

La denuncia recorre los más diferentes aspectos: la violencia y los componentes siniestros de nuestra vida cotidiana y nuestra no muy positiva sociabilidad; las actitudes políticas de la clase gobernante; la pobreza de las propuestas estéticas del teatro anterior. Nunca la semiosis de este pensamiento es explícita. El nuevo teatro amolda su expresión ideológica a la singularidad de sus formas estéticas: el sentido llega más como *significancia* que como significado directo (Barthes). Está implícito en las formas que el espectador decodifica *a posteriori*, tiempo y lucidez mediante. Al respecto, Ricardo Bartís nos ha explicado en una entrevista:

En *Hamlet* interpolé algunas palabras clave que suenan como golpes en la oscuridad. El Muerto, padre de Hamlet, es Perón, y Claudio, por supuesto, es Menem, pero sólo por una sugerencia momentánea. Vivimos un momento de traición al voto popular y de traición a la esperanza, incluso más allá del momento político inmediato. Traición es haber perdido la posibilidad de cambiar y haber aceptado esta realidad actual donde no hay alternativas superadoras ni vitales. *Hamlet* tiene un sentido político, pero no intenté en ningún momento hacer un material político directo, no me gusta el teatro político lineal, mensajista. Creo que un logro de la obra es que no hay posibilidades fáciles de identificación. El Muerto es Perón porque el imaginario del espectador está en este país: las referencias a las madres o padres muertos, necesariamente, resuenan con las imágenes míticas de nuestra cultura. Creo que el teatro ha entendido en estos últimos años que tiene que volver a su sentido multiplicador, a no cerrar el circuito de imaginación del espectador, a dejar un espacio asociativo para que el espectador trabaje, como en los sueños.

La búsqueda de otra estética teatral está determinada no por una actitud nihilista sino en virtud de formas de participación más excitantes, que conmocionen y devuelvan al teatro una vitalidad perdida. No se trata de exigir esfuerzos intelectuales ni de incorporar al espectador a la esfera de lo representado sino de divertirlo, apelar a sus emociones menos convencionales, despertar en él saberes y memorias elementales, arquetípicos. Pero, sobre todo, se trata de no aburrir, de entusiasmar, de atraer y movilizar las emociones más enraizadas con la percepción de este tiempo. No aburrir significa no bloquear las energías del deseo ni de la práctica, salir de situaciones de parálisis, de defensa o de rechazo (Fredric Jameson). El nuevo teatro está pendiente de la respuesta inmediata del público, respuesta que debe ser contundente, sin márgenes para el conformismo. Lo otro puede pensarse como un sentimiento amplio, borroso, por contraste a lo vigente y conocido durante los setenta y comienzos de los ochenta, donde se mezclan a la vez las categorías teatrales con la percepción y experiencia de lo cotidiano: la asfixia de la dictadura, sus límites morales y sexuales, su *statu quo*, el teatro oficial a la manera de Kive Staiff, el Conservatorio y los modelos tradicionales desde las cátedras, la censura, la utopía de una sociedad ordenada por el control de todas sus actividades, infinitas cuestiones más. Como encarnación de la apuesta ideológica del nuevo tea-

tro surge una *nueva mitología*, que pone en la superficie lo siniestro y negativo de nuestra sociabilidad y da vida a otras formas de libertad ocultas o subyugadas: la «yegua», el monstruo, el padre asesinado, el ahorcamiento colectivo, el prehombre, el andrógino, la inmortal madre perversa y castradora, el «hombre-pájaro», los desenterramientos.

El nuevo teatro supera el registro de lo costumbrista y lo circunstancial y da cabida a imágenes y símbolos de resonancia cultural poderosa.

La cartelera de 1991 y 1992 permite ejemplificar claramente la diversidad genérica del nuevo teatro porteño. El *teatro de imagen* tuvo, durante este período, algunas puestas valiosas. Se destacó como un hito en la historia del movimiento la presentación del nuevo espectáculo de Javier Margulis, *El instante de oro*, nuevamente con el Grupo Los Irresistible (sic). Se trata de una «continuación» o «segunda parte» de *El ritual de los comediantes*, esta vez no en el pequeño teatro marginal de Chacarita sino en la sala Cunill Cabanellas del Teatro Municipal San Martín. *El instante de oro* mantiene muchos de los procedimientos de aquel primer espectáculo: el escenario abstracto, la desrealización del movimiento (cercano a la danza), los paneles negros, el vestuario que evoca la ropa de trabajo de los comediantes y la ropa de calle de los años cuarenta. Pero hay también un conjunto de rasgos nuevos, que dan mayor complejidad a *El instante de oro*: la incorporación de una actriz más, Paula Ubaldini, que desarrolla varios personajes, los cambios en el movimiento, la incorporación de la palabra (ausente en *El ritual*), un relator en *off* que explicita el sentido y la estética del espectáculo a partir de la frase «No habrá más única realidad que la del instante. Dorada intuición de la existencia». A esto se agregan, como elementos novedosos en el arte de Margulis, los desnudos y un corte en medio de la representación (dentro de la representación) en el que los actores comentan al público sus papeles.

El teatro de imagen de Margulis hace una apuesta desafiante al espectador común: por un lado le propone un texto casi sin historia, con un relato casi inexistente (escenas de la vida de comediantes) que no plantea una idea de pasado ni de futuro, sino un presente constante, cuyo modelo ideológico tal vez provenga de *La vida breve* de Onetti: la vida como una sucesión de momentos presentes. El *instante* es también una forma de definir la vivencia del teatro de imagen: el espectador experimenta sucesivas emociones puntuales, instantáneas, como respuesta al estímulo de cada imagen. El teatro de Margulis propone también una desafiante economía escénica: lleva al extremo la mutabilidad de los objetos, por ejemplo, un pequeño plato de metal será espejo, aura de santos, señal de un banquete, utensilio de limosna, caracol donde resuena el mar.

En una línea diferente se encuentra la Banda de Teatro Los Macocos, uno de los grupos más conocidos y aplaudidos del «teatro joven». Lo integran Daniel Casabianca, Javier Rama, Martín Salazar, Gabriel Wolf y Marcelo Xicarts. La historia del grupo tiene ya siete años, siendo su primera presentación *¡Macocos!*, en 1985, a la cual siguieron *Macocos Chou* y *Macocos, mujeres y rock*. En 1991 estrenaron *Macocos, adiós y buena suerte*, el espectáculo con mayor grado de complejidad y elaboración de los que han realizado hasta el momento.

La forma de trabajo de Macocos es diferente de la de Margulis. Trabajan con la escritura previa de un guión, a partir de un tema prefijado. Si en *Macocos, mujeres y rock* el tópico estructurador de los diferentes cuadros fue la búsqueda de la «mujer ideal» (Molly), la temática de *Macocos, adiós y buena suerte* se originó de una cuestión contextual, histórica: se habla de «el fin», de la «percepción de la muerte» en la vida argentina y en el mundo, área que vincula el espectáculo al concepto de *posmodernidad* (la muerte de la historia, de las ideologías, etc.). Los Macocos se distribuyen la escritura de los diferentes números, algunos redactados en forma individual o colectiva. No hay un director, se autocoordinan. Traen los materiales por escrito, los leen y discuten, de esas charlas surgen sucesivas correcciones. Denominan esta técnica de escritura *brainstorming* (torbellino de ideas) al que luego suman, sobre la puesta del guión un *storming corporal*, esto es, los agregados provenientes de la improvisación actoral. Esto hace que a la vez todos opinen pero se mantenga una cierta pertenencia original de cada número. Por ejemplo, «Brindis» fue escrito por Gabriel Wolf, así como las letras de las canciones y el «pulido literario» en general de todo el guión. De esta manera, *Macocos, adiós y buena suerte* plantea una naturaleza de guión previo y un fuerte componente de improvisación actoral. La paradójica elaboración del guión les hace afirmar, a la vez: «Entre todos modificamos todo. Cada cual es dueño de sus textos». Al guión original se suman además las modificaciones de los recursos técnicos a partir de la convocatoria de un conjunto de colaboradores (vestuarista, sonidista, autor de efectos especiales). Así, el trabajo «artesanal» de puesta es desplazado al equipo que los rodea. Durante la permanencia del espectáculo en cartel realizan reuniones semanales para evaluar la puesta y considerar eventuales cambios o variaciones.

La estética de Macocos se relaciona con la mezcla de la *performance*: integran elementos de varios géneros. Sobre una estructura básica de revista porteña (sucesión de cuadros cómicos y musicales) se incorpora el vídeo, la banda de rock (tocada por los mismos Macocos en escena, a la manera de un recital), la intervención del público en el escenario, el comentario de noticias del día y el «morcilleo» a la manera de los cómicos criollos.