

//**Dossier**// J. Dubatti & V. Mozzoni (coords.)

**Dramaturgias argentinas: replanteamiento del corpus
y aportes a las literaturas nacionales**

Familias del humor y mitos populares en la dramaturgia de “Los Macocos”

Laura Cilento¹

Recepción: 10 de noviembre de 2020 // Aprobación: 11 de diciembre de 2020

Resumen

El presente artículo se orienta a la descripción de la tarea de dramaturgia de actores de “Los Macocos” en sus particulares condiciones ligadas a la escritura en colaboración, la conformación de una ficción dramática humorística y en el nivel de diálogo interno y de escucha de las reacciones del público a lo largo del tiempo.

Como una suerte de desafío para la comprensión de la poética dramática completa, algún paralelo entre las familias involucradas en sus propias piezas (Marrapodi y Albornoz, especialmente) y el método de “Los Macocos”, echará luz sobre los vectores principales de su trabajo colectivo. La tradición familiar puede ser entendida como una fuente de invisibles metáforas autorreferenciales de los modos en los que el grupo piensa la actuación y la escritura, las risas populares y las comunidades afectivas.

Palabras claves

Humor – Dramaturgia de actores – Escritura colaborativa – Obra abierta

Abstract

This article aims at the description of “Los Macocos” actors’s dramaturgy, through their peculiar conditions related to collaborative writing, the construction of a humoristic dramatic fiction world, and the complex levels of internal dialogue and listening of audience over time.

As a sort of challenge for the comprehension of the whole dramatic writing’s poetics, some parallel between the families involved in their own pieces (Marrapodi and Albornoz, especially) and “Los Macocos” own method, will illuminate the main vectors of their collective work. Family tradition The could be understood as a source of invisible and selfreferential metaphors of the ways the group thinks acting and writing, popular laughs and affective communities.

Keywords

Humour – Actors dramaturgy – Collaborative writing – Open work

¹ Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente e investigadora en el IAE “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Universidad de Buenos Aires. E-mail: iae.historiartes(arroba)gmail.com

A ninguna calle, tal vez, como a la de Corrientes puede asignársele ahora esa virtud de transformación, esa plasticidad y obediencia al imperativo del tiempo. Desde comienzos de siglo fue la calle más porteña de Buenos Aires y lo sigue siendo, ahora más que nunca: la hemos visto erguirse sobre su ruina voluntaria, como una voz de pie, y gritar ese *¡Presente!* tan caro a la juventud de los hombres y de sus ciudades.

Leopoldo Marechal

Los teatros de la calle Corrientes sufrieron una actualización en los últimos y trajinados años de la gestión macrista en su doble escenario, comunal y nacional, en lo que respecta a infraestructura y oferta visual de las obras. Comenzando por el Metropolitan, otros teatros incorporaron la tecnología de las marquesinas Led que informan (en su doble sentido de dar forma y de proveer información) su cartelera. En competencia ventajosa respecto de los afiches, estas marquesinas tienen posibilidades de rotar las fotografías de los artistas, de ofrecer escenas filmadas de la obra anunciada; pueden también proyectar la información acerca de horarios, anticipos de estrenos, e incluso exhibir la reacción del público en plena calle y a gran tamaño. Si bien se origina en la iniciativa privada, este fenómeno es aproximado a términos más familiares por el empresario Carlos Rottemberg, quien lo analiza en términos de vínculo matrimonial:

Las alianzas con empresas son el apellido de casado de los teatros y casarse no está mal. Ayuda económicamente y es una manera de paliar la merma de espectadores. Es una variante más. Y a las empresas grandes les sirve vincular su imagen con la cultura. Nosotros en 2018 vamos también por el apellido de casados, con un banco. (*Pura ciudad*, 2017)

Y de vínculos íntimos está repleto el teatro nacional, que no es ajeno por supuesto a la inserción de la tradición argentina en la tradición más amplia del drama y la comedia burgueses. El teatro en el que “Los Macocos” están representando actualmente² dos obras emblemáticas de su trayectoria, también adoptó la tecnología de marquesinas led, acorde con su ubicación: el actual complejo Multiescena (ex-cine Los Ángeles) que casi roza la esquina de Corrientes y Callao.

Ambas obras están constituidas en torno de las desventuras de dos familias argentinas: una aluvional, la de los Marrapodi, clan de artistas teatrales cuyo origen se hunde en las postrimerías del

² La concepción de este artículo está situada en febrero de 2020, en Buenos Aires. Cualquier similitud con la realidad pospandemia será algún tipo de milagro.

régimen colonial (*La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi*), y otra absolutamente coetánea, la de *Los Albornoz. Delicias de una familia argentina*. Los integrantes del combo de la “familia tipo”: mamá, papá, hija, hijo Albornoz, al que se suma la abuela se mostraron –mientras duró la temporada 2019 de la reposición de la obra en el Multiescena– en unas pantallas donde a todo momento los transeúntes podían verlos vivir ante ellos en escenarios reales del centro de la ciudad.

Este emplazamiento, que tensa orgullosamente el arco entre la estética callejera local y los polos de la tecnología visual (Broadway y Times Square) también ayuda a recordar que “Los Macocos”, en su amplia trayectoria que comenzó en 1985, se alojaron en varios puntos de la Avenida Corrientes, y de su variada impronta estética, entre el *under*, el teatro oficial y el comercial: el Centro Cultural Rojas, el Teatro San Martín, el Presidente Alvear; incluso uno privado, como el Astral³. Y siempre sostuvieron una poética teatral grupal, humorística y popular. Será motivo de las líneas que siguen entablar algunos “aires de familia” y constantes que determinan su particular proceso de dramaturgia.

Tres dimensiones de ese proceso serán mínimamente indispensables para aproximarse a esa dramaturgia macocal: la concepción de la escritura, y más precisamente de la escritura en colaboración, de y para un grupo de actores; la inagotable movilidad de una obra que se somete a examen y crítica permanentes; por último, la opción poética por un humor popular que mira tanto la coyuntura que alimenta la ficción como la comunidad de públicos que la recibe y reacciona humorísticamente, en cada momento de la –también cambiante– sensibilidad social argentina.

La dramaturgia y su pariente rico, la escritura literaria

La conformación actual de la Banda de teatro “Los Macocos” (Daniel Casablanca, Martín Salazar, Gabriel Wolf y Marcelo Xicarts) es la responsable grupal de sus espectáculos y, como teatristas, trabajan en diversos niveles de la dramaturgia, la producción y la puesta en escena. Esas dimensiones habituales en el conjunto que comenzó durante los primeros años de la posdictadura y que se conoció como “teatro joven” –Dubatti (2002) los define en la doble coordenada etaria y de

³ En su trayectoria hasta la actualidad del Multiescena, “Los Macocos” estrenaron en la calle Corrientes las siguientes obras propias: en el Centro Cultural Ricardo Rojas, *¡Macocos Chou!* (durante noviembre/diciembre de 1987; *Macocos, mujeres y rock* (1989) y *Macocos, adiós y buena suerte* (1991). En el Teatro San Martín: *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi* (1998); *Androcles y el león* (adaptación de la obra de George Bernard Shaw, 1999); en el Teatro Presidente Alvear: *Super-Crisol-Open24hs*, “comedia musical-policial con veinte artistas invitados” (2005). En 2015, para celebrar los 30 años de trayectoria y reunirse luego de un tiempo de suspensión de actividades grupales, repusieron Los Marrapodi en el Teatro Astral de Corrientes 1639. No se consignan aquí las obras que estrenaron y/o repusieron en otros circuitos, por una cuestión de espacio.

asunción de un régimen de experiencia posmoderno—, fueron posteriormente abandonadas o resignificadas por sus integrantes en la medida en que se desplazaban hacia otros circuitos de producción, o bien encabezaban compañías, o realizaban trayectorias especializadas de actores y/o directores. Podría decirse que fue precisamente porque, entre todos ellos, “Los Macocos” continuaron con una tarea grupal (independientemente de sus desarrollos artísticos personales, variados, productivos y ampliamente reconocidos) que a lo largo de los años decantaron una experiencia única de dramaturgia, exitosa en atravesar diversos períodos y estabilizar ciertas fórmulas de trabajo que particularizan, en la actualidad, su aporte a la creación teatral porteña.

Si la tarea de dramaturgia se concentra en la composición de una obra que elabore algún tipo de balance entre las dimensiones escénicas y un eventual soporte lingüístico, queda claro que la complejidad de esta experiencia creativa habilita unas tareas superadoras de la noción literaria (y más naturalizada) de autor y de escritura. “Los Macocos” precisamente ofrecen un caso muy particular de dramaturgia y no dejan de señalar su extrañamiento frente a la idea de escribir.

No es casual que en muchos de los momentos en los que generaron alguna declaración explícita de intenciones aparezca el término —restringido a la tarea más netamente literaria— para poder usarlo desviadamente. Desde el programa de mano en *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi*, hasta la canción de despedida y cierre de la obra, aparece como leitmotiv una antítesis que cifra la escritura como opuesta a lo fijado, a lo permanente: “Teatro escrito en el agua/El agua lo va a borrar/Pero en volver a escribirlo/Nuestra vida siempre irá” (Los Macocos, 2002: 214).

“Escribir sobre nosotros mismos se nos hace muy difícil. Nos estamos moviendo todo el tiempo. Hay partes del cuerpo donde no llegamos”, dicen en el seudoborgiano “Prólogo de prólogos” que encabeza la edición selecta de sus piezas, *Teatro deshecho I. Flora y fauna de la creación macocal* (Los Macocos, 2002), haciendo gala de una interferencia de series y de una explotación de la ambigüedad digna del absurdo de Groucho Marx⁴. A su vez, cuando celebran tener no sólo espectadores sino también lectores, para “poder contarles lo que están a punto de leer”, aluden a la fijación propia de la escritura impresa con igual uso ambiguo y de falsa ignorancia de las preposiciones (y del acto de escribir): “Algo que por suerte no tienen que leer sobre nosotros mismos” (2002: 55).

⁴ Ver el siguiente epigrama absurdo, atribuido al humorista norteamericano: “Fuera del perro, el libro es el mejor amigo del hombre. Dentro del perro, quizá esté muy oscuro para leer”.

Porque, desplegando más usos del término “escribir”, se trata básicamente de dar forma material a las ideas y las experiencias del mundo inmediato. Así se entiende el uso que implementan cuando prologan la edición de *Los Albornoz. Delicias de una familia argentina*: “Se estaba terminando el esperado año 2000 con su coherencia de fin de siglo y comienzo de milenio y a Los Macocos, frente a todo el discurso de la globalización, nos volvió a latir el deseo de escribimos y volver a mirar a nuestro alrededor. A nuestra gente” (Los Macocos, 2002: 219).

Escribir en el agua, escribir la crisis, escribirse como grupo de actores y como grupo social argentino forma parte de una misma apropiación crítica del lugar de enunciar, insistencia que traza todo el gesto de autoexploración en torno del eje vertebrador que da constitución misma (y continuidad) al grupo: la tarea dramaturgica puede considerarse el lugar de encuentro y definición de “Los Macocos”, en tanto lugar de gestión de buena parte del fenómeno teatral que producen. Si, como afirman Lafon y Peeters, “El genio solo se declina en singular” (2008: 7), pensar las ideas rectoras de un futuro espectáculo, generar la obra, dirigirla y aprobar la producción como parte de decisiones que no se delegan a otras personas sin antes haber salido del núcleo ideológico y estético del grupo, requieren desentenderse de más nociones de individualidad y especialidades de las que actualmente se buscan en las artes complejas del espectáculo. O, al menos, no asociarlas al proceso creativo. En este sentido, resultará difícil identificar roles, categorías y momentos de creación verbal y espectacular sin remitirlos a la definición peculiar de una dramaturgia que se funda en tres variables: es de actores, de grupo y humorística-popular.

Muchas manos en un plato común: dramaturgia grupal y de actores

Cuando de escritura en colaboración se trata, asegura Lafon, se caen mitos relativos a la inspiración y la maestría artesanal de las obras, incluyendo la premisa de una autoridad y una propiedad absolutas. Al mismo tiempo, esa caída permite echar luces acerca de aquello que estaba oculto bajo las siete llaves del inconsciente subjetivo individual: en la escritura en colaboración necesariamente existe algún tipo de acuerdo, explícito o implícito, acerca de qué tipo de obra se va a realizar, qué método de composición se va a elegir, y qué parte del trabajo le toca a cada autor/a, que idealmente puede ser “50 y 50” si se trata de dúo de escritores, pero puede tener otras proporciones. Es decir que el camino de producir la obra está sometido a una racionalización propia de los vínculos contractuales.

Cuando esa producción grupal forma parte de sistemas artísticos altamente profesionalizados, como el teatral, el trabajo en equipo es intrínseco aunque no siempre altera la

noción sacralizada del autor individual. La noción de dramaturgia, no obstante, crea diferencias respecto de la autoría de un texto (literario) dramático, ya que si bien lo involucra, se amplía para atender los diversos fenómenos que van desde la dimensión del acontecimiento aurático teatral hasta los textos y guiones para representar y la notación dramática que generará un soporte verbal con permanencia. Por este motivo, el autor es uno de los agentes que produce dramaturgia, pero también pueden encararla los directores o los actores. O los teatristas, como “Los Macocos”.

Precisamente *Los Marrapodi* pone este entramado en la superficie, ya que su historia se organiza en torno de una familia de artistas trashumantes que, puesta en abismo mediante, revelan ser actores-dramaturgos, que van remozando una única obra a lo largo de las generaciones y son (haciendo el salto de la ficción a la autorreferencia) los antecedentes de los mismos Macocos. Dice Marcelo Xicarts, volviendo sobre el *leitmotiv*.

Nosotros cuando escribimos sabemos qué se puede o qué se va a modificar, qué no es permanente y eterno. De hecho, seguimos haciendo modificaciones a todos los espectáculos que hacemos, permanentemente. A *Marrapodi* aún hoy le vamos cambiando cosas, encontrándole cosas. Uno al espectáculo lo termina para estrenar, después es vivo; eso de “escrito en el agua” es verdad; es una cosa que se borra, que se modifica, que se adapta permanentemente.⁵

Esta “escritura lavable” es propia de la dramaturgia de “Los Macocos”, que generan tanto su propio espectáculo como las puestas. Es decir que esta dramaturgia tiene un comienzo, pero no un momento de clausura; desde la génesis temática hasta el proceso escénico de sus puestas y sus reposiciones, el grupo deja abierta la posibilidad de ejercer variantes que en un teatro convencional estarían a cargo de un director o de un dramaturgo específicamente convocado (independientemente de que el grupo conceda el rol a algún invitado). Una dramaturgia grupal propia de la dinámica autogestiva.

Marcelo Xicarts considera esta modalidad de dramaturgia una de las constantes del grupo: “lo hacemos sobre acuerdos. Acordamos un camino, y en base a eso escribimos. No nos ha pasado que alguno de nosotros traiga una obra escrita individualmente y diga “miren lo que escribí para “Los Macocos””. “Después está la cuestión del intérprete”, interviene Gabriel Wolf:

⁵ Entrevista personal realizada a tres integrantes de “Los Macocos”, el 8 de febrero de 2020. Todas las citas de la palabra individual de Xicarts, Salazar y Wolf que aparezcan aquí pertenecen a la misma fuente.

Hay dos escrituras. (...) Nosotros, poniendo el cuerpo en escena, también”; en el caso de que tomen un clásico para generar una “versión macocal” –agrega Wolf–, “desarrollamos como está en el libro: los personajes que están en escena y lo que pasa; nosotros con ese esquema vamos a hacer, por ejemplo, la escena 2 del acto IV. Para esto, nos aprendemos algunos textos, pero seguro ahí va a pasar otra cosa. Va decantando en esa improvisación y seguramente se va a escribir sobre eso que fue pasando. Allí vemos qué es lo que nos llamó la atención; nos imaginamos que al público le va a gustar esto.⁶

Poner el cuerpo e improvisar desde la actualización escénica de algún texto dramático previo constituye, según bautizaron este método de trabajo en sus comienzos, un “(brain)storming corporal”, relación entre evento físico y soporte verbal como variables interactivas de su proceso de creación que tiene como producto una notación del texto de tipo pos-escénico⁷.

Que la familia sea unida

Marrapodi “es la primera obra con desarrollo dramático” (Gabriel Wolf), con elementos de coherencia global, que inicia una etapa de superación de los números yuxtapuestos o sketches iniciales y no casualmente encontró un núcleo dramático básico en contar historias de familias. En este camino de primera obra orgánicamente dramática, las familias juegan un rol cohesivo y autorreferencial.

El sostén anecdótico básico de *Marrapodi* consiste en la reconstrucción de la trayectoria de la familia de artistas trashumantes, desde una velada teatral con cuatro maestros de ceremonia que dan pie explicativo a la introducción, en un segundo nivel, de versiones diversas de una misma obra que esa familia reintentó durante doscientos años, conservando la historia básica y variando la poética teatral en la que la presenta (la loa, el sainete español, el drama gauchesco, el sainete criollo, el grotresco criollo, el realismo stanislavskiano de los años 60 y 70, para cerrar con una incursión en el teatro de revistas). Como un efecto de falsa nostalgia, de fiesta aguada, la puesta en escena de cada versión aggiornada, pragmáticamente y durante décadas, por los Marrapodi, se nos revela que

⁶ Ibídem.

⁷ La notación corresponde al sistema técnico de fijación o edición textual del texto dramático, precisa Dubatti (2010: 157). Entre sus tipos básicos, la pertinente en este caso es la que corresponde a la notación del texto post-escénico: “que parte de la observación del texto dramático escénico *in vivo* (en el texto espectacular, en el acontecimiento teatral) y luego trabaja sobre la fijación gráfica (a través de un sistema técnico de convenciones específicas). De la notación surge un nuevo texto dramático a posteriori *in vitro*” (158).

no había podido ser concretada por una serie de infortunios (desde el incendio del Teatro de la Ranchería hasta la bancarrota o peleas con otros elencos o empresarios)⁸.

El efecto de sentido global de la obra, en este devenir, es de un grotesco fracaso –o de un fracaso típico de nuestro grotesco–: se trata, en última instancia, de la retrospectiva de lo no ocurrido, una rememoración con fuerte ironía dramática de aquello que no tuvo consumación escénica. El público puede legítimamente preguntarse –en caso de no quedar retenido en el desarrollo cómico-humorístico de cada versión de la obra de los Marrapodi– si puede haber historia sin hechos. La respuesta es, precisamente, que hay una historia interna, profunda, que surge del rescate emotivo de la experiencia –la única que verdaderamente ocurrió– de la dramaturgia grupal de una familia de actores. Esa historia interna es uno de los contenidos de las piezas de “Los Macocos”.

Si esta parábola de baja estimación social deja algo en evidencia, eso tiene que ver con la vulnerabilidad del trabajo de los actores, y con su autoexigencia. Uno de los principales ingredientes del proceso de creación escénica de los espectáculos de “Los Macocos” reside en su permanente puesta a prueba y la exposición a los juicios y comentarios de los integrantes del grupo. Frente a la posibilidad de que la puesta por escrito de un momento de la obra sea fijado en la escritura dramática de soporte escrito (tarea que recae más frecuentemente en Marcelo Xicarts y/o Martín Salazar), el retorno a los siguientes encuentros habilita nuevos juicios críticos y correcciones, en una permanente movilidad de la obra: “Estamos todo el tiempo revisando, probando y manteniéndolo vivo” (Xicarts). Así, la noción de autoría ligada a la fijación escrita está (mal que le pese a la tarea de escritorio de Xicarts o Salazar) sometida y/o regulada por un permanente poder de veto que tiene cualquiera de los integrantes. Así como el poder de veto (de ideas, resoluciones artísticas, etc) es uno de los momentos del trabajo interno entre compañeros de grupo, ese veto se prolonga en la puesta a prueba frente al público, en otro de los rasgos de la dramaturgia que se vincula con su opción por lo humorístico popular.

⁸ Seguramente, el más divertido de los inconvenientes es el que -falseando nuestro discurso historiográficoteatral- revela que la versión gauchesca de la única obra del repertorio Marrapodi fue robada y estrenada anticipadamente por los hermanos Podestá, quienes en esa competencia deshonesto habrían usurpado a esta familia el lugar fundante de la historia del teatro nacional. No está demás consignar, en esta secuencia de usurpaciones ficcionales, que el argumento de la única obra que los Marrapodi remozan a lo largo de su accidentada carrera teatral es muy similar al de la comedia proto sainetera *El amor de la estanciera*, basada, como era de esperar, en conflictos de intereses que se resuelven con un casamiento ventajoso que la joven de la familia resiste.

Dramaturgia del humor popular

Uno de los episodios del espectáculo *Macocrisis* (estrenado en 1996 en la sala de Fundación Banco Patricios), con el título *kitsch* “¡Qué familia mi familia!”, fue el germen del desarrollo orgánico de *Albornoz* (estrenada en junio de 2001). De aquel momento inicial, en 1996, data uno de los intereses del grupo: “contar la televisión”, y es a través de los medios y las mediaciones que retorna la familia como mito cultural argentino. Pusieron el foco de atención en la manera permanente en la que la TV interpela a la familia: desde las emblemáticas comedias de los domingos al mediodía y las comedias seriadas de *prime time*, hasta los programas de entretenimientos y de concursos; desde la tradición propia de familias Falcon y Campanelli (por citar solo las más cristalizadas) hasta los formatos importados.

En *Albornoz*, la familia tipo extendida incluye a una fanática de la TV, Mamma Dora, una abuela enérgica receptora de los medios, que compite a su manera con el empoderamiento de los *prosumers* actuales y ayuda a despegar a los jóvenes del grupo familiar del estereotipo de espectadores de la antaño llamada “caja boba”. A su vez, en algún momento de la obra el conductor-gurú del canal favorito de Mamma Dora se presentifica en escena, con la ilusión que sugiere que el conjunto de la sala ha atravesado la pantalla y se encuentra en el estudio del programa de entretenimientos que se transmite en vivo.

Este “sainete de pantalla chica” (como se lo califica desde el programa de mano de la reposición de 2007) retoma una de las constantes estéticas de “Los Macocos”: el humor negro. Ligado a la representación del prejuicio y el desdoblamiento de los destinatarios⁹, esta categoría del humor reaparece de diversas maneras en una estética que a su vez exhibe (como por otra parte lo tiene el humor en general), un religamiento a partir de conductas positivas o complicidades en valores, como momento de síntesis de la dialéctica entre distanciamiento crítico/afirmación afectiva¹⁰.

Teniendo en cuenta que la puesta a prueba y el “poder de veto” son instancias no sólo de la dramaturgia interna al grupo sino que involucran la absorción del impacto en el espectador,

⁹ Definido como categoría estética: “el humor negro puede pensarse como una categoría diferida que simula atacar un blanco social inhibido para la burla, que generalmente encubre un blanco real: un sector de los receptores, los que sostienen una benevolencia acrítica, una pacatería bien pensante que se siente herida por el ataque al blanco simulado, que asume siempre un lugar de vulnerabilidad extrema: es un débil social, un débil humano en desgracia, una víctima” (Cilento, 2019). En este sentido da por sentada -pero no como suficiente- la definición temática tradicional del humor negro, cuyo radio de referencia se orienta hacia los contenidos cuyo tratamiento risible es un tabú social (muerte, enfermedades, incesto, entre los principales).

¹⁰ Fue Robert Escarpit uno de los más explícitos al referirse a la falsa antinomia entre intelectualismo y afectivismo para definir el humor; para este sociólogo cultural francés, tanto la risa como el humor son “fenómenos de estructura dialéctica, la cual supone una fase crítica generadora de angustia, de tensión nerviosa, y una fase constructiva, de desahogo, de conquista del equilibrio” (1962: 88).

Albornoz, presentada como “La comedia más incómoda, incorrecta e inadecuada de “Los Macocos””, tiene tres momentos históricos de puesta en escena y pone a prueba, desde cada uno de ellos, la compacidad de los públicos de espectáculos humorísticos.

A diferencia del espectador esclarecido y casi silente de las poéticas dramáticas tradicionales serias, el que asiste a un espectáculo de humor es más directamente interpelado desde escena y hace ostensibles sus respuestas emotivas y racionales frente a esos estímulos artísticos. Desde este horizonte ingresa a la percepción de “Los Macocos”, que se entregan a registrar las respuestas mientras actúan y a movilizar la obra para producir los cambios dramaturgicos necesarios. Desde el acontecimiento mismo de la puesta, dice Wolf, se ve si el público se ríe o no: “Vos ves que hiciste una, dos funciones de ese chiste y si a la tercera función no funciona, hay que cambiarlo”. La tensión que crea si “no pasa nada, se hace un bache y el espectador se distrae, cae el ritmo” se resuelve por una parte, en el convivio mismo de la función con una serie de herramientas propias del actor popular: desde reforzar la enciclopedia del espectador con ruptura de cuarta pared para interpelarlo, o bien desafiarlo explícitamente a que descubra el chiste o lo humorístico de la situación y, llegado el caso, intensificar las muecas y el pastiche de la actuación hasta caricaturizar la tradición del capocómico que improvisa y sale de libreto. Pero, por otra parte, la tensión impone retoques dramaturgicos *a posteriori* y volver a revisar la notación post-escénica.

Albornoz, estrenada en 2001, unos meses antes de la caída del gobierno del presidente De la Rúa; restrenada en 2007 y en 2019, expone la acelerada bancarrota de una familia actual de clase media baja, a partir del despido del jefe de familia, en “una curva que baja graciosamente, chocando contra los límites de la moral de la supervivencia” (Programa de mano, 2007). Como en una parábola digna del *Cándido* de Voltaire, la esposa y los hijos del fracasado sostén del hogar intensifican su paciencia y su cariño, al tiempo que se degradan físicamente al punto de prostituirse (la hija adolescente) y de vender sus órganos (el hijo varón). El humor negro puesto en juego a través de lo módicamente soez o de lo escatológico requiere percibir la hipérbole de ambos sacrificios filiales y reponer la crítica implícita al sistema, o en todo caso y en menor medida, a la falta de respuesta de los personajes adultos frente a la candidez de los jóvenes, que en el caso de la hija, ingresada a la adultez al fugarse de su casa, la transforma en lúcida y pragmática justiciera poética de sus humillaciones pasadas.

Estas competencias estéticas e ideológicas demostraron, en los tres momentos de *Albornoz*, notables diferencias que requirieron de “Los Macocos” un análisis más pormenorizado de los

cambios en la *vis* cómica (en el sentido etimológico de *potencia*) del público. Desde el punto de vista de su composición, en el transcurso de los años y de los circuitos de las puestas, apreciaron una ampliación y diversificación respecto del público joven y/o parte de la movida *under* que sugería la propuesta del Centro Cultural Rojas, habituado a los espectáculos de traspase, y otro diverso, integrado al circuito comercial que, entre Cerrito y Callao, recorre las propuestas privadas y estatales de los teatros de la avenida Corrientes. A su vez, y concentrada la atención en la respuesta frente a los contenidos humorísticos en particular, parece registrarse una pérdida de atención estética, “una falta de poesía, una literalidad” –acota Xicarts– que resiste a la metáfora y por lo tanto a la dialéctica de distancia intelectual y retorno afectivo que tiene la ficción humorística, aun en sus vertientes más oscuras.

Frente a las nuevas correcciones políticas, sin embargo, el objetivo de “Los Macocos” es sostener los pactos que unen el público con sus espectáculos porque a lo largo de su trayectoria, y rotundamente ahora que han transcurrido más de treinta años, la opción por hacer un teatro popular de humor los mueve a componer centrados en la atracción del público, en su tenerlo entre ellos (entretener), más que en la incertidumbre de un teatro experimental que suele ser ciego a la falta de risas, y se transforma en registro de las fugas y malentendidos de los que no suele hacerse cargo. Por estos motivos, la dramaturgia de “Los Macocos” pone énfasis en los momentos en vivo, en la fluidez del agua y, con la familia como núcleo de resistencia, se anima a proyectar fragmentos de su mundo en los recuadros iluminados de las marquesinas del Multiescena, que pueden imaginarse ventanas para asomarse, con curiosidad atenta, como harían los vecinos del barrio.

Bibliografía

- Cilento, Laura (2019). “Con balas de salva. La compleja violencia del humor negro” en *Actas de las III Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: UBA. Disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-iii-jornadas-2019>
- Dubatti, Jorge (2002). “Estudio preliminar” a Los Macocos Banda de Teatro: *Teatro deshecho I. Flora y fauna de la creación macocal*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2010). *Filosofía del teatro II*. Buenos Aires: Atuel.
- Escarpit, Robert (1962). *El humor*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lafon, Michel & Benoît, Peeters (2008). *Escribir en colaboración. Historias de dúos de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Los Macocos Banda de Teatro (2002). *Teatro deshecho I. Flora y fauna de la creación macocal*. Buenos Aires: Atuel.

Sin autor (2017). “Más teatros de la avenida Corrientes suman el nombre de empresas para solventarse” en *Pura ciudad*, 1 de septiembre. Disponible en: <https://www.puraciudad.com.ar/mas-teatros-de-la-avenida-corrientes-suman-el-nombre-de-empresas-para-solventarse/> (Consultado: 20/02/2020)