



Retrato familiar, televisión y crisis de representación en *Los Albornoz (Delicias de una familia argentina)* de Los Macocos.

Brenda Werth

(American University, Estados Unidos)

Cada cultura tiene su propia mirada familiar. Así afirma Marianne Hirsch quien, en su estudio sobre la fotografía y la memoria, investiga las miradas familiares que a través de las fotografías reflejan y constituyen, a la vez, íntimos retratos de su entorno cultural, social e histórico.¹ En su análisis, Hirsch juega con la inevitable multiplicidad y ambigüedad de estas miradas. ¿Quiénes poseen o construyen la mirada familiar? ¿Son los que nos miran con sus ojos fijos desde los marcos del retrato familiar? ¿O somos nosotros, los espectadores, que al devolver la mirada a estos ojos congelados en el pasado, logramos crear la verdadera mirada familiar desde el presente? De esta ambigüedad perceptiva y receptiva surge una red de infinitas miradas activas y pasivas que coinciden y se entrelazan para formar el imaginario familiar. El énfasis que pone Hirsch en la actividad de mirar estas fotografías hace resaltar la importancia de la recepción y la transmisión de sentido que corresponden a la formación de esta mirada. El presente análisis trasladará el estudio de la mirada familiar al ámbito teatral, donde las miradas establecen vías de identificación y registran las diversas realidades y niveles de representación creadas a través del espectáculo.

La familia -entidad básica y paradigma emblemático de la identidad nacional- es protagonista de la obra *Los Albornoz (Delicias de una familia argentina)* de Los Macocos, estrenada el 14 de junio de 2001, en el Teatro de La Ribera.² De particular interés para este estudio es ver cómo la incorporación del televisor produce un hibridismo de miradas familiares y mediatizadas que inquieta y desmantela nociones convencionales de la familia y de su representación en la encrucijada del milenio. La presencia del televisor en la obra teatral crea una especie de metadrama mediatizado que provoca a un mismo tiempo distancia e intimidad y exige una re-evaluación de la autorreflexividad en los espectáculos teatrales que incorporan diversos medios audiovisuales. Además de considerar esta autorreflexividad híbrida, examinaremos aquí cómo el medio televisivo propone otras nociones de

¹ Marianne Hirsch *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Harvard UP, 1997; 11.

² Los Macocos, *Los Albornoz (Delicias de una familia argentina) Teatro Deshecho I. Flora y Fauna de la Creación Macocal*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires, Atuel, 2002.



identidad colectiva y pertenencia, que a veces contrastan notablemente con el horizonte de expectativas teatral. Con un tono paródico y personajes desopilantes, la obra de los Macocos exige la regeneración de la mirada familiar para afrontar crisis, milenio y nuevos paradigmas identitarios bajo una *Weltanschauung* mediatizada.

La evolución de la producción teatral de los Macocos coincide con el período de la postdictadura. Los miembros fundadores y entonces estudiantes de la Escuela Nacional de Arte Dramático, Daniel Casablanca, Joaquín Romero y Martín Salazar, empezaron a ensayar juntos sus primeros espectáculos a fines de 1984. Desde los comienzos los integrantes privilegiaban la improvisación y la creación grupal y su obra reflejaba las influencias del *varieté*, el *happening* y el *clown*. Sus primeras creaciones incluyen *¡Macocos!* (1985), *¡Macocos, Chou!* (1987), *Macocos, mujeres y rock* (1989), y fueron montadas en salas que se asociaban con el teatro *under*, en el Patio y en el Bar de la Escuela Nacional de Arte Dramático y en el Centro Cultural Ricardo Rojas. En 1988, Romero se va del grupo y se suman Marcelo Xicarts y Gabriel Wolf. A partir de 1991, con el estreno de *Macocos, adiós y buena suerte*, los Macocos empiezan a atraer un público más amplio y cambian a la sala comercial, el Cine-teatro Alfíl. En 1994, producen *Geometría de un viaje* y, dos años después, estrenan *Macocrisis* en la Fundación Banco Patricios.³ Jorge Dubatti identifica cambios significativos en el enfoque temático del grupo con la aparición de *Macocrisis*. Según Dubatti, Los Macocos empiezan a concentrarse en la familia, el amor, la economía y la ética, como nudos principales, para dirigirse a la crisis social y su humor llega a ser más ácido y cuestionador.⁴ *Macocrisis* tiene tres líneas temáticas, una de las cuales representa la crisis familiar en forma de sainete con la introducción de televisores en el escenario. Esta línea, denominada *¡Qué familia mi familia!*, formará la base de la obra *Los Albornoz* en que se desarrollará más el papel y la función de los televisores.

En *Macocrisis*, los Macocos jugaron con la presencia de los televisores y multiplicaron los niveles de representación con la filmación y la transmisión del espectáculo e imágenes ajenas durante las funciones.⁵ Según Dubatti, los Macocos se sorprendieron al darse cuenta de que muchos espectadores se distraían con las imágenes monitoreadas hasta el punto de abandonar la acción en el escenario y concentrarse permanentemente en las imágenes televisadas.⁶ Tal descubrimiento indujo

³ Ver el estudio preliminar de Jorge Dubatti en *Los Macocos*, ob. cit.

⁴ Jorge Dubatti, ob. cit., 37, 28.

⁵ Jorge Dubatti, ob. cit.

⁶ Jorge Dubatti, ob. cit., 38.



al grupo a darle un papel protagónico al televisor en *Los Albornoz*, obra posterior a *Macocrisis* y estrenada en 2001. En su prólogo, los integrantes especifican que "Teníamos el viejo deseo de hacerlo a través de un sainete 'al uso nostro.' Con nuestras palabras, nuestras muecas. Así volvió otra familia nuestra: Los Albornoz. Padre, Madre, Hijo, Hija y la Abuela. Y el integrante más inquietante: la Televisión."⁷ La obra documenta las transformaciones de la familia Albornoz provocadas por las fisuras sociales, económicas y políticas que empezaron a revelarse a fines de la época del menemismo y que luego se manifestarían en la conocida crisis de 2001. La estructura del drama, los temas y los tropos reflejan la fusión de tradiciones teatrales, sobre todo el sainete, con la realidad mediatizada por la televisión y otros medios masivos, que aluden a la crisis que poco a poco empieza a invadir al ámbito familiar de los Albornoz.

Pedro Albornoz es el padre bienintencionado e ingenuo, cuyo objetivo principal es mantener el bienestar de la familia y cuya caída se precipita por la desesperante situación socio-económica que amenaza a la integridad de la familia. Al escuchar que su contrato de trabajo no ha sido renovado, Pedro sufre convulsiones y debe ser conectado a un respirador. Los hijos Albornoz, Carlitos y Noemí, son forzados a mitigar la crisis familiar a través de medidas extremas; Carlitos empieza con vender sangre y termina vendiendo todos sus órganos hasta que, al final de la obra, el hijo es representado por un frasco de vidrio con el cerebro y dos ojos, cuyas enunciaciones provienen de una voz *en off*. Mientras tanto, Noemí, cuya máxima aspiración es ser personaje de televisión en el Ernesto Network, es prostituida por la Abuela para pagar las expensas.

La figura de la Abuela es tan avasallante como la Nona en la obra homónima de Roberto Cossa, pero mucho más calculadora y despiadada. En vez de representar los valores tradicionales heredados del viejo mundo, Mamma Dora, la abuela de la familia Albornoz interpretada por Marcelo Xicarts, parece encarnar algunos de los principales males de la sociedad contemporánea, como la falta de responsabilidad civil, la corrupción, la ausencia del sentido ético y la aversión a la solidaridad. Además, la abuela es la más conectada a la realidad que los televisores mediatizan. Mamma Dora insiste en mantener el servicio de cable bajo cualquier costo; incluso convence a su hija, Graciela, a desconectar el respirador de su yerno antes de renunciar al cable. Con el humor negro e irreverente que es típicamente *macocal*, Mamma Dora enuncia el siguiente discurso:

⁷ Los Macocos, *Los Albornoz*, ob. cit., 219.



Está bien, si querés usar esta plata para extenderle artificialmente la vida a ese despojo que alguna vez fue tu marido, usala. Pero te advierto que estás apostando a la muerte con el dinero que es vital para tu familia... este dinero que es fundamentalmente el integrante anónimo de esta familia, la novia ausente, compañero en la salud y en la enfermedad, la alegría de los domingos a la tarde, ¡estoy hablando de nuestro fiel y querido cable!⁸

Mamma Dora es espectadora fiel al Ernesto Network, cuya atracción principal es una especie de *reality show* emitido 24 horas al día. La función de Ernesto, el protagonista del programa, es dar el pronóstico del tiempo, las noticias, servir como conductor de un *game show* y simplemente existir y cumplir las tareas cotidianas, mientras sus espectadores lo observan permanentemente. Mamma Dora mezcla el mundo televisado con su ámbito familiar y privilegia la realidad mediatizada, aunque absurdamente vaya en contra del sentido común. En una escena, Ernesto anuncia un alerta meteorológico y cuando Pedro contesta (al televisor, por supuesto) que hay un “solazo bárbaro”, Mamma Dora responde a su yerno, “Pero boludo, no entendiste lo que dijo la tele, no que llueve, que va a llover. Ernesto nunca miente.”⁹ Antes de dormir una siesta, Ernesto, desde el televisor, le cuenta a su público:

Están ahí, yo estoy acá, como siempre. Ernesto, Ernesto común, como vos, como todos, con la diferencia que yo salgo por la televisión, claro. Los acompaño las 24 horas compartimos toda mi vida. Ustedes ven todo lo que hago. Yo no les puedo mentir. Yo soy la verdad y la vida. Mi vida, tu vida, la vida misma. Yo, Ernesto, entro en tu vida. Y ahora voy a dormir una siestita. Soñé con Ernesto. . . .¹⁰

En una nota al pie de la publicación de la obra, los Macocos señalan que el programa de Ernesto alude satíricamente a los *reality shows* que empezaron a abundar en 2000. Este tratamiento satírico pone en evidencia el intento de facilitar la sensación de solidaridad e identificación total con los protagonistas de estos programas —o los “sacerdotes electrónicos”, como los llama Beatriz Sarlo, refiriéndose al paternalismo televisivo endémico en la sociedad contemporánea.¹¹ Mamma Dora

⁸ Los Macocos, *Los Albornoz*, ob. cit., 240.

⁹ Los Macocos, *Los Albornoz*, ob. cit., 222.

¹⁰ Los Macocos, *Los Albornoz*, ob. cit.: 230.

¹¹ Beatriz Sarlo. *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires, Ariel, 1996; 114.



parece tomar en serio la fusión de mundos que promociona Ernesto y le grita a Graciela, su hija, que no haga ruido porque Ernesto está tomando una siesta.¹²

La proximidad que siente Mamma Dora al mundo de Ernesto refleja cómo el mensaje televisivo construye la intimidad con el público a través de la autorreflexividad, o en este caso, el metadrama mediatizado. Como observa Sarlo, la “autorreflexividad que, en la literatura es una marca de distancia, funciona en la televisión como una marca de cercanía.”¹³ Jean Baudrillard problematiza esta proximidad producida por la inercia técnica en su afirmación que cuánto más cerca el espectador se siente a la realidad, más alejado se encuentra del mundo.¹⁴ Estas sensaciones de distancia y cercanía afectan los procesos identificatorios y remiten a la construcción de pertenencia e identidades colectivas. Según Sarlo,

Los sujetos televisivos aman la proximidad (aunque esa proximidad imaginaria) y la televisión les repite que ella, la única, está cerca. En la intemperie relacional de las grandes ciudades, la televisión promete comunidades imaginarias y en ellas viven quienes hoy son escépticos sobre la posibilidad de fundar o fortalecer otras comunidades.¹⁵

En su estudio sobre las comunidades imaginadas, Benedict Anderson hace hincapié en el impacto de la publicación masiva de los diarios y su lectura simultánea por miles de lectores, cuya repetición diaria se convierte en rito fundador de la identidad nacional.¹⁶ Tanto leer el diario como ver la televisión son actividades solitarias, que a través de la diseminación simultánea de un contenido idéntico, facilitan un concepto de comunidad y pertenencia. La televisión, sin embargo, es un medio mucho más eficaz y más extensivo para lograr este fin porque sus mensajes audiovisuales son accesibles para un sector mucho más amplio de la sociedad.

Por supuesto que este tipo de comunidad imaginada requiere cierto nivel de elaboración conceptual para llegar a ser. En el caso de teatro y otros eventos cuya recepción colectiva precisa la congregación de cuerpos en un espacio compartido, se puede hablar de comunidades también imaginadas que precisan un componente corporal. Susan Bennett contrasta la recepción televisiva con

¹² Los Macocos, *Los Albornoz*, ob. cit., 230.

¹³ Beatriz Sarlo. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires, Ariel, 1994; 98.

¹⁴ Jean Baudrillard. *The Consumer Society. Myths and Structures*. London, Sage Productions, 1998; 122.

¹⁵ Beatriz Sarlo. *Escenas...*, ob. cit.; 85.

¹⁶ Benedict Anderson. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso, 1983.



la recepción teatral y cinematográfica y enfatiza la importancia de esta corporalidad a la hora de contemplar la existencia de comunidades espectatoriales:

[la televisión] niega al espectador el sentido del evento público ligado tanto al teatro como al cine. [La televisión] niega al espectador el sentido de contacto con los actores que es integral a cualquier *performance* teatral. Sobre todo, [la televisión] niega al espectador la comunicación entre espectadores dentro de este marco de recepción que también crea comunidades (la *traducción es mía*).¹⁷

A través de la incorporación del televisor en su obra, *Los Macocos* logran representar la fusión de comunidades construidas por la experiencia teatral y televisiva. Esta mezcla de formas individuales y colectivas, imaginadas y corporales, de la recepción a su vez crea distintos horizontes de expectativas y espacios en que los espectadores articulan sus identidades.

En *Los Albornoz...*, la introducción del televisor provoca cambios en el imaginario familiar que se manifiestan en las radicales transformaciones corporales de los personajes. El cuerpo del padre (quien yace en estado medio comatoso a lo largo de la obra) permanece como prueba de su impotencia, mientras que los cuerpos de los hijos, Noemí y Carlitos, son forzados a entrar al mercado para ser "útiles" (respectivamente, prostitución y venta de órganos para mantener a la familia).

Cómicas e inquietantes a la vez, estas transformaciones corporales aparecen en varias obras estrenadas y escritas al final del siglo XX en Argentina. *El Saludador* de Roberto Cossa¹⁸, por ejemplo, estrenada en junio de 1999 en la Sala Martín Coronado en el Teatro San Martín, documenta la gradual desintegración del cuerpo del protagonista, quien viaja por todo el mundo luchando por diversas causas y en el proceso pierde los brazos, las piernas y varios órganos hasta que al final vuelve a casa por última vez y se queda inmóvil, sentado sobre la pared cerca de su casa. Ante la impotencia de la figura paterna, Marucha, la esposa pragmática, asume el mando de la familia e intenta encarrilar el futuro de su hijo. El deterioro corporal de la figura paterna señala la precariedad del tradicional modelo familiar que, a fines de los 90, parece anticipar la crisis del liderazgo en el ámbito político inaugurada por el fin del menemismo y la asunción de De la Rúa. En el caso de la obra *Eternity Class* de Cristina Escofet (2001)¹⁹ las transformaciones corporales afectan a todos los miembros de la familia Pomales,

¹⁷ Susan Bennett. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. New York, Routledge, 1997; 88.

¹⁸ Roberto Cossa. *El Saludador. Teatro XXI*. 9 (1999); 107-17.

¹⁹ Cristina Escofet. *Eternity Class*. Buenos Aires, Nueva Generación, 2001.



quienes eligen plastificar sus cuerpos y cambiar sus cerebros por un microchip fabricado por una empresa multinacional. Al final de la obra, los cuerpos empiezan a funcionar mal y los familiares se quedan balbucientes y parcialmente inmovilizados. La sátira de Escofet ilustra la penetración de la superficialidad y la banalización cultural de la época menemista en el espacio familiar.

Las metamorfosis corporales en estas obras pueden ser interpretadas como metáforas de la decadencia del menemismo, la crisis de la figura paterna y de la clase media. En todo caso hacen referencia a la existencia de una “cultura somática” que se organiza alrededor del culto del cuerpo que prevalece a fines del siglo XX.²⁰ Si el cuerpo es intermedio entre el sujeto y el mundo,²¹ entonces su transformación en el escenario implica ajustes epistemológicos y cambios en la manera de articularse en los distintos marcos de referencia que componen la identidad colectiva. Llamativo en *Los Albornoz* es la yuxtaposición entre la creación de comunidades virtuales a través de la recepción televisiva y el énfasis en el cuerpo en la trama familiar. La obra termina cuestionando cómo reconciliar la negación del cuerpo, por un lado, con su protagonismo, por otro lado, dentro del horizonte de expectativas con el fin de imaginar nuevas comunidades y establecer nuevos referentes de la identidad.

En su prólogo a la obra, Los Macocos hacen explícito su deseo de crear un sainete para el nuevo milenio que dialogue con el discurso de la globalización e incorpore la televisión, como integrante principal de la vida familiar.²² El sainete criollo nace en un contexto definido por los impulsos de la inmigración, la urbanización y la modernización y coincide con el desarrollo de la clase media y los ideales democráticos. La perduración del sainete –refuncionalizado y resemantizado– ha sido una constante a lo largo de la tradición teatral argentina desde principios del siglo XX hasta el presente. No obstante esta continuidad, el reemplazo del compadrito por el televisor es una revisión bastante innovadora. En su estudio sobre el sainete criollo, Silvia Pellarolo afirma que el sainete

se trata sin duda de un modo democrático de representar la realidad” y retomando las ideas de Nietzsche y sus elaboraciones por Ángel Rama, afirma que “todo proceso democratizador supone una carnavalización--subversión y parodización—de la sociedad que se está intentando transformar.”²³

²⁰ Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima escriben que: “actualmente nos encontramos inmersos en una cultura somática” en *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, 1997; 30.

²¹ Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, ob. cit.; 30.

²² Los Macocos, *Los Albornoz*, ob. cit., 219.



Del compadrito al televisor y de la parodia del costumbrismo²⁴ a la parodia del menemismo, *Los Albornoz* inaugura un sainete para el nuevo milenio que se mantiene fiel a la tradición de parodiar y elogiar el sistema democrático. No obstante esta continuidad, el sainete de principios del siglo XX enfatiza la fuerza centrípeta de la democracia y la unificación de la identidad nacional, mientras que el sainete del nuevo milenio de los Macocos presenta una acción más bien centrífuga que señala la fragmentación social.

Pellarolo nos recuerda que el sainete criollo ya era un género fuertemente metateatral que involucraba al público y que constantemente desafiaba la cuarta pared.²⁵ En la versión renovada de los Macocos, la presencia del televisor aumenta la autorreflexividad e invita interpretaciones acerca del impacto de los medios de la comunicación en la experiencia metateatral. Nuevamente vemos cómo la incorporación del televisor problematiza la distancia y la *Verfremdung* tradicionalmente asociadas con las técnicas metadramáticas. En el sainete criollo, la ilusión teatral servía para crear la distancia crítica y hacer comentarios críticos de la sociedad. Este tipo de autorreflexividad predomina en *Los Albornoz* también, aunque el televisor introduce otro tipo de autorreflexividad que tiende a constituirse más como un acto tautológico.²⁶ Baudrillard señala que el mensaje no se encuentra en la imagen que transmite el televisor, sino en los nuevos modos de relacionarse y en las alteraciones de las estructuras familiares y grupales que impone.²⁷ La autorreflexividad que produce la televisión provoca una confluencia entre mensaje y medio que impone nuevas formas de representar entidades sociales como la familia.²⁸

Darle un rol tan importante al televisor en la representación de la familia facilita el tratamiento de discursos conocidos relacionados con la televisión. La obra teatral hace hincapié en la banalización de la cultura mediatizada y expone el televisor como instrumento que promociona la apatía a través del escapismo y falsas promesas de salvación. Antes de comenzar la obra hay seis televisores en la sala que proyectan imágenes de *zapping* mientras entra el público. Como indica Dubatti, hasta la

²³ Silvia Pellarolo. *Sainete Criollo. Democracia / Representación. El caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires, Corregidor, 1997; 57, 51.

²⁴ Osvaldo Pelletieri identifica la parodia al costumbrismo como característica principal del sainete. Cfr. "El sainete español y el sainete criollo: géneros diversos." *Alberto Vacarezza. Teatro*. Buenos Aires, Corregidor, 1993; 14.

²⁵ Silvia Pellarolo, ob. cit., 57.

²⁶ Jean Baudrillard se refiere a la tautología del significante y lo relaciona con el consumo; cfr. Ob. cit.; 124.

²⁷ Jean Baudrillard, ob. cit.; 123.

²⁸ Jean Baudrillard cita a Marshal McLuhan, quien proclama que "el medio es el mensaje" en *Understanding Media. The Extensions of Man*. *Sphere*. New York, McGraw-Hill, 1964; Cap. 1.



escenografía, diseñada por Marta Albertinazzi, simulaba la caja de un televisor.²⁹ Ernesto, el protagonista de *Ernesto Network*, aparece en las grabaciones de las pantallas de la sala, pero el personaje también aparece en vivo en la sala. Camina entre el público, interactúa con los espectadores, siempre con una cámara que lo sigue.³⁰

Los discursos de verdades, realidades y virtualidades que exploran Los Macocos en su obra deben ser considerados en el mismo contexto que otros fenómenos culturales que exhiben un interés parecido en estos temas en la última década. Ejemplos de ello incluyen el proyecto teatral Biodrama, dirigido por Vivi Tellas, que busca cuestionar la inevitable conversión de la realidad en la ficción dentro del marco teatral. También, la explosión de cine documental, la predominancia de los *reality shows* y el éxito de Canal Ciudad Abierta, un canal público, emitido las 24 horas al día, los siete días de la semana, una especie de anti-*reality show* cuya meta, según su página de web, es “agitar la pantalla.”

³¹ En su artículo “El ‘rating’ de la memoria en la televisión argentina”, Claudia Feld identifica la falta de conexión entre la búsqueda de la verdad y el pensamiento crítico en la experiencia de la recepción teatral.³² Más que una búsqueda de la verdad, estos diversos fenómenos demuestran una obsesión por los mecanismos, procesos y modos de transmitir las distintas realidades; refleja, en fin, una obsesión por la representación.

La caída del simulacro menemista y los eventos de 2001 provocaron una crisis de representación en casi todos los ámbitos que, según el historiador Luis Alberto Romero, se resumía en la consigna *que se vayan todos*.³³ La falta de confianza en los líderes políticos, el sistema de justicia y el comercio provocó una re-evaluación de las tradicionales jerarquías sociales, políticas y económicas y la búsqueda de nuevas fuentes de autoridad. La predominancia de Ernesto Network en la casa de la Familia Albornoz es tanto precursor, síntoma y parodia de esta nueva búsqueda. Beatriz Sarlo identifica la existencia de “video-familias a las que el debilitamiento de las relaciones de autoridad, paternidad y filialidad tradicionales habría arrojado al límite de la disolución.”³⁴ Estas familias, agrega Sarlo, buscan “reunirse en el calor de la luz cromática.”³⁵ En estas reuniones familiares los miembros

²⁹ Jorge Dubatti, ob. cit.; 142.

³⁰ Los Macocos, *Los Albornoz*, ob. cit., 243.

³¹ <http://www.ciudadabiertatv.gov.ar>

³² Claudia Feld. “El ‘rating’ de la memoria en la televisión argentina.” *Políticas y estéticas de la memoria*. Ed. De Nelly Richard. Santiago, Cuarto Propio, 2000; 77-87.

³³ Luis Alberto Romero. *La crisis argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003; 111.

³⁴ Beatriz Sarlo. *Escenas...*, ob. cit., 5.

³⁵ beatriz Sarlo, *Escenas...*, ob.cit., 85.



se rearticulan dentro del horizonte de expectativas televisivo y reorientan su búsqueda del liderazgo. Quizás lo más llamativo del género televisivo es que puede convocar tanto consenso sin crear solidaridad.

Como en la obra de los Macocos, la sincronía de la familia con Ernesto Network no logra disimular ni prevenir la rápida fragmentación familiar, representada por el padre, quien yace en estado crítico durante la segunda parte de la obra, la desintegración (literal) del hijo y la prostitución de la hija. Hay poca reivindicación al final de la obra cuando la hija, quien se ha convertido en cabo de “la policía financiera argentina”, vuelve a la casa Albornoz para arrestar a su madre y a su abuela por delito económico (no pueden presentar los recibos por la venta de los órganos de Carlitos, entre otras cosas). Noemí, quien se ha acostado con Ernesto durante el *casting* para conseguir el puesto, es filmada para Ernesto Network mientras vuelve a su casa para hacer los arrestos. Mamma Dora, quien mira la llegada de su nieta por la pantalla de su televisor, solamente se suma a la realidad cuando ésta le pone las esposas y, en la última escena, Ernesto proclama, “Aquí vemos la última foto familiar. Se cierra un álbum, se abre un expediente. Se ha hecho justicia.”³⁶ Por supuesto que no se ha hecho justicia, pero lo interesante aquí es la transformación en la manera de representar la familia que es señalada a través de la parodia. *Los Albornoz* muestra cómo la mirada familiar identificada por Hirsch a través de los retratos familiares se convierte en la mirada mediatizada y el álbum familiar es reemplazado por otros medios que representan y definen a la familia del nuevo milenio.

Los Macocos anticipan a la crisis de representación con una obra que agita el espacio teatral y el horizonte de expectativas a través de la conciente manipulación de los modos de representación. Ellos introducen el televisor como integrante fundamental de la familia Albornoz, pero quizás más importante es el papel que llegan a tener los televisores para multiplicar realidades, borrar la división entre la producción y la recepción teatral y agitar el lugar y el rol del espectador en la experiencia teatral. La obsesión por la representación refleja un profundo cuestionamiento de los paradigmas que constituyen y expresan una cultura en un momento histórico. En *Los Albornoz*, el ámbito familiar es atravesado por la mirada mediatizada por el televisor. El resultado es una mirada híbrida que, por un lado, refleja la institución familiar y su contexto crítico, y por otro lado, se enfoca en los mecanismos y procesos que crean estas miradas. El teatro, como demuestra la obra, se convierte en el laboratorio

³⁶ Los Macocos, *Los Albornoz*, ob. cit., 250.



idóneo para investigar la transmisión de estas miradas y cómo se relacionan con las políticas de la representación y la constitución de diversas identidades y realidades.

bwertth@gmail.com

The Family Portrait, Television and Crisis of Representation in *Los Albornoz (Delicias de una familia argentina)* by Los Macocos.

Abstract

The incorporation of the television in the play *Los Albornoz* (2001) by Los Macocos produces a fusion between media and the family gaze to unsettle and dismantle conventional notions of family in the face of crisis, millennium, and changing identity paradigms. This study examines how the presence of the television proposes alternative notions of collective identity and belonging, which oftentimes contrast with the theatrical horizons of expectations.

Palabras clave: transposiciones Macocos metadrama medios masivos televisión identidad familiar

Key words: transpositions Macocos metadrama massmedia television family identity