

Pasolini en la obra de Paco Giménez

Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Teatro Comparado

Mendoza, septiembre 2005

ATEACOMP

Autor: Julia Lavatelli - Facultad de Arte- UNICEN

Daniela Ferrari - Facultad de Arte- UNICEN

Introducción

El espectáculo *Fiore di Merda*, dirigido por Paco Giménez y estrenado este año en el Teatro de la Ribera del Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires, se basa en la obra de Pier Paolo Pasolini. Para quien siga la trayectoria teatral del director cordobés, no resulta extraño esta característica de espectáculo de segundo grado, en el sentido de obra segunda derivada de una obra original. Es conocida la libertad con que realiza lo que serían tradicionales puestas en escenas de textos de autor - y pensamos en el cambio del final que proponía en *Un tranvía llamado deseo* -, así como la recurrencia a materiales no teatrales para sus creaciones - pensamos en *Ganado en Pie* sobre textos de Ezequiel Martínez Estrada y de José Hernández, o en *Intimatum. Cambalache de la rebelión* (2001) sobre el ensayo crítico de Robert Burstein *De Ibsen a Genet: La rebelión en el teatro*, e igualmente en el espectáculo, sobre el ensayo de Roland Barthes *Fragmentos de un discurso amoroso*, que se llamó *La noche en vela* (1992)-.

Paco Giménez en Buenos Aires

La noche en vela es también el nombre del grupo con el Paco Giménez sigue trabajando en Buenos Aires. A pesar de su residencia en la ciudad de Córdoba, tiene con La noche en vela, una importante trayectoria. Iniciado en 1990 a raíz de la invitación del Centro Cultural Ricardo Rojas para un seminario de creación, el grupo siguió trabajando con

modalidades extrañas (un viaje de Paco Giménez cada mes o dos) con respecto a la "normalidad" habitual de la producción teatral. Con el primer espectáculo *La Noche en vela* (1992) recibe la Beca a la Creación otorgada por el Fondo Nacional de las Artes y el Premio al mejor espectáculo off otorgado por la Asociación de Cronistas del Espectáculo. En 1997, estrenaron *El manjar de los dioses. Teatro imposible sobre el sentimiento trágico*, basado en los trágicos griegos, espectáculo con el que participaron del II Festival Internacional de Buenos Aires. En 2000 se presentó *Ganado en Pie. Transfiguraciones del sentimiento patriótico*, espectáculo que contó con la coproducción del Teatro General San Martín y el subsidio de la Fundación Antorchas.

A comienzos de la temporada 2005, el nuevo espectáculo del grupo pasa a integrar la programación del Complejo Teatral. Si podía pensarse que, en cuanto a su característica de espectáculo en segundo grado, *Fiore di Merda*, integraba sin problemas la serie de los espectáculos de Giménez, no parece ocurrir lo mismo con el ámbito de producción. El paso a un ámbito oficial y sobre todo al espacio a la italiana del Teatro de la Ribera, es una novedad dentro de su producción. Director de teatro independiente y ligado a la marginalidad, - su sala *La Cochera* en Córdoba, es representativa - , ocupa, en 2005, un espacio casi central del campo de producción teatral porteño; casi porque podrá decirse que el teatro de la Ribera es la periferia del Complejo Teatral de la Ciudad. Sin embargo, siguiendo el proceso de producción del espectáculo, se comprueba que al igual que Ricardo Bartis, cuando aclaraba que no hacía ningún tipo de concesión con los espacios centrales del campo teatral, *Fiore di Merda* conserva la libertad de trabajo que supone un espacio independiente.

En principio en cuanto al proceso de producción: el espectáculo es una producción de creación colectiva iniciada en 2003; el proceso de ensayo se realizó con las habituales limitaciones del teatro independiente (el paso por distintas salas: la casa de los actores primero; El excéntrico de la 18°, el IFT a partir de abril 2004 y finalmente, desde enero 2005, la sala de La Ribera).

También en cuanto al uso del espacio, el espectáculo es irreverente de la sala a la italiana. Personajes que salen de entre el público, incorporación del espacio de la sala a la escena (el foso delante del proscenio es el río al que se arroja uno de los protagonistas) y la ruptura espacial desde lo sonoro que produce el uso de micrófonos, son algunas de las constantes rupturas del espacio tradicional.

Pero principalmente *Fiore di Merda* es irreverente por la elección de la obra de un artista como Pasolini, marginado por su condición de homosexual y como autor de una obra revolucionaria. Tal elección constituye, sin duda, un gesto poco concesivo para con un ámbito

central de producción teatral. Con la habitual síntesis que realiza Paco Giménez, podría decirse que el compromiso del espectáculo con el teatro independiente y aún con aquel más marginal, se resume en su voluntad poética : "les propongo hacer un espectáculo de las tres P: pobre, puto y potente".¹

La obra de Pasolini a la base

El espectáculo trabaja sobre novelas y películas de Pier Paolo Pasolini, principalmente sobre *Mamma Roma* (que en el programa de mano se define como melodrama freudiano), *Accattone* (presentada como fábula neorrealista) y sobre *Teorema* (una parábola religiosa), en forma de "charada teatral": "Este espectáculo es como un juego de adivinanzas o una charada teatral en dónde hay un montón de indicios y claves pero...¿quién resuelve el caso?"² La resolución del caso a que se refiere Paco Giménez, resulta del gran interrogante que encuentra en las obras de Pasolini: ¿quién es el responsable?. Cita directa de *Mamma Roma*. Corresponde a un fragmento reflexivo en el que el personaje, al recorrer su progenie de bandidos y delincuentes, repite ¿quién es el responsable?, sin poder hallar respuesta.

La pregunta que cabe hacer, al espectáculo de Giménez y a la obra de Pasolini, consistiría en definir la "cosa" sobre la que se juega la responsabilidad. De atenerse a *Mamma Roma* y a *Accattone*, la responsabilidad atañe, sin duda, a la miseria de los personajes: prostitutas, ladrones, cafishos y otros delincuentes. Sin embargo sería reductor pensar únicamente la obra de Pasolini y *Fiore di Merda* alrededor de la responsabilidad del derrotero individual. Ya en dichas películas, los personajes pertenecientes al lumpenproletariado, asumen la función de contestación de la sociedad burguesa fundada en el trabajo honesto. Piénsese que en *Mamma Roma*, es a través del delito de chantaje a un hombre de "mejor clase" que la madre consigue un trabajo "honesto" para su hijo y en *Accattone*, la redención por el amor lo lleva a abandonar el oficio de "cafisho" sólo para iniciarse trágicamente en el de ladrón. Si a partir de esas películas, que corresponden a la primera parte del espectáculo de Giménez, la responsabilidad excede la propia vida, con el paso a *Teorema* resulta evidente que el alcance de la responsabilidad se amplía aún más.

¹ Paco Giménez, citado por Ana Durán, "crónicas de Guerra" en *Teatro*. Revista del complejo teatral de Buenos Aires, Año XXVI, N° 79, abril 2005, p. 60.

² Paco Giménez, citado por Ana Durán "Entre la responsabilidad y el escarmiento", entrevista a Paco Giménez en *Teatro*, *op.cit.*, p.54.

Paco Giménez resume de esta manera la película de Pasolini: "Alguien llega, trastoca y traumatiza a una familia, y no se sabe si es un escarmiento o un acto de amor".³ La cuestión, no menor, de tratarse de una familia de alta burguesía, de que quien llega provenga de "afuera" y de que el trauma se imprima sobre el cuerpo erotizado de los integrantes de la familia: padre, madre, hija, hijo y sirvienta, traslada el tema de la responsabilidad al de la pulsión, o sea a la emergencia del mundo originario, violento, y amoral, en los medios derivados, geográfica e históricamente determinados, como puede ser el medio de la burguesía industrial de Milán en la posguerra. "El destino de la pulsión es apoderarse con astucia, pero con violencia, de todo lo que *puede* en un medio dado y pasar a otro medio", sostiene Deleuze cuando analiza el cine de Pasolini.⁴

En ese sentido, *Teorema* sería una especie de demostración del agotamiento del medio burgués milanés y el rol del personaje exterior el de un demostrador espiritual. En el conjunto de las tres películas, ricos y pobres, amos y criados, delincuentes y buenas gentes, no cesan de apresurar la degradación del mundo en una pulsión de muerte que es a la vez condenatoria y liberadora. Condena dentro de un medio determinado y libertad de la violencia originaria: un grito, como el final de *Teorema*; la muerte misma para el final de *Accattone* o la desesperación de *Mamma Roma*.

El espectáculo como interrogación

Una adivinanza, una charada, el espectáculo recorre las películas de Pasolini en "doble fondo" donde el primero vela y esconde el segundo. Armado sobre el pastiche, procedimiento de segundo grado que toma "el estilo" de la obra original, *Fiore di Merda* procede por desdoblamiento varios: las historias de las películas son retomadas en forma muy precisa (*Mamma Roma* y *Accattone*, imbricadas en una primera parte y *Teorema*, dando fondo a la segunda parte del espectáculo por sí sola); la imagen cinematográfica convocada a coexistir con la escena a la que da origen, la multiplicación en la figura de varios actores de un solo personaje, el recurso del teatro dentro del teatro, etc.

Sobre esta profusión de indicios y la invitación al espectador de constituir el sentido de la obra, es necesario realizar una hipótesis interpretativa, que no pretende agotar el sentido de la obra, sino más bien proponer una lectura que permita vincularla a la obra de Pasolini.

³ Paco Giménez, citado por Ana Durán, "Entre la responsabilidad y el escarmiento", entrevista a Paco Giménez en *Teatro*, op.cit., p. 53

⁴ Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*, Paidós, Barcelona, 1984, p. 186.

Si el interrogante se formulaba en la voz del personaje Mamma Roma, vale buscar la respuesta allí mismo. La hipótesis de interpretación consiste tomar el nombre del espectáculo como "clave" fundamental de su funcionamiento.

El nombre *Fiore di Merda* es cita directa de *Mamma Roma*. En la primera escena, Mamma Roma ingresa a la fiesta de boda de Carmine, su antiguo cafisho y Clementina, mujer campesina. Mamma Roma canta una cuarteta (¿una charada?) que inicia el conflicto: *Flor de Castilla/ cuando yo canto/ canto con alegría/ y si les cuento se arruina la compañía.*

Quien responde es Carmine, otra vez mencionando flores: *Flor de Arena/ tu ríes, bromeas/ pero tu pecho está/ que revienta.*

A lo que Mamma Roma responde: *Flor de Menta /calla la boca/ que hay un inocente / mejor que no vea y que no oiga.*

Los invitados de la fiesta entran en el código musical de la batalla y piden la intervención de Clementina, quien canta: *Flor de Cucaña / una mujer por estos bigotes/ andaba loca y ahora que los perdió/ está echando rabia.*

Entonces aparece la expresión "flores de mierda", oxímoron devastador, que cierra el desarrollo del conflicto, por exceso. Canta Mamma Roma: *Flores de mierda / yo me salve de la cuerda / a otra le toca / ser la sierva.*

La desesperación del personaje que huye de la contienda con una frase incontestable, en la que no hay lugar para la ironía ni para la vulgar pelea, es la irrupción plena de la violencia, incontrolable, peligrosa, sagrada en cierta forma. La risa que sigue a la expresión *Fiore di Merda* (gesto característico de Mamma Roma) es también manifestación de exceso, esa risa que, como dice Foucault está ligada a la pulsión sexual más primordial, la pura animalidad.⁵

Según esta hipótesis, la única respuesta a la cuestión de la responsabilidad se daría en el plano de la pulsión, que no se mide con las reglas morales de los mundos determinados; a la vez un castigo, en el sentido de que la pulsión es devastadora, y una liberación, en el sentido de permitir el paso a otro mundo. Y estamos muy cerca de la salvación religiosa, cara a Pasolini.

⁵ « Et le rires bruyants qui avaient accompagné si longtemps et, semble-t-il, dans toutes les classes, la sexualité précoce des enfants, peu à peu se sont éteints. », Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976, p.38.

A modo de conclusiones

La influencia del cinematógrafo en el teatro ha sido señalada reiteradamente. Sin embargo, cuando un espectáculo se aboca tan directamente al cine como fuente de inspiración, vale la pena reconsiderar esas influencias con más precisión.

Más allá del rol jugado por el cine de Pasolini en *Fiore di Merda* en cuanto define las historias narradas, es importante señalar alianzas diversas desde el plano procedimental de creación y sobre el plano estilístico. Es bien sabido que Pasolini reclamaba un "cine de poesía" en el que la figura del autor adquiriría un relieve sustancial. Y a menudo se vincula el procedimiento de "discurso indirecto libre", en el que la cámara se objetiviza, manifestando su presencia, con esa preeminencia de la figura del autor.

En *Fiore di Merda* un procedimiento similar es puesto en juego, a partir del montaje y de la construcción fragmentaria del discurso, que pone de manifiesto la presencia del autor (o del poeta), su marca ideológica, su elección estética y su crítica profunda a la sociedad. Dice Giménez sobre el proceso de creación:

"ya es suficiente con que tengamos que adecuarnos en la vida a nuestros papeles y que sepamos que a veces quedamos afuera del sistema y que tenemos que esperar para que nos incluyan. Eso lo vemos todos los días. Pero, en el arte y trabajando con un grupo de gente que quiero y me quiere, las reglas tienen que ser otras. Los proyectos se tienen que adecuar a la cantidad que somos, a nuestras pulsiones y demás. Volver a reproducir ese mundo en el que uno se tiene que adaptar a mí no me gusta".⁶

La vinculación, más que temática o formal, es fundamental al nivel de los procesos de creación: alianzas diversas establecidas con un ejemplar extraordinario, surgidas de la fascinación por el poeta, contacto íntimo de pulsiones.

⁶ Paco Giménez, citado por Ana Durán, "Entre la responsabilidad y el escarmiento", entrevista a Paco Giménez en *Teatro*, op.cit, p.53-54.