

# ***Intimatum* : Un manifiesto íntimo**

## **Análisis del Espectáculo de Paco Giménez ( Córdoba)**

Autores: Julia Lavatelli (UNCPBA)  
Pedro Sanzano (UNCPBA)

**Presentado en**

**XIII Congreso de teatro Argentino e Iberoamericano  
Getea  
Buenos Aires, Agosto 2004**

### **Introducción**

A través del análisis de *Intimatum (cambalache de la rebelión)*, el espectáculo del grupo Los Delincuentes Comunes dirigido por Paco Giménez del Teatro La Cochera (Córdoba), se desarrollan, en este artículo, las posibilidades para pensar el teatro político dentro del nuevo teatro argentino. La particular relación que el espectáculo mantiene con la categoría de la rebelión y su presentación bajo el término de manifiesto, permiten la hipótesis de la variación dentro de la práctica del teatro político en oposición a la adopción o contestación de modelos tradicionales preexistentes. Tres fragmentos del espectáculo, la versión de Madre Coraje de Brecht, una escena del Jardín de los Cerezos de Chejov y el final danzado, constituyen los núcleos del análisis que remarca: la libertad en la representación de clásicos del teatro moderno, la perversión de los roles establecidos para el actor y el espectador dentro del teatro representativo y la salida hacia el no-teatro como elemento necesario para un teatro crítico, aspectos de la creación que el grupo cordobés despliega con talento y extrema originalidad en su manifiesto en forma de cambalache.

### ***Intimatum (Cambalache de la rebelión)***

*Intimatum* es una creación colectiva del grupo Los Delincuentes Comunes, Teatro La Cochera de la ciudad de Córdoba, dirigido por Paco Giménez<sup>1</sup>. El Espectáculo formó parte de la programación del Festival Internacional de Buenos Aires en septiembre de 2003.

Su nombre es ya un híbrido sugerente, a mitad de camino entre Intimidación, núcleo de lo privado, y Ultimatum, acto que usualmente es referido a la esfera de lo político. En la revista de difusión del Festival se leía: *Intimatum es un manifiesto teatral y un homenaje...* Manifiesto es, sin duda, una palabra en vías de extinción dentro del ámbito teatral, de modo que su inclusión en la presentación de un espectáculo genera *per se* cierta expectativa y refuerza la hibridez del nombre. Manifiesto, otra vez una voz de doble sentido: declaración de programa político o de lanzamiento de movimiento artístico y, porque no, su cruzamiento, su mestizaje. El espectáculo surge del trabajo sobre el ensayo de Robert Burstein, en el que se propone el estudio del drama moderno a partir de la categoría de la rebelión. Origen bastardo para un

---

<sup>1</sup> El teatro La Cochera, creado en 1984 por su actual director, Paco Giménez, es un centro de producción e investigación teatral independiente de la ciudad de Córdoba. El grupo Delincuentes Comunes se formó en 1985 en el momento del estreno del espectáculo del mismo nombre. Entre otros, algunos espectáculos de Delincuentes Comunes estrenados en La Cochera son: *Cielos de agua* (1986); *Los ratones de Alicia* (1987); *Uno* (1987); *Enfermos del culo* (1994).

espectáculo, que invierte la relación habitual de la obra artística con la teoría, y contesta la tradición teatral occidental según la cuál la obra de arte es siempre anterior a la teoría, en una sucesión que acepta y confirma la estricta demarcación entre el universo de lo sensible y el universo de lo inteligible; la obra de arte como puro flujo del deseo y la teoría como mero ejercicio de la razón. *Intimatum* descrea de esta estructura binaria y construye, como le gusta decir a José Luis Valenzuela<sup>2</sup>, una instancia de multiplicidad, un rizoma (en el sentido deleuziano), en el "que entran en juego no solamente regímenes de signos diferentes, sino también status de estados de cosas"<sup>3</sup>. Así conviven en *Intimatum*, la teoría teatral con esculturas en cartapesta, la sonoridad del castellano argentino con historias alemanas, el discurso directo al público con personajes de ficción y servilletas de papel con cierto jardín de cerezos. ¿Un manifiesto en forma de cambalache? Sin duda, y no sólo como vidriera irrespetuosa sino como acoplamiento de objetos ya existentes, promovidos al rango de obra de arte por decisión del artista. La teoría de Burstein en paso de teatro por la intervención de un grupo de teatristas, la exposición de una concepción teatral en forma de cambalache: gestos que dicen el rechazo de erigir una voz múltiple en Discurso mayor (teatral o político): estructurado, programático y estable.

### De la rebelión

Según el ensayo de Robert Burstein, la rebelión es la gran categoría que acompaña e impulsa el drama moderno. Entendida en tres modalidades: mesiánica, social y existencial, la rebelión resulta ser tan amplia que permite analizar los "mayores exponentes" de la dramaturgia moderna: Ibsen, Strinberg, Chejov, Pirandello, Shaw, Brecht, O'Neill y Genet. No me detendré en el desarrollo de la teoría, sino para remarcar que Burstein introduce el concepto de rebelión a través de la imagen que transcribo:

*En primer plano una inquieta muchedumbre de ciudadanos se apiña junto a las ruinas de un antiguo templo. Detrás de ellos, un altar roto rodeado de diversos elementos. Más atrás, el espacio vacío. Un delgado sacerdote mal vestido está de pie junto al ruinoso altar, al nivel de la muchedumbre, mirándose en un espejo deformante. Gesticula grotescamente ante él, observando su propia imagen en distintas y extrañas posiciones. La muchedumbre rezonga contra los malos presagios y se dispersa parcialmente. El sacerdote vuelve el espejo hacia aquellos que permanecen en el lugar, para que se vean sentados estúpidamente sobre las piedras. Éstos, inmovilizados por un momento, contemplan penosamente sus imágenes; luego, llenos de horror, echan a correr, arrojando piedras contra el altar y profiriendo duras imprecaciones contra el sacerdote. Éste, colérico, inútil e irónicamente, vuelve el espejo al vacío, está solo.<sup>4</sup>*

Debo al azar de la programación del Festival, haber visto *Intimatum* en la sala Auditorio del Centro Cultural Recoleta, antigua capilla del Convento de Recoletos, que constituía una buena aproximación a la imagen del ruinoso templo. Aún los "diversos elementos" que secundan el imaginario altar estaban presentes: objetos y utilería de las antiguas puestas en escena del grupo. En lista no exhaustiva: una radio, barrales repletos de vestidos blancos, libros, un piano, botellas con líquidos de colores, una mesita baja, barrales repletos de vestidos rojos, uno o varios sillones, un juego de té, perros de cartapesta, etc.

---

<sup>2</sup> Valenzuela, J. L., *Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez*, Inteatro, Bs.As., 2004.

<sup>3</sup> Deleuze, G. y Guattari, F., *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, Paris, 1980, p. 13.

<sup>4</sup> Burstein, R. *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, Troquel, Buenos Aires, 1970, p. 14.

El rol del sacerdote, que no sería difícil de asimilar a la delgada figura del actor Giovanni Quiroga, era más bien reemplazado por un grupo de cinco actores. Interpretando personajes de ficciones diversas: Irma (*El Balcón*), Nora (*Casa de Muñecas*), Ana Fielding (*Madre Coraje*), Mme. Ranevsky (*El jardín de los cerezos*) y Dion-Billy (*El gran dios Brown*) para quebrar enseguida la autonomía de las ficciones representadas mediante discursos directos al público, el trabajo de los actores oscila permanente entre la representación y la narración. No sería descabellado resumir el trabajo de los cinco actores dentro del registro de lo grotesco. Y aún la respuesta a la cuestión sobre el momento en que se nos terminó la rebelión, que articula Giovanni Quiroga directamente hacia el público, en el centro del escenario, fijando su mirada en la platea y con irónica seriedad: - *La rebelión se nos terminó cuando nos quedamos sentados*, nos recuerda la vuelta del espejo que oficiaba el sacerdote de Burstein para que los espectadores contemplaran su propia imagen.

### **Del juego**

Hasta aquí, las similitudes, sin duda agigantadas por la coincidencia fortuita del espacio escénico. Sin embargo, sería descabellado pensar que *Intimatum* se construye como mutación en bella apariencia escénica de alguna teoría teatral. La libertad con que el grupo se da a la representación de los distintos fragmentos de piezas teatrales da prueba de ello. Imposible no señalar la "versión" criolla de Madre Coraje que resume en una frase toda la acción dramática: *Me achuraron los changos por pichulear* y que da lugar a un juego de palabras apoyado en el sonido la letra "che", símbolo de criollez y de rebelión (con el "Che" Guevara como emblema) que incluye buena parte de los nombres de pueblos indígenas (Tehuelches, Quechuas, Mapuche, Comechingón, que podría pensarse como denuncia) pero que no evita la irrupción lúdica del disparate (Peceto, pronunciado como italiano, que salta al plano de lo cómico) para terminar con una referencia concreta a distintos personajes políticos (El presidente Kirchner, por caso).

Así, no se trata de la expresión grotesca de la rebelión interior ni de manipular las imágenes a las cuales se enfrenta el espectador, sino de invitarlo a constituir las, en una ruptura del espacio escénico, pocas veces más inteligentes dentro de lo que podría llamarse teatro pos-brechtiano. La construcción de la escena de El Jardín de los Cerezos que da lugar a una "performance" en la que Giovanni Quiroga invita al público a operar sobre servilletas de papel distribuidas en la platea bajo la consigna de respetar el ritmo del espectáculo, involucra directamente al espectador en la producción de espectáculo. Un sencillo protocolo de operación (extender la servilleta sobre la mano, hundir el centro del papel ahuecando la palma, fruncir los dedos sobre los extremos del papel levantados, elevar la mano), que los espectadores deberán desarrollar, prepara la culminación de la escena<sup>5</sup>. La platea de brazos extendidos con papeles blancos en las manos crispadas, construye, literalmente, el jardín que Mme Ranevsky ve al entrar a escena. Su frase: - *Mi jardín, floreció...* pronunciada frente a la platea no sólo consigue pervertir el juego de representación (la emoción de Mme. Ranevsky parece exigir un "verdadero" jardín de ficción y sin embargo, éste existe fuera de la representación, diríamos en la acción de los espectadores), sino que invierte los roles fijos de espectador/actor. Es la actriz quien mira a los espectadores, que están en plena acción y que por lo tanto pasan a ser actores; para observar a los nuevos actores, habría que cambiar el lugar de la platea por el de

---

<sup>5</sup> Se trata de una condesación de dos escenas de El jardín de los cerezos, la del primer acto en la que Mme Ranevsky vuelve a ver el jardín florecido después del invierno, unida a la escena del segundo acto en la que se denuncia el origen del jardín, fruto del esclavismo. La reunión de estas dos escenas, con alteración de los personajes incluida, construye una admirable síntesis de la oposición entre tradición aristocrática y progreso modernista que desarrolla la obra de chejov.

la escena, y al ocupar el espacio de los actores se volvería a ser, paradójicamente, espectador, y así hasta el infinito. De modo que para mantener la "identidad" de los roles tradicionales de espectador/actor no hay otra posibilidad que la de trocar sus funciones, sus espacios, sus posiciones. Verdadera ruptura de la autonomía de la ficción y del lugar de privilegio de los artistas, que no adopta el discurso directo como mero mensaje político de persuasión sino que produce líneas de fuga en la ficción, en el rol tradicional de espectador y en la función política del teatro, en el sentido de su relación con lo público, o más modestamente, con el público. El final del espectáculo, invitando a los espectadores a abandonar la sala y a acompañar a los actores en el uso de los pocos minutos de rebelión que quedan para "reventarse" bailando fuera del espacio teatral, también se aleja de la imagen de desesperanza y de soledad que proponía Burstein. Sería, tal vez, excesivo decir que el final del espectáculo en el hall del teatro, en un espacio compartido por espectadores y actores participando de una acción común, quiebra las reglas del teatro representativo e instala, a través de la intensidad de la música, la pura fiesta, el antiguo ritual de comunión, la irrupción de la embriaguez dionisiaca (No olvidamos la sabia consideración de J. Derrida sosteniendo que en el horizonte de la "fiesta total" propuesta por Artaud, el "happening" hace sonreír, siendo a la experiencia de la crueldad, lo que los carnavales de Niza son a los Misterios de Eleusis<sup>6</sup>). Más justo sería señalar la fatal intromisión, dentro de la experiencia teatral, del ritual de comunión y de la pura fiesta, que resquebraja los límites de las convenciones y abre líneas de fuga, grietas que dejan filtrar luces de embriaguez pasadas y de gozos aún posibles.

### **De qué se trata**

Si podemos acordar que *Intimatum* no ilustra una determinada teoría teatral, también deberíamos acordar que no la refuta: ni la figuración del teatro de la rebelión ni su contestación. De igual manera, no podríamos afirmar que *Intimatum* es una propuesta de anti-teatro o de teatro dentro del teatro o de teatro no representacional, ninguna de estas fórmulas le convienen estrictamente. J. L. Valenzuela menciona, para referirse al teatro de Paco Giménez, a Bob Wilson, al Living theater, a Artaud o a Foreman, pero más que establecer influencias o filiaciones, entiendo que sugiere alianzas diversas. Tampoco constituye *Intimatum* un nuevo modelo de teatro político: no aspira a la "comprensión" de las contradicciones sociales y luego de sus "soluciones". No se trata, sin embargo, de un teatro apolítico o psicologista. Estaríamos tentados de decir, con Deleuze, que se trata siempre de una toma de conciencia que no está hecha de soluciones ni de representación, sino de una conciencia de minoridad (de devenir menor<sup>7</sup>) cuya función sería la de constituir la potencialidad de cada uno, dar una potencialidad presente, actual: "bajo la ambición de fórmulas, hay la más modesta apreciación de lo que podría ser un teatro revolucionario, una simple potencialidad amorosa"<sup>8</sup>. Esta parece ser la invitación urgente del ultimátum que lanza el espectáculo hacia la intimidad de cada uno.

El análisis de espectáculos como *Intimatum* no sólo permite acercarnos a lo que se llama la "micropoética" del teatro de Paco Giménez sino que permite, en términos más generales, repensar el Nuevo Teatro argentino, y observar que las características a menudo señaladas de

---

<sup>6</sup> Derrida, J., *L'écriture et la différence*, Ed. du Seuil, Paris, 1967, p. 359.

<sup>7</sup> La minoridad o el devenir menor no deben entenderse como una reducción regionalista o como el respeto a lo Mayor dentro del teatro, por el contrario significa movilizar la unidad de medida que establece lo Mayor. La voluntaria definición fuera del teatro profesional que asume el grupo para su trabajo, no significa reducirse al teatro amateur, porque esa definición reconoce en sí misma el valor Mayor de lo profesional. La "pulsión doméstica" que los guía, en cambio, funciona como una elección de minoridad, que sacude las seguridades del profesionalismo. No hay que olvidar que otros colectivos teatrales, como Catalinas Sur o el Sportivo Teatral realizan, en modo diverso, esa misma oposición a los valores mayores del teatro.

<sup>8</sup> Deleuze, G., "Un manifeste de moins" en Bene, C. y Deleuze, G., *Superpositions*, Ed. de minuit, Paris, 1979, p. 131.

descompromiso político o de ausencia de ideología sólo son justas si entendemos la función política del teatro dentro del concepto de lo "público", esto es, en función de grandes estructuras sociales, de clase o de programas partidarios. Desde que ampliamos el concepto hacia la esfera de la micropolítica, o mejor dicho desde que comprendemos la función anti-política del teatro, de acuerdo con Nicole Loraux<sup>9</sup>, como una política "otra", no fundada en el consenso o la persuasión sino sobre los lazos de división, que salta a la esfera de lo "privado" y de lo íntimo, entonces el descompromiso político del Nuevo Teatro tiende a diluirse. Más aún, podría señalar una pista de acceso a esa gran tarea, normalmente evitada, de elaborar los rasgos generales de una poética teatral epocal. El teatro relacionado con la "vida de provincia", como le gusta decir al grupo cordobés, se vuelve cada vez menos evitable a la hora de pensar el nuevo teatro argentino.

---

<sup>9</sup> Loraux, N., *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, Paris, 1999, p. 46.