

# POMPEYO AUDIVERT Y EL DISPOSITIVO DE COMPOSICIÓN TEATRAL



Nicholas Dieter Berdaguer Rauschenberg

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina

nicholasdieter@gmail.com

Fecha de recepción: 18/09/2023

Fecha de aceptación: 23/11/2023

## Resumen

Buscamos abordar la producción teatral del director, actor, dramaturgo y docente argentino Pompeyo Audivert. En un primer momento, reconstruimos sus prerrogativas estéticas y discurso metodológico en torno a la metáfora: el teatro como un pedrazo en el espejo. En segundo lugar, analizaremos la llamada “máquina metafísica” de Audivert, entendiéndola como un conjunto de procedimientos compositivos tanto para el entrenamiento como para la creación y adaptación de obras de textos de otros autores. Ese conjunto de procedimientos también pueden derivar en una instalación teatral, como *Museo Ezeiza*. Finalmente, reconstruiremos algunas de sus obras buscando puntualizar las marcas de la máquina metafísica como elemento formal de composición. Nuestra hipótesis es que la máquina metafísica opera como un dispositivo en torno a la consigna metafórica del pedrazo en el espejo para componer obras que desdibujan las hipótesis representativas y aristotélicas, buscando problematizar la condición de simulacro tanto de la realidad como de la actuación como conjunto de convenciones.

Palabras clave: Pompeyo Audivert, dispositivo, procedimiento, instalación, composición teatral.

## POMPEYO AUDIVERT AND THE DISPOSITIVE OF THEATRICAL COMPOSITION

### Abstract

We seek in this article to address the theatrical production of the Argentine director, actor, dramaturge and teacher Pompeyo Audivert. At first we reconstruct its aesthetic prerogatives and methodological discourse around the metaphor: the theater as a stone in the mirror. Secondly, we will analyze Audivert's so-called “metaphysical machine”, understanding it as a set of compositional procedures both for training and for the creation and adaptation of plays of texts by other authors. This set of

procedures can also lead to a theatrical installation, such as the *Ezeiza Museum*. Finally, we will briefly reconstruct some of his works seeking to point out the marks of the metaphysical machine as a formal element of composition. Our hypothesis is that the metaphysical machine operates as a dispositive around the metaphorical slogan of the stone in the mirror to compose works that blur the representative and Aristotelian hypotheses seeking to problematize the simulacrum condition of both reality and performance as a set of conventions.

Keywords: Pompeyo Audivert, Dispositive, Procedure, Installation, Theatrical Composition.

## Curriculum

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires con beca del CONICET y del DAAD (FU-Berlin). Magíster en Historia y Memoria por la Universidad Nacional de La Plata y Magister en Dramaturgia por la Universidad Nacional de las Artes. Licenciado en Ciencias Sociales por la Universidad de San Pablo, Brasil. Fue becario de postdoctorado en el CONICET teniendo como lugar de trabajo el Instituto de Investigación Gino Germani, donde sigue siendo investigador. En el 2018 se integró como docente en la Cátedra de Historia del Conocimiento Sociológico II en la carrera de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Sus temas de investigación son los cambios en las estéticas teatrales contemporáneas en Buenos Aires analizando tanto los diversos discursos metodológicos de los principales referentes del teatro porteño, así como sus estrategias pedagógicas y sus obras. Entre sus últimas publicaciones podemos destacar: “Para una sociología del teatro-arte porteño: un recorte desde las prácticas. Procedimientos en Feldman, Cacace y Obersztern”. *Telón de Fondo*, n° 32 (dic.), 2020.

## POMPEYO AUDIVERT Y EL DISPOSITIVO DE COMPOSICIÓN TEATRAL

En el lenguaje coloquial del teatro, en lo que llamamos “pasilleo”, se suelen entremezclar las nociones de procedimiento y dispositivo. Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, define *dispositivo* escénico como la interacción entre actores y elementos escenográficos que marcan una transformación de las acciones dramáticas generando convenciones y transformaciones tanto del mismo escenario como de los personajes propiciando la instauración de un código escénico. “El dispositivo escénico visualiza las relaciones entre los personajes y facilita las evoluciones gestuales de los actores” (Pavis, 2015: 140). El procedimiento, a su vez, se vincula más bien a una técnica de puesta en escena planteada para desarrollar el juego escénico. Esa técnica puede o no incorporar algún conjunto de objetos operativos que en este caso serían considerados “dispositivos”. El procedimiento propicia la elaboración del objeto estético y conserva “su carácter artificial y construido” (Pavis, 2015: 356). “Los procedimientos de construcción y funcionamiento teatral renuncian a la ilusión y a la identificación con el escenario” (Pavis, 2015: 356). El procedimiento instaura una apertura del significativo porque abre la percepción de que la teatralidad está compuesta de procesos compositivos y convenciones, y no por una ilusión de lo “real representado”. Por lo tanto, el dispositivo alude a una materialidad que será transformada en su uso –performativamente– mientras que el procedimiento es una técnica y una construcción de ritmos, espacialidades, texturas, ruidos, entre otras cosas, que componen un logos de la escena teatral. Siguiendo esta terminología, el procedimiento incluye al dispositivo, es decir, la presencia material del dispositivo puede propiciar un mejor recurso escénico a la aplicación y desarrollo de un procedimiento.

Un ejemplo de procedimiento como un universo de reglas que los actores cumplen orgánicamente sería la obra *Quad*, de Samuel Beckett. Sobre el piso del escenario hay un cuadrado dibujado sobre el cual caminarán de modo sincronizado los actores siguiendo órdenes de aparición y trayectos muy específicos. El actor 1 entra en el punto A del cuadrado y completa su trayecto, luego se le une el actor 3, y completan sus trayectos con vertiginosa precisión ya que la ejecución es tan maquinales que ambos llegan sincrónicamente a puntos opuestos y luego se cruzan y se desvían para dirigirse al otro extremo del cuadrado. Luego se une el tercer actor para completar una vez más todos los trayectos y, finalmente, el cuarto actor se les une. Cuando finalizan los cuatro actores de ejecutar toda la secuencia sale el primer actor, luego de terminada una vez más la secuencia sale el segundo actor, y luego de terminada una vez más la secuencia, saldrá el tercero. Hay otra regla que marca Beckett en la didascalia: “Cada actor tiene su percusión, que suena cuando él entra, continúa mientras camina, cesa cuando sale. Por ejemplo: 1 tambor, 2 gong, 3 triángulo, 4 caja china”. Beckett no especifica si los propios actores que ejecutan esos instrumentos, pero sonoramente los ruidos se acumulan a medida que ingresan los actores y se desdibujan a medida que salen.

El procedimiento, entonces, es muy claro: la acción es la caminata rítmicamente marcada, y el cuadrado y los instrumentos percusivos son los dispositivos. El procedimiento sería entonces una constrictión –una contingencia productiva– para la acción, y el dispositivo sería una herramienta a ser usada con ciertas reglas en el marco del juego de dicho procedimiento para encontrar los bordes de las posibilidades de acción, para poner en riesgo ciertos límites aparentes encuadrados por las posibilidades de acción del procedimiento. Otro ejemplo de ese tipo de vínculo entre procedimiento y dispositivo es la obra de Mariana Obersztern *Wielopole, Mezrich, Wielopole*, dedicada a Tadeusz Kantor en el Ciclo Invocaciones del Teatro San Martín de Buenos Aires en 2017. La presencia de la autora y directora de la obra creaba una contingencia particular de comunicación: ella sólo hablaba en polaco. Pero para hacerse entender, la obra ofrecía a los espectadores y a los propios actores en escena la proyección de subtítulos, lo que obligaba a todos a someterse a los tiempos de la traducción. La comunicación solo era posible por ese mecanismo de traducción. La proyección de subtítulos con un proyector era el dispositivo que hacía posible ese procedimiento.

¿No sería mejor entonces usar la noción de procedimiento para indicar una forma más abarcadora que incluya la noción de dispositivo? No sería suficiente, porque la noción de dispositivo en otro contexto teórico –más abstracto y complejo– abarca diversos procedimientos, y esta es la noción que queremos tener en cuenta en este ensayo. En su lectura de Foucault, Agamben resume la noción de dispositivo en tres puntos. Primero, el dispositivo es un conjunto heterogéneo que incluye elementos tanto lingüísticos como no lingüísticos: “discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc.” (Agamben, 2016: 9). Se trata de pensar el dispositivo como un catalizador que opera mediante una red que se establece entre estos elementos y los sujetos. En segundo lugar, “el dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder” (Agamben, 2016: 9). Eso nos hace pensar que el dispositivo se concreta a través de distintas materialidades que operan y son operadas por sujetos. Y tercero, el dispositivo “resulta del cruce entre relaciones de poder y relaciones de saber” (Agamben, 2016: 9). Podríamos así pensar que el dispositivo es un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por ella. El dispositivo es una máquina que produce subjetivaciones y, como tal, es una máquina de gobierno. “El término dispositivo nombra aquello en lo cual y a través de lo cual se realiza una actividad de gobierno sin ningún fundamento del ser. Por esta razón, los dispositivos siempre deben implicar un proceso de subjetivación, es decir, deben producir su sujeto” (Agamben, 2016: 18).

Como máquina de gobierno en una escala micropolítica, el dispositivo crea constricciones para la libertad, pero esos límites pueden ser creativos porque los problemas suelen derivar en soluciones inusitadas u otros problemas mayores. En la composición de una obra, el procedimiento –o los procedimientos– se puede repetir metodológicamente porque son parte acumulada de experiencia, ya sea de entrenamiento o de constitución de lenguaje y repertorio. Sin embargo, el dispositivo no se puede repetir, porque si no quedaría cuestionada la condición artística de una determinada obra. Si un director inventara un conjunto de procedimientos que inevitablemente serviría para construir obras geniales, sería sin dudas muy criticado. En el arte no funcionan las fórmulas. El dispositivo genera resistencias creativas a los actores. No se trata de representar desde la idea acontecimientos predeterminados y de una forma predeterminada, sino de abrirse a la crisis catalizada por el dispositivo en los sujetos que actúan. Pensar la acción mediada por el dispositivo es siempre transitar una *prueba de fuerza* –para usar un término de Boltanski (2017)– porque sino el dispositivo se agotaría y dejaría de ser eficiente en su conflictiva operatividad.

Para Luc Boltanski, la sociedad puede ser analizada desde las justificaciones y críticas formuladas por los actores sociales en el marco de lo que él llama ciudadelas o *cités*. Boltanski y Thévenot (2006) crean en sus análisis tipos ideales de ciudadelas para acotar la validez de cierto espectro de justificaciones que determinan valores y grandezas para el accionar de ciertos sujetos, sobre todo cuando algunas de las normas establecidas fallan. Las principales ciudadelas son la doméstica (familia), la del renombre (reconocimiento), la cívica (política), la mercantil (economía), la industrial (productividad), la ciudad por proyectos (precarización laboral y redes de trabajo) y la inspirada (arte). En la *ciudad inspirada*, la grandeza es la de un santo que accede a un estado de gracia, la de un artista que recibe la inspiración. Ella se revela en el propio cuerpo preparado para el acceso, dentro del cual las manifestaciones inspiradas (santidad, creatividad, sentido artístico, autenticidad, etc.) constituyen la forma privilegiada de expresión. Para acceder a rangos altos en una *cité* son necesarias pruebas. La grandeza de un sujeto se vincula a cómo enfrenta la instancia probatoria, algo así como una dimensión ritual que generará una transformación de su *status* mediante una performance (Van Gennep, 1960; Turner, 1988).

El dispositivo “prueba” tiene dos modalidades: un régimen de *pruebas legítimas* y otro de *pruebas de fuerza*. La *prueba legítima* es cuando se realiza de acuerdo a los límites del modelo de la ciudad y su realización permite despejar la posibilidad de uso de “otras fuerzas” (Boltanski, 2017). Los que aceptan el procedimiento de una prueba legítima deben aceptar sus resultados. La prueba legítima es, por lo tanto, una prueba de algo: de capacidad industrial, de oportunismo mercantil, de respeto a los deberes domésticos, lo que incluye exámenes de selección a escuelas y universidades así como a puestos de trabajo específicos como audiciones de actores para obras de teatro. Su función es la de *calificación* y *categorización*. Para nuestro propósito, la prueba legítima es análoga a la aplicación de procedimientos ya existentes pensando que su resultado sería satisfactorio. Muchos de los procedimientos teatrales (entrada en calor, uso de textos de entrenamiento, ciertas expresiones corporales, etc.) nos pueden servir para una audición, un ensayo o simplemente para entrenar y aprender. Siempre en la práctica teatral está en juego una instancia probatoria. Por ejemplo, ser invitado a participar de obras o al menos de un mejor grupo, obtener el reconocimiento de un maestro, armar un grupo propio etc. Si pensamos en términos de Rancière (1996), podemos relacionar la prueba legítima a la “policía”, es decir, a la distribución de lo sensible que confirma y reproduce el *statu quo*.

Para Boltanski, la *prueba de fuerza*, al contrario, no tiene necesariamente un procedimiento específico –aunque presupone los procedimientos existentes y busca superar sus fallas– y sólo es buena si asegura el éxito. La *prueba de fuerza*, entonces,

está asociada a una indeterminación de la normatividad de la *cit * porque demanda la necesidad de nuevos acuerdos en un contexto de crisis. Se inscribe en lo que Rancière (2014) llama "política": una reconfiguración del reparto de lo sensible. Los procedimientos convencionales de las pruebas legítimas están cuestionados y no atienden las expectativas de las grandezas en disputa. El acúmulo de disonancias y acontecimientos inesperados desatan situaciones de cuestionamientos de cierto orden aparentemente estable y el criterio de justicia mediante un procedimiento particular ya no es posible porque se trata de una reconfiguración parcial de las condiciones de validez del discurso. De esta crisis emergerán propuestas, reconfiguraciones del saber y lucha, lo que –en nuestro caso– conducirá a profundizar la búsqueda para componer obras originales, por instaurar nuevos órdenes de justificación.

La prueba de fuerza nos obliga a replantear las jerarquías simbólicas del *statu quo* de modo a emancipar, igualar las inteligencias para redefinir el régimen est tico del arte y las modalidades de los r gmenes de ficción en puja. El salto del artista, su búsqueda, est  entre esas dos pruebas: por un lado, desarrollar una metodología consistente que le permita establecer rutinas, procedimientos, la creencia en torno a su biografía artística, capitalización social y afinidad con diversos repertorios; por otro, el impulso creativo quiere superar la sedimentación de esas prácticas que inevitablemente tenderán a cosificarse en una comodidad de índole sistemática. La prueba de fuerza es un camino obligado a romper esa cosificación y habitar la crisis como un lugar de fallas y hallazgos. Cómo construir est ticamente pruebas de fuerza es el meollo de la cuestión a un artista porque sería preguntarle qué dispositivo está creando para generar significantes potentes que permitan redefinir cierta distribución de lo sensible.

 C mo podemos pensar el dispositivo en el trabajo teatral de Pompeyo Audivert? Hijo de madre poetisa y de padre artista plástico, Pompeyo Audivert nació en Buenos Aires en 1959. Su formación principal como actor fue con Carlos Braña, Máximo Salas, Lorenzo Quiteros y Alejandra Boero, quien hoy conduce la escuela privada Andamio 90 en el barrio porteño de Montserrat. Después de una serie de participaciones como actor en obras clásicas como *Tal como gust is* (1979), de Shakespeare, y *Antes del desayuno* (1981), de Eugene O'Neill, Pompeyo Audivert fue dirigido por Ricardo Bartís en *Telarañas* (1985), de Eduardo Pavlovsky. De esa amistad sale la paradigmática obra *Postales Argentinas* (1989), dirigida por Ricardo Bartís, actuada también por María José Gabin. Esta obra trae a escena algunos de los procedimientos que Pompeyo ya empezaba a desarrollar, especialmente la composición de textos poéticos a partir de fragmentos. En un contexto postapocal ptico, el personaje Hector Girardi busca escribir a partir de cartas y otros fragmentos de textos encontrados en una ciudad despoblada y en ruinas con la ilusión de que esos fragmentos devolvieran la vida y la creatividad al creador. Al mismo tiempo, Héctor descubre que su madre citaba textos omitiendo su fuente original (ver Bartís, 2003). Si en esta obra el procedimiento de la yuxtaposición aparece parodiado, Pompeyo seguir  indagando un método de trabajo compositivo a partir de improvisaciones con base en textos poéticos, para construir tanto obras inéditas como para versionar textos ya conocidos. Todavía con dirección de Bartís, Pompeyo protagoniza en 1991, *Hamlet, o la guerra de los teatros* (ver Bartís 2003). A partir de su amistad con Andrés Mangone, Pompeyo ha dirigido y actuado en obras memorables como *Hamlet, lo mismo y lo otro* (1998), *La fuerza de la costumbre* (2001), de Thomas Bernhard, *Fin de Partida* (2008), de Samuel Beckett, en *Muñeca* (2014), de Armando Discípulo, además de obras de dramaturgia propia como *Puente roto* (2014) y *Edipo en Ezeiza* (2015), o instalaciones como *Museo Ezeiza* (2018) o versiones libres de obras clásicas como *La farsa de los ausentes* (2017).

Nos interesa en este ensayo indagar los mecanismos de composición teatral de Pompeyo Audivert teniendo en cuenta la noción de dispositivo. Para abordar el dispositivo en Audivert separaremos su trabajo teatral en tres aspectos. En primer lugar,

analizaremos el discurso metodológico de su práctica teatral: las categorías centrales de su visión poética como “metafísica”, “lo histórico”, “lo unidimensional”, el lugar del relato, de la ficción, del ritual entre otros conceptos operativos estéticamente para entender su metáfora principal, a saber, el teatro como piedrazo en el espejo, que de cierta forma cristaliza su dispositivo de composición (I). Enseguida, analizaremos lo que Audivert llama *máquina metafísica*, entendiéndola como un dispositivo de composición comparable a una instalación de actores donde el docente y entrenador teatral habilita una zona de reglas y posibilidades compositivas a sus alumnos (II). Finalmente, abordaremos algunas obras teatrales actuadas, escritas y dirigidas por Pompeyo Audivert en los últimos años buscando identificar algunos rasgos compositivos de su metodología teatral (III).

### (I) Lo histórico y la metafísica: la metáfora de la piedra que rompe el espejo

Pese a abordar en algunas de sus obras problemas históricos de la Argentina, como la masacre de Trelew de 1972 y la masacre de Ezeiza en 1973 como preludios del terrorismo de estado de la última dictadura cívico-militar (1976-1983), el discurso metodológico-teatral de Pompeyo tiene una postura aparentemente antinómica en relación con las tendencias más realistas del teatro. Por un lado, rechaza aquellas técnicas psicologistas y efectistas de actuación como “el método” de Strasberg. Por otro, busca revelar poéticamente la dimensión histórica desocultándola a través de procedimientos de composición teatral. ¿Cómo podríamos desvendar esta antinomia de una producción teatral anti-realista y aparentemente realista a la vez? Para Pompeyo Audivert “lo histórico” es esa dimensión de la realidad que se contrapone a la composición poética. Sería algo parecido a lo que Adorno llama irónicamente “principio de realidad”, es decir, una pretensión ingenua de adecuar el pensamiento a la realidad (Adorno, 2008: 23). Hacer un teatro “realista”, por así decirlo, sería generar una teatralidad que represente lo histórico, o al menos lo que se entiende como histórico, como “realidad aparente”. Según Audivert, “un teatro que da por cierta la realidad aparente y que solo la imita es un teatro capturado políticamente, aunque su discurso se oponga al poder, ya que cede sus órganos a la maniobra representativa del plano histórico del que surge, traicionando su mandato sagrado de desenmascararlo” (Audivert, 2019: 22). Lo histórico debe ser desocultado a través de la dimensión poética.

La idea de un “desocultamiento” nos remite a Heidegger, para quien el arte se realiza en la obra de arte. En Heidegger, lo auténtico se vincula a una necesaria idea de verdad. Así, “uno de los modos como acontece la verdad es el ser-obra de la obra. Estableciendo un mundo y haciendo la tierra, la obra es el sostener aquella lucha en que se conquista la desocultación del ente en totalidad, la verdad” (Heidegger, 2014: 77). Heidegger asocia el ente a lo familiar, a aquello que es “de confianza” y seguro. En el caso de Audivert, lo histórico. Sin embargo, según Heidegger, al pensar la obra de arte como un ente es necesario buscar la verdad: hay “un permanente ocultarse en el doble aspecto del negarse y el disimularse” (Heidegger, 2014: 76). La verdad en el arte aparece oculta, por eso hay que desocultarla: revelarla. Para Heidegger, en la obra de arte “está en operación el acontecimiento de la verdad” (Heidegger, 2014: 80). Para Audivert, esta revelación necesita darse a través del procedimiento de la “máquina” que habilita en escena el automatismo poético bretoniano, como veremos. Esa operación es para Heidegger una lucha primordial entre alumbramiento y ocultación. Eso significa que la verdad no puede existir previamente como venida de las estrellas y alojada mágicamente en el ente, sino que es algo que el sujeto debe reconstruir desde su vivencia a través del lenguaje. “En la obra el ser-creado está expresamente creado dentro de lo creado de manera que resalta el producto. Si es así, tenemos que poder experimentar el ser creado de la obra” (Heidegger, 2014: 87).

La realidad de la obra de arte no se agota en su “ser-creatura” porque el encuentro entre obra y sujeto, donde se da parte sustancial de la lucha entre alumbramiento y ocultación, es un acontecimiento. El acontecimiento del ser-creación de la obra “no sigue simplemente vibrando en la obra, sino que lo que tiene de acontecimiento el que la obra sea esta obra, proyecta la obra en torno y constantemente la tiene proyectada” (Heidegger, 2014: 88).

Para Audivert, “lo histórico” se condensa en la experiencia teatral y es revelado –desocultado– procesualmente, no representado desde la idea. “El hombre sólo puede ser hombre y tener un mundo y una historia a condición de abrirse a su visión poética. Lo poético funda el mundo, revela la historia y establece al hombre en su esencia. El arte es el nexo del hombre con su ser poético, con su sí mismo más vasto: su ser otros.” (Audivert, 2001: 14). Por lo tanto, el trabajo poético-teatral nos permite desterritorializar la mera representación del plano histórico.

El naturalismo postula una técnica de territorialización y cree que ese territorio es lo importante. Esto es a medias correcto. Es cierto, siempre se funciona en territorios, en planos, en convenciones; pero una técnica artística debe propender, además de a “un territorio”, a una “desterritorialización”. La esencia del arte es lo poético y lo poético es pura desterritorialización, mejor dicho lo poético es lo que sostiene la posibilidad de “alcanzar” un territorio rasgándolo, rompiéndolo y restableciéndolo en otro lugar, siempre distinto (Audivert, 2001: 14).

La poética debe generar una crisis de la percepción. El realismo-naturalismo veía el teatro como un espejo. Sin embargo, pensar una reproducción de la realidad que no tenga en cuenta los procedimientos poetizantes de composición hace del teatro una práctica estéril. La metáfora del espejo quebrado de un pedrazo busca dar cuenta de esa disociación antirrealista de la realidad. Para Pompeyo,

El teatro debe ser la piedra que rompe el espejo. Primero, hasta romper el espejo, el teatro es la piedra. Luego de que lo rompe, el teatro vuelve a ser el espejo, la piedra sigue su viaje en dirección al centro del misterio donde van las fuerzas ciegas, el teatro queda en la superficie rota dando cuenta de los restos de una plenitud refleja y, a la vez, revelando lo que la sostenía como lo real que estaba oculto. Al romperse el espejo ya nada queda en su lugar y los fragmentos flotan en distintos niveles, algunos dan vueltas, otros ya se han ido o se están yendo, pero todos forman parte de un conjunto conjurable: el momento anterior al pedrazo, una unidad en perdición. El pedrazo restablece la relatividad del reflejo y su dependencia con lo poético, y a la vez postula a la parte como todo, al fragmento como mundo (Audivert, 2001: 15).

Pompeyo Audivert busca que la teatralidad emerja de esa oscuridad que habita detrás de los fragmentos de espejo lanzados al vacío. Ese desprendimiento es el impulso inicial de su “asamblea metafísica”. Se territorializa con cuerpos, expresiones, ritmos, voces, fragmentos de textos una zona híbrida ritual entre lo sagrado y lo profano. El teatro, dice Audivert, “activa en una asamblea metafísica un nivel de percepción y de producción sagrado, lo des-oculta, y con ello plantea a la vez la existencia de otra naturaleza humana, justamente aquella que el poder histórico viene a lapidar con su unidimensionalidad” (2019: 21).

Podríamos asociar la noción de unidimensionalidad con el pensador alemán Herbert Marcuse. Ante un “pluralismo artístico armonizador y reconciliado”, Marcuse advierte que el arte se ha desublimado y perdido su fuerza de rechazar las formas dominantes de racionalidad en la cultura occidental. El presupuesto teórico fundamental de Marcuse es que “la alienación artística es sublimación” (Marcuse, 1984: 83). Alienación aquí significa una negación del mundo dominante, un rechazo hacia él para elaborar

otros mundos, otros códigos para generar distancia del “principio de realidad” que opera de modo armonizador en el sentido común. En la sociedad unidimensional, “la alienación artística sublimada –algo lamentablemente obstruido en las sociedades avanzadas– crea las imágenes de condiciones que son irreconciliables con el ‘principio de realidad’ establecido pero que, como imágenes culturales, llegan a ser tolerables, incluso edificantes y útiles” (Marcuse, 1984: 83). La potencia viene de la sublimación, algo de origen instintivo y erótico-sexual, de no sumisión, de una rebeldía ante el *statu quo*. La sociedad unidimensional desublima, somete la potencia de la sublimación artística. “La desublimación controlada puede debilitar la rebeldía instintiva contra el ‘principio de realidad’ establecido” (Marcuse, 1984: 86). Así, para Marcuse, la libido administrada disminuye lo erótico e intensifica, por otro lado, la energía sexual. Si la sublimación es una transferencia de energía libidinal hacia una actividad creativa, lo que incluye la seducción, la administración total nos impone una dosificación estandarizada de estímulos creativos y sexuales. “El sexo se integra al trabajo y a las relaciones públicas y de este modo se hace más susceptible a la satisfacción (controlada)” (Marcuse, 1984: 85).

¿Qué lugar tiene el abismo metafísico de Heidegger si tenemos en cuenta la crítica marcuseana? Metafísica para el filósofo de Friburgo “es un pensamiento que se mueve en el cerne del concepto, una interrogación que en todo y cualquier cuestionamiento, y no solo en sus resultados, se coloca en dirección a la totalidad” (Heidegger, 2011: 19). Audivert no quiere su teatro determinado por un pensamiento, mucho menos una idea dogmática de metafísica entendida como un conjunto de normativas y caracterizaciones ordenadas; más bien busca generar un procedimiento para colectivizar los impulsos poéticos que cuestionen y nos liberen de esas normativas implícitas en la dimensión histórica. Sin embargo, en Heidegger, el impulso central de la metafísica nos conduce al vacío de pensar una totalidad inabarcable, lo que genera angustia, miedo, aburrimiento y terror. La pregunta heideggeriana por la metafísica activa la creatividad de los cuestionamientos del sentido del ser. “Conjurar el *Dasein* en el ser humano no significa sino ponerlo en movimiento de modo que tales edificios tengan que derrumbarse” (Safranski, 2005: 241).

Heidegger quiere que sus lectores se desplomen en el gran vacío: se trata de una filosofía del acontecimiento, un abrirse al momento en que ya nada más interesa, un momento desgarrador “en que no se ofrece ningún contenido de mundo del que nos podamos agarrar” (Safranski, 2005: 236). Se trata de un sentido desgarrador de metafísica, un drama existencial en tres actos. “En el primer acto, cotidianamente nos abrimos en el mundo y el mundo nos llena; en el segundo acto todo se distancia, el acontecimiento del gran vacío, la triple negatividad (no-mismo, mundo anulado, ausencia de relaciones). En el tercer acto, finalmente, vuelve lo que estaba distanciado, el propio sí-mismo y el *mundo*. El sí-mismo y las cosas se tornan de cierta forma ‘más entes’. Adquieren una nueva intensidad” (Safranski, 2005: 242). En Audivert, el sí-mismo y el mundo crean una nueva realidad que emerge del acontecimiento escénico de la instalación de actores, de la heterogeneidad de ritmos y expresiones: se colectiviza el derrumbe de lo histórico –óntico para Heidegger– para territorializar lo ontológico poetizado, el revelarse de lo oculto. Para Audivert, “somos parte de un sistema metafísico teatral que ha sido clausurado” (2019: 23). Hay que liberar ese impulso metafísico. Por eso Audivert sostiene que el teatro es “una operación metafísica” (2019: 32). “El teatro desenmascara al hombre histórico para abismarlo en su verdadera dimensión, el ‘ser’ que no somos, el ser de estructura, el que queda olvidado cuando afirmamos ser la identidad ‘singular’ del documento, del nombre, de nuestra biografía” (Audivert, 2019: 33). Para Pompeyo:

No podemos seguir pensando que el teatro se reduce solo al preciosismo artesanal de la reconstrucción del mundo, hay una función metafísica que restituir, para lo cual debemos enmascarnos, sí, pero no hay que confundirse y creer que la máscara es el objetivo: se trata apenas del punto de encaje donde nos reunimos para dar el salto, la escafandra que habremos de usar en esa zona dorsal de la presencia singular y colectiva que el teatro nos ayuda a alcanzar (Audivert, 2019: 36).

Pompeyo Audivert define su teatralidad como un “máquina sagrada”, un rito, que construye colectivamente una “identidad otra”, abierta y exiliada, donde se enfrentan dialécticamente lo sagrado y lo profano. El nivel profano (convencional) es “donde operan fuerzas históricas cargadas de imperativos ideológicos atravesados por el poder, y el sagrado (poético), ligado a la identidad sagrada y trascendente del ser” (Audivert, 2019: 34). Por un lado, lo metafísico en la teatralidad de Audivert es el desprendimiento de las identidades profanas hacia una reconfiguración sagrada donde las identidades ocultas emergen poéticamente. Por otro lado, el desocultamiento desde el abismo permite construir y revelar una dimensión de lo histórico-profano hasta entonces desconocida. Lo temático-poético crea matices en la dialéctica sagrado-profano. Se trata de una dialéctica compositiva. Por un lado, tenemos una poética cóncava, es decir, misteriosa, oscura, fronteriza, subterránea; por otro, tenemos una poética convexa: excitada por el mundo y lo humano, ardorosa y sanguínea, celeste y terrestre. Un buen ejemplo de la poética cóncava es Samuel Beckett por sus “vacíos sin atmósfera, territorio arrasado sin historia ni futuro, restos en vías de extinción emiten sus últimas palabras y gestos a través de cuerpos sin identidad que apenas sostienen mecánicas afásicas que exudan pavor en la intemperie acéfala” (Audivert, 2019: 37). Como ejemplo de la poética convexa, Audivert menciona a Shakespeare: se trata de “la poética del mundo y del hombre, revuelta en un furioso cuerpo de relámpagos, el destino y las compulsiones del ser agitiéndose en las contradictorias aguas históricas” (2019: 37).

Una de las definiciones más emblemáticas de Audivert sobre su teatro es que no se trata ni de un relato ni de ficción. “¿Cuál es el relato de *Hamlet*, el de *La vida es sueño* o el de *Fin de partida*?” (Audivert, 2019: 45). De cada texto teatral se pueden destilar miles de relatos, pero teatralmente los más importantes están en los cuerpos de los actores, en su voz, en los gestos, en la presencia. Un texto es como “un hotel de inmigrantes, un prisma de migraciones y mestizajes” (Audivert, 2019: 45). El teatro es revelación, un instante, una crisis, la desocultación, rasgadura, “magnitud des-identificada, des-tiempo, operación metafísica existencial colectiva...” (Audivert, 2019: 42). El relato implica un detectivismo psicológico y mítico del orden de las significaciones secretas para buscar una justificación última a las acciones del acontecer teatral, como si el teatro se tratara de una serie de circunstancias aparentes para apoyar una idea-eje centralizada y organizada. El teatro debe impugnar el lugar de comodidad que genera el relato. Esa impugnación necesita los procedimientos, las actuaciones, la experimentación o, en términos de Audivert, la dimensión metafísica. Si el teatro se somete a una idea de relato que busca significación pasa a ser parte de la sociedad unidimensional, reconciliada, desafectada, desublimada. El teatro plantea una realidad particular, un acontecimiento particular. No sucede como “ficción”, sino en acto, un aquí-ahora. “La única construcción ficcional es la realidad histórica” (Audivert, 2019: 47). La ficción no es más que una reminiscencia mitológica de un conjunto de hipótesis operativas que llamamos realidad. El teatro desmitifica en acción ritual esa realidad histórica, no para superarla o transgredirla ingenuamente, sino para intensificarla. “El rito-teatro no abre un tiempo ficcional sino un tiempo intensificado, suspensión del tiempo histórico, tiempo estallado” (Audivert, 2019: 47). No se trata de construir metáforas inteligentes que representan temáticas específicas sino de desbordar en acto las crisis desde la presencia de los cuerpos. “Máscara y misterio, más que ficción y relato” (Audivert, 2019: 47). El teatro es una capacidad anti-ficcional y anti-mítica “porque establece sentido en una relación abierta radialmente a todo, un todo también abierto, sin jerarquías, punto de encaje de fuerzas históricas y anti-históricas” (Audivert, 2019: 47).

## (II) El entrenamiento de la máquina: procedimiento e instalación

Como vimos al principio, el dispositivo puede contener una gran condensación de procesos y acontecimientos. En este nivel, el dispositivo sería una condensación estética que incluye a los procedimientos. La “máquina” de Pompeyo busca ser un dispositivo en este nivel. La construcción de imágenes, movimientos y textos del taller de formación-entrenamiento de Pompeyo es inconfundible. Muchas de esas imágenes formadas por procedimientos aparecen desplegadas en sus obras. El procedimiento principal se basa en lo que él llama *máquina de cartoneros metafísicos del fin del mundo* que buscan “entre los restos de un paisaje derrumbado los persistentes fragmentos de un ímpetu abolido para encender su llama de otredad” (Audivert, 2019: 56). Se trata de un sistema de equilibrio en el espacio formado por cuerpos actorales vestidos como inmigrantes del comienzo del siglo XX que se mueven de un punto a otro dentro de un circuito establecido de posiciones construidas en el espacio escénico con base en objetos: una mesa, una cama, un ataúd, un espejo y una alfombra. Esta alfombra de tres por dos metros, por un lado, marca el centro geográfico del espacio escénico y, por otro, como rectángulo, es un espacio en sí mismo por la tensión entre sus extremidades. El espacio está ocupado por treinta actores que se mueven en dúos o tríos y la consigna central es que el desplazamiento sea lento y que mantenga la misma cantidad de actores en cada punto del circuito. El circuito tiene variantes y cada actor puede transitar, normalmente en dúo, hacia puntos dentro del circuito y que genere la tensión con un compañero de modo orgánico en el caso de un intercambio de posiciones dentro del circuito.

Como parte de ese circuito hay una mesa con dos sillas que es ocupada por dos actores que escriben los textos que dicen los compañeros que se desplazan. Este punto también es variable en el circuito, lo que hace que ese texto esté escrito como un “cadáver exquisito”, es decir, una colección de fragmentos escritos por muchas personas. La máquina en su totalidad contiene un entrenamiento que se le sugiere al alumno en el taller del Teatro El cuervo: *la máquina libro*. Se trata de ejercicios para “entrenar la asociación poético-discursiva en los actores”. Sobre una mesa son desparramados textos sueltos, páginas fotocopiadas o de libros viejos conteniendo poesías y fragmentos ya sea de Enrique Molina, Olga Orozco, Roberto Juarroz, Jorge Enrique Ramponi, Octavio Paz, entre otros. El objetivo del entrenamiento de la máquina-libro es que los alumnos puedan “hacer collage con palabras aisladas tomadas al azar desde una posición dramática, desde una afectación particular, sin apurarse y valorando el estado de actuación como lo central” (Audivert, 2019: 103). Una consigna puede ser que el alumno tenga que rescatar de modo aleatorio una o dos palabras de algún renglón de las páginas dispersas en el espacio y luego mezclarlas con otras dos palabras de otro texto. A partir de esa mezcla es posible crear oraciones cambiando el tiempo verbal, el género, pasando de singular a plural entre un sin fin de posibilidades. Es muy importante que las frases – muchas veces rotas – no tengan la intención de encarnar un sentido o una idea armada o preconcebida. Muchas de esas frases empiezan con algún balbuceo y luego toman cuerpo poético sin una pretensión de explicar o dar a entender que se trata de un poeta que resuelve mágicamente y genialmente una situación actoral. La *máquina vapor* se suma a la máquina libro por poner el énfasis en la *fisicación* y no en la textualidad. Hay de cierto modo una búsqueda de texto, sin embargo, lo determinante es la expresión, la afectación en los cuerpos. “Es un acto salvaje, se conquista un círculo de vacío y no pertenencia, se des-sujeta el ser del lenguaje del yugo de la significación alienada” (Audivert, 2019: 113). Una vez entrenados procedimientos relativos al texto y a las afectaciones actorales – o *fisicaciones*, como las llama Audivert – el foco del entrenamiento está puesto en la *máquina metafísica*, a la que podríamos considerar una instalación de actores.

En la *máquina metafísica* “el fondo” y “el foco” operan como par dialéctico en esa estructura de equilibrios y desplazamientos sobre el escenario. Se trata de pensar el espacio teatral como si fuera un cuadro donde el pintor –en particular Francis Bacon– va estableciendo puntos de desarrollo y de tensión en busca de accidentes. Pompeyo Audivert llama *el fondo* a ese establecimiento de condiciones formales que habilitarán acontecimientos teatrales. El *fondo* como base del circuito de desplazamientos de los actores tiene tres cuestiones centrales:

1) se calza la relación poética de los cuerpos entre sí a través de un modo discontinuo de operar la composición, mediante un ritmo lento con detenciones largas; 2) se crea el paisaje escénico donde laten y murmuran los signos y las temáticas informes que luego los focos van a desplegar en versiones sintéticas estableciendo las condiciones metasignificativas de la escena; 3) se crea la estructura metafísica formal del acto: tiempo, espacio y presencia cambian, a partir de esa forma de producción, su valencia (Audivert, 2019: 69).

El *foco*, a su vez, “es una ofensiva actoral que, a través de un desborde rítmico de la operación técnica maquinica y de una intensificación dramática de la actuación intenta expresar y traducir lo inmanente que se agita en el fondo y que ya no puede contenerse, a riesgo de que se extinga” (Audivert, 2019: 69). El *foco* surge de las circunstancias del fondo una vez que éste está atravesado por circunstancias enigmáticas y potenciales en su territorialización teatral. El *foco*, como algo particular, es un desprendimiento escénico que confirma la consistencia de la totalidad del *fondo*. Al mismo tiempo que la confirma también la modifica, la potencia, y esta modificación cualitativa influirá en los nuevos focos que a su vez generarán accidentes dramáticos para catalizar aún más las variantes de desplazamiento, ritmos, intensidades, textualidades etc.

En el contexto del entrenamiento, Pompeyo Audivert dirige la escena desde dentro del circuito casi como un personaje más, parecido a la presencia escénica de Tadeusz Kantor. Pompeyo puede sugerir desplazamientos para determinar qué actor o actriz va a sentarse en la mesa y leer los textos escritos por los compañeros que allí estuvieron minutos antes para luego reiniciar la escritura rizomática, por así decirlo. Se trata de escribir como en la *máquina libro*: desde lo que se escucha y lo que aporta el sentido poético sumado a la afectación actoral o fisicación. Los actores que se desplazan se dejan afectar por los textos y la modalidad de declamación y componen nuevos textos a partir de eso. Los textos son, entonces, mezcla de recitado fragmentario e improvisación basada en un automatismo. La “máquina” es un motor poético de creación colectiva, y por eso los cuerpos retorcidos declaman de modo improvisado, se conectan con el texto colectivo que deviene de la instalación. Cuando el circuito nuevamente avanza en las posiciones de los cuerpos poetizantes, se reinicia el trabajo de escritura del “cadáver exquisito improvisado”. Un momento de ruptura – es decir, el advenimiento de una convención construida que se suma al procedimiento – es el uso de una frazada que esconde del público qué sucede detrás de ella para resaltar imágenes disonantes en el momento en que se deja ver qué sucede detrás de ella. Como primera variante de este procedimiento, dos actores sostienen la frazada en sus extremidades y giran teniendo como eje el centro de ésta de modo a dividir el espacio en dos partes como una cortina estirada que con el progresivo giro permite que se construyan rítmicamente fragmentos escénicos. Después de cinco microescenas de cada lado de la frazada, a lo que se puede sumar la lectura afectada del “cadáver exquisito”, se restablece el circuito de desplazamiento inicial que es la base de potenciación actoral y textual. Este procedimiento se usó en el final de la puesta de *Muñeca* en el Centro Cultural de la Cooperación, protagonizada por Pompeyo en 2014. Como segunda variante, atrás de la frazada puede estar la cama, lo que genera imágenes fuertes una vez que el circuito de desplazamiento no se detiene y la interrupción de la visión que tiene el público se carga de expectativas de ese devenir que paradójicamente es interrumpible y casi aleatorio.

En su taller, el entrenamiento de tres horas se arma sobre el circuito espacial normalmente marcado al ritmo lento de un piano tocado por uno de los alumnos. Son marcas de notas y acordes sin una clara construcción armónica y cuyo *tempo* no ultrapasa los sesenta golpes por minuto. Es una cadencia que puede variar en razón de lo que sucede dentro de la máquina. En los últimos diez años aproximadamente, los textos de base para abastecer poéticamente la máquina fueron de las poesías de Olga Orozco. Cada actor debe aprenderse una poesía de Olga Orozco y poder, a principio y por lo menos parcialmente, recitarla cuando tome la palabra en la máquina. Los textos irán mutando dentro de la lógica rizomática de la máquina. Saberse una poesía de base sirve más que nada como inspiración. ¿Quién o cómo se distribuye la palabra, el momento de proferir el texto, en la máquina? Es una percepción solidaria del ritmo que hace esperar el momento preciso y de modo orgánico para decir el texto. Como vimos en el apartado anterior, Pompeyo se basa en ciertos procedimientos surrealistas de composición por libre asociación, automatismo y collage para alejarse de la representación de tipo aristotélica. “Su ideal para con el actor es hacer de él un ser poetizante entrenado para responder a los estímulos más diversos de manera espontánea, automática y extrañamente natural” (Rosenzvaig, 2011: 68). Se trata de una “escritura continua, liberadora de ciertas zonas del subconsciente, en busca de una zona más devastada, desorganizada” (Durán, 2000: 63). De esas improvisaciones organizadas temática y procedimentalmente salen muchas obras colectivas con alumnos que derivan en importantes proyectos como *Cancharrayada* (2001), *Lomorto* (2002) y *Unidad Básica* (2003) y, más recientemente, *La farsa de los ausentes* (2017) y *Operación Nocturna* (2019).

¿Qué sucede si este procedimiento es presentado al público sabiendo que no necesariamente está aconteciendo una obra en términos aristotélicos? ¿Cómo pensar estéticamente la presentación de la máquina devenida obra o al menos un acontecimiento escénico? Según Claire Bishop, el arte de instalación “está dirigido directamente al espectador como una presencia literal en el espacio” (Bishop, 2008: 46). Las instalaciones presuponen un espectador corporizado que interactúe con los dispositivos propuestos por los artistas, ya sea usando el olfato, la audición, el desplazamiento físico, etc. La presencia del espectador es condición necesaria para la obra, completa su sentido. La instalación busca romper con el tridente dominante de las artes “artista/obra de arte/espectador” donde el objeto artístico quedaba encapsulado y era inflacionado por expectativas de significación de críticos y curadores. La instalación activa al espectador. La obra-acontecimiento lo interpela, así como el espectador interpela la obra. En el caso de Audivert, podemos pensar dos modalidades de instalación. La primera es la de la máquina metafísica en un contexto de entrenamiento: los actores y actrices son parte de la obra como espectadores participantes porque su presencia completa el acontecimiento y su acción modifica el accionar de los demás. Eso no significa reducir el fenómeno teatral a la categoría de instalación, sino considerar el dispositivo “máquina” que construye su crisis a través de un procedimiento cuyas reglas son muy claras y sedimentadas. La segunda modalidad es la obra-instalación propiamente dicha construida a partir de los procedimientos de la “máquina” y que es presentada al público.

La primera obra-instalación de Pompeyo Audivert fue *Muestra Marcos*, de 1993. Fue una experiencia previa que anticipaba una serie de procedimientos que estarán desarrollados en *Museo Ezeiza*. *Muestra Marcos* usaba como base la “máquina” sin desplazamientos cíclicos pero con creación poético-textual continua con mucho margen para la improvisación a partir de las poesías de *Ave Virgilio*, de Thomas Bernhard. Como instalación, los actores sostienen cada uno un marco de madera de 60 por 90 centímetros buscando componer el espacio de la instalación y en posiciones distintas, algunos sentados, otros parados, algunos más aislados que otros etc.

Los marcos eran variados: uno utilizaba espejos profundizando la idea de lo infinito, de lo eterno. Otro estaba instalado en el piso y sus tres integrantes narraban entrecortadas palabras ‘marinas’ con ecos repetitivos mientras se mecían como en un naufragio. En otro la voz de una bella mujer que repetía un poema en alemán dejaba traslucir el dolor y la desesperanza en su rostro. Cubierta completamente por pintura roja – cara y cabello – sus lágrimas la despintaban al caer (Durán, 2000: 68).

La instalación dirigida por Pompeyo *Museo Soporte*, de 1995, armada en el Centro Cultural Ricardo Rojas,<sup>1</sup> buscaba problematizar la teatralización del museo como entidad aparentemente naturalizada por una idea de consumo presente en el sentido común. La idea de la instalación era reconstruir el concepto de objeto “historia” para traerlo a la vida. Los actores, en posiciones poco convencionales y vestidos con ropas de épocas distantes, sostenían un objeto histórico y decían los textos relativos al contexto del objeto. Pero esa instalación también era movida por elementos teatrales. Los personajes competían entre sí para llamar la atención del público. Además, el museo tenía un personaje siniestro que hacía de encargado que se dirigía al público y direccionaba las miradas, por así decirlo.

La obra-instalación mejor lograda de Pompeyo Audivert fue, sin duda, *Museo Ezeiza, 20 de junio de 1973*, estrenada en 2010 y en cartel por cinco años en el Centro Cultural de la Memoria Aroldo Conti. Esta instalación fue repuesta en el Centro Cultural San Martín en 2018. El espacio en *Museo Ezeiza* se confunde con el de un cementerio. Hay veintiocho bases – cuatro por siete – rectangulares de madera dispuestas simétricamente a media altura como si fueran sepelios. Sobre esas veintiocho bases se turnan tres actores que, cada uno a su vez, sostienen un objeto que pertenecía a alguno de los asesinados en la masacre de Ezeiza de 20 de junio de 1973, día del retorno frustrado de Perón de su exilio. Los actores sostienen un objeto y hablan como si fueran ese objeto, que puede ser un peine, un destornillador, una rueda de bicicleta o una bandera. Esa metonimia se basa en los objetos extraviados en el desbande de la masacre. Pertenecen a algún muerto. Los encargados del museo, entre ellos el propio Pompeyo, pasan y les hacen preguntas a los objetos para “vivificarlos artificialmente”. Son preguntas cosificadoras y despolitizantes. Eso hace que los objetos-actores se afecten. Ellos son como espectros de una memoria viviente, testigos de hechos que no se entendieron. Al principio los personajes vestidos con ropas antiguas apenas se enuncian como simples objetos. “Soy el ovillo de lana de María Rosa Ravignani. Vinimos de Valentín Alsina con otros compañeros de la JP. Me recogieron del barro a 300 metros del Palco. Caí en silencio del morral de María Rosa, deshilando su historia inacabada deshaciendo el trabajo de sus dedos como un rastro de nombres sucesivos enredando distancias” (Transcripción de grabación de audio mía de la función realizada en 31/03/2018 en el Centro Cultural San Martín, Buenos Aires).

La crítica y actriz Nara Mansur que participó en la primera versión de *Museo Ezeiza* cita en su ensayo un fragmento de texto de su propia autoría:

1. Esta instalación de Pompeyo Audivert debe ser contextualizada en el amplio Proyecto Museos llevado a cabo entre 1995 y 2000, “según idea y gestión de Viviana Tellas, por entonces directora del Centro de Experimentación Teatral de la Universidad de Buenos Aires. Para ello, se convocó a diferentes directores escénicos a fin de que experimentaran con un museo no artístico a modo de texto teatral. Así, Paco Giménez abordó el de la Policía; Helena Tritek, el de Ciencias Naturales; Pompeyo Audivert, el Histórico Nacional; Rafael Spregelburd, el Penitenciario; Mariana Obersztern, el Odontológico; Miguel Pittier, el del Dinero; Federico León, el Aeronáutico; Eva Halac, el de Telecomunicaciones; Cristian Drut, el Nacional Ferroviario; Emilio García Wehbi, el de la Morgue Judicial; Cristina Banegas, el de Farmacobotánica; Rubén Szuchmacher, el del Ojo; Beatriz Catani, el Criollo de los Corrales; Luciano Suardi, el Tecnológico y Alejandro Tantanián, el de Armas de la Nación” (Trastoy, 2006: 2).

La madrugada no fue fácil, éramos entre cuarenta a cien mil. Abrieron el fuego a las 2:10. Y ahí comenzó el desbande. Uno de los halcones disparó contra un niño de doce años que quedó con la cabeza destrozada y la espalda cortada. Empezamos a gritar y a tirar piedras. Los que tenían brazaletes verdes tenían armas escondidas pero nadie los tocaba. No, no fue una escaramuza sino un suplicio de indefensos. Interrumpimos la provisión de gas, de electricidad, de agua. Interrumpimos la alabanza, ya no es el ejemplo sino un montón de basura congelada. ¡Al frigorífico, al basurero! Carroña amarga, deshollinada, sin nombre. Yo estoy limpio, esto es mi campo de batalla, mi cuchillo brillante. Somos enemigos, no comas de mi mierda (Mansur, 2016: 248).

Muchos de los textos son escritos previamente, pero las situaciones abiertas demandan improvisación. Pero esa enunciación va ganando en intensidad aparentemente para competir por la atención del público que los observa al pasar. Ante esa efusividad los actores-objeto son cohibidos por personajes que encarnan una suerte de guardias de seguridad. Esos guardias vienen a ser una burocracia sindical de derecha, como la que hizo posible la masacre de Ezeiza. Ante las humillaciones y la opresión de esa burocracia sindical, los objetos vivificados se organizan y se rebelan. Una bandera argentina (B), vivificada por Licia Tizziani que se cubre con la bandera, es interrogada por un guardia (G) del museo, el propio Pompeyo:

Guardia (G): ¿Con quiénes viniste? Bandera (B): Con los que juraron defenderme hasta morir antes de verme humillada, pero al filo de algún nefasto arrullo dejaron mi piel como ciego testimonio arrepentido. (G): ¿Dónde están ustedes ahora? (B): Dibujando mi propia trayectoria hacia abajo, flotando con algo de honor y gloria todavía al frente de lo que queda de nuestras fortalezas, en todo tiempo y lugar de la tierra donde ellos me condujeron. (G): ¿Por qué decidís que Ezeiza es una película de cine nacional? (B): Porque proyecta sombras como ataúdes en los muros de la patria mía y el final es incomprensible. (G): ¿Qué piensan hacer? (B): Encarnar cada fragmento de este inmenso silencio hasta encontrar la salida del destierro. (G): ¿Por qué fracasó la memoria colectiva? (B): Porque el pasado fue saqueado por las maquinarias del abismo y borrarón el rastro... No quedó nada. Sólo este insondable vacío de caverna. (G): ¿Quiénes son ustedes? (B) Somos pliegues ignorados por nuestra propia historia flameando entre escombros (Transcripción de grabación de audio mía de la función realizada en 31/03/2018 en el Centro Cultural San Martín, Buenos Aires).

No se trata de abordar “la memoria como un objeto de culto, sino como material para elaborar, algo que no está acabado sino en perpetua construcción” (Mansur, 2016: 237). Los objetos espectrales vivifican un campo de batalla y no se reducen a un mero recuerdo. El objeto testifica la masacre y la espectralidad del actor revivifica el drama al testigo-espectador. Pero la nueva condición material del objeto es parte de un dispositivo crítico: no es un museo de experiencia pasiva, sino que el espectador es interpelado a testificar una nueva experiencia de opresión, a saber, cómo la burocracia sindical del museo-instalación reprime a sus objetos espectrales. Después que los objetos se presentan y son interrogados de oficio por los encargados, la burocracia sindical hace uso del escenario para reiterar discursivamente su poder. En un segundo momento los objetos rebeldes se suben al escenario para una reivindicación de mejores condiciones, pero son echados a la fuerza por la burocracia. Sin embargo, al final, la rebelión triunfa y los objetos toman el escenario e imponen sus pautas de reivindicación. Aunque la trama de la obra sea relativamente simple, lo interesante es ver que ella solo sirve de soporte a una serie de disparadores catárticos de los actores-objeto. Se trata por lo tanto de vivenciar la máquina metafísica operando entre el público que se le incorpora con sus miradas, con preguntas, con sus reacciones y su desplazamiento.

El dispositivo instalación en *Museo Ezeiza* evita una cosificación de la memoria de esos objetos porque transforma al espectador en testigo. Al final un actor grita en el escenario armado para pronunciamientos políticos: “El museo es una máquina mitologizante atravesada por el poder, destinada a pervertir y atenuar las fuerzas de la sangre que dice rescatar y representar” (Mansur, 2016: 245). El rol de testigo es central, como afirma Grotowsky: “la vocación del espectador es ser observador pero, sobre todo, ser testigo. Testigo no es aquel que mete la nariz en cualquier lado, que se esfuerza por ser el más cercano posible o inclusive interferir en la actividad de los otros. El testigo se mantiene un poco aparte, no quiere entrometerse, desea ser consciente, mirar lo que sucede desde el comienzo hasta el final y conservarlo en la memoria” (De Marinis, 2005: 220). Y ese testigo es el espectador que visita el museo. La “situación de actuación” como acontecimiento escénico debe presuponer una mirada externa. “El sujeto acciona porque es mirado por otro” (Mauro, 2015: 5). Y la construcción de esa mirada en Museo Ezeiza está escindida: por un lado, los actores-objeto buscan empatizar con el público actuando su situación de sobrevivientes y desarrollando sus relatos sobre la masacre pero, por otro, actúan conspirativamente contra la burocracia sindical que busca no sólo mantener un régimen tiránico del museo, sino también engañar al público en los términos de un poder institucional. El público deberá decidir si apoya el levante de los actores-objetos o si prefiere que esos objetos se queden confinados en una plataforma material de un olvido eterno y, de este modo, reprimidos en las consecuencias históricas de esa memoria colectiva archivada y administrada.

### (III) Obras teatrales: composición y repertorio de la “máquina”

Podemos pensar en tres modalidades de obras realizadas por Pompeyo Audivert: la primera se refiere a obras compuestas exclusivamente a partir de la *máquina metafísica*. Se trata de obras inéditas que surgen a partir de la crisis y agotamiento del procedimiento vinculadas a investigaciones temáticas de interés del grupo teatral en cuestión. La segunda se vincula al teatro de texto, siempre con versiones estilizadas e intervenidas a partir del procedimiento de la “máquina”. En este caso, Audivert suele ser parte de la dirección y actuar, como en *Fin de partida*, *Muñeca*, *El farmer*, *La farsa de los ausentes*, *Trastorno*, etc. La tercera se limita a textos escritos por el propio Pompeyo Audivert y que luego son montadas teniendo en cuenta algunos elementos de la máquina y experimentaciones puntuales, siempre buscando sostener el dispositivo desocultador encarnado en la metáfora del piedrazo en el espejo. La obra *Operación nocturna* es un claro ejemplo de la primera modalidad. Estrenada como obra en 2019 en el Teatro IFT, *Operación nocturna* fue el resultado de un proceso de la máquina metafísica iniciado en 2017 que vi como una muestra de alumnos y el tema era la masacre de Trelew de 1972. La obra o muestra se llamaba *Tabicados*. A esa investigación, ya a partir de 2018, se le sumó la temática del circo de los Hermanos Podestá y el misterio del cadáver oculto de Eva Perón después del golpe de Estado de 1955. ¿Pero cómo exactamente opera la *máquina metafísica* para construir una obra?

En un primer momento se investiga la actuación y algunos elementos textuales desde lo que Pompeyo llama *máquina cíclica*, que consiste en repeticiones de ciertos desplazamientos que van acumulando variaciones hasta definir roles y modalidades actorales y algunos puntos de giro. En un segundo momento, es el propio Pompeyo quien decide que la escena debe ser escrita o al menos formalizada a partir de una estructura dramática sedimentada. La *máquina cíclica* empieza con una de las actrices o actores determinando el recorrido escénico de la máquina metafísica sin ningún tema o textualidad preestablecidos, pero sí con objetos disparadores a modo de instalación. Ese recorrido es repetido tres veces y cada uno dura aproximadamente media hora. Se trata de repeticiones que están abiertas a experimentación de modalidades

expresivas, pausas, aceleraciones, afectaciones. Cada actriz y actor experimentan habitar un trayecto que luego deberán repetir probando variaciones. Todavía no se usa la palabra. Por ejemplo: un actor sentado en una silla puede simplemente agarrar un diario en la mesa y leerlo mientras toma su té. En la segunda vuelta –o “pasada”, como se dice en la jerga teatral–, ese actor prueba ponerse el diario en el rostro como una máscara y luego en la tercera vuelta perfora el diario-máscara con su lengua y se sube a la silla y emite algún sonido gutural. En el fondo entran dos actores-perro, arrastrándose y una señora en la cama vomita un collar de perlas. La incorporación de la palabra es posterior a la decantación maquínico-metafísica de las expresiones corporales. Surgen hipótesis temáticas sin ningún tipo de imposición desde una idea. Está negada la condición de representación. Los textos, como vimos en la máquina de cartoneros metafísicos, surgen desde un automatismo surrealista. Sin embargo, las improvisaciones decantan alguna temática de fondo que habrá que investigar en una etapa posterior. A partir de esas hipótesis empieza una instancia de improvisaciones dramáticas, siempre buscando acumular y desarrollar lo investigado anteriormente. La última etapa es una escritura que formaliza los hallazgos de las escenas y empieza a formarse la obra con roles más marcados para seguir investigando hasta el estreno.

En las obras teatrales dirigidas y actuadas por Pompeyo son notables las referencias de la máquina metafísica como base de construcción poética. Dirigida también por Andrés Mangone en el Centro Cultural de la Cooperación, *Muñeca* (2014), de Discépolo, tiene una construcción espacial muy parecida – al menos en cuanto a los objetos – a las del taller del Teatro El cuervo. Vemos que a la izquierda del público hay un pequeño living y un poco más atrás un ataúd de perfil y en posición vertical, de donde sale Muñeca. De frente al ataúd hay una cama. Allí yace muerto Anselmo que se acaba de suicidar por la traición de su amigo Enrique que le escondía que era amante de Muñeca. Más allá de interpretar la obra y cómo Anselmo encarna la oligarquía argentina de principios del siglo XX con su séquito de parásitos y aduladores, nos interesa enfocar los aspectos formales vinculados a la “máquina”. La puesta en escena empieza desde el final, lo que nos remite a la *máquina cíclica*. Es notable cómo todos los desplazamientos de los actores están cadenciados y situados por los puntos elegidos: el ataúd, la cama, el espejo, una mesita con un marco de un cuadro vacío en el proscenio, etc. Cómo entran los actores en escena, qué sucede con la posición de los otros cuando uno se desplaza transformando el equilibrio del espacio escénico. Es de destacar la “física” en escena del propio Pompeyo, que construye un personaje en código grotesco con sus piernas retorcidas, una sonrisa desdibujada y melancólica, la voz afectada que transita modulaciones de grave a agudo con gran amplitud de distorsión y afectación. El personaje de Muñeca, que en la obra original no tiene voz para subrayar la misoginia del entorno social que la somete, tiene textos de la poeta uruguaya Marosa di Giorgio que fueron trabajados en la *máquina libro* y situados en la *máquina metafísica* a lo largo de los ensayos. Al final, cuando se desarrolla la crisis que terminará con el suicidio de Anselmo, se usa el procedimiento de la frazada estirada que gira sobre su eje y la cama que surge por detrás para crear la convención de hechos que se revelan en razón de la traición de Enrique.

En *El Farmer*, estrenada en el Centro Cultural San Martín en 2014, Pompeyo, Rodrigo de la Serna y el director de Andrés Mangone trabajaron a partir del libro homónimo de Andrés Rivera teniendo en cuenta que se trata de un texto en prosa que encarna en primera persona relatos y lamentos del exiliado Juan Manuel de Rosas en una finca lejana de Inglaterra. En la adaptación de Audivert se trata de dos versiones del caudillo federalista. De la Serna es el caudillo idealizado, un espectro: joven, ambicioso y con su deseo de intervenir en la Argentina dominada por los porteños, y Pompeyo es el Rosas del exilio, envejecido, decadente, desposeído, esperanzado de encontrar a su hija Manuelita. El escenario de rasgos grotescos y expresionistas se compone de una rampa levemente inclinada que indica ser el interior de la casa de Rosas. Al

fondo vemos la pared hecha con un espejo algo retorcido que da acceso a la casa. En la rampa hay una cama muy sencilla, una mesa con una silla y una salamandra que calienta una pava con agua para el mate. Pompeyo viste un pijama largo con un sobretodo marrón y rojo. Tiene la barba mal hecha y está algo despeinado. La primera escena instala la convención de los “dos Rosas”. Vemos al anciano Rosas sentado en su pequeña mesa escribiendo una carta con una pluma. Se escucha la voz del joven Rosas como si fuera el pensamiento del anciano, una voz poderosa, deseante, rabiosa y triste:

No tomo vino ni licor alguno, ni rapé. No asisto a comidas. No visito a nadie. No recibo visitas. Lord Walester, el primer ministro de la Gran Bretaña, me visitó siete veces en doce años. No voy al teatro. No paseo. Mi ropa es la de un hombre común. En mis manos y en mi cara se lee, como en un libro abierto, cuál es mi trabajo durante los treinta días santos del mes. Uso botas. Mi comida es un pedazo de carne asada y mate. No tengo mujer. No ando de putas. Soy un campesino que escribe diez cartas diarias. Soy un campesino que escribe un diccionario. El general Bartolomé Mitre declaró que fui el representante de los grande hacendados y jefe militar de los campesinos (Función de 10/06/2016).

*La farsa de los ausentes*, estrenada en la reapertura del Teatro San Martín en Buenos Aires en 2017, contó con actores de renombre como Daniel Fanego y Pablo de Nito, además de actores como Fabio Mosquito Sancineto, Ivana Zacharski, Abel Ledesma y Fernando Khabie, que ya habían actuado en la puesta de *Muñeca*. A este elenco de actores de reconocimiento, se le sumaron alumnos avanzados del Estudio El Cuervo, la escuela de Audivert. *La farsa de los ausentes* resulta de un trabajo de investigación sobre la obra inacabada de Roberto Arlt *El desierto entra en la ciudad*. Según especula Pompeyo, Arlt posiblemente haya escrito el primer acto y luego del fallecimiento del autor sus hijas pudieron haber terminado la obra por necesidad de venderla. La obra muestra el reino decadente de César. En la primera escena, donde los invitados se quejan que el manjar está adulterado, donde la comida es falsa, el vino es agua sucia y el pan es de aserrín, los actores se desplazan siguiendo el conocido esquema de equilibrio en el espacio de la *máquina metafísica*. Como la escenografía reconstruye un palacio cortado al medio transversal, se ve una enorme escalera central que lleva a muchos de los actores hacia arriba en dúos. Desde la actuación se establecen puntos de tensión en el espacio y la palabra por momentos reafirma el circuito de desplazamientos y por momentos lo interrumpe y lo reconfigura. Según Audivert, se trata de un “paisaje epiléptico-esquizofrénico” (2019: 163). En una de las partes, un operario teclea por impulsos una máquina de escribir y emite papeles: la *máquina libro*. Los papeles son revisados por otro, colgados de una sogas como si fueran ropa húmeda, y trasladados hacia arriba mediante un juego de roldanas. Arriba hay despachos y un ventanal, y se vislumbran dos o tres personajes quietos. En la base de la escalera del palacete vemos tres columnas francesas que unen el arriba con el abajo. Junto a tres columnas hay un par de esculturas con parejas desnudas abrazándose, indicando una suerte de ostentación de un *carpe diem* bacanalizado.

Interpretado por Daniel Fanego, César es un personaje reverenciado envejecido con calzas y traza decimonónica, una suerte de emperador anacrónico y decadente. Como explica Pompeyo, “César sostiene esa porción de realidad histórica derrumbada habitada por sobrevivientes, los seduce y confunde con discursos poéticos que alientan en ellos la fe en un porvenir dichoso (‘es social y es poético’) finalmente los integra a su casa y los esclaviza con su sistema hospitalario de olvido (‘quizás estamos siendo explotados de un modo que no habíamos imaginado’)” (Audivert, 2019: 163). Al bajar la escalera que corta el palacete, César da un golpe en el piso y hace detener la *máquina metafísica*. Hay un cambio de luces y luego los operarios cobran vida propia y cuentan desgracias, lo que nos remite al procedimiento de la *máquina*

*vapor*. Surgen cuatro personajes que también detienen poder: un secretario, un abogado y una pareja de la oligarquía. Adentro del palacete se detiene a los aduladores que abastecen la “máquina” y vemos un pueblo que habita afuera del palacio con marcados rasgos de pobreza. Hay una atmósfera de crueldad y hastío. César golpea a algunos aduladores, los humilla y amenaza. La corte y los sórdidos proponen una farsa para entretener a César para que no los maltrate. Invitan al palacio a la gente del pueblo para burlarse de ella. El asunto funciona hasta que se vuelve macabro cuando César descubre en el bolso de un mendigo invitado a un niño muerto. Aquí la obra presenta un giro. César cae conmocionado en la escalera. Tiene convulsiones, babea y finalmente sale del trance para anunciar que ha tenido una revelación divina. Debe abandonar sus bienes y su vida libertina para convertirse en profeta. Para eso deberá ir con su pueblo al desierto para purificarse y encontrar la verdadera luz de la vida. La corte y los sórdidos no saben si la epifanía es cierta o una farsa de César, pero deciden seguirle la corriente porque en los papeles César sigue siendo el amo y señor, además de proclamarse profeta y de querer atravesar el desierto conduciendo al pueblo hacia un milagro.

El tercer tipo de obras salen de algún experimento escénico de “la máquina” pero luego encarnan en la escritura de un texto más cerrado de autoría de Pompeyo, normalmente para pocos actores, como es el caso de los sainetes *Puente Roto* (2015) y *Edipo en Ezeiza* (2013). En la primera, dirigida y adaptada por Andrés Mangone, se trata de un porteño, Esteban, que va al campo en Jujuy a conocer la familia de su novia, Damasita. En un registro de comedia grotesca y “metafísica”, Esteban tiene que comparecer ante un inspector policial por la muerte de un alambrador en la ruta. Su memoria está fallando, tal vez producto de un golpe que recibió camino a la casa, cuando atropelló un cuerpo que no alcanzó a distinguir, mientras manejaba enredado con Damasita. Quiere volver a Buenos Aires pero no puede porque el puente que da acceso al camino está roto. Las convenciones teatrales están basadas en ejercicios de la “máquina metafísica” y construyen atmósferas y dimensiones que nos hacen pensar que muchas tramas tienen que ver con sueño y otras con delirios. La obra explicita reminiscencias de la historia argentina y culmina con el fusilamiento de Dorrego en el contexto de la guerra entre Unitarios y Federales. Pese a abordar la historia como tema explícito se sobreponen dos temporalidades constantemente como si “metafísicamente” la obra tratara de sanar el trauma histórico-social que implicó el asesinato de Dorrego. El encubrimiento al crimen del porteño se entremezcla con la complicidad a Lavalle.

Quizás la obra de texto y con dirección del propio Audivert que más tuvo repercusión fue el sainete metafísico *Edipo en Ezeiza*. Se trata de una familia (padre, madre e hijo) que viven en una paranoia en razón de la masacre en Ezeiza del 23 de junio de 1973 parodiando los códigos de la clandestinidad de las agrupaciones guerrilleras temerarias de secuestros, torturas y entregas de compañeros. Uno sospecha que el otro puede ser un soplón y tienen algunos mecanismos de verificación. Las sospechas de conspiración dentro de la propia familia le dan el tono de misterio, absurdidad y alucinación a la obra. Se trata de un borramiento de los rastros de la existencia en favor de una existencia utópica, ya sea algo que “habría sucedido” en el pasado o algo que “podría suceder” en un futuro incierto. La condición de los personajes es de “tabicados”, inmersos en un “olvido revolucionario”. En la primera escena vemos a Mabel, la madre, sentada en una silla, inmovilizada y cubierta por una bandera de Argentina. Dardo, su marido, la interroga ante la duda de Oscar, su hijo. Los desplazamientos de los personajes siguen la estructura de la *máquina metafísica* con mucha precisión. En una mesa hay una máquina de escribir como en un interrogatorio y por momentos es utilizada para escribir lo que dice la persona que está siendo interrogada. Los cinco puntos de tensión para los desplazamientos son: las puertas laterales del fondo (baño, a la izquierda, y cocina, a la derecha), el cajón que es la puerta hacia el

afuera en el centro al fondo, la silla donde se sienta Mabel, la mesa de la máquina de escribir y los libros que están apilados en el proscenio. El cajón es el mismo por el cual en la puesta de *Muñeca* sale el personaje interpretado por Ivana Zacharski. Al lado del cajón que da a la calle está apoyada una escalera de madera de un metro y medio de alto donde los personajes suben algunos escalones en el juego dinámico de composición del cuadro escénico.

La imagen de la bandera cubriendo a algún actor-personaje es recurrente en las obras de Audivert. Recordemos la instalación *Museo Ezeiza* donde una actriz, Licia Tizziani, encarnaba la bandera como objeto viviente. En *Al hueso*, obra de Santiago Dejesus y dirigida por Pompeyo en 2020 en el Teatro Nacional Cervantes, el personaje de María Andrea (interpretado por la actriz Malena Solda) duerme sentada en un sillón cubierta por una bandera de Argentina que es corrida lentamente hacia atrás para luego hacerla despertar y contar un sueño. En *Edipo en Ezeiza*, es como si Dardo interrogara a la bandera: “¿quién sos en realidad?”, y “¿por qué tenemos que no saber quiénes somos o fuimos para preservarnos?”.

Madre (Cubierta con la bandera argentina): ¿Y dónde estamos según vos?

Padre: Por el momento, estamos tabicados, para tu desgracia.

Hijo: Padre, ¿qué es “tabicados”?

Padre (Fastidiado): ¡Ya te lo expliqué! Cerrados, a saber, por seguridad. Si atrapan a alguno de los dos, no saber el nombre del compañero ni adonde está la casa es la salvación del otro, por eso nos hemos cambiado los nombres y hemos borrado nuestras memorias.

Hijo: Yo ya no recuerdo mi nombre original.

Padre: Mejor, es la idea. No tener recuerdos les hará imposible seguirnos y dar con nuestro paradero, el enemigo no podrá encontrarnos allí donde estábamos.

Hijo: ¿Y dónde estábamos?

Padre: En una época maravillosa que debemos defender blindándola con nuestro olvido.

Madre: Dardo, no sé de qué época hablás, ¿en qué estás pensando?

Padre (A Mabel): La que era mi mujer sí lo sabía.

Madre: ¿De qué hablas? ¿De cuando eras chico o de cuando estabas en la pansa de tu mamá?

Padre: ¡No hablo de mí, hablo de nosotros! ¡De donde estábamos nosotros!

Madre: ¿Cuándo vivíamos en Ramos?

Padre (A Oscar): Sabe que no me refiero a nosotros como familia, sino como nación...; pero no voy a picar, (a Mabel) no me vas a confundir (Audivert, 2019: 187).

*Edipo en Ezeiza*, además de parodiar en estilo sainete el código paranoico de los militantes de los setentas, alude explícitamente a otras obras como *Fin de partida*, de Samuel Beckett o *Postales Argentinas*, de Ricardo Bartís (donde el propio Audivert actuó y colaboró en las improvisaciones junto a María José Gabin). En relación a *Fin de Partida* y los roles, podríamos pensar que Dardo, el padre, no puede pensar en salir del refugio donde viven, como Hamm, que es quien detiene el poder de decisión y es el motor de la paranoia. La madre, a pesar de estar al principio maniatada y bajo la bandera, es Clov, porque como “madre” es servicial y proveedora. Sin embargo, dialécticamente, los roles se invierten. En relación a la imagen podríamos pensar que Mabel es Hamm por estar sentada y ciega por la bandera y que Dardo es Clov por mirar hacia afuera con el largavista apuntando hacia el público, como si se tratara de un “afuera” delimitado convencionalmente por una pila de libros dispuesta al bode del proscenio. Si en Beckett el amargado servicial Clov mira por la ventana hacia los restos de la catástrofe, en Audivert la catástrofe es la ruptura de la realidad histórica que no puede dejar de pensarse sospechosamente como simulacro:

Padre: Siento que nos observan, con qué fin lo desconozco. Creo que se alimentan de nosotros. Nos usan para algo de ellos (señala al público), para extraernos una plusvalía.

Hijo: ¿Plusvalía? Si no estamos trabajando.

Padre: Sí, Oscarcito, tal vez el problema sea estar siendo explotados de un modo que no hubiéramos imaginado (Audivert, 2019: 191).

En relación con *Postales Argentinas* (1988), el personaje interpretado por Audivert, Héctor Girardi, se decepciona con su madre cuando descubre que ella cita a autores en su habla cotidiana (Rauschenberg, 2014 y 2020). La revelación surge en una ruptura dramática con una tensión edípica: la madre simula ser una frágil ficción sostenida por fragmentos poéticos articulados, como si metateatralmente se abriera en escena la condición de procedimiento de la *máquina libro* para mostrar los hilos de la composición. “Hector: ¡Comprendí que mi madre citaba! Nada hubiera podido hacerme tanto daño... ¿Qué era lo cierto y lo falso en su discurso de madre? ¿Soy yo, en realidad, el que me habito o soy el resultado de las lecturas trasnochadas de mi madre? (*Mira a su propia mano, imitando a Hamlet*). ¿Quién soy?” (Bartís, 2003: 48). En *Edipo en Ezeiza*, las situaciones edípicas siguen el mismo tono. En un momento, después de liberar a la madre, Dardo le pide a Oscar que cachee a la madre para ver si no lleva algo escondido. Oscar la aprieta por atrás junto al cajón que da acceso a la calle y le saca un librito de Stalislavski de entre las piernas. En otro momento, Oscar descubre que Mabel le habla citando un texto de un libro, lo que aumenta la desconfianza paranoica del padre:

Madre: “Hijo, hijito querido, dejame vivir mi vida sin la carga de sus angustias”.

Hijo: Eso es un texto, la descubrí.

Padre: ¿Cómo?

Hijo: Lo que acaba de decir lo leí en este libro. Está tomando textos del libro como si fueran de ella. Roba textos la turra, qué diabólica. (Le pasa el libro al padre).

Padre: No debe ser la primera vez que toma palabras de la literatura para intentar naturalizarse (Audivert, 2019: 194).

Siguiendo de cierta forma la estructura de *Postales Argentinas*, donde María José Gabín hace de madre en el primer acto y de Pamela Watson en el segundo, en *Edipo en Ezeiza* en el primer acto la actriz Julieta Carrera hace de Mabel, la madre, y en el segundo, actúa como Romina, la hija de Dardo, hermana de Oscar. En *Edipo en Ezeiza* hay un importante giro en el segundo acto: nos enteramos que Mabel es aparentemente Romina, la hija que había sido anunciada como desaparecida en el acto anterior, y ahora es el padre quien está siendo interrogado con el objetivo de revelar qué pasó con la mamá verdadera. En este giro, la condición de simulacro señalada en el primer acto nos sumerge en una extraña sospecha sobre qué se está jugando en términos de convenciones teatrales. Esta resignificación total del carácter del juego es un muy buen ejemplo del “piedrazo en el espejo” porque cuando se caen algunas premisas de la teatralidad – o al menos del hipotético y parcial relato – instauradas en el primer acto, tenemos que recomponer los pedazos refractarios entre teatro e historia para recodificar o al menos indagar precariamente qué está sucediendo en escena. El código teatral que se venía sosteniendo como un misterioso sainete donde la convención principal era hablarle a público sigue siendo el mismo, pero el efecto de distanciamiento ha quedado enrarecido, se deschaba como convención, hay cierto desconcierto. Cambia hasta la forma de hablar de los personajes. El desconcierto se da, además, por una negociación y disputa por los roles. Si Romina se adecua a su papel por “retomar el libreto”, literalmente abriendo un libro, leyendo y cambiando su personaje corporalmente, entonces es aceptada por Dardo y Oscar es el que desconfía. Hay una suerte de disputa entre los niveles de simulacro que los personajes están dispuestos a llevar a cabo.

En el tercer acto, Julieta Carrera vuelve a ser Mabel, la madre. Dardo decide que hay que inyectarle “pentotal”, una suerte de suero de la verdad. La madre solo quiere encontrar la plancha y Oscar desconfía del suero. El padre le explica que es solo un placebo, pero que el efecto revelará el simulacro:

Padre: Si reacciona a lo que supone que es pentotal, estará fingiendo.

Hijo: ¿Y por qué habría de reaccionar si no es pentotal?

Padre: Una vez que sienta los efectos, pensará que es inmune a la droga e intentará confundirnos con una nueva versión, ¿entendés? Si cambia la versión, miente (Audivert, 2019: 217).

En *Postales Argentinas*, hay una emblemática escena donde Héctor Girardi le inyecta a la madre un suero para liberar imágenes poéticas en su pensamiento. La jeringa es un paraguas de papel, se trata de una convención absurdista y, luego de inyectarle, la madre tiene un trance y Héctor le enchufa un teléfono en la mano y trata de escuchar “el sótano literario de su consciencia”. En *Edipo en Ezeiza*, la jeringa es de plástico, algo más grande que lo habitual y la transformación que genera es que Mabel se transforma en Romina pasando por un trance fingido. Romina cuenta que estuvo en una fiesta en un boliche y que allí unos muchachos le pusieron droga en la gaseosa y se la llevaron al baño. Dardo y Oscar lo lamentan, insultan a “esas bestias”, están indignados con lo que cuenta Romina. Pero de pronto Oscar recuerda que la droga que el padre le aplicó era un placebo. Romina lo escucha y súbitamente vuelve a convertirse en la madre. A esta altura el público no para de reírse con la actuación de Julieta Carrera en esas transformaciones.

Sacado el velo de las transformaciones y cuando las convenciones de la ficción pasan de ser teatrales a metateatrales, estalla el espejo:

Padre (A mabel): ¿Por qué actuás a Romina?

Madre: ¡Porque vos me obligás!

Padre (A ella, por debajo): Callate...

Madre: Dardo, no me obligues a actuar más. ¡Dejame volver a la noche!

Padre: ¡Shh! ¡Callate!

Hijo: Acá nadie te obliga a actuar, lo hacés por vocación. Sos actriz vocacional, como se dice.

Padre: No entres en su juego, pichón, siempre va a haber otra explicación, y otra, y otra

[...] (Sale el padre a la cocina)

Madre (A Oscar): Escuchame, pibe, lo que te voy a contar queda entre vos y yo, ¿me oíste? Este no es tu viejo.

Hijo: ¿Qué?

Madre: Es tu hermano disfrazado. Te puso su nombre para confundirte; él es Oscar, vos te llamás Juan, ¿sabés?... Yo hago tiempo mientras puedo. Ustedes me encontraron a mí, me trajeron de la ruta, en la banquina. Soy de otro accidente anterior. Se juntaron varios accidentes, entendés, Ezeiza fue el punto de encaje. Dardo quiere tener familia, se siente solo, busca a su familia anterior, está entrando en pánico porque se está avivando, mi única salvación es actuar que soy su esposa o su hija, mantenerlo confundido. Pero no soy tu vieja ni tu hermana, soy la loba que te dio de mamar cuando saliste despedido del coche (Audivert, 2019: 219-220).

La última escena es el quiebre del simulacro. Oscar, Mabel y Dardo hacen una escena en que la madre les trae milanesas para cenar con budín de postre, pero luego Mabel se olvida la letra y la escena vuelve a empezar. Cuando esa falla vuelve a suceder, Oscar pide ir al baño. El padre desconfía de que Oscar se dio cuenta, y Mabel le confiesa que le contó todo a Oscar. Los padres se pelean porque Dardo ahora piensa matar a Oscar.

Descubrimos entonces que Dardo y Mabel actúan conjuntamente en un simulacro para someter a Oscar a su voluntad. En un momento el padre dice que si Oscar se aviva del simulacro los puede matar. Entonces entra al baño con un facón a matar a Oscar. Mabel le suplica que lo deje vivo una noche más. Salen del baño Dardo y Oscar, que ahora se viste de Romina. Cuenta la misma historia que contó Mabel, que fue a un boliche y que unos muchachos le pusieron droga en la gaseosa y que ahora está embarazada. Se sienta en la mesa y pide agua. La madre lleva a Romina al fuentón para darle agua y una vez que ella se agacha allí Mabel le hunde la cabeza hasta ahogarla. El padre termina de levantar la mesa, saca el mantel que es la bandera de Argentina y cubre el cadáver. En *Hamlet o la guerra de los teatros*, dirigida por Bartís en 1991, donde Pompeyo Audivert actuaba como Hamlet, Ofelia muera ahogada en un fuentón de lata. Quien la ahoga es el fantasma de su padre muerto Polonio (interpretado por Alejandro Urdapilleta), a esa altura ya asesinado por Hamlet. En esa obra de Bartís (2003), es imborrable la presencia de la teatralidad de Audivert: las convenciones, la *máquina metafísica* aunque en una versión preliminar, los desplazamientos y los equilibrios en el espacio, la presencia de un piano que imprime cadencias por momentos, el espejo en escena, la presencia del fantasma del padre Hamlet como un cadáver en una camilla, la guerra entre dos paradigmas de simulacro (el de Polonio y el de Hamlet). En *Edipo en Ezeiza* hay una guerra de simulacros: el de Dardo y el de Mabel que disputan el amor por Oscar y por reorganizar la memoria rota de la masacre de Ezeiza de 1973. Sin embargo está en juego una problematización “metafísica” de la condición misma de simulacro como parte de un universo acotado de convenciones teatrales ante la imposibilidad de dar cuenta del horror, la traición y el quiebre de la historia. El final encarna el abismo metafísico de Heidegger, una desocultación de la condición misma del juego, un agotamiento de cualquier hipótesis de reconstruir un relato sostenido de la obra.

## Conclusiones

Buscamos en este ensayo abordar la construcción poética del actor, docente, director y dramaturgo argentino Pompeyo Audivert. En un primer momento mencionamos la metáfora fundadora del discurso poético, a saber, “una piedra que rompe el espejo”, entendiéndola como una multiplicación de perspectivas refractarias de la realidad intervenidas con textos poéticos que componen una máquina de actuación colectiva de construcción de textos, ritmo, transformaciones expresivas y desplazamientos equilibrados en el espacio. Nuestra hipótesis es que esta metáfora sumada al conjunto de procedimientos de la *máquina metafísica* funciona como un dispositivo para la composición de obras e instalaciones, además de generar condiciones para la formación de actores y entrenamientos. Audivert piensa la *máquina metafísica* como una asamblea colectiva donde se suman otros procedimientos como la *máquina libro* para entrenar afectaciones en función de textualidades poéticas trabajadas desde el automatismo bretoniano, la *máquina vapor* para entrenar modalidades expresivas y, para efectos de componer una obra original, la *máquina cíclica*, basada en la acumulación de variaciones experimentales y desarrollos temáticos desde accidentes, convenciones y textualidades sedimentadas que revelarán entramados anti-aristotélicos para habitar la escena. Nuestro objetivo fue problematizar la categoría de dispositivo comúnmente usada en el teatro como un objeto con funciones operativas para aumentar su escala y proyectarla hacia un planteo artístico y metodológico en torno a una poética teatral. El dispositivo pasa de ser una funcionalidad significativa condicionada a procedimientos y acontecimientos de la escena para ser un horizonte de búsqueda e investigación para cuestionar desde relatos, procedimientos y estilos teatrales. El dispositivo problematizado nos conduce a pensar instancias ocultas en los procesos de creación todavía enredados en lo que Audivert llama plano histórico.

Haciendo una analogía con la idea del abismo metafísico de Heidegger, hicimos hincapié en el aspecto formal fundamental de las obras de Audivert, especialmente en *Edipo en Ezeiza*, donde vemos claramente cómo la condición de actuación – lo teatral – problematiza su condición de simulacro hasta un agotamiento, lo que nos abre a una cuestión por el sentido del ser. No nos interesa desde luego reivindicar a Heidegger como un pensador para el teatro, sino más bien, buscar herramientas teóricas para pensar la teatralidad de Pompeyo Audivert desde una perspectiva comprometida con lo que los antropólogos llaman “nativa”. Esta investigación solo fue posible por el trabajo de campo hecho durante algunos meses y el objetivo nunca fue “desvendar la verdadera condición del teatro”, por decirlo paródicamente, sino más bien conocer desde adentro las búsquedas poéticas colectivas lideradas por creadores contemporáneos. En este sentido buscamos reconstruir en el marco de un ensayo las principales obras de Audivert presenciadas en vivo, así como el entrenamiento en el Teatro El Cuervo. Nos fue de especial interés indagar en torno a los procesos creativos que derivan en obras, en cómo reconocer en las puestas en escena los recursos poéticos presentes en los entrenamientos y en los estilos poéticos que componen el repertorio de Pompeyo Audivert.

## Bibliografía

- » Adorno, T. W. (2008). "Crítica de la cultura y sociedad", en *Crítica de la cultura y sociedad I. Obras completas*, V 10.1, Madrid: Akal.
- » Agamben, G. (2016) *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Audivert, Pompeyo (2001). "El piedrazo en el espejo". *Funámbulos*, año 4, n°13, diciembre-febrero, pp. 14-15.
- » Audivert, Pompeyo (2019). *El piedrazo en el espejo. Teatro de la fuerza ausente*. Buenos Aires: Libretto.
- » Bartís, Ricardo (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- » Bishop, Claire (2008). El arte de la instalación. *Ramona, Revista de Artes Visuales*, n° 78, pp. 46-52, Buenos Aires.
- » Boltanski, Luc & Thévenot (2006) *On justification: Economies of Worth*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- » Boltanski, Luc (2017). "Un nuevo régimen de justificación: la ciudad por proyecto". *Entramados y perspectivas, Revista de la carrera de Sociología, UBA*, vol. 7, n° 7, pp. 179-209.
- » De Marinis, Marco (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- » Durán, Ana (2000). "Pompeyo Audivert y el teatro de la Exasperación", en Dubatti, J. (ed.) *Nuevo teatro, nueva crítica*. Buenos Aires: Atuel.
- » Heidegger, Martin (2011). *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Rio de Janeiro: Forense.
- » Heidegger, Martin (2014). "El origen de la obra de arte", en *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- » Mansur, Nara (2016). "Vivos y muertos en Museo Ezeiza. Instalación teatral". *Dramateatro Revista Digital*, año 18, Nueva Etapa, n° 1-2, pp. 235-250.
- » Marcuse, Herbert (1984). *El hombre unidimensional*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- » Mauro, Karina (2015). "Acción actoral y situación de actuación en cine". *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n° 11:1-15.
- » Pavis, Patrice (2015). *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- » Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Rauschenberg, Nicholas (2014). "La diferencia: entre Beckett y Bartís". *Revista Urdimento, Florianópolis*, vol. 2 n° 23, pp. 149-159.
- » Rauschenberg, Nicholas (2020). "Teatro de intensidades y trabajo docente de Ricardo Bartís: actuación y convenciones". *Urdimento, Florianópolis*, vol. 2, n° 38, pp. 1-28.

- » Rosenzvaig, Marcos (2011). *Técnicas actorales contemporáneas*. Ed. Capital Intelectual, Buenos Aires.
- » Safranski, Rudiger (2005). *Heidegger. Um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. São Paulo: Geração Editorial.
- » Turner, Víctor (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- » Trastoy, Beatriz (2006). "El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea". *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, año 11, n°12, pp. 1-11.
- » Van Gennep, Arnold (1960). *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press