

La imaginación del mal De Macbeth de William Shakespeare a Habitación Macbeth de Pompeyo Audivert



Andrés Restrepo Gómez

Maestrando en Dramaturgia, Departamento de Artes Dramáticas,
Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
andrés.restrepo.gomez96@gmail.com

Fecha de recepción: 20/01/2023
Fecha de aceptación: 11/04/2023

Resumen

A diferencia de la experiencia de lectura de *La tragedia de Macbeth*, que para Harold Bloom aprisiona, ya que nos obliga a enfrentarnos y a empatizar con el horror de nuestra propia imaginación maligna, asistir a *Habitación Macbeth* de Pompeyo Audivert significa, por el contrario, una experiencia totalmente liberadora que –tal vez en parte purgados, perdonados por la invocación y jerarquía dramática de las tres brujas– nos alivia de la posibilidad de ser malvados, pues esa imaginación proleptica se trasciende a sí misma; es contenida en un solo actor y en una puesta en escena sobria, hipnótica y brutal.

■ Palabras clave: Shakespeare; Macbeth; Audivert; Unipersonal; Imaginación; Artaud

Evil imagination: from W. Shakespeare's *Macbeth* to P. Audivert's *Habitación Macbeth*

Abstract

Unlike the reading experience of *The tragedy of Macbeth*, which for Harold Bloom is imprisoning, since it forces us to face and empathize with the horror of our own evil imagination, attending Pompeyo Audivert's *Habitación Macbeth* means, on the contrary, a totally liberating experience that –perhaps for being partly purged, forgiven by the invocation and dramatic hierarchy of the three witches– relieves us of the possibility of being evil, since that proleptic imagination transcends itself; it is contained in just one actor and in a sober, hypnotic and brutal staging.

■ Keywords: Shakespeare; Macbeth; Audivert; Monologue; Imagination; Artaud

Es bien sabido que, de existir tal cosa como una obra de teatro *maldita*, esta sería *La tragedia de Macbeth* de William Shakespeare. La superstición ha calado tan hondo en la cultura teatral mundial que, falsas o no, son innumerables las anécdotas sobre los infortunios de sus puestas en escena. Aunque se ha adjudicado a la presencia de las Tres Hermanas Fatídicas como factores determinantes para el devenir desgraciado de la obra, la brujería al interior del texto, como dice Harold Bloom (2001), “aunque omnipresente, no puede alterar los acontecimientos materiales, pero la alucinación sí puede y efectivamente los altera” (p. 518). Para el especialista en Shakespeare, *Macbeth* es una tragedia de la imaginación; una imaginación para el mal, tan aterradora, anticipatoria e infecciosa, que nos enfrenta a los espectadores a una involuntaria identificación con su protagonista.

Partiendo, tal vez, de esta empatía inaceptable, el director, dramaturgo y actor, Pompeyo Audivert adaptó la obra de Shakespeare y, en 2021, estrenó *Habitación Macbeth*: versión brutal, para un actor, en la que él mismo encarna a la tragedia y, con atinadas variaciones al texto original, da cuenta íntegramente de toda la acción dramática. En su monólogo multifónico, Audivert prioriza los primeros dos actos de la obra, precipita magistralmente los actos III, IV y V, y jerarquiza a las tres brujas y a lady Macbeth sobre el resto de los personajes secundarios. No obstante, la voz principal la lleva siempre el propio Macbeth, quien nos demuestra que ya adentro suyo cabe la tragedia entera.

Si para Bloom, la experiencia de leer o de espectral la obra nos deja reverberaciones horribles y opresivas sobre nuestra propia condición, en el caso de *Habitación Macbeth* prevalece sin duda un extraño alivio, tal vez porque un solo cuerpo contiene a toda esa estirpe maldita. Pompeyo demuestra hasta el paroxismo hipnótico la efectiva posibilidad de ser otros –incluso un Macbeth despiadado– sin daño alguno: ni a nosotros mismos, ni a nuestros semejantes. Ese triunfo soberano de su imaginación, monumento vivo a la memoria humana e individuación multitudinaria, no puede apresarnos.

Sin embargo, el movimiento que posibilita esta libertad imaginativa en la versión de Audivert, lejos de ser la apertura o la extravagancia a las que fácilmente puede caer adaptando a Shakespeare, es el dispositivo del encierro, refrenamiento y oscuridad que convocan al espectador a un espacio mental, delimitado, mas no por eso menos productivo. “Me reduje a casa”, dice la cita a Antonio Di Benedetto del programa de mano. Y es que, aunque se evoque (e invoque) al salón del castillo de Duncan o al bosque de Birnam, no salimos nunca de la *Habitación* que es metonimia del cuadro, que es metonimia del espejo y que, finalmente, es metonimia del ser.

Parece que con esto tratáramos de dar cuenta de una suerte de experiencia metafísica. En efecto, lo es, en los términos en que Artaud (2014) pensó a la puesta en escena de un teatro metafísico como un lugar concreto que habla su propio lenguaje, amparado por las fuerzas del inconsciente y la incorporación del mal como una purga que desenmascara la hipocresía. La gramática de Audivert se vale de un itinerario plástico cuyos principales soportes son los marcos de madera que durante la pieza van ampliándose y achicándose –como acaso opera la imaginación humana–: desde el marco de un espejo de cuerpo completo, pasando por el marco de un gran cuadro vacío sobre el que se abalanza lady Macbeth, hasta el pequeño marco de un retrato donde apenas cabe su cabeza.

Esta apuesta por un Macbeth encerrado en una individualidad, dentro de la que se encarna su tragedia, ya es una diferencia significativa en relación al texto original. Aunque toda la interioridad humana está también contenida en las tragedias de Shakespeare, cabe recordar que para Harold Bloom el dramaturgo inglés está más

cerca de la Naturaleza (orgánica e inevitable) que de la psicología. Ni fantástico, ni realista, mucho menos histórico; si algo caracteriza la grandeza del autor de *La tragedia de Macbeth* es aquella “impersonalidad sobrehumana” a la que refiere Gustave Flaubert en su correspondencia con Louise Colet:

¿Sabemos si él [Shakespeare] estaba triste o feliz? El artista debe ingeniársela para hacer creer a la posteridad que él no ha vivido. Cuantas menos ideas me hago de él, más grande es. No puedo imaginarme a la personalidad de Homero, de Miguel Ángel; solo veo, de espaldas, a un viejo de estatura colosal esculpiendo la noche iluminada (Flaubert, 2017, p. 42).

Pues bien, Audivert esculpe su unipersonal frente a nosotros, casi desnudo, con lo mínimo a su alcance. Dentro de la mítica invisibilidad que ya conjura, visibiliza las intervenciones de su contrabajista (Claudio Peña) y se ocupa él mismo de los cambios de decorado e incluso del uso de algunas linternas. La obra no da cuenta de una personalidad específica, pero sí de un cuerpo humano soberano de su respiración y dueño de una inteligencia –gutural y gestual– poderosamente invocadora.

Salvo pequeños guiños a nuestro tiempo, como el cambio de la palabra “reino” por “país”, y el uso de un atril de político para algunas declamaciones del protagonista, *Habitación Macbeth* no solo respeta a rajatabla los versos originales, sino que prescinde de cualquier referencialidad que trate de dar cuenta de algún momento histórico o pretenda una forzada lectura contemporánea. Esta apuesta por la des-identidad puede verificarse en el atuendo blanco y ligero de Audivert que es tanto armadura como vestido, capa real, harapos de bruja, incluso desnudez: lasciva o desamparada. Lo mismo ocurre con los escasos objetos (copas, cartas, espadas, dagas, tronos) cuya probable lectura medieval es inmediatamente suspendida por la síntesis atemporal y conceptual de su cifra poética.



Foto: Santiago Martinelli, gentileza de Silvana Pizarro

Podríamos decir, sin temor a exagerar y en los términos en que el Teatro de la Crueldad lo imaginaba, que Audivert es un digno atleta del corazón (Artaud, 2014), cuya carrera se ha vuelto hacia el interior y ha devenido espectro plástico, efigie memoriosa. Muy cercano a las ideas de *El teatro y su doble*, el director y protagonista de *Habitación Macbeth* piensa en una máquina teatral que se libere del servilismo histórico y sea capaz de poner a funcionar sus signos: “en otra dimensión, como materia musical enmigrada; deshabitarlos de la unidimensionalidad que los parasita”, afirma Audivert

en su ensayo *El piedrazo en el espejo* (2019); y, luego, agrega, contundente, el principal concepto de su cosecha sensible: “El teatro no es relato ni ficción: *es fuerza ausente enmascarada*” (p.42).

Fundada su teatralidad en esta metafísica de espejo trizado, Pompeyo Audivert libera de la textualidad a los versos de Shakespeare y les regresa su musicalidad expansiva con una vocación más cercana al encantamiento del inconsciente que a la representación de un relato. La proyección alucinatoria de la puesta se materializa, además, mediante una confianza radical en la oscuridad para decidir y componer las zonas de atención. El fantasma de Banquo es un claro ejemplo de resolución maestra. A contraluz, de espaldas al público, Macbeth se ve acechado por la sombra gigante del amigo a quien mandó a matar. Si ya estábamos asistiendo a una multifonía fantasmagórica, la presencia monumental de Banquo –espectro entre los espectros, sombra negra sobre telón negro– nos recuerda a los sueños que manifestaba Artaud acerca de “muñecos de diez metros de altura que representen la barba del rey Lear en la tormenta” (2014, p.103).

Pero mucho antes de que se derrame la primera gota de sangre inocente y luego de escuchar el vaticinio de las brujas, Macbeth ya confiesa al propio Banquo los terrores que le suscita su propia imaginación: “mis facultades / son sofocadas por las conjeturas / y nada es sino lo que no es” (Shakespeare, 2015, p. 39). Ubicado recién en la tercera escena del primer acto, y ya plagado de imágenes horribles que aprisionan al protagonista, este monólogo premonitorio sintetiza lo que Bloom definió como *imaginación proléptica*: una especie de disposición psíquica que anticipa los hechos a los deseos de formas incontrolables, angustiosas, en ocasiones alucinatorias.

A pesar de que las brujas ponen en movimiento la tragedia, tiene razón Bloom respecto a la baja carga sobrenatural de los hechos en sí que rigen a la obra. Los vaticinios de las Tres Hermanas Fatídicas son tan exactos como paradójales. Si bien, uno a uno, se cumplen a cabalidad, dependen siempre de la acción precipitada del protagonista. Macbeth acelera su propio deseo y su propia caída. Primero, apurado por su esposa, quien se encarga de presionarlo apelando a su debilidad viril. Luego, empoderado él mismo de una sed arrasadora; deseo insaciable, ya no de poder –quizás nunca de poder, pues lejos está Macbeth de ser un estadista Claudio o un megalómano Ricardo III– sino de una sed de masacre que lleva consigo la consciencia de su propia desaparición.

El teórico Jan Kott coincide con Bloom en que al final de la tragedia, incluso muerto Macbeth, no hay catharsis posible: “Lo único que puede hacer es precipitar en la nada; antes de su propia muerte, la mayor cantidad posible de vivos. (...) Macbeth carecía de la posibilidad de hacer volar el mundo. Pero podía asesinar, hasta el fin” (Kott, 1969, p. 119).

A diferencia, por ejemplo, de la piromanía gratuita de Yago en *Otelo*, Macbeth no se regodea en su maldad, sino que sufre por ello y por saber que debe seguir operando su maquinaria asesina hasta que se cumpla el último vaticinio. Para Bloom, Macbeth es el personaje más desafortunado de Shakespeare por ser el más imaginativo. Su sufrimiento es tanto mayor antes de que cada asesinato se cumpla, y es en este asalto ansioso de deseos homicidas sobre el que *Habitación Macbeth* se detiene y tensa hasta el máximo su duración para, en definitiva, posibilitar algún tipo de experiencia liberadora.

Bastante más latente que en la lectura de la pieza original, en *Habitación Macbeth* da la sensación de que Duncan yace muerto antes de que Macbeth lo acuchille. Él mismo, en la primera escena del segundo acto, ya ve las gotas de sangre coaguladas en su

daga afuera de la tienda del rey. Entre los deseos corruptos y las acciones fácticas, solo hay una brecha temporal sobre la que nadie tiene control. Audivert dilata esta brecha, jerarquiza los primeros dos actos durante la mitad de la duración total de la obra, y aprovecha para ensanchar la insaciabilidad sanguinaria de lady Macbeth, en contrapunto a la dubitación ansiosa de su esposo. Vale acotar que, en esta versión, lady Macbeth es remarcadamente lasciva; lo que apoya la tesis de Bloom sobre la impotencia de Macbeth y sobre cómo esta pareja malvada va doblemente en contra de la naturaleza. No quieren o no pueden traer nadie a la vida, y a la vez quieren acabar con la vida de quien se les interponga.

Luego de la escena del fantasma de Banquo en el banquete, Audivert precipita los actos III, IV, V. Lady Macbeth narra, en su culpa y locura sonámbulas, los actos donde no está ella ni su esposo, y en los que mandaron a matar a McDuff y a su familia. Llegado a este punto, cuando arrodillada y atrapada dentro del marco caído trata de limpiarse la sangre de las manos, Macbeth le transfiere la alucinación de la derrota junto con una culpabilidad insostenible que la arrastra al suicidio. En todo caso, en la versión de Pompeyo Audivert, lady Macbeth es otra ensoñación de Macbeth, pues el contrabajista interrumpe el monólogo de ella y (como despertándolo de un sueño) notifica a Macbeth del fallecimiento de su esposa.

Tal despabilamiento escénico, que revela el dispositivo de la actuación y despedaza el espejo de la identidad, no puede sino operar en el espectador como una purga de sí mismo. En Macbeth cabe toda *La tragedia de Macbeth* y eso es un alivio: un prodigio del ensueño. Si para Bloom (2001), la obra de Shakespeare nos aterra “porque ese aspecto de nuestra propia imaginación es efectivamente aterrador: parece convertirnos en asesinos, ladrones, usurpadores y violadores” (p. 519), en *Habitación Macbeth* abrazamos esa imaginación proléptica, esos deseos inconfesables de crimen, como principales garantes de no llevarlos al acto.

La imagen del espejo hecho trizas, que sintetiza la poética teatral de Pompeyo Audivert, es bastante hermanable con la figura de la peste para Artaud. El teatro, visto como el tiempo del Mal: un mal benéfico, pues es el equilibrio supremo que precisa de la destrucción para sacar las máscaras de la hipocresía, la bajeza, la mentira.



Fotos: Santiago Martinelli, gentileza de Silvina Pizarro

Poco fértil habría sido ver en esta tragedia una simple metáfora de un *otro* tirano, una denuncia realista de un afuera ignominioso al que hay que eliminar. Más allá de que estemos lejos de derramar sangre por un trono, es tan incómodo como inevitable aceptar que la imaginación de Macbeth empatiza con nuestras ansiedades más oscuras y anticipatorias. No hay que ser perverso para entender cómo un pensamiento gratuito, maligno, diminuto como una viruta venenosa, tiene la capacidad de ocupar nuestro presente hasta hacer del futuro un hecho.

Por fortuna, Audivert nos encerró con esa verdad de la psiquis y lanzó el piedrazo que emancipa nuestro inconsciente. La enorme generosidad de su cuerpo resulta espiritual e hipnótica para quien lo especta, y parece ser la prueba absoluta de que verdaderamente: “Podemos reducir fisiológicamente el alma a una madeja de vibraciones” (Artaud, 2014, p. 137).

Pero más allá de su extrema concreción física, plástica y expresiva, cabe conjeturar que *Habitación Macbeth* se sabe instrumento (a lo mejor médium) de milenarias y oscuras *fuerzas ausentes*. Sea supersticioso o no el director en relación a la reputación *maldita* de la pieza, vale la pena indagar en su posición estética frente a la hechicería y a la visión existencial del mundo como un escenario.

Nos permitimos concluir que la pista definitoria para asimilar, sin desasosiego y con libertad, a la imaginación proléptica de *Macbeth* en el unipersonal de Audivert, la hallamos quizás en la seductora idea de considerar al arte dramático como hijo benigno de la brujería. Siendo Macbeth el soberano protagonista trágico sobre el que se proyectan los otros personajes –Banquo y lady Macbeth, encarnados en Audivert; Duncan, Malcom, Donalbain, Macduff, lady Macduff, el fantasma de Banquo y el hijo de Macduff decapitado, como fuerzas ausentes– no cabe duda de que las Tres Hermanas Fatídicas serían, dentro de esta metafísica de invocaciones, las directoras y dramaturgas de *Habitación Macbeth*.

La primera y la última palabra la tienen las hechiceras del Valle de Huesos. La madre Hécate, bien lo dice el programa de mano, es el público. Espectadores embrujados, vemos a las Tres Hermanas saltar de la una a la otra en el cuerpo de Macbeth. Una se yergue, otra se encorva; la más torpe de ellas es la que, en los entreactos, se toma el trabajo, paciente y gozoso, de mover el decorado. “No soporto más estas resurrecciones”, dice una de las brujas. Las tres se saben actrices y se muestran agotadas de sus siglos de trabajo en cuerpos ajenos. Pompeyo les ofreció el suyo; a través de ellas forjó la tragedia y convirtió en dispositivo escénico, en filosofía afirmativa y vital, a aquel célebre monólogo, casi nihilista, que recita Macbeth en la quinta escena del último acto:

La vida no es más que una sombra andante,
un pobre actor que sobre el escenario
se agita y pavonea en su momento,
y a quien nunca se volverá a oír más;
un cuento contado por un idiota,
lleno de sonidos y de furia
que nada significa (Shakespeare, 2015, p. 172).

Curiosamente, Audivert prescinde en su versión de estos versos postreros –uno de los pasajes más recordados de Shakespeare–, tal vez porque ya queda sobreentendido en la acción de *Habitación Macbeth* que, efectivamente, el mundo es un escenario y las identidades son máscaras volátiles, intercambiables. La representatividad y futilidad de la vida, tópicos que en *Hamlet* son la esencia misma de la obra y que en *Macbeth*

apenas se acotan al final, como una agonía, en *Habitación Macbeth* le son regresados al texto con una vitalidad aliviadora.

Así pues, la más sanguinaria de las tragedias de Shakespeare haya, en la honda oscuridad de la habitación del inconsciente, su síntesis unipersonal y luminosa. Tal vez purgados, perdonados por la invocación y jerarquía dramática de las tres brujas, *Habitación Macbeth* amansa la ansiedad y nos alivia de ser malvados, abrazando la posibilidad de ser malvados. La imaginación proléptica se trasciende a sí misma; es contenida en un solo actor y en una puesta en escena sobria, hipnótica, brutal.

Queda claro que Pompeyo Audivert leyó, memorizó e incorporó con maestría a William Shakespeare. Pero solo pudo verdaderamente invocarlo (sin maldecirse ni maldecirnos) pactando con esa cuarta bruja que es Antonin Artaud, cuya Crueldad no es más que el revés inevitable de la más genuina y bondadosa predisposición a lo viviente.

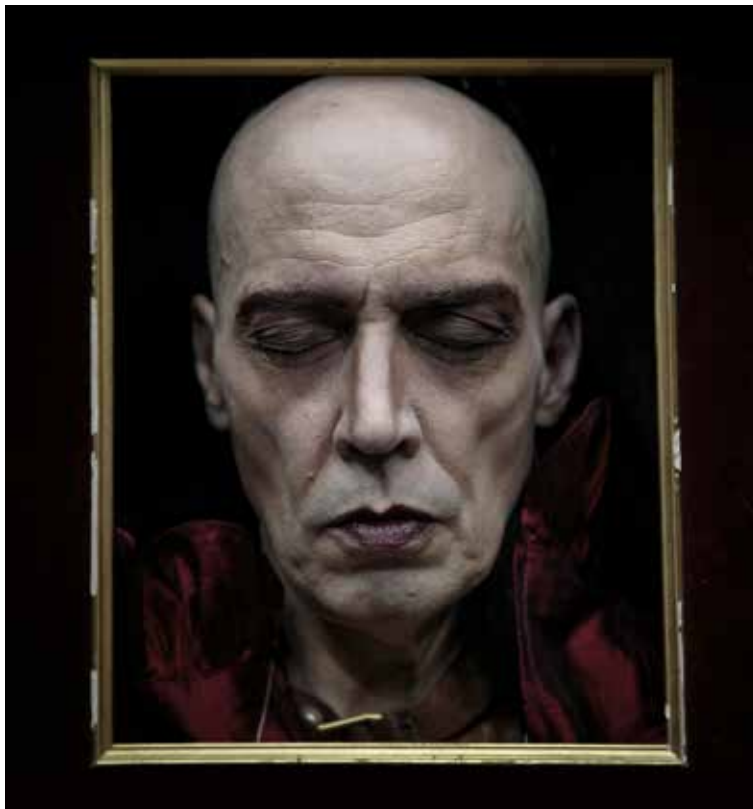


Foto Bernabé Rivarola, gentileza de Silvina Pizarro

Ficha técnico - artística

Actuación y Dirección: Pompeyo Audivert
Música, Composición y Ejecución de cello en vivo: Claudio Peña
Diseño de Luces: Horacio Novelle
Iluminación en giras: Ana Heilpern
Sonido: Diego Girón
Vestuario: Marta Davico, Mónica Goizueta
Escenografía: Lucia Rabey
DG, web y gestión de redes: Verónica Costa
Prensa: Silvina Pizarro
Fotografía: Federico Gianni, Bernabé Rivarola
Comunicación visual: Centro Cultural De La Cooperación, Claudio Medín
Asistencia de iluminación: Ana Heilpern
Asistencia de dirección: Marta Davico, Mónica Goizueta
Asistentes: Mónica Goizueta, Marta Davico, Verónica Costa e Iván Altschuler
Producción Ejecutiva: Mónica Goizueta y Marta Davico
Sala: Centro Cultural De La Cooperación
Duración: 90 minutos
Fecha de estreno: 27/03/21 - Tercera temporada: 21/02/23

Bibliografía

- » Artaud, A. (2014). *El teatro y su doble*. El cuenco de plata. [Trad: Silvio Mattoni].
- » Audivert, P. (2019). *El pedrazo en el espejo*. Editorial Libretto.
- » Bloom, H. (2001). *Shakespeare: la invención de lo humano*. Grupo Editorial Norma.
- » Flaubert, G. (2017). *Correspondencia teórica*. Mardulce. [Trad: Damián Tabarovsky].
- » Kott, J. (1969). *Apuntes sobre Shakespeare*. Seix Barral.
- » Shakespeare, W. (2015). *Macbeth*. Losada. [Trad: Idea Vilariño].