

## *Pensar al grotesco en el teatro contemporáneo. Habitación Macbeth y las poéticas de la subjetividad*

KOSS, María Natacha / Universidad de Buenos Aires - nkoss@filo.uba.ar

*Tipo de trabajo: conferencia*

---

Palabras claves: grotesco - Shakespeare – Pompeyo Audivert

### Resumen

El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación UBACyT “Imaginario y humor grotesco. Teatralidades europeas y Primera Guerra Mundial”, que se encuentra bajo mi dirección. En este texto desarrollaremos, entonces, algunas nociones respecto al Grotesco moderno, su vínculo con el horror de los continuados encuentros bélicos de los siglos XX y XXI y su construcción imaginaria a partir del modelo shakesperiano que reivindica Victor Hugo para la producción del romanticismo y sus sucesivas poéticas de la subjetividad. Finalmente, veremos la apropiación y reescritura tanto del grotesco como de la tragedia shakesperiana en el teatro argentino, a través de la última producción de Pompeyo Audivert.

### Presentación

Como hemos sostenido en otros lugares (Koss 2021a; Koss 2022), el Grotesco como categoría estética es un concepto que evade el encasillamiento. En términos teatrales, podríamos afirmar que estamos en presencia de la poética grotesca cuando simultáneamente (y no de manera alternada) se hacen presentes el horror y la risa. Pero tanto el uno como la otra surgen cuando hay un corrimiento de la norma. Ya lo afirma Umberto Eco (1985: 368-378) cuando dice que, si queremos saber de qué se ríe la gente, busquemos entonces qué regla se está violando. Por lo tanto, la clave pareciera estar en el conocimiento de la norma la cual, sabemos, varía con el tiempo y la cultura.

Un problema más se suma si hablamos de teatro y es el referido a la división de géneros. Deudor de la *Poética* de Aristóteles, Occidente aprendió a pensar (binariamente) a la comedia y la tragedia como dos poéticas firmemente separadas. Asimismo, las relecturas aristotélicas, empezando por Horacio y llegando hasta los neoclásicos, fundaron un imaginario en donde “lo correcto” en términos dramaturgicos consistía en preservar esa división.

En nuestros trabajos anteriormente citados hemos propuesto que el grotresco moderno tiene su auge en el arco que va desde la segunda mitad del siglo XIX, con las poéticas de la subjetividad (romanticismo, expresionismo, etc.), hasta las primeras décadas del siglo XX. Sostenemos ahora que esa consolidación imaginística tiene como antecedente al teatro isabelino, muy especialmente al teatro shakesperiano y desplegado escénicamente en la reelaboración de Audivert.

## Imaginario no es igual a ficción

Llamamos imaginario al conjunto de imágenes mentales y visibles mediante las cuales el individuo se relaciona con el entorno. Retomamos esta definición de Gilbert Durand (1960), quien ha acometido a lo largo de sus numerosas investigaciones un atlas antropológico de la imaginación humana, basado en los estudios de su maestro Gastón Bachelard.

Sin embargo, por causas diversas, la civilización occidental ha propiciado una desvalorización de la imagen. Una de esas causas es que la imagen se abre a la descripción o a la contemplación pero no admite ser reducida a un sistema silogístico. Su ambigüedad no encuentra lugar en la lógica binaria heredada de Aristóteles y de la escolástica medieval. La doctrina de Santo Tomás de Aquino sostiene que la razón argumentativa es el único modo de acceder o legitimar el acceso a la verdad. Su herencia se expande en el siglo XVII a través de Descartes y de un método único para desvelar la verdad en las ciencias. Ése es el paradigma que los estudios humanísticos recogen y que excluye, de modo inevitable, lo imaginario y la aproximación poética.

Gracias a Durand, el territorio de lo imaginario aparece, por primera vez, diferenciado del bagaje de ficciones que posee cada comunidad. Se define como el conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales la sociedad y el ser humano en general, organizan y expresan simbólicamente su relación con el entorno.

La certeza de que son las estructuras las que nacen de la capacidad figurativa del *homo symbolicus* y no al revés permite por ejemplo, tanto en el caso de Durand como en el de Lévi-Strauss (1964), constatar que la expresión del mito no puede ser reducida a estructuras lingüísticas ni a una serie de filiaciones históricas o a un encadenamiento de significados.

Esta necesidad de la imagen como instrumento de análisis está ausente de la tradición dominante de estudio de las imágenes, así como de buena parte de la semiótica de los años sesenta y setenta.

Jean-Jacques Wunenburger (2005) sostiene que la Filosofía del imaginario pretende privilegiar el estudio de las imágenes, las que han sido descuidadas o relegadas a un segundo plano frente a la palabra escrita. Su taxonomía rehabilita a la imagen de su estado marginal, restituyéndola como instancia

mediadora entre lo sensible y lo intelectual. En el caso del teatro participa de esta dicotomía ya que, en su acontecer, es mayoritariamente imagen (vestuario, iluminación, escenografía, cuerpo de los actores, etc.) y sólo una pequeña porción es texto. Y este problema se intensifica si consideramos que la palabra escrita tiene sólo unos 6000 o 7000 años, frente a las imágenes que existen desde que existe el hombre. Hoy nos hallamos ante la civilización de las imágenes pero, sin embargo, estamos imposibilitados de darles un carácter simbólico; la doctrina del imaginario orienta sus esfuerzos a recuperar esta olvidada función.

Finalmente, convenimos con Hugo Bauzá (2005) en llamar Filosofía del imaginario al estudio de un conjunto de producciones mentales o materializadas en obras, sobre la base de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato) que forman conjuntos coherentes y dinámicos que revelan una función simbólica en cuanto a un enlace de sentidos propios y figurados.

## Sobre lo Grotesco y el Humor

En múltiples artistas que trabajaron en los difusos límites entre los siglos XIX y XX, el Grotesco se hace presente bajo la forma de una experiencia de “mundo en estado de enajenación”, de abolición de las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo mediante “la mezcla de ámbitos y reinos bien distinguidos por nuestra percepción, la supresión de lo estático, la pérdida de identidad, la distorsión de las proporciones ‘naturales’, etc.” (Kayser 2004: 309). Las poéticas de la subjetividad presionan entonces contra la cada vez más creciente potencia del objetivismo que, desde el racionalismo hasta esta parte, ha venido acrecentando su potencia de pensamiento y su potencia estética.

En este contexto y con un carácter liminal por excelencia, lo grotesco pertenece a la trayectoria de las artes visuales, literarias y del espectáculo y permite márgenes de experimentación formal con las diversas tradiciones temáticas de las artes, así como la creación de nuevas nociones de teatralidad. Por la disponibilidad del concepto, que no adscribe a una poética abstracta que lo contenga, el teatro ha usufructuado su potencia artística e intelectual.

La teoría moderna de lo Grotesco encuentra en Victor Hugo y su famoso *Prefacio de “Cromwell”* (1827) un puntapié fundamental. Allí nuestro autor afirma que se trata de una forma nueva, creada por el genio moderno, quien logra aunar al tipo grotesco con el tipo sublime: “El cristianismo trae la poesía a la verdad. Como él, la musa moderna verá las cosas con una mirada más alta y más extensa. Ella sentirá que no todo en la creación es humanamente *bello*, que allí existe lo feo al lado de lo bello, lo deforme junto a lo gracioso, lo grotesco al revés de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz” (1979: 31). Y continúa más adelante: “Junto a lo sublime, como medio de contraste, lo grotesco es, según

nosotros, la fuente más rica que la naturaleza pueda abrir al arte (...) es un punto de partida desde el cual uno se eleva hacia lo bello con una percepción más fresca y excitada (...) el contacto de lo deforme ha dado a lo sublime moderno algo más puro” (1979: 37-38)

Según esta acepción, lo grotesco puede o no devenir en lo cómico. Asimismo, también se puede verificar una retícula de lo grotesco en el pensamiento moderno, rastreado en la crisis del pensamiento binario y del tercero excluido. Lo bello convive junto a lo deforme y la percepción de ello es lo que posibilita el acceso a lo sublime.

Además, si lo grotesco se concibe como la contracara de lo sublime, se sostiene como una consecuencia de que su acceso se da a través de la imagen, del sentimiento y no del pensamiento.

Vemos entonces cómo el grotesco moderno se organiza a partir de una nueva valoración sobre lo existente, que cuestiona las jerarquías en el campo de las artes y promueve un acercamiento y revaloración de las artes del pasado.

Notamos además que, al integrar el grotesco el cúmulo de poéticas de la subjetividad, se postula a sí mismo como una opinión sumamente explícita del orden de lo social. Los personajes representados en las artes visuales, las tramas desarrolladas en las obras de teatro, los monstruos creados para el cine, entre otros, son muestras no solamente de un estado del sujeto enunciador sino fundamentalmente una mirada sobre el mundo en el proceso del estallido social. Tanto las sucesivas revoluciones republicanas y antirrepublicanas como los levantamientos colonialistas, independentistas y anticolonialistas, tiñeron a la segunda mitad del siglo XIX con un manto de “fin de período” que tuvo su aberrante coda en la Gran Guerra de 1914. Ese largo siglo XIX, como le gusta llamarlo a Eric Hobsbawm (2003), movilizó en el campo de las artes (y en muchos otros) una toma de posición política que encontró en el grotesco una manera proteica de manifestarse. Si la visión de Victor Hugo hace pensar en una metafísica de lo grotesco, el devenir de occidente en el medio siglo que le sigue a su producción le suma, indefectiblemente, un estar en el mundo traumático y conflictivo.

Por otra parte y como ya adelantamos al comienzo del trabajo, Umberto Eco en “Lo cómico y la regla”, texto de 1980 recopilado en *La estrategia de la ilusión* (1987), plantea la pregunta por la diferencia entre la comedia y la tragedia, pensando fundamentalmente en su efectividad en el plano de la expectación: vale decir ¿por qué nos seguimos conmoviendo con Antígona, mientras que para reírnos con Aristófanes necesitamos un título universitario? La respuesta parecería estar en las reglas sociales/religiosas/culturales y su violación. El tragema, según Jan Kott (1970), consiste en la violación de alguna de las dos prohibiciones que garantizan la vida civilizada: esto es, el incesto y el crimen dentro del clan de sangre. Algo parecido sostiene Freud en *Totem y Tabú* (1913); violentar alguna de estas prohibiciones los devuelve a la horda primigenia. Pero lo que Eco observa con mucha lucidez, es que la

tragedia se encarga todo el tiempo, y a través de diversos personajes, de redundar sobre las reglas. La función principal del coro, dice, es recordarnos las leyes y la necesidad de cumplirlas. Por lo tanto, no importa a qué época histórica pertenezcamos o en qué punto del planeta vivamos, la tragedia nos deja en claro la enormidad de la afrenta porque antes, y con mucho énfasis, se encargó de explicarnos los pormenores de la legislación. En ese sentido es que la tragedia funciona como educadora de las masas, pues su carácter didáctico debe ser efectivo para que la catarsis exista.

En contraste con esta circunstancia, la risa genera principalmente una pregunta por la alteridad. ¿De qué se ríen? ¿Por qué se ríen? ¿Por qué les causa gracia y a mí no? O viceversa. Esto se debe a dos circunstancias. La primera es del orden de la estructura: la comedia da las reglas por sabidas, asume un sentido en común que no se encarga ni de explicitar ni de remarcar porque, si no, estaría contando el chiste y eso ya no tendría gracia. ¿Por qué es desopilante la sola idea de que alguien pueda confundir a Jantias con Heracles en *Las ranas* de Aristófanes? Si la obra se tiene que poner a dar cuenta de esto, la carcajada se reduce a una mera sonrisa lateral. La segunda, como afirma Peter Brook en *Más allá del espacio vacío*, se debe a que la risa es el *sumun* de lo territorial. Si la tragedia es mucho más universal, la comedia es mucho más local. Cuando Henri Bergson en 1899 piensa a la risa como un mecanismo liberador que supera barreras y prohibiciones, que alivia del peso de la realidad ya que gracias a la catarsis cómica se eliminan presiones de diversa índole, está especulando sobre una base territorial e histórica compartida por los espectadores, que permite disfrutar de las analogías, metáforas, parodias e ironías pues están compartidos los campos de referencia externa.

No obstante, hay otro tipo de risa -también mencionada por Eco- que trabaja sobre reglas más generales. Un caso sería, por ejemplo, las reglas gramaticales. Pongamos por caso al conocido como “Monólogo mal puntuado” que hacía Daniel Rabinovich como introducción a varias obras en los shows del grupo Les Luthiers. El sketch consiste en leer la presentación del tema, pero equivocándose en reglas gramaticales, ortográficas y palabras cacofónicas. Si cuando afirmaba que Mastropiero “chocó con la bici” desataba carcajadas, no era solamente por la inadecuación del nivel semántico del discurso, sino también porque inmediatamente enmendaba su error con la correcta “chocó con las vicisitudes más adversas que le tocaron”. Pero si bien este recurso humorístico amplía el territorio, aún evidencia restricciones pues sólo pueden disfrutarlo los hispanohablantes.

No sucede lo mismo con el humor físico: una torta arrojada en la cara o un señor que se moja cuando de la llave de luz sale un chorro de agua, provocan risa porque se violan reglas más generales: las tortas están para comer; el agua sale de las canillas y no de las llaves de luz. Pero es lo que también sostiene Bergson cuando afirma que basta taparse los oídos y dejar de escuchar la música en un salón de baile, para que los movimientos por sí mismos resulten ridículos. El humor físico-gestual toca unas hebras más

universalmente sensibles, mientras que el humor verbal restringe el territorio de su efectividad en base al conocimiento del lenguaje y al sistema de referencias externas.

Pero hay otra diferencia entre el humor verbal y el físico-gestual: este último nos posiciona como espectadores en un lugar de superioridad. Nos reímos de quien se tropieza y cae, de la exageración grotesca de la caricatura en los dibujos, del payaso que recibe la bofetada o que desafina con la trompeta. No es ni más ni menos que el tipo de efecto que Charles Baudelaire, en “De la esencia de la risa” (1855), nombra como risa satánica o diabólica. Se trata del humor como sentimiento de superioridad, de autoafirmación. Es una risa que se construye a expensas del otro, en base a la humillación y la burla.

Pero también existe, en el polo opuesto, un tipo de humor capaz de generar conocimiento, no ya bajo la fórmula *castigat ridendo mores* -tan desarrollada en la farsa y tan cercana a la risa satánica- sino más bien postulando a la risa como mecanismo de conocimiento, que promueve la reflexión. Ya no reírse *del* otro sino *con* el otro; y gracias a esa empatía, generar la posibilidad de reírse de sí gracias al proceso de autorreconocimiento. De esta manera, la risa se vuelve sonrisa, pues advertimos lo contrario, pero ya no en el otro (al que contemplamos con superioridad) sino en nosotros mismos. Ésta no es sino la propuesta que desarrolla Luigi Pirandello en *El humorismo* (1908) y que surge del sentimiento de lo contrario que nos compromete y que nos hace renunciar a la distancia y a la superioridad. Pirandello va a postular, en las puertas del siglo XX, a una poética que usa este tipo de humor como principio constructivo y que no es otra que el Grotesco.

De Victor Hugo a Pirandello, entonces, la característica común que el Grotesco va a tener no es necesariamente el humor, sino más bien el encuentro de contrarios: lo feo y lo bello, la risa y el llanto, pero ya no presentes de manera alternada sino simultánea, permitiendo así el *sentimiento de lo contrario*.

## Shakespeare y el Grotesco

Como bien sabemos, Shakespeare fue un dramaturgo, actor, director y empresario teatral de enorme éxito en la Inglaterra isabelina-jacobea. No obstante, permanecerá sepultado durante el siglo subsiguiente merced a una serie de circunstancias que van desde los triunfantes ataques puritanos al teatro hasta el despliegue hegemónico de la preceptiva del clasicismo francés para el arte europeo.

Lo cierto es que, en el *Prefacio de “Cromwell”*, Victor Hugo toma a este autor y lo saca de las sombras al ponerlo como ejemplo de genio moderno, afirmando que gracias a él se ha llegado a “la solemnidad poética de estos tiempos. Shakespeare es el drama; y el drama que funde bajo un mismo soplo lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufo, la tragedia y la comedia, el drama es el carácter propio de la tercera época de la poesía, de la literatura actual” (1979: 44).

Apoyando esta premisa de Victor Hugo, proponemos a Shakespeare como el gran antecedente del Grotresco moderno y a su obra *El rey Lear* como el modelo desde el cual pensarlo (cf. Koss, 2023).

El imaginario del Grotresco moderno no está vinculado solamente a lo deforme, a lo feo o a lo que se corre de la norma estética. En este Grotresco asistimos a la unión de opuestos, a la conjunción de lo feo y lo bello, de la comedia y de la tragedia. Por ese motivo lo grotresco no funciona solamente en su carácter humorístico, más allá de las diversas modalidades del humor que desarrollamos. El grotresco es también pérdida, masacre y dolor. Victor Hugo recupera el término en un período de gran convulsión social y política que se extiende al siglo XX y encuentra en Shakespeare la fuente para alimentar a una dramaturgia contemporánea. Como dice Jan Kott,

“el rasgo del nuevo teatro que llama más la atención es su carácter grotresco. Este nuevo sentido grotresco, en contra de las apariencias, no sustituye en absoluto al antiguo drama y la comedia costumbrista; su problemática, sus conflictos y sus temas son los de la tragedia: la condición humana, el sentido de la existencia, la libertad y la obligación, la contradicción entre lo absoluto y el quebradizo orden humano. Lo grotresco es la antigua tragedia escrita de nuevo, en distinto tono” (2007: 87-88).

### **Macbeth de Shakespeare**

Como sabemos, *La Tragedia de Macbeth* es una obra en cinco actos, escrita en prosa y en verso, compuesta probablemente hacia 1605-6 (aunque es muy debatida esta fecha de composición, especialmente por Dover Wilson, quien sostiene que la pieza es de 1601-2). Lo cierto es que la primera puesta que se conoce es la del 20 de abril de 1611 en el Teatro del Globo.

Al igual que la gran mayoría de las obras de Shakespeare, fue publicada por primera vez en 1623 en el First Folio, una vez muerto nuestro autor y a modo de homenaje por parte de sus amigos, los actores John Heming y Henry Condell. Como el trabajo de Shakespeare en colaboración con otros dramaturgos no era poco frecuente, hay quienes afirman que en el caso que nos convoca ciertos pasajes podrían pertenecer a Thomas Middleton, cuya obra *The witch* tiene múltiples afinidades con *Macbeth* (cf. Costa Picazo, 2010).

La obra está libremente basada en el relato histórico de Macbeth, rey de los escoceses entre 1040 y 1057, relato recogido en las *Crónicas* de Raphael Holinshed. En rigor *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* se trata de un trabajo colaborativo publicado en varios volúmenes y en dos ediciones, la primera en 1577 y la segunda en 1587. Holinshed estuvo a cargo de la historia de Inglaterra por lo que, para el relato de Macbeth, se basó a su vez en la *Historia de los escoceses (Historia Gentis Scotorum)*, escrita en latín por el autor escocés Hector Boece. Para agradar a su mecenas, el rey Jacobo V de

Escocia, Boece había oscurecido deliberadamente la figura de Macbeth, con el fin de exaltar a Banquo (figura mítica sin registros históricos), de quien los Estuardo afirmaban descender.

Por lo tanto, la profecía referente al destino real de los hijos de Banquo, era familiar a los contemporáneos de Shakespeare. Jacobo I de Inglaterra, bajo cuyo reinado se estrenó la obra, era del linaje de los Estuardo. Pero éste no es el único “homenaje” al nuevo rey, quien subió al trono inglés en 1603. Las tres Hermanas Fatídicas que organizan la obra como si fueran las verdaderas dramaturgas internas que mueven los hilos, están sacadas de un tratado sobre brujería, magia negra y nigromancia - *Demonología*- escrito por Jacobo y publicado por primera vez en 1597.

### Concepción isabelina y política de la diferencia

Edward Tillyard nos ha enseñado que la base de la cosmovisión isabelina tenía raíces medievales. Eso puede verificarse tanto en la idea de “mundo cerrado” -al decir de Umberto Eco- como en la identificación, a la manera anglicana, del rey con el representante de Dios. La creencia en una "cadena del ser" que conecta en una unidad los distintos planos de la realidad, tenía como efecto una modalidad de regulación política, en la mayoría de los ámbitos artísticos, al servicio de la monarquía y el imperio británicos. Esto se traducía en la certeza de que era necesario respetar al rey, a Dios y al padre, porque de lo contrario ingresaba el caos, que desencadenaba unas pérdidas irreparables tanto personales como sociales.

Shakespeare no sólo no era ajeno a estas ideas sino que las defendió en todas sus obras. En *Macbeth*, sin ir más lejos, el asesinato del rey Duncan no sólo genera una masacre que deviene en guerra, evidenciando un desorden social. En el momento del crimen

“el viento derribó las chimeneas, y, según dice,  
se oyeron lamentos en el aire: extraños gritos de muerte,  
y profecías con terribles acentos  
de espantosos disturbios, y confusos acontecimientos,  
recién nacidos para estos tiempos de desgracias.  
El ave de la oscuridad vociferó la noche entera:  
algunos dicen que estaba febril la tierra, y que temblaba”  
(Acto II Escena 3)

El mundo de la naturaleza también se rebela ante el magnicidio. Pero eso no es todo: Macbeth se convertirá, a partir de ese momento, en el “asesino del sueño”. Su insomnio y el sonambulismo de Lady Macbeth, no son sino la evidencia de un desorden del microcosmos que reproduce el desorden del universo ante el crimen perpetrado contra la autoridad legítima.



Dicho esto, debemos afirmar que la vigencia de Shakespeare está vinculada también a ciertos rasgos transhistóricos y transterritoriales que sus obras despliegan. Wilson Knight insiste en que

“En Macbeth no encontramos lobreguez sino total negrura: el mal no es relativo, sino absoluto (...) Y este mal, siendo absoluto y por tanto ajeno al hombre, se muestra, en esencia, como inhumano y sobrenatural, y por ello es difícilísimo ubicarlo en cualquier esquema filosófico. Macbeth es más fantástica e imaginativa que otras tragedias. Su dificultad aumenta por esa implícita confusión de efectos, esa inquietante oscuridad, esa sombría trama, técnica, estilo. Los personajes mismos de la obra andan a tientas. Y sin embargo, nos dejan la abrumadora impresión de un mal sofocante y victorioso, nos marcan con la mirada de basilisco de un terror sin nombre” (211-212).

No por nada Carlos Gamerro vincula a esta obra con el género del terror (2023).

Poner en escena un clásico teatral no sólo implica rescatar sus rasgos "esenciales" o "atemporales", aquellos supuestamente comunes a todas las culturas, como afirma la tesis –en muchos aspectos cuestionable– de la "universalidad" de los clásicos; también exige definir una política de la diferencia (Dubatti, 2020), es decir, hacer de ese clásico algo propio, actualizarlo, volviendo a su autor nuestro coetáneo, por más lejano que esté en el tiempo y en la geografía.

### *Habitación Macbeth*<sup>1</sup>

En esta obra de Pompeyo Audivert, estrenada en 2021, *Macbeth* deviene en un unipersonal en donde el actor transmuta en 7 personajes que sostienen la puesta: las tres brujas (Vieja, Princesa y Grotesca, en este caso), Macbeth, Lady Macbeth, Banquo y Soldado. Audivert, quien cumple la triple función de actor-director-adaptador, es también maestro de actuación con una poética muy definida que él mismo nombra como “del pedrazo en el espejo” (2019). De hecho, es habitual ver espejos como parte de sus puestas.

Creo que el teatro lo que puede hacer y lo que debe hacer, es arrojar un pedrazo en el espejo de esa realidad ficcional histórica, no para perder la idea del reflejo, sino para romperlo y señalar que por detrás hay fuerzas activas y que son, de algún modo, nuestra verdadera naturaleza de seres, que de ahí venimos, de esa zona metafísico existencial que el frente histórico de algún modo viene a invalidar con su existencia y con sus espejos ficcionales (Audivert en Rojas, 2021).

---

<sup>1</sup> Dramaturgia, dirección y actuación: Pompeyo Audivert. Música: Claudio Peña. Vestuario: Marta Davico, Mónica Goizueta. Escenografía: Lucía Rabey. Diseño de luces: Horacio Novelle. Asistencia de dirección: Marta Davico, Mónica Goizueta. Estreno: 2021

Y esa teoría del piedrazo, mirada metafísica sobre el teatro, es la piedra basal sobre la que Pompeyo construye su relectura de Macbeth. El poder y la ficción se transforman así en una pareja indisoluble en esta nueva mirada.

Lo central de Shakespeare es que él revela que son fuerzas de un orden aparente, ficcional y que están asediadas por dimensiones existenciales mucho más profundas, que es lo mismo que hace el teatro griego al señalar nuestra pertenencia a una latitud que el campo ficcional histórico viene a lapidar.

(...)

Esa manera como está siendo sucedida es de algún modo un piedrazo en el espejo, dice ser una obra pero vos ves que es un solo tipo, sin embargo ves la obra, pero también ves a un solo tipo, no dejás de interrogarte al respecto de cuánto sos también, del tema de la otredad que también tiene el teatro implicado en su operación de despertar fuerzas, de despertar más que fuerzas sino la percepción de que uno ya ha sido otros, de que uno es parte de una cadena de reencarnaciones (íbid).

La puesta es sumamente despojada. Algunos marcos de diferentes tamaños colgados aquí y allá, un chelista en una esquina y algunos espejos. Y la luz. Si algo caracteriza la puesta en escena es el uso de la luz en una dinámica expresionista, construyendo un espacio ominoso lleno de sombras y fantasmas. Este ambiente pesadillesco contribuye a una poética subjetivista acentuada por la máscara del maquillaje de Audivert, que deviene en una máscara del cuerpo en su totalidad. Un tour de force actoral que condensa la potencia de la tragedia en el cuerpo afectado.

Asimismo, la luz tajea el espacio, permitiendo atisbar los intersticios de ese piedrazo en el espejo.

Pero no sólo la poética isabelina y la expresionista, tan distantes entre sí, se ponen en juego en esta obra. También se manifiesta una dimensión simbolista en la concepción misma de Pompeyo, que se reproduce en la puesta:

Uno va al teatro a ensayar la muerte y la resurrección, se apaga la luz y el público suspende su presencia histórica y queda en un grado de estructura presencial muy abierto, muy infantil, se prende la luz y aparece esa ficción que dice ser esto o lo otro, y ahí uno de un modo vibra, su suposición de otredad con la escena, si la escena logra romper su propia ficcionalidad y transparentar también su pertenencia a un orden metafísico (Audivert en Rojas, 2021).

Pompeyo parte de la premisa del actor como médium y habitáculo que aloja presencias esporádicas. Su cuerpo, entonces, es visitado sucesivamente por la tríada de Brujas Fatídicas, Macbeth, Lady Macbeth y Banquo. Un cuerpo grotesco lleno de fantasmas

Macbeth tiene unas características muy particulares y muy ideales para ese propósito de plantear un cuerpo habitáculo, un cuerpo habitación de una obra de teatro, un cuerpo como si fuera un cuerpo único donde van apareciendo todas las vicisitudes y todos los personajes de una obra. Estas tragedias de Shakespeare tienen un nivel sobrenatural muy presente, hay una cuestión vinculada a los espíritus y a la sobrenaturaleza humana que da la mano (íbid).

Conjuntamente, la dimensión grotesca se acentúa en la ampliación del campo semántico a través del tema del poder y los usos de la máscara como fingimiento: “Los peores traidores son los mejores actores”<sup>2</sup>, dice Banquo en relación a Cawdor. “¡Mi vida! La traición no es un asunto moral sino práctico. Es inherente a nuestro oficio de gobernantes conspirar y traicionar, o cómo crees que se erigió este hermoso país. Además, los traidores tenemos la ventaja del anonimato (...) ¡Macbeth! ¡Sonríe! Estamos haciendo política: sonrisa y cuchillo. ¡Cuchillo, y sonrisa!”, dice Lady Macbeth. Con algunas pequeñas modificaciones al texto (hablar de *hermoso país* y no de *hermoso reino*, por ejemplo) Pompeyo actualiza a Shakespeare e introduce una política de la diferencia que permite pensar al tiempo presente a través del mundo isabelino. Pero, y pese a lo que veníamos enunciando, esto no lo hace sólo el actor. Audivert tiene dos grandes partners en escena: la música y las luces, que no sólo lo acompañan sino que se vuelven protagonistas.

Una melodía risueña y fantasmal suena cada vez que aparece un personaje, una suerte de utilero deforme. Proveyendo a la idea de un cuerpo habitado por fantasmas, el intertexto de este siervo de escena no es isabelino sino beckettiano. Reconocemos en él al Clov de *Fin de partida* que Pompeyo encarnó en el montaje que realizó, en la misma sala, junto a Lorenzo Quinteros<sup>3</sup>.

Asimismo, la atmósfera musical tiñe la caída de Lady Macbeth en ese estado de locura, donde es visitada por los muertos. Los fantasmas son la música y es ella la que la lleva al suicidio.

Finalmente, los dos grandes soliloquios de Macbeth (sobre la duda de matar a Duncan y luego del hecho consumado) se despliegan en un diálogo lírico con el chelo y en el juego de luces, cuya función central es la creación de sombras en donde los espíritus se refugian, donde todos los personajes y todos los cuerpos pueden aparecer a la vez, donde las cabezas parlantes que Audivert construye con los marcos y las linternas hacen estallar la poética grotesco-expresionista que oficia como principio constructivo del texto y de la puesta.

Pero hay un punto más que debe ser mencionado. Nos referimos a la concepción barroca de *Theatrum Mundi* tan cara al universo shakesperiano, la idea del mundo como teatro. Recordemos que el Teatro del Globo (o The Globe, como se lo conoce hoy día) toma su nombre (supuestamente) en alusión a la expresión latina *totus mundus agit histrionem*, derivada ella misma de *quod fere totus mundus exerceat*

---

<sup>2</sup> Ésta y todas las citas de la obra corresponden al texto de la puesta que se encuentra para su consulta en la biblioteca del Centro Cultural de la Cooperación.

<sup>3</sup> Ficha técnico artística. Autoría: Samuel Beckett. Actúan: Pompeyo Audivert, Max Berliner, Pochi Ducasse, Lorenzo Quinteros. Vestuario: Marta Albertinazzi. Escenografía: Ariel Vaccaro. Iluminación: Leandra Rodríguez -Adea-. Música: Rick Anna. Fotografía: Michel Marcu. Asistencia de dirección y producción ejecutiva: Marta Davico, Mónica Goizueta. Dirección: Pompeyo Audivert, Lorenzo Quinteros. Estreno: 2008.

*histrionem* de Petronio. Esta idea del mundo como teatro y de todos quienes lo habitamos como actores, es un tópico muy conocido en la dramaturgia isabelina.

¡Apágate,  
breve vela! La vida es una sombra andante,  
un pobre actor que fatiga el escenario  
una hora nomás, y ya no se lo vuelve a escuchar;  
es un cuento contado por un idiota,  
lleno de sonido y de furia, que nada significa.  
(*Macbeth*, Escena V Acto 5)

En la reescritura de Audivert, las brujas se presentan como adivinas y actrices del Páramo de Huesos, miembros de la Compañía de Hécate

Vieja – ¡Somos simples mujeres!  
Grotesca – ¡Adivinas!  
Princesa – ¡Y actrices del páramo de huesos!  
Macbeth - ¿Actrices?  
Vieja – Así es. Somos la compañía de Hécate. Este es su teatro.  
Banquo – Hécate es la reina de las brujas.  
Princesa – Sí, somos brujas actrices.  
(...)  
Grotesca – Este no es vuestro camino sino nuestro escenario, caballeros.  
Macbeth – Esto es un páramo baldío donde habitan solo los muertos.  
Princesa – ¡Así es! Nuestro escenario.  
Banquo – Apártense de nuestro camino.  
Grotesca – Ya te lo dije grandulón este no es tu camino sino nuestro escenario.  
Vieja - Quien se mete en un escenario ha perdido su camino.  
Banquo – ¡Ya basta con eso! ¡Fuera de nuestro camino!  
Grotesca - ¡Fuera de nuestro escenario!

Y esta dimensión metateatral de la pieza es la que desborda el campo semántico hacia una teoría del teatro absolutamente contemporánea. La idea de lo cíclico, traducida al campo de la puesta en escena, permite establecer un doble final.

Por una parte, una mirada pesimista en donde Macbeth muere y renace, bajo una forma que es siempre la misma y siempre otra. “Estamos haciendo lo mismo hace milenios: ustedes allí, en las sombras; yo haciendo lo que nadie se atreve”, dice nuestro protagonista. Esta eterna resurrección del traidor homicida va claramente de la mano con la propuesta grotesca que, como vimos, atraviesa a esta obra en muy diversos niveles (lingüísticos, sensoriales, semánticos, narrativos, etc.).

Pero, por otra parte, la puesta admite una mirada resiliente respecto del teatro. Recordemos que su estreno fue en 2021, cuando recién se empezaba a palpar el retorno a la convivialidad, con salas que admitían (por ley) un aforo máximo del 30% de la platea. Esta obra, pensada en la prepandemia para un elenco numeroso, reescrita en pandemia para un solo actor y estrenada en pospandemia con todas las

restricciones que recordamos de ese momento, adquiere nuevos significados. Porque 2020 fue también el año en donde se decretó, una vez más en la historia occidental, la muerte definitiva del teatro.

Por lo tanto, *Habitación Macbeth* también nos habla de la resurrección de un arte que parece estar en peligro desde hace más de veinticinco siglos pero que, pese a todo, resiste y florece. El teatro surge del campo de los muertos y vuelve a convocar a los fantasmas. Y por eso la obra termina con la misma escena con la que comienza.

Vieja – Cada una lleva en la frente la inicial del muerto de donde proviene, nosotras llevamos la  
suya...

Princesa – Pero... esta escena ya la vivimos.

Vieja – No, esto está pasando ahora. ¡Macbeth!

## Bibliografía

- Baudelaire, Ch. (1988) [1855]. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Bauzá, H. F. (2005). “Palabras preliminares”. En *El imaginario en el mito clásico -V Jornada*. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. (1-11)
- Bergson, H. (2016) [1899]. *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Costa Picazo, R. (2010). “Traducción, introducción y notas” en *Macbeth* de William Shakespeare. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Durand, G. (2006) [1960]. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1985). “Lo cómico y la regla”. En *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires: Lumen / Ediciones de la Flor. 368-378.
- Freud, S. (2021) [1913]. *Tótem y Tabú*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gamerro, G. (2023). Estudio preliminar, traducción y notas a William Shakespeare, *Macbeth*. Buenos Aires: Interzona.
- Hobsbawn, E. (2003). *Años interesantes. Una vida en el siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Kayser, W. (2004) [1957]. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Knight, W. G. (1979) “Macbeth y la metafísica del mal” en *Shakespeare y sus tragedias. La rueda de fuego*. México: FCE.
- Koss, M. N. (2021a). “Problemas compartidos del humor grotesco y los imaginarios sociales” en *Actas de las VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Koss, M. N. (2022). “Definir la norma para definir lo grotesco” en *Actas de las VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Koss, M. N. (2023) "William Shakespeare en el imaginario grotesco de la modernidad" en CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 32 – Nro. 46 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2023
- Kott, J. (1970). *El manjar de los dioses: Una interpretación de la tragedia griega*. México D.F.: Ediciones Era.
- Kott, J. (2007) [1965]. *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona: Editorial Alba
- Lévi-Strauss, C. (1968) [1964]. *Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pirandello, L. (1994) [1908]. *El humorismo*. Buenos Aires: Leviatán.
- Pompeyo, A. (2019). *Piedrazo en el espejo*. Buenos Aires: Libretto.
- Rojas, G. (2021). “Pompeyo Audivert: `El teatro no debe ser un espejo que refleje, debemos tirarle piedras para que se rompa`” en *Infobae*, sección cultura, Buenos Aires, 25 de junio de 2021.

- Tillyard, E. M. W. (1984). *La cosmovisión isabelina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Victor Hugo (1979 [1827]). *Prefacio de "Cromwell". Manifiesto romántico*. Buenos Aires: Goncourt.
- Wunenburger, J-J. (2005). *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: UNSAM.