de una especie de *happening* sobre el motivo del hambre, en el que dos actores, vestidos con *smocking*, se sentaban a comer una papa hervida mientras los otros arrojaban volantes. En este cuadro callejero Los Macocos descubrirían más tarde la génesis del estremecedor número del ahorcamiento de *Macocos, adiós y buena suerte*.

El fin del mundo

En mayo de 1991, con la incorporación de Javier Rama (ex-integrante del grupo Fluvius, igual que Xicarts y Wolf) en las funciones de colaborador fuera de escena (primero como sintetizador de ideas, luego paulatinamente como cuasi-director, y «Quinto en el adiós», según el programa de mano, más tarde como director de los espectáculos de la Banda), con la intervención de Marcelo López Cariló como jefe de arte (vestuario, escenografía y luces), se estrena en el Centro Cultural Ricardo Rojas *Macocos, adiós y buena suerte*. Se incorpora también para los efectos especiales (el ahorcamiento, los tiros) Richard Forcada (a quien conocían del Conservatorio Nacional).

La ficha técnica se completa con el diseño y realización gráfica de Julieta Cosín y Coty Cagliolo, la fotografía de Patricia Torales y Quique López, los dibujos de historieta de Teter Huergo, el trabajo de sonidista de Adrián Drut, la labor de Diego Starosta y Quique López como asistentes de escenario, la operación de luces de Fabio Siede, la prensa de Armando Saire y Alberto Nacarado, la «operatividad táctica» de Román Podolski, el ajuste musical de Damián Nisenson, el «oráculo macocal» de Johana, los sacos y capas de Mary Álvarez, la voz de sala de Laura Zerba y la colaboración en el «Invierno actoral 90» de Alberto Cattán... Macocos había ampliado notablemente su *staff* para la elaboración de su cuarto espectáculo. Ya no a la gorra: el Rojas había dado permiso para cobrar una entrada pequeña.

La nueva creación retoma el éxito de *Macocos, mujeres y rock* en la respuesta intensa del público, a la par que introduce nuevos cambios, profundizando y complejizando los aprendizajes estéticos del tercer espectáculo. Se pasa del tema del amor a una apuesta ideológica más situada en la historia del presente: la crítica a estructuras sociales y políticas a partir del tema del fin. El resultado es menos «teatral» en un sentido ortodoxo, por la incorporación de elementos multimediáticos. Acentúa la tendencia intelectual que llegará al extremo en *Geometría de un viaje*, la poética es más discursiva, ya casi en el absoluto reverso de *¡Macocos!* y su concepción del *idioteatro*. En algunas situaciones se abucheaba a la Casa Rosada y a María Julia Alzogaray (presentes a través de proyecciones sobre el fondo del escenario), se leía insidiosamente las noticias del diario de ese mismo día, se asesinaba en escena a Osvaldo Mazas (nombre formado con los correspondientes a dos prestigiosos críticos teatrales de *La Nación* y *Clarín*: Osvaldo Quiroga y Luis Mazas) con un tiro en la boca que le hacía saltar «la tapa de los sesos».

El éxito de convocatoria hace que, un año más tarde, con producción de Paco Xicarts, *Macocos, adiós y buena suerte* pase del Rojas al cine-teatro Alfíl, lo que implica un desplazamiento del circuito «under» al comercial (aunque aumentadas, se mantienen las entradas accesibles, y se repiten los horarios de medianoche). En esta segunda temporada Javier Rama ya figura como director del espectáculo. Paralelamente al reestreno aparecen el casete con la música de *Macocos, adiós y buena suerte* y las tarjetas postales con motivos de la puesta. También se publica el guión (en el volumen *Teatro 90 (El nuevo teatro de Buenos Aires)*, Editorial Libros del Quirquincho, 1992, Colección Libros para Nada), con uno de los dibujos de Teter Huergo para el espectáculo en tapa.

En el Alfíl Los Macocos tuvieron noches de 800 personas pero económicamente no resultó, porque el contrato con el empresario de paredes incluía un seguro de sala elevadísimo. El total de público asistente entre ambas temporadas (Rojas y Alfíl) fue de 18.000 espectadores, a dos funciones semanales. El pasaje al Alfíl no marcó problemas internos de adaptación del espectáculo sino ventajas: por primera vez contaban con un escenario de grandes dimensiones, ideal para *Macocos, adiós y buena suerte*. En el marco de la reposición se presentó el clip de *Blues de Santos Lugares*, con dirección de Martín Salazar y Javier Rama.

Hacia fines de 1992, frente a la posibilidad de viajar a Rosario para cerrar la *Bienal de Arte Joven*, Macocos crea la forma «potpourri» o miscelánea macocal, que derivará en la posterior conformación del *Guiso*, especie de antología «histórica» de números de los cuatro espectáculos. El primer *Guiso de Macocos* subió a escena a fines de 1992 en el Margarita Xirgu. Desde entonces Macocos presentó los «guisos» en diversas oportunidades y espacios (entre ellos, en 1994, en El Circo de la calle Serrano).

Un viaje sin fin

En agosto de 1994 Macocos dio a conocer su quinta creación: *Geometría de un viaje*, en La Trastienda (San Telmo). Casablanca, Salazar, Xicarts y Wolf vuelven a asumir el rol de actores y Javier Rama se ubica ya plenamente en la función de director y puestista, con una pequeña, brevísima entrada final en escena. Continúan Diego Starosta y Quique López como asistentes de escena. María Romano se hace cargo de la asistencia de producción y Marcelo López Cariló es nuevamente el responsable de la escenografía, luces, y vestuario. Richard Forcada provee otra vez los efectos especiales y la empresa de Graciela Rodríguez y Asociados se encarga de la prensa. La ficha técnica se completa con el sonido y operación de Raúl Puglia, la gráfica de Julieta Cosín y Coty Cagliolo, fotos y diapos de Paula Zucker, coreografía de «Las viejas» y voz en off de Daniela Fernández, la operación de luces por Néstor Rotundo y la realización de vestuario de Mario Pera. En las últimas funciones de *Geometría de un viaje* colaboró Pablo Nápoli como sonidista.

El espectáculo lleva una dedicatoria singular: «Ya que toda ilusión condena a la gloria de un instante, dedicamos este espectáculo a Diego Armando Maradona, Amo y Señor de la Ilusión». A diferencia de las creaciones anteriores, *Geometría de un viaje* se divide en treinta y tres breves números distribuidos en tres líneas que se alternan y cruzan fragmentariamente: la de los «científicos», especie de inspectores municipales que describen el espectáculo y hablan sobre teatro; la de

los viajeros, los verdaderos protagonistas, que pasan por pruebas y viven las experiencias del viaje; la de la calle, en la que desfilan los tipos de la realidad argentina de hoy, a partir de la observación costumbrista. El tema que da unidad a estas líneas diversas es el de la ilusión, enfocado desde diferentes aspectos: la ilusión del viaje, de la ruptura del tiempo y del espacio, del azar, de ser otro, de asumir otra identidad y perder la referencia de sí mismo. La música deja de tener cuadros independientes y está puesta al servicio de la intriga y el relato. El viaje no llega a ninguna parte, de allí la ausencia de un final cerrado. Se incorporan temas inéditos en la producción macocal, como la vejez y el paso del tiempo, sin duda en relación con las trayectorias personales de Macocos.

Un texto escrito por el grupo e incluido en el material de prensa dirigido al periodismo afirma sobre el espectáculo este fragmentario y lúcido balbuceo: «El paso del tiempo. La realidad que se rompe. Las identidades. Estaciones de un viaje con una geometría inexacta, errática, casual. Viajeros, científicos. Una calle con las figuras y los cuerpos de cualquier calle, de todas las calles, de sólo una. La ilusión. La materia que tomará forma dentro de los ángulos de este cuerpo geoméricamente dramático; definido como una excusa. La excusa de la Banda de Teatro Los Macocos para dibujar sobre el espacio y el tiempo su quinta producción. Continuando con la búsqueda independiente de un idioma dramático propio, Los Macocos utilizan esta vez la música en sentido teatral, redefinen el uso de las proyecciones audiovisuales y construyen escenográficamente un artificio, que les permite a ellos y al público ser testigos, referentes, protagonistas de un instante del viaje. Un viaje iniciado hace nueve años atrás. En el tiempo y el espacio (...) El espectáculo se estructura en el viajar. El sentido del viaje para quienes lo viven y su camino. Los avatares: el transitar del tiempo, la ruptura de lo real y la identidad. Los que ven en el viaje. Estáticos. Descriptivos. Racionalizadores. Intentando vanamente explicar lo inexplicable. La calle. Arquetipos del recorrido puesto en la mirada de los otros, la palabra de los otros, el gesto de los otros. El muro. La pared inerte, pero con un sentido latente. Laberinto vertical de aspecto neutro. Cartel y referente del camino. Lugar utópico de espacialidad virtual, con trampas, salientes, formas cambiantes. Texturas. Testigo del camino y del viajero. Alfa y Omega de esta geometría».

El cambio de horario -a las 21- y el costo mayor de las entradas reduce la presencia del público seguidor de Macocos y *Geometría de un viaje* realiza una temporada breve, con pérdidas.

A fines de 1994, en el teatro Corrientes, el grupo retomó con gran afluencia de público el *Guiso de Macocos*, en el que, fiel a la fórmula miscelánea, aprovechaba números y cortes de los cinco espectáculos realizados y en cada función cambiaba los contenidos del programa. Horario: 0.30, pasada la medianoche, regreso a los hábitos originales del grupo y su público. El encargado de establecer la estructura combinatoria de los números y de mutarla en cada ocasión era Rama, quien tenía en cuenta para la distribución de los cuadros el equilibrio en la participación de los cuatro actores. Se incluían temas musicales en la apertura y el cierre, nuevamente con la colaboración de Pablo Nápoli en el sonido. La serie de «guisos» fue pensada originalmente para un número acotado de funciones con el objetivo inmediato de recuperar el dinero invertido en *Geometría de un viaje* (que dejó al grupo una

deuda de 15.000 pesos). Inesperadamente, el éxito de convocatoria hizo que las presentaciones se prolongaran hasta fin de año y en los primeros meses de 1995. Un promedio de 200 espectadores por noche y mucha gente que se quedaba sin poder entrar señalaba la recuperación del público «hinchada», que volvía a ver *Guiso...* en más de una función. El «menú», que cambiaba en cada presentación, era adelantado a los espectadores con un cartel en boletería, como si se tratara de una programación «a la carta», a pedido del público y del empresario de paredes. A diez años de su formación, Macocos festeja su aniversario en diciembre de 1995 con una retrospectiva de los espectáculos y una exposición-museo-laberinto de la historia del grupo en el Centro Cultural Recoleta, «10 días por 10 años», así como con la edición de un folleto sobre su trayectoria (Dubatti, 1995b). A partir de 1995 se suman como asistentes de producción Mariana Armelín y Carolina Paz (ésta última continúa trabajando con Macocos hasta hoy).

Variaciones sobre la crisis

A propuesta de Casablanca y Wolf, comienza la elaboración de *Macocrisis*, que se estrenará en marzo de 1996 en la Fundación Banco Patricios con producción de dicha institución (12.000 dólares, una suma con la que Macocos nunca había contado antes para su trabajo). El desafío del acuerdo con la Fundación Patricios marca un antes y un después en la historia del grupo y cierra un período de diez años de autogestión que, si bien ofreció como saldo la conformación de un público «cautivo», significó permanentes esfuerzos económicos. El cambio en el mecanismo de producción abre una nueva etapa en la historia del grupo, a partir de su inserción sostenida en un circuito teatral profesional, ya sea comercial –como en el caso de la Fundación Patricios- u oficial (más tarde, en el San Martín y otras salas).

A partir del discurso social sobre la crisis, Macocos investiga en diferentes zonas de representación: la familia, el amor, la economía, la ética. El espectáculo *Macocrisis* se dividía en tres líneas principales: la de los vendedores ambulantes o «buscavidas» que interpretaban temas musicales populares; la historia de *¡Qué familia mi familia!* -germen del posterior *Los Albornoz-*; y una galería de espacios sociales periféricos que también registraban el impacto de la crisis (del cuadro del taxi al de la cola de los desocupados).

La principal diferencia respecto de la dramaturgia anterior de Macocos radicaba en la inserción de la obra sobre la familia: se trataba de una breve pieza sainetera, de estructura orgánica tradicional (presentación, nudo y desenlace), de unos veinte minutos de duración, en la que se trabajaba con la interacción de monitores de televisión y video. El espectador se conectaba con tres planos de narración: actores sobre el escenario, un set de televisión que grababa en el mismo momento la interacción de los actores y el público de la platea y la transmisión de imágenes en circuito cerrado o en video grabado anteriormente (un *zapping* de programas) por los monitores. El espectador veía a los actores sobre las tablas, la grabación en vivo y la transmisión monitoreada. La multiplicación de niveles narrativos llevó a los Macocos a descubrir el poder pregnante de la televisión, ya que muchos espectadores no se concentraban en las acciones del escenario y preferían seguir permanentemente la imagen monitoreada. *Los Albornoz* marcará una profundización en esta línea de investigación.

En *Macocrisis* desaparece la estructura de banda musical y se produce un giro en la conformación del público: asiste mayoritariamente una franja de espectadores adultos —entre cuarenta y setenta años— que no era frecuente en los espectáculos anteriores. Es el público que asiste regularmente a la Fundación Patricios y que acepta la presencia de Macocos, como antes lo había hecho con otros exponentes del «under»: Los Melli (*La factura maldita*) y Urdapilleta-Tortonese (*Mamita querida*). *Macocrisis* retoma el humor negro de *Macocos*, *adiós* y *buena suerte*, aunque ya no en un plano abstracto-ideológico sino más humano, concreto e inmediato, en un pasaje del paradigma de las ideas a la percepción de lo real particular. Lo festivo es también desplazado por un humor que comenta la realidad inmediata y que llama al aplauso cómplice del público en el reconocimiento de lo que está sucediendo fuera del teatro. La promoción del espectáculo incluyó una intensa campaña publicitaria, diseñada por Leandro Raposo y contratada por Macocos, que desplegó estrategias tan efectivas como creativas en la convocatoria de espectadores: una silla encadenada a un tacho de basura en la calle Florida, con el lema «Es lo mismo que usted ve ahora, pero pagando entrada. *Macocrisis*»; un afiche con la imagen de la cola de desempleados tomada del espectáculo y el lema «¿Qué mirás gil? *Macocrisis*, un espectáculo que habla de cómo estamos»; la distribución de señaladores con almanaques que se extendían hasta el día 15, con el texto «Si igual a fin de mes no vas a llegar». Eli Sirlin creó la iluminación y Mariana Rovitto la gráfica. El espectáculo contó con un diseño de pelucas de goma espuma que estilizaban el imaginario del comic como mecanismo de distancia de la poética del realismo.

Hacia fines de la exitosa temporada de *Macocrisis* —que concluye en octubre de 1996—, Macocos se conecta con Rubén Scarone, ex-manager de Les Luthiers, y lo suman a la compañía hasta comienzos de 1998. En enero de 1997, llevan *Guiso de Macocos* a la Fundación Banco Patricios, donde se presentan hasta el lamentable cierre de la institución a mitad de año. Paralelamente se presentan en la televisión del verano: *Patás para Arriba* (Canal 13), programa diario de sorteos y juegos que incluye números cómicos. En 1997 Macocos obtiene el ACE al Mejor Espectáculo Cómico por *Guiso de Macocos* (Fundación Banco Patricios) y en octubre se presenta en el cierre del *I Festival Internacional de Buenos Aires*, con el espectáculo *Ayer, hoy y Macocos: Exitología* (Sala Casacuberta del Teatro San Martín), especie de «guiso de luxe», según lo definió el grupo en una entrevista realizada el 22 de diciembre de 2000. El acontecimiento —protagonizado por un público muy comunicativo, que celebraba las intervenciones de Macocos con «la ola humana»— inicia la serie de trabajo del grupo con el San Martín.

Macocos en la programación del teatro oficial

Una accidentada gira por la costa con el *Guiso de Macocos*, en la temporada de verano, abre 1998. A fines de 1997 habían presentado un proyecto al San Martín para contar una historia del teatro nacional. También en 1997 habían conocido, a través de Rubén Scarone, a Jorge Maronna, con quien comienzan una fecunda colaboración que implica cambios profundos en la forma de producción desde el punto de vista del ejercicio de la conciencia crítica y estética del grupo. Maronna introduce en la escritura del equipo el valor de la corrección, el rigor y el perfeccionamiento.

A fines de 1997 el San Martín, bajo la dirección de Ernesto Schóo, aprueba la producción de *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi* y en mayo de 1998 Macocos hace su ingreso en la mayor institución del teatro oficial de la Argentina y comienza a ensayar en la Sala Cunill Cabanellas. El teatro oficial aporta sus ventajas: presupuesto abundante, técnicos especializados, la posibilidad de contratar a grandes profesionales para cada disciplina de la creación del espectáculo, entre ellos, Mini Zuccheri en vestuario.

Cuando *Marrapodi* se estrena, el 31 de julio de 1998, Kive Staiff ya era nuevamente el director del San Martín. El éxito de *Marrapodi* hizo que el espectáculo continuara en cartel hasta el 20 de diciembre y se repusiera en febrero-marzo de 1999. *Marrapodi* se presenta en Rosario (abril 1999) y Montevideo (mayo). Se repondría del 14 de setiembre hasta el 7 de diciembre de 2000 en la Sala Sarmiento, dependiente del Complejo Teatral de Buenos Aires, institución que reúne todos los teatros dependientes de la Secretaría de Cultura de la Ciudad –salvo el Colón– bajo la dirección de Staiff. El ciclo de las funciones en el Sarmiento se cerró con un festejo por los quince años de historia del grupo.

La fabulosa historia... posee una estructura narrativa unitaria y una detallada elaboración del texto, con la participación de Jorge Maronna como coautor. A partir de la evocación de los Marrapodi, una «familia de actores» cuya labor siempre resulta a la vez precursora para la historia de la escena nacional y malograda por problemas de todo tipo, Macocos recompone el devenir diacrónico del teatro argentino a través de algunos de los «géneros» más característicos de su evolución: la loa, la comedia clásica española, la zarzuela, el drama gauchesco, el sainete, el grotesco criollo, el realismo de los sesenta y la revista porteña de los setenta. Adolfo Casablanca supervisó la investigación histórica a partir de su libro *El teatro en la historia argentina (desde el descubrimiento de América hasta 1930)*. Esta vez Macocos resuelve su comicidad como parodia-homenaje: exalta entrañablemente la historia del teatro nacional y los esfuerzos de los teatristas argentinos para desarrollar su tarea contra mil inconvenientes y múltiples desamparos. El teatro como resiliencia (Dubatti, 2002b). Al margen de todo signo de humor cuestionador, Macocos reivindica una comicidad directa, simple y un tanto «naive» (que lo conecta con sus orígenes), e incluye una mirada cariñosa sobre el pasado teatral en el que Macocos se involucra, consciente de la novedad que introduce en dicho proceso. Nuevamente los Macocos tocan música en vivo pero no como antes en formato de banda rockera: piano (Salazar y Wolf), clarinete (Xicarts), flauta travesa y guitarra (Casablanca).

Una experiencia inédita: la puesta de teatro de autor

Staiff encomendó a Macocos a fines de 1998 la puesta en escena de un texto de autor (primera experiencia del grupo al respecto): *Androcles y el león* de G. B. Shaw, para estrenar en la Sala Casacuberta con un amplio elenco en el que se incluyeron figuras invitadas, entre ellas Valentina Bassi –hasta entonces nunca una actriz había compartido escenario en la misma obra con Macocos. El grupo somete la pieza de Shaw a un complejo proceso de adaptación y reescritura que la convierte en un texto macocal. Sin embargo, la crítica de Buenos Aires juzgó negativamente la adaptación, ya sea por la carencia de «fidelidad» a Shaw, ya por

la carencia de la identidad poética de los Macocos. Maronna colaboró en la composición musical, pero no intervino en el proceso de reescritura del drama. *Androcles y el león* se estrenó el 11 de noviembre de 1999, se presentó hasta fines de diciembre y luego se repuso de enero a marzo (inclusive) del 2000.

Delicias cómicas de una familia argentina

En 2001 Macocos llevaría adelante dos estrenos: *Fábula de la princesa Turandot* de Carlo Gozzi en el Teatro Argentino de La Plata (Provincia de Buenos Aires), segunda experiencia de montaje de teatro de autor y adaptación de un clásico; *Los Albornoz*, en el Teatro de la Ribera (La Boca, frente al Riachuelo), como producción del Complejo Teatral de Buenos Aires.

Los Albornoz es reescritura ampliada de la breve pieza sainetera incluida en *Macocrisis* (1996). Como señalamos anteriormente, el grupo trabajó en sus dramaturgias siempre con la estructura narrativa de suma o yuxtaposición de cuadros y números breves, a la manera del varieté, y se animó por primera vez en *¡Qué familia mi familia!* –título de la versión original de *Los Albornoz*- a escribir una pieza unitaria, de desarrollo orgánico y mayor duración, es decir, una obra en el sentido tradicional. Si la pieza incluida en *Macocrisis* duraba unos veinte minutos, *Los Albornoz* se extenderá hasta convertirse en un espectáculo autónomo de una hora y cuarto.

El subtítulo de *Los Albornoz*, incluido en el programa de mano, anunciaba el contenido del espectáculo: «Delicias de una familia argentina». De la misma manera, los televisores que invadían los pasillos de la platea, ya encendidos cuando el público ingresaba a la sala, prefiguraban componentes de la trama². La estructura escenográfica, diseñada por Marta Albertinazzi, enmarcaba la totalidad de la boca de escenario con una estructura que simulaba la caja de un televisor.

Los Albornoz son una típica familia argentina de clase media-baja, integrada por padre (Salazar), madre (Wolf), abuela (Xicarts) y dos hijos (el varón y la «nena», ambos interpretados por Casablanca), venida a menos por los efectos de la crisis, hasta su definitiva destrucción. Si hay un campo simbólico desarrollado por todas las artes en la Argentina es el de la familia³. Los Macocos aprovechan el conocimiento público de los hábitos sociales más frecuentes y de las formas teatrales, cinematográficas y televisivas nacionales que tematizan lo familiar –del sainete y la comedia blanca al drama realista y *Los Campanelli*- para parodiarlos. Del contraste entre lo esperado o conocido por el espectador y lo que realmente acontece en el escenario, surge un efecto cómico desbordante, que hace reír a los espectadores prácticamente sin descanso. El resultado es una mirada a la vez satírica y piadosa, cuestionadora y nostálgica de los hábitos familiares y las bondades pretéritas de la cultura del bienestar y el trabajo.

En esta versión ampliada de *Qué familia mi familia* ha cobrado mucho mayor protagonismo la presencia de la televisión como referente de la vida familiar. El espectáculo analiza cómo la tevé se ha convertido en el auténtico principio de realidad de la sociedad planetaria y la construcción mediática ha logrado desplazar a la vida misma. Los Macocos juegan con la interacción de los monitores ubicados en la sala, critican despiadadamente a los «reality shows» y a su público consumidor y logran en la composición de la despiadada abuela Mamma Dora una

de las mejores creaciones de toda la historia del grupo. Macocos despliega en *Los Albornoz* diferentes registros de comicidad: de la violencia de la farsa y el humor negro a la caricatura entrañable del pibe argentino que adora a su padre y hace cualquier cosa por él, encarnada por el genial Casablanca.

Continente viril de Alejandro Acobino marca, como puede verse por la historia de la Banda, el primer trabajo del grupo sobre una «obra de autor nacional». Sobre las características de este trabajo, cedemos la voz a los trabajos de los críticos incluidos en este Cuaderno.

Bibliografía

Cilento, Laura, 1992, «Macocos en el ojo de la tormenta», *Teatro 2*, n. 2.

----, 2000, «Los Macocos en perspectiva», *Funámbulos*, a. III, n. 10 (marzo-abril), pp. 42-45.

Cilento, Laura, y Gabriela Fernández, 1993, «Apuntes para una historia de Los Macocos y Los Melli», *La Escalera*, n. 3.

Dubatti, Jorge, 1991, ed., *Otro teatro (Después de Teatro Abierto)*, Libros del Quirquincho.

----, 1992, ed., *Teatro 90 (El nuevo teatro de Buenos Aires)*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho. Incluye el guión de *Macocos, adiós y buena suerte*.

----, 1994, ed., *Así se mira el teatro hoy*, Buenos Aires, Beas Ediciones.

----, 1995a, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta.

----, 1995b, *Banda de Teatro Los Macocos. 10 años. Notas para una historia*, Buenos Aires, Macocos x 10 años, folleto de 30 páginas. Incluye notas de Laura Cilento, Viviana Da-Re y Gabriela Fernández.

----, 1995b, *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, CILC.

----, 1996, «Tipos de texto dramático» (Universidad Nacional de Lomas de Zamora, ficha de cátedra Literatura Europea I y II). En Dubatti 2002b.

----, 1997, «Hacia una periodización del teatro occidental desde la perspectiva del Teatro Comparado», Universidad Nacional de Lomas de Zamora y Universidad de Buenos Aires, ficha de cátedra, publicada por la revista digital *Teatro Celcít* y en prensa en Dubatti, 2002b.

----, 1998a, «Macocos: diez años de producción teatral. Notas para una historia», en su *Poéticas argentinas del siglo XX. Literatura y teatro*, comp., Buenos Aires, Editorial de Belgrano, pp. 363-375.

----, 1998b, «Los Macocos y el teatro argentino de los ochenta», *Teatro*, Revista del Teatro San Martín, tercera época, a. IV, n. 8 (noviembre), pp. 52-55.

----, 1999, *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel.

2. En este caso la realización audiovisual estuvo a cargo del Departamento de Producción Audiovisual del CTBA, René Aure y Nicolás Mazzi.

3. Véase al respecto el estudio de Stella Martini (1993)

- , 2000a, comp., *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2000b, comp., *Nueva dramaturgia argentina*, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Col. Desde la Gente.
- , 2001, comp., *El teatro argentino en el III Festival Internacional de Buenos Aires*, Universidad de Buenos Aires, Col. Libros del Rojas.
- , 2002a, coord., *El nuevo teatro argentino en la postdictadura (1983-2001)*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- , 2002b, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Editorial Atuel.
- , 2003a, *El convivio teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- , 2003b, coord., *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002)*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.
- Foster, David William, 1999, «Sexo y poder en *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi*», *Teatro XXI*, n. 8 (otoño), pp. 55-56.
- Martini, Stella, 1993, «La familia que la dramaturgia argentina puso en escena», *Cuadernos de Investigación del Teatro San Martín*, n. 2 (primer semestre), pp. 93-102.
- Sikora, Marina, 1999, «Parodia y homenaje en *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi*», *Teatro XXI*, n. 8 (otoño), pp. 57-58.

II. MARÍA VICTORIA EANDI

CONTINENTE VIRIL, BRECHT Y EL PODER CONTESTATARIO DE LA RISA

¿Es factible pensar en un teatro brechtiano cuando nos enfrentamos a un espectáculo como *Continente viril* y un grupo de teatro como Los Macocos? Aunque la pregunta pueda resultar provocadora o inesperada por la vertiente ligada al humor -y no *explícitamente* política- que viene desarrollando este grupo hace ya dieciocho años, hay varios elementos que nos permiten formularla.

Ante todo, hay una «apropiación» manifiesta de los procedimientos brechtianos en la siguiente declaración de Daniel Casablanca¹, actor integrante del grupo: «Nosotros hacemos un teatro brechtiano y de barricada, porque el espectador tiene todo el tiempo la posibilidad de hacer la distancia.» Y agrega: «Tal vez mucha gente diga: ‘¿cómo van a comparar el teatro brechtiano con el de Macocos?’. Pero nosotros usamos las técnicas de Brecht.» En este sentido, tienen por costumbre enmarcar sus espectáculos con una «develación del artificio» al mostrar que es siempre un «macoco» el que despliega un personaje frente al espectador. A veces es el clown el que predomina, otras es el bufón. En el primer caso, según Casablanca, «es el macoco haciendo humor, como en *Turandot*. Ahí las máscaras son una excusa y se ve, por ejemplo, al macoco ‘Dan’ haciendo el humor, disfrazado. Se ve al macoco diciendo ‘yo soy el rey de la China’, pero saliendo del personaje y haciendo la distancia todo el tiempo.» En el segundo, «es el macoco construyendo un personaje (un personaje más rígido). De todas maneras siempre tenemos que lograr el guiño.» En espectáculos como *Los Albornoz* o *Continente viril*, en los cuales lo que prevalece es el bufón, «quedan adelante los personajes monstruosos distanciándose más del macoco. Este es el que siempre dice: ‘Buenas noches, gracias por haber venido, les vamos a mostrar esto’. Es lo que nos permite esa distancia donde uno sabe que está el macoco, que nos alivia o nos contiene. Sabemos que es el macoco el que está haciendo eso, para que no sea tan melodramático. Por eso nosotros hacemos esa presentación.» En *Continente viril*, dicha presentación se nos da a través de los pingüinos (el animal sobre el que gira el relato), excelentemente encarnados por los cuatro actores que integran el grupo, quienes a su vez tocan música marcial al inicio y al final de la puesta en escena. Estos momentos no están integrados en la historia; por el contrario, funcionan como un «comentario» de Los Macocos sobre el espectáculo mismo y generan un segundo nivel por fuera de él, que cumple la función de «avisarnos» que este grupo está por mostrarnos una galería de personajes siniestros.

Brecht señala en su *Pequeño Organon*²:

«Nunca ni por un instante se transforme el actor enteramente en su personaje. ‘No representaba al rey Lear, era el rey Lear’, éste sería un juicio desastroso sobre un actor.

1. Entrevista realizada por la autora de este artículo publicada en el Cuaderno de *Poéticas de teatro cómico* del I Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado, realizado en el Centro Cultural Ricardo Rojas y el Centro Cultural de la Cooperación desde el 3 al 6 de septiembre de 2003. (Todas las declaraciones de Daniel Casablanca que aquí aparecen fueron extraídas de dicha entrevista.)

2. Brecht, Bertolt, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963.

El debe limitarse a mostrar su personaje o –mejor dicho- no debe limitarse a vivirlo solamente. (...) Pero en principio sus sentimientos no deben ser los de su personaje...». Esto tiene que ver con el famoso «efecto de distanciamiento», que según Brecht, es la «representación que si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer extraño». «Para producir efectos de extrañación», continúa más adelante, «el actor debe evitar (...) que el público se quede ensimismado con su personaje. No buscando hipnotizar al público, tampoco tiene el actor por qué hipnotizarse a sí mismo.»

El vínculo con los procedimientos de Los Macocos es patente. Sin embargo, en lo que queremos hacer hincapié en este artículo, es en el hecho de que este vínculo no consiste nada más que en una cuestión formal, sino en el sentido último que le daba Brecht a este tipo de recursos que «desnaturalizaban» el teatro. Brecht buscaba generar un teatro verdaderamente político, provocar una actitud crítica y reflexiva en el espectador, que éste se saliera de su alienación y observara la realidad no como algo inmodificable y eterno, sino como algo que podía ser construido y transformado por los hombres. De alguna manera, Los Macocos, a su manera e indirectamente -porque así es como se maneja el bufón, también están generando su propia politicidad a través del teatro, se están animando con *Continente viril* a lidiar con un tema que es hoy todavía muy doloroso, porque las heridas aún no están cerradas y porque aún quedan muchas cuestiones por resolver: el de los aberrantes sucesos de la última dictadura militar. Pero lo hacen mostrando las contradicciones, como pedía Brecht, al oponer, por ejemplo, la libertad que pretende el científico, uno de los personajes de la obra, para divulgar sus descubrimientos y su complicidad civil, al «mirar para otro lado» y permanecer alienado en su «torre de marfil».

Y otra de las «contradicciones» es que el tema del Proceso, tan sombrío y horroroso, está tomado desde la perspectiva del humor que, como se dijo al comienzo, es la que define al grupo. Y aquí es donde se entiende plenamente el comportamiento del bufón, que Casablanca caracteriza así: «El bufón no puede insultar directamente porque es castigado por el rey. El bufón tiene que encontrar lo oblicuo del discurso para llegar en forma de rebote a la ironía y a la crítica. Esto obliga a una poética. Este es el juego y el límite. Si el bufón dice que el rey es un hijo de p..., le cortan la cabeza y no sirve. Tiene que decir que es un hijo de p... y que el rey se ría.» La risa entonces vuelve a tener ese carácter legendariamente revulsivo y contestatario, vuelve a ser esa voz alternativa a lo oficial. Por eso Casablanca declara: «El humor es esa arma, el humor te distancia para poder procesar más claramente esos ‘palos’ terribles.» Y al mismo tiempo, la risa, por contraste, profundiza la tragicidad de aquellos terribles acontecimientos. Lejos de convertirse en un medio para quitarles trascendencia, es ésta la singular forma que tienen Los Macocos para recordarlos y expresar su repudio.

Bibliografía

Brecht, Bertolt, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963.

Casablanca, Daniel, «*El humor es una cosa seria*». Entrevista a Daniel Casablanca por María Victoria Eandi en Cuaderno de *Poéticas de teatro cómico* del I Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado, realizado en el Centro Cultural Ricardo Rojas y el Centro Cultural de la Cooperación desde el 3 al 6 de septiembre de 2003.

III. SILVANA HERNÁNDEZ

OBSERVACIONES SOBRE EL HUMOR EN EL LENGUAJE DE LA ADAPTACIÓN

Para un análisis del espectáculo recientemente realizado por Los Macocos a partir de *Continente viril*, texto escrito por Alejandro Acobino y por primera vez llevado a la escena por esta «Banda de Teatro», recurrimos al texto de dicha puesta, es decir, la adaptación del libro original, por considerarlo material de lectura ineludible hacia una aproximación y estudio de determinados elementos que se plantean en esta propuesta. Consideramos también que, como fue manifestado por el director, Javier Rama, y comprobado en nuestra recepción del espectáculo, numerosos aspectos del lenguaje escénico de *Continente viril* se hallan ausentes en el texto de la adaptación y fueron instalándose en el espectáculo a lo largo del proceso de ensayos y de puesta en escena, a través de la acción del grupo en escena. Por otra parte, cabe señalar que se observan diferencias entre el texto original de Alejandro Acobino y el de la puesta de Los Macocos en cuanto al tono con el cual se expresan algunos componentes del drama; citaremos algunos ejemplos en nuestro análisis.

Nos centraremos en dos aspectos, que en gran medida se hallan vinculados a partir de su desarrollo escénico. Por un lado, se trata de una característica relacionada con el trabajo que Los Macocos ya habían desarrollado en sus primeras puestas: el humor desde un lugar «ingenuo»¹. Por otro, nos detendremos en la comicidad de la palabra, su sonoridad, la literalidad, su relación con el pasado y con una dimensión «fuera de tiempo» de la base Comodoro Espeche, lugar donde se desarrolla la acción.

En relación con el lenguaje, son numerosos los ejemplos que, a partir de tratamientos diversos, se presentan a lo largo de la puesta. Precisamente al comienzo del espectáculo, una voz en off realiza un conjunto de advertencias al espectador; en el caso de una comedia como ésta, esa voz funciona de acuerdo con el tono de «comedia siniestra» –así define el grupo la poética del texto-. Mientras Los Macocos se ubican en el espacio escénico frontal, caracterizados como pingüinos, e interpretan música militar (haciendo uso de los instrumentos característicos),² en simultaneidad con una deformada versión de *Aurora* que suena en la sala, la citada voz ordena, como si se tratara de un comunicado militar de la época del Proceso (1976-1983), todo aquello relativo a las conductas que el espectador debe adoptar. De este modo, las primeras palabras del espectáculo inmediatamente remiten a la dictadura con la referencia al «Comunicado n° 1». Del mismo modo, la primer escena, luego de esta suerte de prólogo, presenta al científico Esteban Sosnovsky, quien graba el relato de todo aquello que va experimentando en su viaje a bordo del Tijuca. Entonces dice: «Ante mí, dos océanos se estrechan en mítico estrecho, bastante ancho de hecho, estoy chocho»³. Es esencial mencionar que el científico se refiere a sus experiencias con un tono marcadamente «lírico» y

1 Así lo expresaba la crítica en sus comentarios a partir de los primeros espectáculos del grupo.

2 Nos referimos a un tambor redoblante, platillos, y un tambor más grande, a los que se agrega, en este caso, un violín.

que la acumulación del sonido «ch» produce un efecto contrario a ese lirismo. En la misma escena, Sosnovsky se refiere al estrecho de Drake, y luego de pronunciar su nombre, reproduce con su voz el efecto de eco con valor cómico: «drake, cake, cake». Asimismo, el juego de palabras del momento en que el científico dice que un témpano se le ha presentado de modo «pacífico» y «también atlántico». De este modo, modifica sustancialmente el significado de la frase del texto original de Acobino, en la cual el personaje expresa: «etéreo y pacífico», aludiendo a las cualidades de liviandad y tranquilidad del témpano.

Otro de los ejemplos se vincula con el relato de las series televisivas de décadas pasadas en que Perrupato se refiere a la muerte de un actor, el protagonista de la serie «El zorro». Se menciona la noticia de la desaparición del actor y posterior descubrimiento de su cadáver en un departamento en el que el portero habría detectado mal olor. La mención de este hecho propicia inmediatamente el comentario de Benítez en relación al «olor a zorrino». El chiste, con características de humor negro, se sustenta en la homofonía «Zorro» / «zorrino». Referimos otra escena: Benítez y el científico entran en la Base y el último se sorprende y siente profunda nostalgia al escuchar la música que reconoce como propia de otro tiempo (más específicamente, de su juventud). Se trata de un tema de Richard Clayderman, músico popular durante los años de la dictadura. Benítez y Perrupato le comentan, con orgullo, que tienen varios discos del compositor. Sosnovsky extrae del mueble donde están los discos varias tapas que, ante sus ojos y los del espectador, repiten el ejemplar del mismo álbum. Los Macocos explotan cómicamente la literariedad de la expresión «tenemos muchos discos de Clayderman», quieren decir «tenemos muchos ejemplares del mismo disco». Por último, una vez que el coronel ha instruido al científico acerca de su carrera militar, lo insta, nuevamente, a que reflexione acerca del hecho de revelar su descubrimiento, y, en este momento, se descubre al oficial Perrupato y al sargento Benítez escondidos y observando detrás de una cortina de plástico, que conduce a la habitación del científico y al galpón, y levemente iluminados. El coronel los llama con el fin de que el científico confirme que su teoría no es del todo exacta, y dice: «¡Aparezcan!», acción que se resuelve, no sólo al hacerse presentes ante los dos, sino a partir de un cambio sustancial producido mediante la iluminación.

Con respecto a las constantes referencias al pasado, Los Macocos incorporan una serie de elementos en relación con un campo semántico alrededor de la milicia, la tortura, la dictadura, el estado de sitio. Tanto la música como los alimentos, las golosinas y las bebidas de que disponen en la base se vinculan con los años de la dictadura, como también los recuerdos que guardan del pasado (en relación con las series de otros tiempos, de las cuales son muchas las mencionadas). En este caso, consideramos que la particular situación en la que se encuentra la base Comodoro Espeche, su anclaje en el pasado, propicia la existencia de una diversidad de objetos y referencias que se agolpan en escena. Cuando se habla de la música de Clayderman, también se ha referencia a Ray Coniff, Caravelli, Al Bano y

3 En el texto de Acobino, este parlamento del científico culmina con «mítico estrecho». Lo que sigue a continuación es agregado por Los Macocos.

Romina Power. Todos ellos músicos de moda hace varias décadas, con lo que de este modo se remite a un elemento simultáneamente relativo a los personajes y a los actores. Luego, en relación con las golosinas y bebidas, se mencionan algunas aún vigentes, junto a otras no existentes en la actualidad, como los chicles Jirafa, los caramelos Mu-Mu. Por otra parte, en cuanto a las bebidas, él mismo Perrupato encuentra una botellas (de teem, crush y tab) tan viejas que, según manifiesta, hace veinte años que no toma de ellas, motivo por el cual, según se puede ver desde la platea, la gaseosa parecería haber adquirido un estado sólido (efecto logrado a partir de un tipo de pintura de color similar al de la gaseosa original).

De este modo, a través del humor, tan utilizado por la Banda de Teatro Los Macocos, se presentan dos interesantes aspectos tratados con inteligencia, originalidad y notable desempeño escénico, en una puesta que, como lo conciben sus integrantes, trabaja sobre lo siniestro que manifiesta la perduración de la dictadura en nuestra actualidad.

IV. MARÍA NATACHA KOSS

EL PODER DE SÍNTESIS DE LOS ESPACIOS EN *CONTINENTE VIRIL*

Por lo general si una obra es orgánica, en el sentido de que tiene una coherencia interna, todo el espesor de signos que la conforman se relacionan entre sí. Nada de lo que forma parte del espectáculo es arbitrario aunque, paradójicamente, los autores no lo sepan. Es bajo este presupuesto que nos permitimos suponer que, analizando la disposición del espacio escénico de *Continente viril*, llegaremos a conclusiones que podrán aplicarse a la totalidad de la obra.

La pieza trabaja sobre una multiplicidad de espacios imaginarios, que sólo podrían proyectarse en una sala de dimensiones tan reducidas y particulares como las del Foro Gandhi a través de la utilización de signos constantemente mutables, sumado al aprovechamiento de la sala en su totalidad, es decir, incluyendo a la platea.

Es aquí donde nace el primer espacio imaginario: la pingüinera argentina ubicada en las inmediaciones de un acantilado. Los pingüinos atraviesan la platea, interactuando entre sí físicamente y con los espectadores desde la mirada. Aprovechan entonces la pendiente escalonada transitando el trayecto desde la cima (platea) hasta la pendiente (proscenio) del acantilado. Y se suicidan tirándose al vacío, vacío por el cual ingresó el público a la sala. No puede descartarse entonces, por lo menos en una primera instancia, la relación entre los espectadores y los pingüinos.

Inmediatamente el lugar de la muerte muta en la cubierta del Tijuca gracias a tres simples recursos: un salvavidas con el nombre del barco atado a la baranda, la presencia del científico con su postura corporal, y la bufanda arrasada por el viento y el frío que lleva puesta. El barco surgió del mismo lugar de donde se suicidan los pingüinos, único motivo por el cual Sosnowski viaja a la Antártida. Podemos encontrar acá la primera relación entre la conformación del espacio escénico y la trama.

El tercer espacio que se nos presenta es la base Marambio. Este lugar tan particular está conformado por un techo y dos paredes que se ven, más otras dos paredes invisibles. Estas últimas van a ser atravesadas únicamente por los dos gendarmes y no por los civiles, dando la sensación de ser fantasmas de la dictadura argentina más que militares golpistas de carne y hueso. Al contrario de esta comunión entre Benítez y Meléndez, el científico y el burócrata no vana atener ningún rasgo compartido. Perrupato va a disponer de un espacio onírico conformado por la luz y la música, no correspondiente con ningún otro de la obra, en donde va a desarrollar su relato del loro, y donde va a delatar su cobardía y complicidad como civil ante el golpe militar. Sosnowski va a permanecer sujeto al espacio material, pero irónicamente, a pesar de ser el único que se mueve dentro de áreas visiblemente tangibles, va a ser incapaz de ver lo que se insinúa siniestramente por detrás hasta que sea demasiado tarde. Ejemplo de esto es la controvertida escena de la picana. Esta ceguera será propia del personaje en representación característica del grupo social al que pertenece.

Se conforma además un espacio extraescénico (los otros ambientes de la base) que permanece invisible a los ojos del público, en el cual van a acontecer sucesos que

sólo podemos sospechar (relaciones homosexuales) o que conocemos con certeza pero que son ilegales y por lo tanto deben ocultarse (prisión de Sosnowski).

Podemos considerar a la base australiana como un quinto espacio de carácter también extraescénico, construido a partir de la referencia verbal de los personajes y de las conversaciones por la radio. Éste lugar físicamente cercano pero extranjero, va a ser la única posibilidad que da la obra para una justicia tardía. Al caer Meléndez en ella surge la oportunidad de encarcelarlo por sus crímenes, aunque más no sea bajo una causa menor.

Pero es aquí donde aparece el sexto y último espacio: la platea. Ésta va a incorporar sigilosamente a Meléndez, camuflándolo como un espectador más. Sobre el cierre de la obra nos encontramos los espectadores, nuevamente, formando parte del cuerpo de personajes. Somos pingüinos, pero también somos el medio que camufla al coronel.

Podemos ver, entonces, de qué manera los distintos espacios fueron caracterizando no sólo a los personajes sino también al público, sintetizando a la vez las particularidades profundas de la trama y la plataforma de su crítica social: la ideología golpista representada por los dos gendarmes que recorren como fantasmas la base argentina; el espacio onírico y cómplice del civil burócrata; la ceguera de la comunidad científica ante el mundo material que la rodea; y el lugar del público como cómplice y víctima a la vez. Se suman a éstos los dos espacios extraescénicos: el parcialmente oculto en donde acontece lo ilegal, y el foráneo donde reside la única posibilidad de justicia.

Estamos, por lo tanto, en condiciones de afirmar que los distintos espacios escénicos no sólo funcionan significativamente en la obra, sino que además las conclusiones que se desprenden de ellos pueden ser aplicadas al resto de los elementos de la puesta.

V. ARACELI LAURENCE

CONTINENTE VIRIL: LA TRASCENDENCIA DE LA MEMORIA

Entre las variables que condicionan el nuevo régimen de experiencia y la visión de mundo cultural que de él se desprende encontramos el horror de la dictadura y la construcción de una evocación del dolor. Así, *Continente viril* -obra premiada con el Premio Germán Rozenmacher a la Nueva Dramaturgia en 2001, III Festival Internacional de Buenos Aires- de Alejandro Acobino, adaptada por Los Macocos, nos invita a recorrer, tal como lo indica el programa de mano, «un mapa siniestramente familiar, sobre el cual Los Macocos trazaremos las coordenadas de un desafío que nos venían pidiendo nuestras edades, contar desde el humor lo peor de nuestra historia reciente». La obra definida como una «comedia siniestra», nos muestra un continente no tan viril: violento, cruel, cobarde, hipócrita, agresivo, xenófobo, decadente, inútil.

Para realizar la lectura de esta pieza nos detendremos en tres aspectos, a saber, el concepto de banalidad del mal de la politóloga Hannah Arendt; la organización del espacio y el proceso de adaptación.

Banalidad del mal:

Según Hannah Arendt el mal radical se presenta como una manera «cristalizada» de reducir a los hombres, de aniquilar su espontaneidad y su pensamiento para que puedan destruir, inescrupulosamente, una parte de la humanidad. Dice Arendt, «hay un mal del que los hombres son capaces y que no tiene límites» (2000, p. 163). La banalidad del mal es, así entendida, la destrucción solapada e inadvertida del pensamiento que prefigura la aniquilación de la vida.

La tesis fundamental de la banalidad del mal relata a un hombre común, medio, «normal», absolutamente incapaz de distinguir el bien del mal. Hombres desclasados, como lo son el Sargento Benítez (dice Daniel Casablanca: «Es un bufón porque esconde lo que realmente es. Siempre hay otro discurso detrás de lo que hace»¹.) y Perrupato, que encuentran una posible valoración y una carrera en una Base militar.

A partir de hechos insignificantes: los gustos musicales o televisivos, la pronunciación de frases hechas, «Eso es la democracia; entran por una puerta y salen por la otra», como un discurso aprendido, como si se citaran órdenes o palabras de «confección» se manifiestan la falta de autenticidad y la obediencia. Así, nos podríamos preguntar: ¿Tienen conciencia estos personajes?. En el texto aparece claramente representada la erradicación del pensamiento en el ser humano, la renuncia a pensar de manera autónoma (ya que quienes lo hacen ponen en peligro su vida) y la docilidad ante los superiores que dan las órdenes:

SARGENTO: -Si a mí me ordenan que le coma el hígado yo le tengo que comer el hígado... pero si no tengo órdenes, no le mato ni una mosca... no señor.

1. Declaraciones de Los Macocos (Daniel Casablanca, Marcelo Xicarts, Martín Salazar y Gabriel Wolf) en una entrevista realizada por Jorge Dubatti el 24 de noviembre de 2003 en la Escuela de Espectadores.

CIENTÍFICO: -¿Sabe lo que pasa? Que a usted le gusta mucho cumplir órdenes.SARGENTO:- Sí, para que lo vía a negar... me gusta. Pero entiéndame, no es nada personal.

Banalidad en Arendt no es inocencia, en Perrupato y en Benítez aparece lo que la autora denomina «pura ausencia de pensamiento» (2000, p. 167).

La concepción del mal no excluye el sadismo, el mal perverso que se manifiesta en los vejámenes, las amenazas de muerte y el abandono de Sosnowsky en la Base, así, vemos una utilización organizada de la tortura.

Espacio:

Podríamos relacionar lo antedicho con el tratamiento del espacio que se realiza en la obra. El espacio escénico está conformado por el escenario, la escalera de acceso a la sala e incluye, también, la platea. Dice Pavis, «el terreno que el actor cubre con sus desplazamientos; su ‘estela’ deja en el espacio una señal de toma de posesión del territorio; la estela desaparece en cuanto la atención del espectador se fija en otro elemento del escenario» (2000, p. 160). Los espectadores, hacia el final, escuchamos el sonido de un celular y nos enteramos que el Coronel Meléndez está entre nosotros, tomando posesión del lugar y sentimos la agresión inesperada de este gesto. Por otro lado, son Meléndez y Benítez quienes pueden atravesar las paredes de la Base, así como atraviesan los límites de los valores más elementales.

El espacio dramático se tematiza, se convierte por sí mismo en objeto de representación. El espacio es un lugar de actuación. El hecho de que las acciones ocurran en un lugar determinado (una Base militar argentina en la Antártida) es tan importante como la manera en que suceden, es esto lo que posibilita que ocurran los acontecimientos. En este caso, estamos ubicados frente a un espacio de funcionamiento dinámico ya que permite el movimiento de los personajes. El movimiento es una meta en sí mismo ya que de éste resulta la imposibilidad de salvarse para Sosnowsky. De esta manera, la obra nos muestra una clara oposición entre el ejercicio del poder y la impotencia de los sometidos.

Adaptación:

En relación con el proceso de adaptación realizado por el grupo es de resaltar una modificación total del final de la obra. Los Macocos califican el desenlace original como «demasiado hollywoodense, demasiado rosa, y esto tenía que terminar exageradamente mal. Esta temática solo admite un final denso». En el texto original el científico: «Se está yendo en silencio» (2001, p. 141) y Benítez le reintegra el material que le habían robado («incautado») durante el «estado de sitio», en tanto en la versión, es abandonado para que muera congelado. En la adaptación de Los Macocos el científico le entrega el material a Perrupato para que lo divulgue al volver pero éste lo arroja. Meléndez, en el texto original, queda sujeto a la extradición a que lo someterá una Base militar australiana, en tanto que en la versión que estamos analizando es liberado y asiste al teatro. Así, Los Macocos aprovechan el conocimiento de los hechos públicos por parte de los espectadores y utilizan el humor negro y la violencia de la farsa (Dubatti, 2002) para presentar una mirada cuestionadora de un pasado que aún se encuentra entre nosotros.

En términos de Pavis, *Continente viril* es una puesta en escena ideotextual «toda puesta en escena que alude a la realidad social enuncia un comentario –subtexto o metatexto- que la relaciona con el mundo exterior» (2000, p. 215). Sin embargo, en varias oportunidades los actores se dirigen al público de forma explícita, procedimiento que abre la cuarta pared y denuncia la convención, haciendo hincapié en la teatralidad.

Para terminar, podríamos decir que *Continente viril* constituye un espectáculo indispensable para todos aquellos que piensan el teatro como «espacio de proyección de la memoria, como oasis de sentido en una realidad que parece haber perdido su principio de organización. El teatro se transforma en una herramienta de asunción del horror histórico y a través de sus metáforas invita a repensar la historia nacional y a elaborar un discurso memorialista» (Dubatti, 2003, p. 42) a detenernos a mirar y a reflexionar sobre nuestro pasado reciente.

Bibliografía

Acobino, Alejandro, 2001, *Continente viril*, Libros del Rojas, Buenos Aires.

Dubatti, Jorge, 2003, *El convivio teatral, Teoría y práctica del teatro comparado*, Editorial Atuel, Buenos Aires.

---, 2002, «Estudio preliminar: Del «under» al San Martín: para una historia de la banda de teatro Los Macocos», en *Teatro Deshecho I. Flora y fauna de la creación macocal*, Editorial Atuel, Buenos Aires.

Kristeva, Julia, 2000, *El genio femenino*, Hannah Arendt, Paidós, Argentina.

Pavis, Patrice, 2000, *El análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Madrid.

VI. LINDA MÁXIMO EL HUMOR NEGRO COMO REFLEJO DE LA REALIDAD

Los Macocos, Banda de teatro, vienen desarrollando una intensa tarea actoral desde hace 18 años. Realizan en cada una de sus presentaciones un exhaustivo análisis del comportamiento humano, para luego darle diferentes matices a su actuación.

Coincidiendo con el dicho de que el teatro es un reflejo de la realidad, en el caso de Los Macocos, transfieren al escenario todo su potencial pero en tono risueño, con sentido irónico y con rasgos de humor negro.

Continente viril se aparta de los ámbitos hogareños de los espectáculos que Los Macocos produjeron últimamente, para ingresar en un mundo inhóspito -nuestra Antártida- y adentrarse en personajes como el de un militar a punto de retirarse, su sargento ayudante, un empleado municipal y un científico que intentará investigar el suicidio de los pingüinos, logrando darle a sus actuaciones la impronta necesaria para que cada uno de ellos conmueva al espectador ante situaciones que remueven la memoria y llevan a la reflexión.

Más que la risa, la sonrisa. Y las escenas que a través de estos personajes, nos retrotraen a situaciones que hemos vivido en un pasado reciente.

El militar con su prepotencia, su arrogancia y su modo de incriminar. El sometimiento de su ayudante, un sargento con la ignorancia que sus mayores resguardan; el empleado timorato y atildado preservando su empleo, y por fin, el científico que sufre la burla y la desatención de quienes no desean se interfiera en su ya muy cercano alejamiento del lugar.

Alejandro Acobino, joven dramaturgo, logra que *Continente viril* sea una obra que permite a Los Macocos desarrollar sus recursos actorales con profundidad y contando una historia que quizás no divierta como sus anteriores trabajos, pero sí intensifica la memoria de cada espectador al explorar lugares y comportamientos humanos siniestros con los cuales, sin lugar a dudas, no deseáramos reencontrarnos.

Daniel Casablanca como el sargento primero, Marcelo Xicats como el Coronel, Gabriel Wolf como el empleado y Martín Salazar como el científico realizan muy buenas composiciones, bajo la dirección y puesta en escena de Javier Rama.

VII. MELANIA TORRES

CONTINENTE VIRIL: UN DESCENSO AL INFIERNO

Entrar en este *Continente viril*, es hacer un descenso a los infiernos, es internarse en una masa fría de hielo donde las zonas más oscuras del ser humano nos traen nuestra historia trágica reciente, que a través del paso de la obra llegamos a confirmar trasciende los años y nos atraviesa aún hoy.

Los personajes de *Continente viril* son cuatro hombres que conviven en un sugestivo aislamiento, ellos son el sargento primero Elbio Omar Benítez (Daniel Casablanca), el Dr. Esteban Sosnowski (Martín Salazar), Alberto Perrupato (Gabriel Wolf) y el Coronel Pantaleón Meléndez (Marcelo Xicarts).

Estos personajes están relacionados a través de lo siniestro. Según el diccionario de la Real Academia Española, lo siniestro es, en una de las acepciones de la palabra, la propensión o inclinación al mal, el resabio, vicio o dañada costumbre que tienen el hombre o la bestia. En estos cuatro caracteres (¿hombres o bestias?) podemos notar esta ingerencia de lo siniestro, esta dañada costumbre de hacer lo peor y despreciar la vida humana en toda la dimensión de su dignidad.

El sargento primero Benítez actúa a través de la macabra obediencia debida y es así que con una sonrisa amplia y un humor campechano puede llegar a hacer las peores cosas. el Dr. Sosnowski en pro de la ciencia es capaz de «hacer la vista gorda» a todo aquello que notoriamente es irregular y juega con la muerte, y cuando quiere denunciar no puede hacer nada porque en el momento que las palabras eran esenciales su silencio fue más que elocuente. Perrupato como empleado administrativo es un civil que obedece y no tiene un juicio crítico sobre lo que sucede, sólo busca estar cómodo y alegrar a sus superiores. Por último el coronel Meléndez espera su jubilación y hace alarde de un poder asesino, horroso y desmedido.

Los cuatro se enlazan por lo siniestro, por esa especie de vicio que el diccionario marca como parte del hombre y la bestia.

Todos sabemos que lo sucedido durante la dictadura militar es una de las heridas más profundas que hay en nuestro pueblo. Miles de desaparecidos que claman por la memoria, por el recuerdo activo de una sociedad que debe crecer mirando al pasado para poder avanzar hacia un futuro con memoria.

Los Macocos con su «subversión» de *Continente Viril* de Alejandro Acobino, construyen a través de su poética una comedia siniestra que nos permite reír sin dejar de reflexionar sobre aquello que como pueblo debemos construir: una memoria fuerte que nos permita seguir en este largo camino de recobrar nuestra identidad.

VIII. MARIANO UCARTE

CONTINENTE VIRIL:

LA MEMORIA DEL HORROR COMO ENIGMA DE LO RISIBLE

«Ver zozobrar una naturaleza trágica y poder reír es divino». ¹

¿Podemos reírnos del horror de la última dictadura militar? ¿Nos puede causar risa el horror? Los Macocos nos demuestran que sí. En Continente viril interpretan a un sargento (Daniel Casablanca), un coronel (Marcelo Xicarts) y dos civiles (Gabriel Wolf y Martín Salazar) y optan por «narrar desde el humor lo peor de nuestra historia reciente». ²

La obra nos presenta preguntas, interrogantes, casi ninguna respuesta y esa es una de sus más maravillosas virtudes. Nos cuestiona, nos interpela, nos lastima y sin embargo despierta lo risible en nosotros. Y recalcamos lo risible. Lo risible como problema insoluble. ¿Podemos sostener que conocemos lo risible? ¿Podemos sostener qué nos causa risa? ¿Cómo reírnos de la tortura?

La escena de la tortura, dónde el sargento somete a la picana a dos huevos de pingüino, atraviesa en lo profundo la experiencia de los espectadores:

«El tema de la picana, a los adolescentes les parece superdivertido, graciosísimo. Y a la gente grande, le cuesta reírse en ese momento», comenta Martín Salazar ⁴

Esta escena es paradigmática, la tortura, el dolor es lo que se esconde en la memoria de los argentinos. Lo que funda el olvido. ¿Después de tanto dolor cómo seguir viviendo? ¿Cómo ser parte de la misma sociedad que posibilitó el horror?

Desde su poética, Los Macocos plantean una interesante modificación con respecto a su visión sobre la dictadura militar: «Nosotros en ese momento no mirábamos para atrás», ³ dijo Daniel Casablanca al pensarse durante la llamada primavera democrática donde hubo una separación, entre los nuevos teatreros y las lógicas que coexistieron con la dictadura.

Los Macocos, son coherentes con el teatro actual que lucha contra la pérdida de la praxis social. Siguiendo a Jorge Dubatti, «el teatro se sale de sí y parte nuevamente en busca de su pérdida función social, desde una nueva experiencia y sus nuevos saberes». ⁵ Continente viril se construye contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad, y desde la risa nos cuestiona.

¿Quién o qué sostiene la pluma que nos hace cosquillas en la escena de la tortura? Esa escena quiebra al espectador, hace desfilar las nefastas metáforas del horror que no queremos recordar: «la parrilla», «la máquina», «el quirófano», «el chupadero», «los muertos en enfrentamientos», ⁶ metáforas del espanto que se

1. La frase es una abreviatura de las palabras de Nietzsche, citadas a menudo por Bataille: «Ver zozobrar a las naturalezas trágicas y poder reír viéndolo a pesar de la profunda comprensión de la emoción y de la simpatía que se experimenta, eso es divino». *Nachass, 1882 – 1884.*

2. Texto del programa de mano.

3 «La risa que esconde una mueca». Entrevista de Laura Gentile. *Clarín*, 28 de octubre de 2003.

4 Expresiones vertidas por Daniel Casablanca en el marco del «I Congreso de Teatro Comparado». 2003.

fundieron en los cuerpos de los torturados como marcas de la desdicha. Metáforas que no son mencionadas en la obra pero que sí son sentidas.

Esta obra se plantea, siguiendo la definición de Dubatti para el teatro de Buenos Aires en la postdictadura,

«como espacio de proyección de la memoria, como oasis de sentido en una realidad que parece haber perdido su principio de organización (...) se transforma en una herramienta de asunción del horror histórico y a través de sus metáforas invita a repensar la historia nacional y a elaborar un discurso memorialista» (op. cit.).

Pero cuando hablamos de memoria del horror, también estamos hablando del olvido, aquel olvido que nos permite seguir siendo parte de esta sociedad. Convengamos que para que se desarrollara el período más negro de la historia argentina, tuvo que haber un marco necesario, ciertas condiciones, aquello que Norbert Elias denominó «el derrumbe civilizatorio». ⁷ La intervención autoritaria del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional no irrumpió sólo con su aparato represivo causando un miedo externo, sino que encontró una condición necesaria en un miedo menos visible, que tiene su correlato en la demanda de orden frente a la amenaza del caos y el derrumbe. Miedo menos visible y difuso que aún hoy existe.

«Contar una historia que involucrara a los militares argentinos en el Proceso» ⁸ fue la meta de Los Macocos. Hoy con veinte años de democracia, el recuerdo de la dictadura no es el de una imagen fiable. Siempre es fragmentada, como un espejo despedazado en mil partes, en el caso de mirar todo el cristal astillado devuelve una imagen deformada, confusa. Otra forma de mirar es observar el reflejo en alguna de las partes de ese espejo partido, y esa imagen será sólo un fragmento, estará cargada de sectarismo. Esa forma es la que abunda, porque esa forma nos posibilita salir del reflejo y quedar inocentes. Pero *Continente viril*, no nos sumerge en la baba de la inocencia, no nos conforma, y en eso radica su agudeza, imperceptible para muchos críticos que prefieren el reflejo de una minúscula parte de ese espejo metafórico.

[Pero, «¿cómo reírse de esa etapa negra de la Argentina?», se preguntan muchos con el pincel y la lata de pintura azabache en la mano. Sin pensar siquiera que en muchos casos, los torturados, con sus mentes y sus cuerpos destrozados, cuando las súplicas ya eran inútiles se hundieron en la fe o en la risa, que en tal caso es lo mismo. Reírse es pasar al dominio de lo desconocido e imprevisible. Podemos observar y definir con bastante precisión los diferentes temas de lo risible, pero de ninguna manera se sustraen al conocimiento claro y distinto, al conocimiento metódico.

5 Dubatti, Jorge, 2003, coord., *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983–2001). Micropoéticas II*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.

6 Para profundizar sobre estos términos. Informe de la Conadep, 1984, «Capítulo I: Torturas». En *Nunca Más*, Buenos Aires, Eudeba.

7 Vezzetti, Hugo, 2002. *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

8 Texto del programa de mano.

«Uno de los aspectos más notables de ese dominio de lo desconocido, de lo imprevisible, está constituido por los objetos que excitan en nosotros esa reacción del desorden íntimo, de sorpresa sofocante que llamamos la risa».⁹

En este caso nos causa risa el horror. Los Macocos y su *Continente viril*, más allá de sus méritos actorales y sus logros en la puesta en escena son un cachetazo al espectador, y los cachetazos se sienten en el cuerpo no en la conciencia. En la exposición del cuerpo de los actores es donde radica la nobleza de tratar el tema del horror de la dictadura en el teatro. Porque la conciencia es la que conoce, la que reprime, pero los cuerpos de los actores y de los espectadores son los que saben. Son los mismos que ríen y en algunos casos también lloran.

⁹ Bataille, Georges, 1968. *Las lágrimas de eros*, Buenos Aires, Signos.

IX LUCIANA ZYLBERBERG

EL TRAZADO ESPACIAL EN EL MAPA DE CONTINENTE VIRIL

En la Edad Moderna, los mapas han adquirido gran exactitud, empleándose no sólo para el globo terrestre, sino también para otros planetas y cuerpos.

(*Diccionario Enciclopédico Abreviado*, Espasa Calpe, 1957)

En *Continente viril* la banda de teatro Los Macocos ha tomado el desafío de poner el cuerpo en un relato sobre el período más oscuro atravesado por nuestro país en las últimas décadas. Debe haber pocas tareas más complejas para un teatrista local que realizar una comedia sobre cuestiones de la dictadura militar.

Los creadores de esta obra (el autor Alejandro Acobino y Los Macocos como adaptadores e intérpretes) transitaron un proceso de tres años hasta llegar al estreno. En el programa de mano sintetizan el objetivo impulsor de semejante tarea: «... contar desde el humor lo peor de nuestra historia reciente.».

Esta obra se inscribe en un código de actuación y puesta escénica propios del *distanciamiento* que se adapta mejor a la concepción de comedia o de humor de Los Macocos y a su tradición en lo que a interpretación se refiere ligada a diversas técnicas de clown, improvisación o grotesco cómico.

Tomando esta poética como punto de referencia, intentaremos reflexionar sobre la organización espacial rastreando en ese proceso las huellas de la categoría de análisis *Exterior / Interior* como herramienta teórica para la reflexión.

Delimitación de los diferentes espacios

Los textos dramático y espectacular suponen la yuxtaposición de múltiples espacialidades. Para definir las tomaremos conceptos de algunos referentes de los estudios teatrales.

Espacio histórico real

La Antártida Argentina: acaso el lugar más distante y por tanto misterioso para el imaginario colectivo; espacio perdido en los confines del planeta, de clima hostil para el hombre.

Espacio dramático

Es el de la ficción; construcción simbólica donde se desarrolla la acción y los vínculos entre los actantes.

La cubierta del Tijuca (espacio de breve aparición). El Tijuca es el barco que transporta al científico que, en la versión teatral de la sala Foro Gandhi, será representado por la protección de la escalera de acceso al espacio teatral. Sosnowski aparecerá colgado en compañía de un antiguo salvavidas. La configuración de ese espacio se completa con el vestuario, la caracterización (una bufanda petrificada, el cabello íntegramente revuelto) y el texto (el personaje describe maravillado las maravillas de esa naturaleza imponente que lo rodea).

La base: extraña construcción de maderas enclenques (pintadas en tonos marrones o verde militar) a punto de desmoronarse, equipada con un botiquín (que guarda instrumentos de tortura...¿ya en desuso?), un tocadiscos y una radio que fallan en el momento menos oportuno, una mesa con la clásica máquina de escribir –territorio de Perrupato, el empleado público-. Diseñada por Marta Albertinazzi, se erige como uno de los pilares de esta construcción de lo *Externo/ Interno* de la que ahora intentamos dar cuenta. La base se presenta como una pequeña estructura que ocupa casi la totalidad del escenario. Por su disposición, este destacamento puede ser leído como un escenario a la italiana: tres paredes (dos laterales sin terminar y una de fondo), algunas patas por donde fugan los actores y una cuarta pared imaginaria asumida por el espacio del público y los espectadores que nutren la platea. La base cuenta con la particularidad de que sus dos puertas resultan inútiles. Aunque son utilizadas por los personajes, no logran acaparar la función de división entre *exterior* e *interior*: avanzada la trama, cuando Benítez es enviado a buscar provisiones a otras bases saldrá por uno de los huecos de los laterales.

Espacio ficcional elíptico dentro del espacio dramático

El espacio de Perrupato: atemporal, corre paralelo a la línea principal del relato.

Perrupato encuentra breves momentos para filtrar sus vivencias privadas que son confesadas al público bajo una formato de show unipersonal confesional. Ese tiempo abstraído, detenido se configura gracias a un cambio repentino de luces (la iluminación de la base se torna amarilla) y de sonido (Perrupato pone un disco de música instrumental típica de los años setenta y esos acordes lo transportan a un estado diferente en el cual desarrolla para «su» público un relato que lo define de cuerpo y alma). Ese no espacio o espacio *externo* a la trama central se interrumpe cada vez que alguno de los otros personajes irrumpe en el escenario.

Hacia el final de la obra, se produce el quiebre temporo-espacial más extremo que termina poniendo en jaque toda configuración previa que el espectador pudiera haber logrado. En medio de la representación se escucha un molesto timbre de un teléfono celular. La iluminación cambia deteniendo la acción en el escenario y desplazando la atención hacia la platea. Marcelo Xicarts en el rol del Coronel Meléndez aparece ahora vestido de civil en una de las butacas de la platea; naturalmente el teléfono es suyo y no duda en atender (aunque al inicio del espectáculo una voz en off con claro tono y discurso militar insta al público a apagar esos «aparatos» de telefonía). Este recurso produce una invasión al espacio del espectador, al tiempo que rompe con la línea temporal del relato al detener momentáneamente la acción para transportarla a un futuro-presente que devela al público el devenir de éste personaje. Hablamos de un futuro-presente pues a lo largo de la representación los diferentes personajes permiten a través de sus textos y acciones designar el presente de ésta historia en el año 2002 (baste como ejemplo la escena en la que Perrupato borra la fecha de vencimiento de un Mantecol cambiándola para poder utilizarla en el canje de provisiones que realiza regular-

mente el sargento Benítez) pero aquella convención se rompe con la elipsis que imprime la aparición del Coronel fuera del ámbito escénico. Finalmente éste salto cuestiona los límites del espacio de ficción y el de realidad planteando una certeza implícita: aquellos dinosaurios están entre nosotros.

Los Macocos caracterizan a *Continente viril* como «...un mapa siniestramente familiar» e invitan al espectador a acompañarlos en un viaje sobre aquel. Sin duda, la participación del público es indispensable para la concreción de ese mapa ficcional; quienes asuman la aventura deberán realizar al menos dos ejercicios: reflexionar sobre un pasado reciente traumatizante y cerrar o hacer propios los significados finales de la multiplicidad de signos en escena.

En cualquier enciclopedia clásica se define el término mapa como representación; la obra aquí trabajada intenta enfrentarnos con una representación de los caracteres más aborrecibles de aquel peligroso *ser nacional*. Los personajes han sido trabajados con una profundidad tal que resultará imposible para el espectador quedarse sólo con la situación anecdótica del relato. Los diseños artísticos (vestuario, banda sonora, iluminación, escenografía y utilería) colaboran presentándose poco estridentes, casi despojados, ayudando así a resaltar las contradicciones y vivencias de estos personajes.

Bibliografía

Breyer, Gastón, 1968, *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Dubatti, Jorge, 2002, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel.

Javier, Francisco, *La Renovación del espacio escénico*.

Pavis, Patrice, 1998, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

Willett, John, *El teatro de Bertolt Brecht. Un estudio en ocho aspectos*. Buenos Aires, Compañía General Editora.

Las ilustraciones de tapa están realizadas por jóvenes becarios del Departamento de Ideas Visuales del Centro Cultural de la Cooperación, coordinado por el artista plástico Ernesto Morales

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN

EDICIONES DEL INSTITUTO MOVILIZADOR DE FONDOS COOPERATIVOS

Av. Corrientes 1543 - C1042AAB - Ciudad de Buenos Aires - Argentina

<http://www.cculturalcoop.org.ar>

e-mail: uninfo@cculturalcoop.org.ar

Director del CCC: Floreal Gorini

Departamento Artístico:

Coordinador: Juano Villafañe

Área de Artes Escénicas:

Jorge Dubatti

ISSN: