



La verdad en el artificio desmesurado.



9 DE MAYO DE 2022

En el encierro de la cuarentena, Pompeyo Audivert logró sintetizar la tragedia de Macbeth usando su cuerpo como único soporte. Habitación Macbeth es un ejercicio ritual donde las fuerzas de la actuación parecen no tener límites.

“Un hombre inmortal, condenado a cárcel perpetua, podría concebir en su celda toda el álgebra y toda la geometría, desde contar los dedos de la mano hasta la singular doctrina de los conjuntos, y todavía mucho más.”, nos advierte Borges en el prólogo de *Matemáticas e imaginación* de Kasner y Newman. Pese a no ser un hombre inmortal, Pompeyo Audivert logró conjurar en plena cuarentena ya no todos los arcanos de la ciencia matemática, sino las fuerzas físicas de los presagios, la ambición y la muerte que se despliegan en *Macbeth* de Shakespeare. “Cuando apareció la pandemia y me tuve que reducir a mi casa y a mi cuerpo como único habitáculo teatral esa idea reapareció con fuerza y fue mi salvación. Me dediqué a ello en el encierro, a darle forma. Tomé *Macbeth* como superficie de inscripción de mi propósito, una obra llena de misterio y fantasmagorías, un texto que habla sobre lo sobrenatural de nuestra identidad, sobre su carácter metaófico. Creo que la actuación es un asunto fenomenológico, un deslinde identitario que puede ser llevado a un grado muy superior al que generalmente se lleva. Disponer mi cuerpo como habitáculo de encarnaciones para una catarsis metafísica identitaria a través de *Macbeth* es una forma de llevar esas fuerzas originarias y estos sentidos que fueron apareciendo luego en mi trabajo a un acto ritual, a una operación desquiciada, a una experiencia metaófica y poética de la actuación.” – recuerda Audivert. En *Habitación Macbeth* resuenan varias figuras proto-originarias de la actuación: el chamán, el aedo y el rapsoda. Se suplanta a Homero por Shakespeare y se cuela por la ventana Clov, el sirviente de *Fin de partida* de Beckett. Épica, tragedia isabelina y modernidad. El trabajo de Audivert parece desconocer los límites de las resonancias intertextuales históricas y su actuación pone en crisis la relación entre identidad monolítica y cuerpo.

Juan Ignacio Crespo

Autor

Hablas frecuentemente del vínculo de la metafísica con el teatro. ¿Cómo relacionas las nociones de esencia y apariencia en el campo del arte?

-“Para mí el teatro busca las esencias desde las apariencias en el sentido que establece la máscara, como frontera entre la identidad histórica y la identidad sagrada, y también en el sentido de que su operación puede activar un nivel metafísico. Quiero decir, los niveles físicos materiales e inmateriales que constituyen la máquina teatro son: el cuerpo del actor como nivel físico material, el espacio y el tiempo como niveles físicos inmateriales. Bajo ciertas formas de producción estos niveles físicos pueden desatarse otras valencias, la identidad de ese cuerpo puede cambiar, ampliarse, estallar en múltiples versiones, el tiempo y el espacio también, se trata de la desalienación del tiempo, de la presencia y del espacio. Esas vibraciones se pueden producir a partir de procedimientos formales, de ciertas formas de producción. Me interesan los cambios de dentro de la misma línea expresiva, las discontinuidades, los cambios abruptos del registro dramático, a diferencia del planteo de las orgánicas históricas lineales, de la actuación como una cuestión de relevamiento ficcional psíquico. Siento que eso es lo antinatural, lo que conduce al nivel de la ficción. Para mí la verdad radica en el artificio desmesurado ahí me parece que hay vida, lo otro es un campo ficcional que se ampara en los relatos, no creo que haya ni relato ni ficción en la operación teatral, creo que es un fenómeno poético, de un orden metafísico radical que alude a la identidad de la estructura, a la metáfora de la reencarnación, a cuestiones más fenomenológicas de la presencia por fuera del parásito del yo. El frente histórico es el verdadero campo ficcional alienado con coartadas de relato. El teatro es la patencia de la presencia, del tiempo y del espacio. Metafísica aplicada.”

El parásito del yo como captura imaginaria reclama la mimesis. Noción Aristotélica de “asemejarse a otro a través del gesto y la voz”, o bien “producción de apariencias”. Así como nuestras formas de conocer no dejan de ser binarias, el teatro (disciplina de la actuación) tiene aversión de abandonar la imitación de la realidad como efecto poético (ni las vanguardias lograron desbaratar este complot). Audivert como un terrorista saleal cruce con una molotov-formalista para agrietar el espejo de la representación burguesa que reclama mimesis y verdad (concepto que siempre encubre suproducción histórica y moral). ¿Te asumirías como un formalista?

-“Sí, es una palabra que me cabe, también la palabra artificio. Hay más verdad en el artificio. La verdad está en la forma. La forma desata la posibilidad de alcances mucho más hondos o estallados que la simple imitación de lo real, que la mimesis, por eso hablo del pedrazo en el espejo.”

¿La forma tiene un valor en sí misma?

-“No es lo mismo sentir que hacer sensible, dice Paul Valéry. Hay que deducir en ese hacer los asuntos que empiezan a brotar, seguir el rastro, operar en el vacío. Cuando tomo una obra como *Macbeth* la someto a mis formas de producción, me cruzo con esa obra, con sus temas, pero la inóltro con mis propias maneras de hacer y entonces brotan nuevos signos. En ese mestizaje entre forma de producción y esa dramaturgia preexistente, que también es una forma, aparecen los asuntos de fondo que deben atravesar cualquier máquina teatral, los interrogantes metafísicos al respecto de nuestra identidad y pertenencia. Las preguntas fundantes de la operación teatral deben ser puestas de maniobrista a la vez que las circunstancias dramáticas que fueren. El teatro puede incluso no tener una dramaturgia con la que recubrir su estructura y seguir existiendo a salvo de esas ficciones. El problema es que las dramaturgias son concebidas como el asunto central y paralizan la temática de base de la máquina teatral.”



Es inevitable por el sentido trascendente que porta este texto preguntarse por El Poder y sus efectos. Sin embargo, para no irnos demasiado lejos, y ya que hay toda una operación meta-teatral donde El Teatro se vuelve tema me gustaría unir ambas cosas. ¿Qué relación guardan el teatro y el poder, si es que guardan alguna?

-“Todo teatro sucede dentro de un momento histórico signado por el poder, eso es indudable, pero no me parece que el teatro deba dedicarse a hablar de eso como cuestión central, es un asunto lateral pero de gran importancia que debe jugarse más en las formas de producción que en las alusiones políticas, con el Guernica Picasso es revolucionario más por la forma de estallar el asunto que por el asunto, no obstante es la fuerza histórica la que impele el estallido, la revuelta formal, y como dice Bacón también le otorga su fuerza y su potencia poética a la mirada. En todo momento eso está y la cuestión de la posición política que uno tiene juega su papel por otro lado. La mirada crítica sobre el mundo alienta también las formas de producción, pero no en el sentido de ponerlas al servicio de discursos históricos sino de lenguajes que no estén inóltrados por el poder. Siento que ahí hay discusiones con el poder, en las formas de producción, no en los discursos histórico-políticos.”

Habitación Macbeth es una invitación a presenciar las posibilidades de un actor-alien no sometido a las normas de la representación, a las normas de la dramaturgia, a las normas de la escena (ni a los corrimientos expresivos calculados de ésta). Si para Harold Bloom Shakespeare inventa lo humano, nada nos prohíbe pensar que Pompeyo Audivert y su Macbeth trascienden esa categoría (occidental y moderna) habilitando una zona donde la percepción es obligada a reorganizarse ante el advenimiento de lo nuevo.

Habitación Macbeth

Intérprete y dirección: Pompeyo Audivert

Música en vivo: Claudio Peña.

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN

Corrientes 1543