

El efecto del espectáculo depende en gran parte de la formación de los actores, especialmente en cuanto a los procedimientos cómicos. Todos ellos manejan las nuevas técnicas (estudiaron *clown* con Raquel Sokolowicz y reconocen como maestros a Julian Howard y Roberto Saiz, de El Parque). De los cómicos nacionales, rescatan como modelo a Pepe Biondi. Sin embargo, todo el espectáculo es cómico: contiene algunos números o cuadros no humorísticos, sentimentales o «serios» (como el del bolero o el «Brindis»). Si bien éstos desentonan con el contexto total de la puesta, son muy bien recibidos por el público. Es interesante señalar que, tanto el monólogo «Brindis» a manera de fragmento, como el guión completo, están comenzando a circular merced a su publicación.

La violencia de la muerte en escena se consigue con efectos especiales utilizados por primera vez por Macocos. Se los emplea para el «ajusticiamiento» de Osvaldo Mazas (personaje que representa a la crítica periodística, es una obvia mezcla de Osvaldo Quiroga y Luis Mazas, críticos teatrales de *La Nación* y *Clarín*, respectivamente) y para el cuadro del ahorcamiento colectivo.

El registro paródico no recorre todo el texto, sólo algunos cuadros de *Macocos, adiós y buena suerte*, especialmente los del «Show de la Muerte» y la historia de la Tierra con el final apocalíptico: se están parodiando los nuevos modos televisivos y la imaginería del discurso posmoderno. Una señal de la enorme popularidad alcanzada por Macocos en el público del teatro nuevo está en la aparición de la banda musical de *Macocos, adiós y buena suerte* como cassette con las canciones *Blues de Santos Lugares* (Inicio), *Jinetes* (Vénguese), *Un Bolero* (En mi Búnker), *Apocalypso* (Audiovisual), *Rock del fin* (El fin del adiós) y *Velas-Waltz* (Epilogo instrumental). Como puede verse en el guión el tratamiento de la visión posmoderna incluye la parodia pero también una clara identificación ideológica. En la solapa exterior del cassette se lee: «A todo ese público sin criterio que aún persiste. A todos los miserables que, por suerte, no podrán parar lo que se viene».

Resulta otro espectáculo dentro del espectáculo el público de *Macocos*. Integrado en un 80 por 100 por jóvenes entre quince y veinte años (según una estadística del Centro Cultural «Ricardo Rojas»), es un público participativo e inquieto como el de los recitales de rock, acompaña la puesta con gritos, comentarios, insultos y otro tipo de informalidades que no se ven ni en el Teatro de la Campana ni en el Teatro San Martín. Es un público masivo que concurre a medianoche al Rojas, y opta por quedarse de pie durante las dos horas y media de *Macocos, adiós y buena suerte*, que tiene poco del espectador común, el *voyeur* inmóvil en su butaca.

A siete años ya del comienzo de *Macocos*, más allá del chiste que ellos mismos hacen respecto de su inserción en el medio teatral, se trata de un fenómeno que no puede ignorarse de ninguna manera (tanto por su estética como por su público) en la historia del nuevo teatro porteño.

Dentro de esta tendencia cabe agregar, por ejemplo, el ciclo de *performance*, *Babilonia Circo Mágico*, en el que semanalmente un director distinto presentó una experiencia (entre otras, la de Walter Rosenwitz y Alejandro Tantanian, *Abasto teatro del horror*). Este ciclo fue el germen del espectáculo múltiple *Fragmentos de una Heróica*, «Primera Feria del Erotismo en la Cultura», el cual también se llevó a cabo, dirigido por Javier Margulis, en Babilonia, y que atrajo a esa sala un público numeroso y desinhibido.

En la línea del *clown*, que tuvo su mayor auge durante los ochenta, se comentó especialmente la puesta de La Banda de la Risa (Claudio Da Passano, Claudio Gallardou, Diana Lamas y Rony Lestingi) del *Martín Fierro*. Si, en sus comienzos, el interés por el *clown* tuvo que ver con la llegada a la Argentina de la escuela de Jacques Lecoq (de Francia) a través de Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz, hoy está en más estrecha relación con la cultura del *circo criollo* que se remonta al siglo XIX, en nuestro país, y entre cuyos cultores principales se encuentra la mítica familia de los Podestá, los creadores de la versión circense de *Juan Moreira*. Así funciona hoy en el Galpón del Sur una *Escuela de Circo* donde se aprenden las principales técnicas y se revisa la historia del circo criollo en el Río de la Plata. Claudio Gallardou, uno de los organizadores de la Escuela, reconoce una línea de actuación circense que va de Pepe Podestá hasta Alberto Olmedo y que para los creadores jóvenes implica recuperar una zona de la cultura popular argentina. Como puede verse, los estímulos estéticos del nuevo teatro no son exclusivamente extranjeros (Kantor, la Fura del Baus, Eugenio Barba, Pina Bausch, Lecoq, etc.) sino también de la tradición teatral rioplatense.

El «teatro under» desarrolló con particular intensidad durante 1991 otra línea: la de la adaptación de textos clásicos a partir de nuevas y más libres técnicas escénicas. Un autor fue el centro de muchas experiencias: William Shakespeare. Julian Howard ensayó una adaptación de *Sueño de una noche de verano*; Claudio Nadie propuso una versión muy libre de *La Tempestad*; el Grupo del Teatrino puso *Otello* en el Cervantes; Mónica Viñao compuso un extraño *Hamlet* al que integró textos de Heiner Müller, Ungaretti y García Lorca. Pero la más importante de estas adaptaciones de Shakespeare fue *Hamlet (o la Guerra de los Teatros)* con dirección de Ricardo Bartís (el creador de *Postales argentinas*) y la actuación de dos grandes del nuevo teatro: Pompeyo Audivert como Hamlet y Alejandro Urdapilleta como Polonio.

Bartís siguió muy de cerca el texto original de *Hamlet*. Los cambios que introdujo no alteraron la «verdad» del texto shakespeariano. Suprimió algunas figuras «laterales» (Horacio, Rosencrantz, Guildenstern, Osríc, el príncipe Fortimbrás), reduciendo así considerablemente la obra. Incluyó algunas escenas breves nuevas, como la inicial de la muerte del Rey Hamlet en el jardín. Realizó leves modificaciones en la traducción literal («Hay algo *torcido* en Dinamarca») y mezcló al texto de Shakespeare algunas breves frases nuevas capaces de dar un giro inédito a la versión. Bartís hizo que Hamlet, al referirse a Claudio, su tío usurpador, le dijera al fantasma de su padre: «Claudio se interpuso entre el voto popular y mi esperanza». Se desencadena de esta forma un sistema obvio de analogías donde el asesinado Rey Hamlet es Perón, Claudio es Menem y Hamlet, el pueblo peronista según la lectura política de Bartís.

Más allá de estos cambios, Bartís respetó la historia central que quedó intacta. La matanza final de todos los personajes hace que Hamlet coincida con *Postales argentinas*: el escenario cubierto de cadáveres se corresponde con la imagen de la negra Buenos Aires del siglo XXI, deshabitada y muerta.

Pero Bartís cambió profundamente los signos de escena. No funcionan en su puesta las reglas del teatro isabelino. La puesta no corresponde a una tragedia: vemos transcurrir la terrible historia de Hamlet pero no sufrimos, no sentimos compasión ni miedo, no hay en nosotros catarsis trágica. Al contrario: reímos, gozamos estéticamente del espectáculo sin conmociones interiores, atendemos más al excelente desempeño de los actores que las terribles palabras que dicen. No leemos el mensaje directamente sino las *formas teatrales* con que nos llega. Comentamos a la salida no la historia triste de Hamlet sino los procedimientos y la pericia con que Bartís la ha vuelto a contar. De alguna manera esto está dicho en el subtítulo de la versión: *La Guerra de los Teatros*, esto es, la «guerra de las formas teatrales», la «guerra de los estilos», el enfrentamiento, el *cruce* y la *mezcla* (rasgo posmoderno) en tensión de diferentes registros estéticos. La poética del *Hamlet* de Bartís es compleja: está hecha con combinaciones de diversas poéticas y usos teatrales. Bartís integró lo trágico a lo cómico, el respeto y la trasgresión, el «realismo» y la simbolización (las manzanas, los zapatos), el conflicto interior y el efecto clownesco. Esta «guerra», esta tensión de registros opuestos parece un *collage* pero también acerca esta versión a la estética de lo grotesco: las escenas más dolorosas nos hacen reír, como la de la muerte de Ofelia (único ser inocente, verdadera víctima de la intriga generada por los bandos de Hamlet y Claudio). La lectura del texto shakespeariano nunca nos sugeriría la posibilidad de la risa en momento tan conmocionante.