

La estaca donde se ató mi destino. Entrevista a Pompeyo Audivert

Por Milena Bracciale¹

Pompeyo Audivert nació en 1959. Es actor, director, dramaturgo y docente. Desde 1990 dirige el Teatro Estudio El Cuervo, donde dicta sus clases de actuación. Ha publicado recientemente el libro *El pedrazo en el espejo, teatro de la fuerza ausente*. Ha obtenido el premio Konex 2021 por su labor de director y está presentando en la actualidad *Habitación Macbeth*, una obra unipersonal, de su autoría, en el Centro Cultural de la Cooperación, en la ciudad de Buenos Aires. En esta entrevista, concitada en el mes de septiembre de 2021, comparte con Milena Bracciale parte de su vastísimo recorrido, desde su infancia, rodeado de una familia de artistas, pasando por sus inicios teatrales hasta llegar a la dilucidación de un posicionamiento estético filosófico en torno al teatro, que lo convierte hoy en uno de los referentes insoslayables de la escena contemporánea argentina.



Fotografía:
Gabriela González

¹ Milena Bracciale es investigadora teatral y actriz. Doctora, Magíster y Profesora en Letras por la UNMdP, es también Profesora de Juegos Dramáticos por la UNICEN. Trabaja como ayudante graduada en el área de Literatura Argentina de la UNMdP, donde imparte además clases en la cátedra de Teoría y Crítica del Teatro. Es Profesora de Análisis de la Dramaturgia Escénica y Literaria del Profesorado en Teatro de la Escuela Municipal de Arte Dramático de la ciudad de Mar del Plata; miembro del grupo de investigación Cultura y Política en la Argentina, con residencia en el INHUS y en el Celehis; y miembro del comité ejecutivo de la revista *Cuarenta Naipes*. Dicta seminarios de posgrado sobre teatro argentino en la Maestría en Arte y Sociedad de la UNICEN, y coordina la sección sobre teatro, *Reseñas en Proscenio*, en la revista *Reseñas Celehis*.

Milena Bracciale: *Me gustaría empezar la entrevista preguntándote acerca del lugar que ocupó el arte en tu infancia en relación con tu familia, si tuviste una familia de artistas, si tenés una experiencia en ese sentido.*

Pompeyo Audivert: Sí, en mi familia eran artistas todos, no solamente mi padre y mi madre, sino también mi abuelo y todos mis tíos maternos se dedicaban al arte. Vivía en Tucumán. Tucumán fue en los '50 y '60 como un centro de las artes plásticas, había una universidad de artes plásticas y ahí mi abuelo vivió cuando volvió de Europa, donde estuvo viajando mucho tiempo. Estuvo viviendo un par de años en Tucumán y ahí lo llevó a mi padre, que era un muchacho muy joven, de 18 años, y en ese viaje a la ciudad de Tucumán mi padre conoció a mi mamá, que vivía allí con todos sus hermanos. Ahí se conocieron y después vinieron a vivir acá, a Buenos Aires. Mi padre y mi abuelo eran grabadores, muy conocidos. Mi madre era poeta. La influencia que recibí de ellos no fue de una forma directa, no recibí mandatos sino que me dejaron ser. La influencia era lateral, atmosférica, vinculada a la forma de ser de ellos, a las cosas que yo veía que ellos hacían, a las visitas que recibían, a los lugares a donde íbamos. Me refiero a galerías de arte, a ver muestras, a poetas que venían a casa. Escuchaba mucho a los poetas recitar sus poesías y consultarle a mi madre al respecto de la poesía en general. Mi madre era amiga de Olga Orozco y de otros poetas muy importantes de la época. Conocía a Ramponi, que era un poeta mendocino, e incluso hasta llegamos a ir un día a la casa de Borges. Eran, para mí, algo fascinante todos esos personajes, no solamente los poetas sino también los artistas plásticos, eran personajes muy especiales, muy intensos, todos con personalidades muy extremas, hacia afuera, hacia lo cóncavo y hacia lo convexo. Entonces siento que todo eso a mí me influyó. Los cuadros que estaban colgados en mi casa, en la casa de mi abuelo, que era un taller de grabado enorme y todo el tiempo él estaba imprimiendo sus grabados, o también estaba con sus alumnos. Fue una influencia muy intensa, pero por costados más laterales. No hubo mandatos en relación al arte por parte de ellos, por suerte. Así que cuando empecé a hacer teatro a los 15 años, a ellos les pareció bien. Tampoco era que me lo sobrealentaban, me dejaban hacer y así yo fui encontrando mi propio camino. En la casa de mis tíos, en Tucumán, había muchas esculturas, porque mi tío era escultor y también tengo una tía, Juana Briones, que es una pintora santiagueña muy importante, hay una escuela y una calle con su nombre. Cuando yo iba a Tucumán, todos los inviernos y los veranos, en esa casa originaria, donde había vivido mi mamá, estaban todos mis tíos y ahí había también otras influencias más. Era muy gracioso todo. La forma en que hablaban, la forma en que mi mamá, por ejemplo, contaba anécdotas o hablaba de lo que había hecho. Todo tenía como un acento poético que a mí me resultaba muy atractivo. Lo mismo también mi padre y mi abuelo, que eran personas muy intensas y que a mí me influyeron mucho. Fue una infancia así, rodeada de arte, rodeada de artistas...

Milena Bracciale: *Pero siempre de artistas pertenecientes al mundo de la plástica o de la literatura, no directamente de lo teatral.*

Pompeyo Audivert: No, de lo teatral no, solamente de la plástica. Escultores, pintores, grabadores, sobre todo grabadores, mi padre y mi abuelo. Y, por el lado de mi madre, poeta.

Milena Bracciale: *¿Y cómo es entonces que decidiste ser actor? Dijiste que a los 15 años empezaste a hacer teatro, ¿ahí ya decidiste que ibas a ser actor?*

Pompeyo Audivert: Empecé a hacer teatro de casualidad, en la época de la dictadura nos juntábamos siempre en un bar que se llamaba Los Pinos y con un grupo de amigos que tenía, que estábamos en la adolescencia y estábamos muy influidos por varias corrientes, por un lado, por las corrientes político históricas de la época, por toda la militancia que afloraba ya sea en la escuela secundaria y en la calle, por todas las corrientes militantes de la época. Y, por otro lado, nos gustaba mucho el surrealismo y el método del automatismo de los surrealistas, que practicábamos como forma de escritura. Y en ese bar Los Pinos nos cruzábamos siempre y hablábamos de política y de surrealismo, y hacíamos automatismo. También lo hacíamos en nuestras casas cuando nos juntábamos y como ya estaba la dictadura, empezó a ocurrir que nos llevaban en cana, a la noche, entraba la policía y nos llevaba por averiguación de antecedentes. Después nos soltaban, porque éramos menores, pero la pasábamos mal y ya veíamos todo lo que estaba pasando en términos de la aniquilación a la que estaba siendo sometida la generación anterior a la nuestra. Y en ese miedo que nos dio, mis amigos decidieron ir a estudiar teatro. Como entrar puertas adentro, ya no estar tanto en la calle. Y yo para no quedar en banda, los acompañé al estudio de Alejandra Boero. Yo no sabía nada de teatro. No tenía la menor idea de nada en relación con eso, casi nunca había ido al teatro. Y ni bien entré en ese estudio sentí como un encantamiento y una fascinación por la actividad. Me resultó muy, muy interesante, muy intenso y de inmediato me di cuenta de que me gustaba, al punto que mis amigos después se fueron y yo me quedé practicando teatro y haciendo teatro para toda la vida. Después fui buscando escuelas teatrales que de algún modo tuvieran que ver con esa tendencia poética más anárquica que yo traía y que cuando empecé a estudiar con la Boero llevé como único acervo artístico del que yo disponía concretamente, esa capacidad de generar automatismos que la puse a funcionar de inmediato en las improvisaciones, que producía mucha gracia, mucha risa, pero que no convenía a la dinámica de los lenguajes que estaban en curso y, de algún modo, me pedían que vaya por otro lado, más allá de que les gustaba eso que yo hacía, pero me reconvenían a otra forma de asociar más racional, donde las preguntas tuvieran respuestas más convencionales: quién sos, dónde estás, de dónde venís, a dónde vas. Así que con el tiempo fui buscando escuelas donde poder hacer funcionar esa tendencia poética mía. No las encontré.

Milena Bracciale: *¿Y a quiénes reconocés como maestros, influencias o mentores en lo que después va a ser la definición de tu propuesta estética, que me parece que tiene mucho que ver con esto que estás contando?*

Pompeyo Audivert: No encontré maestros que de algún modo valoraran mis tendencias al surrealismo o al automatismo. Sin embargo, encontré maestros que valoraron otras cosas, que me fueron llevando de a poco a encontrar mis propias definiciones. En el estudio de la Boero encontré el teatro. Ahí nació mi interés por la actividad. Siento que eso fue fundante. La estaca donde se ató mi destino. Después estudié con Máximo Salas, con Carlos Braña, que fueron maestros más locos, que planteaban un teatro más rupturista, aunque tampoco allí esta capacidad mía tenía lugar, pero había otras formas de concebir lo teatral que eran menos realistas. Después estudié con Lorenzo Quinteros, con quien tuve mucha afinidad y con quien más tarde produjimos cosas juntos. Cuando estudié con él sentí un gran aliento de parte suya hacia mí, una mirada muy abrazadora, muy paternal. En esa época fui a estudiar con Bartís, con quien también sentí de inmediato mucha identificación. En el caso de Bartís, por toda su forma irreverente, que a mí me gustaba tanto y me alentaba a romper con las estructuras más tradicionales de lo teatral. Era muy potente su mirada sobre el teatro. Hasta allí llegaron mis estudios, porque en esa época empezó a ocurrir todo el final de la dictadura y el principio de la democracia, y empecé a hacer monólogos en los escenarios de emergencia que se abrieron, del estilo del Parakultural, en el bar El Taller, en el bar El Depósito, en el Centro Cultural Scalabrini Ortiz, en todos los lugares en los que se podía ir y actuar. Era una época hermosa, porque se producía una teatralidad más ecléctica, que no respondía a los lenguajes imperantes en la época sino a impulsos de naturaleza poética, que traíamos los artistas que éramos muy jóvenes. Ahí me crucé con muchos de ellos y nos hicimos amigos. Y a partir de ahí empecé a dar clases y recién ahí pude desembarcar todas estas tendencias que yo ya traía y que de algún modo las pude estabilizar en una técnica, inicialmente muy vinculada a la palabra, pero luego descubrí que todo ese impulso poético podía tener también una técnica físico expresiva de los cuerpos de los actores y físico escénica, de las composiciones del cuadro escénico. Y es así que desde esa época, que serían mis 27 o 26 años hasta acá, vengo desarrollando en el estudio, inicialmente puertas adentro, con los actores y las actrices, y ya luego en las propias producciones mías como director y como actor, una técnica, que de algún modo nace en aquellos años iniciales, en el bar Los Pinos, cuando practicábamos el surrealismo con mis amigos de entonces, que después se mantiene en suspenso y muy excitada con lo teatral pero no pudiendo ver la luz allí. Cuando yo ya puedo empezar a tener más autonomía como artista, como actor y como docente, puedo desembarcar estas tendencias en una práctica que se va configurando como técnica y como perspectiva de lenguaje. Es así que hoy mismo eso está en pie. He podido destilar una serie de procedimientos y unos principios técnicos o una política artística sobre la que trabajo y en la cual me siento muy cómodo y muy a gusto, que es la que late en todas mis producciones.

Milena Bracciale: *De hecho, se reconoce, un “método” Pompeyo Audivert y esto me lleva a pensar qué importante es la labor docente para sistematizar toda una serie de ideas que ya venías desarrollando en la práctica pero que aún no estaban hilvanadas en forma concreta.*

Pompeyo Audivert: Es fundamental. En la docencia nace, en mí, por lo menos, mi ser director. Tenés que empezar a marcar cosas, a dirigir, a tomar decisiones, a implicar a los actores en ciertas líneas y en ciertas fuerzas que vos ya advertís que laten allí. Entonces, la docencia fue central porque generó un laboratorio en el que nació mi fe de dirección, mi mirada alterna sobre lo teatral. Por suerte pude entrar en lo pedagógico y encontrarme con la posibilidad de sistematizar tendencias que ya me habitaban a mí como actor. Yo siento que soy básicamente un actor. Pero después soy también un director. Soy un teatrista. No podría decir que soy más esto que aquello, aunque siento que mi origen en lo teatral y mi verdadera posición es de actuación, pero me siento muy a gusto en la dirección y tengo mucho para hacer y decir allí. Y también al final empecé a escribir.

Milena Bracciale: *Eso te iba a preguntar, ¿cómo llega el salto a la dramaturgia?*

Pompeyo Audivert: Una cosa va trayendo la otra. En algún momento empecé a necesitar cambiar la letra de los textos y en ciertos momentos directamente a escribir escenas, a partir de improvisaciones que me gustaban, de ideas que empiezan a aparecer en la práctica y en el camino. Y, entonces, uno ya se anima y mete la mano. Ahora me doy ese permiso con más facilidad. Antes tenía mucho pudor con la escritura. Ahora me doy cuenta que ya entiendo de eso y tengo algo que decir. Es así que escribí varias obras que son por completo mías, además de las versiones de autores nacionales que hice. Pero escribí *Edipo en Ezeiza*, *Unidad básica*, *Puente roto*. Obras que son de mi autoría. Y además hice las versiones de *Muñeca*, de Discépolo, de *El desierto entra en la ciudad*, de Roberto Arlt, que se transformó en *La farsa de los ausentes*, y de *El pasado*, de Florencio Sánchez, que se transformó en *Trastorno*.

Milena Bracciale: *Es interesante tu búsqueda de textos no tan conocidos o canónicos. Trabajar sobre El pasado de Sánchez o sobre El desierto entra en la ciudad de Arlt, evidencia un trabajo más incisivo, si se quiere, sobre autores clásicos pero con textos que suelen estar más por fuera de lo canónico.*

Pompeyo Audivert: Tal cual. Son obras que me resultan atractivas por motivos muy particulares que tienen que ver con que se avienen y se adaptan a las temáticas de fondo de la teatralidad. Yo creo que el teatro tiene, más allá de las obras con las que reviste su estructura, temáticas que le son propias, como arte específico, como arte ritual de naturaleza poético metafísica. El teatro habla de la reencarnación, habla de nosotros en otra latitud, en otra posición de nuestra estructura identitaria, como una zona metafísico existencial. Cuando uno va al teatro va a sondear su identidad y su pertenencia a una escala extracotidiana. Ahí uno advierte sus niveles de otredad que intuye en la diaria pero que no puede del todo precisar. El teatro, de algún modo, hace esa operación. Entonces, siento que hay obras que le permiten a estas temáticas propias del teatro transparentarse. Hay obras que tienen en sus vicisitudes ficcionales, lo mismo con *Habitación Macbeth*, características que son parientes de esas temáticas de fondo de lo teatral y esas son las obras que a mí me interesan, las que pueden traslucir ese nivel temático de fondo de la operación teatral. No creo en el teatro como un espejo para tramitar ficciones narcisistas

de una sociedad culposa o plena, creo en el teatro como una zona donde uno va a ensayar la muerte, la resurrección, la otredad; donde uno va a suspender su presencia yoica y a alcanzar su presencia de estructura. Por eso siento que las obras deben, de algún modo, facilitar esa operación temática de fondo de la máquina teatral. En el caso de *Muñeca*, sucedía eso. Las circunstancias del personaje central, de Anselmo, son abismales y tienen que ver con su propia identidad de fondo, es un monstruo multimillonario rodeado de una corte de parásitos aduladores. En el fondo es un ser noble pero, físicamente, es una monstruosidad. Entonces ahí aparece el tema de la máscara como frontera entre la identidad sagrada y la identidad histórica. Es un tema extraordinario y Discépolo lo hace muy bien. Él está enamorado de esa belleza que es la novia de su ahijado, él no lo sabe, y tiene todo ese dilema moral, no puede sostenerse ahí adentro de su ser, de su cuerpo. En el caso de *La farsa de los ausentes*, de *El desierto entra en la ciudad*, ese lugar no está ni en el tiempo ni el espacio, ese no lugar que es el palacio de César, donde habita un grupo de invitados a los que él alimenta con comida de cartón y que sin embargo se quedan y que él de algún modo los va abduciendo y se alimenta él de ellos. Son en realidad seres que han muerto o que están en un entretiem po y que tienen que nacer y él los detenta ahí como alimento y los va fascinando con distintos engaños y los tiene allí en ese entretiem po capturados. Como esa zona de la preexistencia, ese limbo del cual venimos y al cual volvemos, y del cual volvemos a nacer, eso me parece tan atractivo del planteo original de Roberto Arlt, por eso me metí en esa obra, y la adapté y agregué algunos niveles más. O el tema también de *Trastorno*, donde también la cuestión de la identidad es central allí, todo ese engaño que mantiene esa madre todopoderosa con sus hijos, sobre todo con uno de ellos, al punto tal el engaño que me pareció pertinente que el personaje que haga de esa madre sea un hombre, hacerlo yo, todo es un engaño, todo es una realidad travestida, que esconde capas de sentido y de identidad mucho más oscuras e innombrables. Por eso le puse el nombre *Trastorno*, porque es una identidad trastornada, que no puede revelarse, que está en las sombras, que necesita estar en las sombras para seguir sosteniendo esa ficción del poder. Creo, en síntesis, que el teatro es una máquina, además de destinada a sondear identidad y pertenencia a una escala extracotidiana, destinada a señalar a la identidad histórica y a la identidad individual como un campo ficcional. Creo que lo que se revela cuando uno va al teatro y ve un teatro hecho en esa dirección es que la propia identidad es un nivel ficcional y que el frente histórico también es un nivel ficcional. El teatro se erige como una realidad intensa, poética y metafísica, que le discute a la realidad histórica su rol de realidad, su grado de realidad, y le confronta esa posición poética que es mucho más intensa y verdadera. Cuando uno va al teatro y ve esos cuerpos encendidos en esos niveles de realidad artificial siente una identificación con algo familiar que a la vez es extraño, porque uno siente identificación con lo familiar y con la extrañeza, con lo familiar de aquello que se está viendo y con la extrañeza de la estructura que lo representa. Yo siempre sentí esa fascinación con lo teatral, que por detrás de las vicisitudes de la obra, había una máquina que la estaba realizando y que me resultaba fascinante y muy poco convencional. Una máquina de un orden misterioso, como si lo que late en la estructura identitaria de la máquina teatral fueran esos misterios

de la identidad misma. Así que me parece que esas obras que elegí siempre las elegí por esos motivos de que se avienen a hablar de esas temáticas de fondo de la operación teatral.

Milena Bracciale: *Claro, pero además de esas temáticas de fondo, esto que estás explicando tiene mucho que ver con esa idea que sostenés del teatro como el piedrazo en el espejo. Dijiste, “no creo en el teatro como reflejo” y pienso que en todas esas obras que vos señalás y en tus puestas en particular hay una exacerbación de lo teatral en términos de ficción y de artificio sobredimensionado, que resulta tan gracioso, interesante y cautivante de ver, pero que a la vez tiene, como bien decís vos, el trasfondo de poner a señalar o a destacar que todo es mucho más ficcional de lo que parece o, en otras palabras, cuestionarle a la realidad su categoría de realidad. Hay un fundamento muy filosófico en tu propuesta estética. Todo se va uniendo de manera muy perfecta. Mencionaste al principio a Olga Orozco y recuerdo que en algunos de tus talleres de actuación das como material de trabajo poemas suyos. Uno creería que son antiteatrales por definición, en el sentido de que no hay una narración convencional, un relato o las estructuras típicas de lo que entendemos por un teatro más tradicional, desde donde el actor o la actriz pudieran asirse. Es decir, siempre encarás el teatro desde ese lugar, desde esa profundidad poética y desde esa idea de ruptura y, de alguna manera, de estallido de lo convencional. Esto implica una convicción muy firme con respecto a lo que el teatro es, o puede ser o debe ser. Y en este sentido, te pregunto, ¿qué lugar creés que ocupa el teatro en la sociedad actual, qué posibilidades reales tiene de producir algún efecto disruptivo, inmerso como está en la avalancha y en la maquinaria capitalista?*

Pompeyo Audivert: Siento que el teatro hoy está en una encrucijada muy delicada, muy peligrosa, como lo están todos los niveles de producción artística y de cualquier orden de producción de la actividad humana en el marco del capitalismo en el que nos encontramos. La teatralidad, ahora, funciona más como un espejo, donde una sociedad se solaza y se identifica a sí misma y se regodea con su propia crisis y con sus propias perspectivas de clase y de sociedad, con su mismidad, con su propia ficción. Y que el teatro, de algún modo, condesciende, en general, con esa ficción unidimensional en la que la realidad está paralizada y pierde de vista sus objetivos centrales de máquina metafísico-poética. Es como si los que hacen teatro a veces debieran reflexionar al respecto de cuál es la identidad de fondo de la máquina a la que pertenecen, en la cual, por supuesto que hay que erigir un espejo, eso es parte de una estrategia, pero la estrategia se completa cuando vos apedreás el espejo y revelás que ese espejo, justamente, es un campo ficcional alienado, es un plano que esconde, dilapida, un nivel de pertenencia y de identidad mucho más vasto y más misterioso, de naturaleza metafísica. Por eso me parece que el teatro se ha olvidado de la segunda parte de su operación. Hay que erigir un espejo para concitar una unidad referencial con los espectadores y de inmediato hay que apedrearlo para revelar que esa unidad referencial, que esa ficcionalidad, que esas vicisitudes, son una apariencia destinada a ocultar un campo de realidad vastísimo y central, que es al que se dirige la operación teatral. Por eso digo que el teatro debe ser un piedrazo en el espejo.

Creo que el teatro, igualmente, más allá de todo, por su propia característica presencial, ritual, por la propia suposición que significa su modo de hacerse -cuerpos que dicen ser otros-, es un fenómeno poético y metafísico, más allá de que quienes lo hacen no hayan tomado conciencia del sentido de base de la operación. Creo que el hecho de actuar, de cantar o de bailar, cualquier hecho artístico, más allá de que se haya politizado o no, en términos de sentidos finales, son subversivos y son peligrosos para el capitalismo. Me parece que uno puede tener una mirada crítica sobre ciertas formas, ciertos procedimientos que no dan cuenta del todo de la potencia de la máquina teatral, pero no obstante hay que reconocer que la teatralidad sigue viva y con mucha plenitud, más allá de eso, y eso es algo que hay que saludar, y que está bueno. Hay mucha fe en lo teatral. Después habrá que ir tomando conciencia de cuáles son las posibilidades de esa operación teatral, de esa máquina. Pasa lo mismo en la pintura o en la música. Las artes tienden a quedar empantanadas en las necesidades con las que el mercado las tienta y todas esas sujeciones en las que cae. Uno tiene que ir a esas salas, empiezan a haber lenguajes que están de moda, uno ve que las escenas son unos livings donde los jóvenes en su plenitud hablan de su circunstancia y todos se ríen y la platea condesciende a ello y hay como un negocio allí a veces psicopático y bueno, todo funciona. Se trata de ahí en más, de dar el otro paso, de romper con esos espejismos y de notar que los lenguajes teatrales pueden caer en la trampa esa. Pero eso es siempre algo que se está dando en algunos costados, en otros no. Hay muchas tendencias a la ruptura. Faltan las técnicas que puedan estabilizar esas conductas. Faltan lenguajes más estables. Porque a veces veo que lo que se dan son comportamientos espasmódicos, donde de repente un artista tiene grandes averiguaciones y posiciones, y la próxima intervención o la próxima obra, por ahí todo eso no aparece de nuevo, y uno dice, no puedo creer que una persona que acaba de hacer esto después haga esto otro. Es como si en realidad aquello hubiera sido una especie de casualidad o de chispazo que no tomó consciencia, ese artista no pudo seguir maniobrando y detentando esos niveles que aparecieron en su otra obra.

Milena Bracciale: *¿Ves teatro actualmente? ¿Qué te interesa de lo que se produce en la actualidad en Buenos Aires que es donde vos vivís? ¿O no ves mucho?*

Pompeyo Audivert: Es muy frustrante. No me pongo a sermonear nada. Trato de rescatar cosas que son valorables. No me gustan los que te bajan línea. No soporto los sabelotodos que te dicen cosas. Entonces, trato de valorar. Pero trato de no ver también todo porque es muy frustrante y muy decepcionante. Aunque a veces veo cosas que me atraen, por todos lados. La otra vez vi una cosa de un pibe que se llama Manuel Santos² que me gustó... veo las cosas de Bartís que me gustan, de Sergio Boris, de Catalán. Hay mucha gente talentosa. Pablo Benito. Y después hay mucha gente joven que no es conocida y

² Manuel Santos Iñurrieta, actor, director y dramaturgo nacido en Mar del Plata. Director del “bachín teatro”, fue el director de *La Rosa de cobre*, primera obra escrita por Federico Polleri que dio nombre y origen al grupo marplatense, y presenta actualmente en esta ciudad el espectáculo *Buenos Aires épica*, de su autoría y bajo su dirección.

que produce más en los márgenes que no vemos y ahí sí hay cosas muy interesantes. Eso sí me gusta mucho. Pero lo ves en zonas muy informales. La gente que trabaja acá conmigo, que estudia acá y después se pone a hacer cosas, hace unas cosas bellísimas. Me gusta eso también.

Milena Bracciale: *¿Y qué podés contar de tu última obra, Habitación Macbeth?*

Pompeyo Audivert: *Habitación Macbeth* es como el intento de volver a la identidad que me trajo al teatro, a la identidad de estructura, a la identidad de ese pibe que yo era cuando empecé a hacer teatro y a esa fe y esa posición más radical que yo tenía en el sentido de una apuesta desmesurada, de una apuesta a la desmesura, que de algún modo también sintetice todo lo que yo vengo haciendo hasta ahora. Es un reencuentro con ese momento y con la síntesis y la sedimentación de toda la averiguación que hice en estos casi treinta y cinco, o cuarenta, años de laburo. Una experiencia con la que se pueda situar en mi cuerpo la fenomenología teatral como un fenómeno, como una cuestión paranormal, como si todos los objetivos estos de los que yo creo que el teatro habla, pudieran ser puestos de manifiesto de la forma más física posible. Es tal vez la obra más importante que haya hecho en mi vida, por todo lo que sintetiza, porque pongo el cuerpo ahí y de algún modo estoy en el medio de todas las cosas pero no estoy en el centro de nada. Es rarísimo. Es como estar en el medio de todos esos asuntos y estar a la vez descentrado. Situar la actuación y la teatralidad en un actor pero que el centro no sea el actor sino el teatro. Es un juego de centrar y de descentrar permanentemente en el actor y en la teatralidad los flujos de esos personajes y toda esa circunstancia que habla la obra. Es como una puesta de máxima. La generé en la pandemia, cuando me di cuenta que iba a estar mucho tiempo encerrado y sin hacer teatro, y me propuse volver a mi esencia de actor y de director y de dramaturgo, y a los asuntos centrales que de algún modo se me fueron revelando durante toda mi vida como lo teatral. Entonces, decidí hacer una obra yo solo y que toda la operación teatral sucediera en un cuerpo. Después me fui dando cuenta también que ese cuerpo era un cuerpo beckettiano, el servidor de escena, que es el que hace todo, después de él vendría yo, y en el medio están las brujas que también dicen ser ellas las que hacen todo con un cuerpo que encontraron en las fosas del teatro, que también vengo a ser yo pero que también viene a ser el de Beckett. Hay algo raro ahí, como que nada puede ser sujetado, como lo poético, justamente, donde la condensación de signos y de temáticas y de sentidos están en un solo punto, que ninguno clausura al otro, y todos conviven en esa fusión. Creo que la obra de Shakespeare es una excelente piedra de toque para el estallido de esos asuntos teatrales identitarios que de algún modo soy yo, o vengo trayendo. No soy yo, son del teatro. Es algo muy curioso porque no puedo nunca centrar una definición, por eso creo que se trata de estar en el medio de todo pero no estar en el centro de nada. No estoy en el centro de nada, lo que también es una operación antiedípica, siguiendo un poco a Deleuze, de ruptura, de descentrar y a la vez de enfocar.



Fotografía: Santiago Martinelli Massa

Milena Bracciale: *¿Y cómo trabajaste? ¿Hiciste todo solo?*

Pompeyo Audivert: Sí. Me planteé que la obra debía ser pandémica. Que no debía tener ni siquiera un amigo, nadie, que me mirara. Me planteé que tenía que resolver todo yo solo. Eso me pareció que debía ser parte de la experiencia, que yo debía hacer eso así. Que debía bancármela, con toda la angustia que significó el proceso, todo lo difícil que fue. Lo que te decía recién, que estaba llegando un poco a la definición, de poder suspender... porque cuando uno actúa, en general, uno suspende su identidad y la clausura con una identidad ficcional de un personaje. Siempre es así. Eso es muy excitante. Fórmula 1. Uno siente que está en otro lado. Pero también siente que cuando uno hace eso hay lugar para más, que esa clausura de uno por uno replica el fenómeno histórico, entonces, de algún modo, todo el sistema de otredades y de reencarnaciones que laten en la estructura presencial que uno es queda clausurado, porque uno pone otro y ya está. Es como que se malversa la posibilidad de estallido. Entonces dije, por qué no hacer que uno sea todos los de una obra, por qué uno solo, si uno puede ser todos. Y de hecho, eso es lo que hice. El tema de la unirreferencialidad, que está de algún modo activado, ahí lo que uno ve es algo muy extraño, es la fenomenología de lo teatral en la presencia habitada de una forma promiscua, por todos los personajes y por muchas versiones de quién es el que hace todo eso.... Como te decía antes, ¿es el servidor de escena, son las brujas, quién es el que hace toda esa operación? Es muy extraña la situación. Creo que de eso se trata la operación teatral y la cuestión poética de lo teatral. De poder hacer ese señalamiento al respecto de que hay lugar para más. Uno no solamente es uno o dos. Uno puede ser muchos más. No solo uno, sino todo. La valencia significativa y presencial de lo histórico que también está clausurada en esa sola versión en la que estamos, tan cerrada sobre sí misma, cada uno en su casa, desconectados, la compulsión del poder, el capitalismo, la máquina espantosa que nos detenta en esa parálisis. Poder decir, bueno, basta, estallemos a las miles de posibilidades que tenemos, desde lo teatral también. Me planteé no tener

dirección, no tener asistente, nada. Trabajé después con el músico, que por supuesto algunos comentarios me hacía pero que básicamente me aportaba esa atmósfera extraordinaria con su música y fuimos llegando a los ensayos iniciales que hicimos acá con público, donde también invité amigas y amigos, y ellos me dieron algunas señales de aliento, y cosas pequeñas que me permitieron mejorar el trabajo, y así lo estrenamos.

Milena Bracciale: *¿Y hay posibilidades de sacarlo? ¿De traerlo para la costa?*

Pompeyo Audivert: Sí, sí. Ya estamos entrando en contacto con la costa. Con Mar del Plata. Tenemos ganas de llevarla a todo el país. Tenemos muchas ganas de viajar.

Milena Bracciale: *Y nosotros tenemos muchas ganas de verla por acá.*

Pompeyo Audivert: Vamos a ir, vamos a ir...

Milena Bracciale: *Te esperamos con mucha ansiedad. Mientras tanto, cierro esta entrevista subrayando que queda de manifiesto, a partir de tus palabras, que hacés un teatro profundamente político, sin necesidad de abordar en absoluto temas explícitamente relacionados con un referente concreto e identificable. Un teatro muy filosófico, de una profunda densidad poética, que, en particular, me interesa muchísimo. Me quedaría horas escuchándote pero solo puedo, por ahora, agradecerte en nombre de todo el equipo de Cuarenta Naipes tu inmensa generosidad, tu tiempo y la potencia de tus ideas que funcionan como estallido y nos dejan tambaleando todas nuestras certidumbres. Muchas gracias.*



Fotografía: Santiago Martinelli Massa