

La destrucción o el teatro: la creación de Rodrigo García en la encrucijada entre escena posdramática y mimesis tradicional¹

Miguel Carrera Garrido

**(Universidad Complutense de Madrid - Instituto del Teatro de Madrid-
Universidad Marie Curie-Skłodowska, Lublin, Polonia)**

Introducción: dos modelos de análisis

En 1999, el teórico alemán Hans-Thies Lehmann² acuñó un término que ha tenido amplia resonancia en el ámbito escénico de Occidente, no solo entre sus homólogos de la Academia, sino también entre directores, actores y dramaturgos: nos referimos, claro está, al sintagma *teatro posdramático*. Con este marbete, el citado estudioso quería aludir al cambio de paradigma que, según él, habría tenido lugar en la década de los 70 en las artes escénicas, con las propuestas de un Kantor, un Müller, una Bausch o un Wilson. Derivado de las vanguardias del siglo XX, pero mucho más iconoclasta en su concepción del hecho dramático, el modelo surgido de esta ruptura se distinguiría por su radical oposición a la tradición aristotélica. Así, entre sus características definitorias, se contarían algunas tan significativas como el divorcio entre el texto y el espectáculo; el destierro de la representación mimética, en favor de la pura presentación de corte performativo; la impugnación de la lógica narrativa y, en general, de la acción entendida en sentido clásico; la ritualización de la escena, con la consiguiente inclusión ceremonial del público; el parentesco con las artes plásticas, la danza, la *performance* y el videoarte; el desmontaje *rizomático* de los componentes del drama, etc.

Mucho se ha discutido desde la publicación del ensayo de Lehmann sobre la justeza de sus apreciaciones y la pertinencia de sus categorías: mientras que numerosos practicantes de la escena se han visto reflejados en ellas, no son pocos

¹ Este artículo parte del trabajo realizado en el marco del proyecto del Plan Nacional I+D+i «Análisis de la dramaturgia actual en español: Cuba, México, Argentina, España» (FFI2008-01536), coordinado por el Dr. José Luis García Barrientos entre 2009 y 2012.

² Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*; Frankfurt, Verlag der Autoren 1999.



los que rehúyen el encasillamiento, planteando sus propias directrices. La diversidad de pareceres es aún más acusada en el sector de la crítica: aunque la gran mayoría de los estudiosos reconoce la importancia histórica de este trabajo, es rara la aplicación sistemática de la teoría posdramática o siquiera la aprobación de sus principios elementales. A este respecto, se pueden establecer dos grupos: aquellos que, aun coincidiendo en lo básico con el examen de Lehmann, recurren a otra terminología y aquellos otros que ponen en entredicho la necesidad de un nuevo marco teórico para una serie de manifestaciones que, al fin y al cabo, no representarían sino casos extremos de un mismo paradigma escénico, inalterable en su esencia desde la Grecia clásica. Entre estos últimos se halla el investigador del CSIC José Luis García Barrientos, responsable de un método conocido como *dramatología*³, el cual aborda el análisis teatral desde el concepto aristotélico de *modo de imitación*: opuesto al de la narrativa –al que también pertenecería el cine– y cimentado en los ejes de *actuación* y *espectáculo*, la especificidad del modo dramático consistiría en el desdoblamiento de los componentes del drama –tiempo, espacio, personaje y público– en cara representante (real, tangible) y cara representada (ficticia, etérea). A juicio de este estudioso, toda obra de teatro que se tenga por tal ha de responder a estos mínimos, aun cuando sea de una manera extremadamente tenue, apenas perceptible a ojos de un espectador medio. Planteamiento al que se añade otro no menos decisivo: por mucho que el espectáculo se enajene de una realidad textual, siempre será posible rastrear la virtualidad escénica sobre el papel, bien a través de lo que García Barrientos llama *obra dramática* –previa a la representación– o del *texto dramático* –transcripción de un espectáculo efectivo (posterior, por ende, al mismo)–; de esta forma quedan conciliados los extremos, artificialmente desligados, de literatura y teatro.

En este trabajo nos proponemos confrontar estas dos posturas teóricas. Para ello abordamos el estudio de un *corpus* concreto: la creación del dramaturgo y director hispanoargentino Rodrigo García (Buenos Aires, 1961). Normalmente considerado entre los nombres más activos de la escena experimental española, su

³ Sobre el método y su aplicación, cfr. José Luis García Barrientos, *Drama y tiempo*; Madrid, CSIC 1991; *Cómo se comenta una obra de teatro*; Madrid, Síntesis 2001; *Teatro y ficción*; Madrid, Fundamentos 2004; *Análisis de la dramaturgia*; Madrid, Fundamentos 2007; y *Análisis de la dramaturgia cubana actual*; La Habana, Alarcos 2011. Recientemente, ha salido en México una edición corregida y aumentada del imprescindible *Cómo se comenta una obra de teatro*.



obra responde, ya en un primer vistazo, a muchos de los puntos señalados en la investigación de Lehmann. Nuestro propósito radica en comprobar si es también abordable desde el frente dramatológico; en otras palabras: si, pese al obvio alejamiento de la mimesis tradicional, sigue obedeciendo a una idea universal e inmutable de teatro, de la cual la línea posdramática sería simplemente una realización particular⁴. El propio esquema del análisis remite a esta intuición: de clara base estructuralista –inspirado en el esquema de García Barrientos–, aspira a encajar la problemática dramaturgia del autor bonaerense en unos patrones reconocibles, sin dejar de lado las desviaciones posdramáticas. El escrutinio de sus constantes formales demostrará hasta qué punto es esto posible.

El nivel textual: el fin de una hegemonía⁵

Comenzamos por el aspecto más superficial y aparentemente ajeno a la especificidad del teatro: el texto. Uno de los caballos de batalla de la escena vanguardista de los dos últimos siglos ha sido, y aún es, su rechazo del texto como generador del espectáculo. Deudor, en este y en otros muchos extremos, de la actitud de pensadores como Appia o Artaud, el teatro posdramático responde igualmente a esta postura (como que su principal teórico empieza su ensayo declarando el fin de la Era Gutenberg). Tanto es así, que Cornago no duda en definirlo como «un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático»⁶. De ello da perfecta cuenta el propio García, cuando en la *nota del autor* que abre la antología *Cenizas escogidas* (2009) declara: «Las palabras de este libro son despojos; cobran sentido si atendemos al universo que propuso en su día cada montaje teatral y,

⁴ En uno de sus artículos más escépticos sobre el particular defiende García Barrientos esta idea: «la etiqueta *teatro posdramático* resulta solo tolerable como hipérbole cuyo sentido literal fuera el de un teatro lo menos dramático posible (sin dejar de ser teatro). Claro que, visto así, la supuesta novedad de estas tendencias sale devaluada cuando no refutada» (José Luis García Barrientos, «Teatro posdramático y juegos (de manos) con la realidad», *PasoDeGato. Revista mexicana de teatro*, Nº 32, 2008, p. 34).

⁵ A fin de evitar una fútil proliferación de citas y referencias bibliográficas, remitimos desde ya, para cualquier duda relacionada con el esquema dramatológico, a los volúmenes consignados de García Barrientos, especialmente a *Cómo se comenta una obra de teatro*, la exposición más sistemática de la teoría y una de las pocas fuentes de las que reproduciremos pasajes literales.

⁶ Óscar Cornago, «Teatro postdramático: las resistencias de la representación», en: José Antonio Sánchez, *Artes de la escena y de la acción en España* (1978-2002); Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha 2002; p. 221.



descontextualizadas, se presentan carentes de estructura dramática, y hasta resultan torpes para la lectura corriente»⁷.

Esta perspectiva tiene efectos cruciales en lo que al estudio de las obras se refiere, especialmente para un enfoque como el dramatólogo, que, como ya anunciamos, plantea la fusión de los planos literario y espectacular, partiendo de la hipótesis de que el documento escrito ya contiene, en potencia, la realización escénica y, por tanto, propicia un comentario tan válido como el de un montaje concreto. El caso de García, sin embargo, plantea razonables dudas, al aparecer los textos despojados de toda huella de su ejecución, tanto la proyectada como la efectiva. Sobre su elaboración, confiesa el autor:

**CENIZAS
ESCOGIDAS**
OBRAS 1986-2009



La uña RoTa

los tramé mientras ensayaba las piezas y no creo haberles prestado la atención que puse en cada actor o en los sonidos de los instrumentos musicales en directo. Sin vergüenza ninguna digo que fui más cauteloso con un palmo del espacio escénico que con una frase escrita⁸.

Este modo de trabajar delata el puesto subsidiario que el texto ocupa en el proceso de creación: ya el mismo hecho de que aquel solo se dé a conocer con posterioridad a las funciones, en versiones podadas y extremadamente esquemáticas, es significativo. Ahora bien, la despreocupación a la que alude resulta engañosa: el descrédito de las convenciones de la escritura teatral no tiene por qué conllevar, necesariamente, el empobrecimiento del discurso. El autor revela cuánto hay de pose en su actitud cuando afirma: «Finalmente la labor como escritor es lo que más me apasiona, quedarme en casa, trabajar con las palabras, con treinta diccionarios de sinónimos, eso es realmente lo que me apasiona»⁹. La

⁷ Rodrigo García, *Cenizas escogidas*; Segovia, La uña RoTa 2009; p. 9.

⁸ Ibid.

⁹ Mercedes Ruiz & Yohayna Hernández, «Pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene... Una charla con Rodrigo García», *Tablas. La revista cubana de artes escénicas*, Nº 3-4, 2008 (alojado en el sitio web de ARTEA: <http://arteescénicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=245>).



campaña contra el texto implica, pues, la relegación, mas no el destierro, de la palabra en cuanto herramienta expresiva y signo nuclear del modo dramático.

Otra cosa es, claro está, el formato de la escritura dramática. En este sentido, se da un alejamiento radical de los cánones. Así, en el *corpus* estudiado apenas hay acotaciones: la práctica totalidad del texto se limita a los diálogos, al discurso efectivamente enunciado. Nuevamente es García quien proporciona pistas al respecto; en las líneas que preceden a la primera pieza antologada –*Notas de cocina* (1994)–, sentencia: «Describir un espacio, crear personajes, llenar el texto de acotaciones: algo que nunca se debería hacer»¹⁰; opinión que resuena en la introducción a la posterior *Todos vosotros sois unos hijos de puta* (1999)¹¹ y a la que no puede ser más fiel García. Reducidas, como decimos, a la mínima expresión, sus indicaciones escénicas suelen referirse, por otro lado, a aspectos anecdóticos de la realización, como a quién se dirige en ese momento el intérprete o por qué canal se vehicula el texto, cuando no es proferido por los actores.

Tal es la alergia del autor a este subtipo textual, que inclusive llega a prescindir de las etiquetas nominales y del *dramatis personae*. Este se sustituye por el elenco que intervino en el estreno en la obra. En cuanto a aquellas, solo en unos pocos casos se explicita el nombre de los participantes; y aun en estos la denominación responde a las señas reales del actor, bien se ve reducida a una sola letra (en un guiño al Beckett más minimalista) o, en fin, es víctima de una homogeneización extrema (ejemplo de lo cual sería *Angelitos*, donde todos los sujetos responden a un genérico e impersonalizador *Niño/a*). A mayores dudas, de todos modos, se presta la ausencia total de credenciales: ya no es tanto que ignoremos la identidad del hablante cuanto que este desconocimiento hace que tampoco sepamos quién tiene la palabra en cada momento.

Detalles de este cariz hacen pensar que el teatro de García no está, en efecto, orientado a la lectura y, por ende, es inabordable desde el prisma dramatólogo. Se trata de una impresión comprensible y, hasta cierto punto, acertada: la mayoría de las veces se hace necesario acudir a la práctica para rellenar los huecos que nos dejan los textos. Tal no significa, aun así, que el análisis meramente textual carezca

¹⁰ Rodrigo García, ob. cit., p. 22.

¹¹ «Me fastidian enormemente las acotaciones escénicas. / Tonterías tales como: sale por detrás; se rasca la cabeza; gritando; va vestido de rojo..., etc.» (Ibid., p. 227).

de sentido, esto es, que no se puedan rastrear rasgos específicos en un examen pormenorizado. Al margen de su alejamiento de las convenciones, hay un hecho incontrovertible, y es que los escritos de García han sido pensados para el teatro; solo por eso presentan características que no hallamos en una novela o un poema. En verdad, su artífice dice que necesitan ser situados en contexto para recuperar su esencia: ello, no obstante, se puede hacer sin necesidad de acudir a una sala; de forma imperfecta, es cierto, mas suficiente para activar el utillaje dramatólogo... aunque solo sea para certificar los defectos de la construcción textual.

Dos rasgos desmienten, además, de forma palmaria la marginalidad de la letra impresa en la creación de García. El primero son los títulos. Tan agresivos como sugerentes, se revelan indispensables como factores de cohesión; así, dice Vilar: «A su amparo cobran coherencia los bloques de texto que, a pesar de presentarse como fragmentos inconexos, contienen un mismo germen y persiguen dinamitar un objetivo común»¹². Respecto a la otra particularidad, tiene que ver con la apariencia tipográfica, más en concreto, con la estructura versificada de varias de las obras (*Notas de cocina, Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo, Rey Lear, Carnicero español, Reloj, Lo bueno de los animales es que te quieren sin preguntar nada*) y, también, con la brevedad y sencillez de los párrafos, a menudo consistentes en una sola sentencia –suerte de aforismo– y visiblemente separados unos de otros (*Haberos quedado en casa, capullos, Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba, After sun*): ambos extremos ilustran sobre la dicción que han de aplicar los actores en la puesta en escena. En otras palabras: desempeñan una función análoga a la de las inexistentes acotaciones.

Los diálogos: hablar por hablar

El contenido verbal propiamente dicho también suele incorporar pistas sobre la puesta en escena: en el teatro isabelino, por ejemplo, los diálogos estaban llenos de referencias al espacio y otros aspectos que, sin embargo, no se materializaban en el escenario; así ocurría, igualmente, en la Antigüedad clásica. La propuesta de

¹² Ruth Vilar, «La ceniza en la frente: Rodrigo García y la posdramaturgia», *Quimera. Revista de literatura*, Nº 311, 2009, p. 15.



García, en cambio, rehúye esta atribución, digamos, indéxica del lenguaje; como también soslaya las dos funciones que, según García Barrientos, son dominantes en la escena mimética: la dramática y la caracterizadora. En lo tocante a la primera, la dramaturgia estudiada constituye la inversión de la idea aristotélica de acción, adoptada como principio rector por trabajos tan importantes como *Teoría del drama moderno* (1956) de Peter Szondi, al que replica Lehmann en el suyo propio. Para Szondi, el teatro se fundamenta en la dialéctica: a partir del enfrentamiento, eminentemente verbal, de los personajes dramáticos, se traman y se resuelven los más diversos conflictos; esto es, progresa la acción. En la escena posdramática, por el contrario, la idea de colisión intraescénica –entre los sujetos del drama– queda casi del todo descartada, dirigiéndose la mayor parte del discurso hacia la sala. Toda pieza teatral, se nos dirá, se orienta, en última instancia, hacia el público. En propuestas como la de García, no obstante, este eje de comunicación se erige por encima del ficcional, hasta el punto de resquebrajar la cuarta pared. Es lo que García Barrientos denomina *apelación al público*: por mediación de sus criaturas, habla el autor directamente a su audiencia. En cuanto a aquellas, quedan reducidas a mónadas, incomunicadas entre sí y desentendidas de cualquier intriga o relación conflictiva con sus semejantes. Acaso en las primeras obras de García –sobre todo en *Notas de cocina*– conservan los diálogos una apariencia mínimamente dialéctica. La tendencia dominante es, de todos modos, la contraria.

Al desaparecer el debate intraescénico, y con él el contraste entre pareceres divergentes, también se cuestiona la dimensión caracterizadora de la palabra. Los participantes del drama monologan, bien a solas (*Agamenón*), bien por turnos (*Gólgota picnic*), alimentando un discurso que se antoja producto de una sola voz. A la similitud en el contenido se une la afinidad estilística y aun enunciativa: todos los intérpretes hablan de la misma manera, con una prosa aparentemente coloquial y en un tono vehemente, sentencioso. Aunque se dan variaciones en la verborrea de las parrafadas de una pieza a otra, prevalece una voluntad de indistinción entre los diferentes emisores. Esta igualación en el plano de la enunciación –intensificada por la forma versificada– ocasiona un profundo efecto de distanciamiento, a la par que suscita resonancias litúrgicas, conexiones con referentes como los coros de la Antigüedad o el género del oratorio. Como dice Lehmann –para quien el regreso del



coro sería una de las notas distintivas de la posdramaturgia-: «a nonconflictuous, additive language causes the impression of a chorus [...]: the individual speakers contribute only stanzas, so to speak, to a collective chorus of lamentation»¹³.

Inversamente proporcional al debilitamiento de las funciones dramática y caracterizadora, se impone un agudo componente narrativo en los monólogos. Ello, en parte, obedece al fenómeno de *epización* estudiado por Szondi y del cual Brecht constituiría el máximo exponente. En el caso presente, no obstante, nos hallamos en un estadio más avanzado de desintegración del drama tradicional: totalmente neutralizada sobre las tablas (ámbito patente), la acción se refugia en el verbo de los personajes (ámbito ausente). También alude a ello Lehmann: «In this theatre of *postepic narration*», escribe, en referencia al paradigma encarnado por el autor de *Madre coraje*, «one observes often enough that the action (already fragmented and riddled with other materials anyway) appears only in the form of an account being given: narrated, reported, casually communicated»¹⁴.

Esto, aun así, no es lo peor. Lo más inquietante es que tampoco estos pasajes narrativos reconstruyen un relato consistente ni evocan un universo ficcional –o diégesis– mínimamente trabado: la mayoría de las veces se manifiestan balbucientes, inconexos, siendo así que el conjunto semeja jirones de un todo perdido, rara vez una historia orgánica, con un desarrollo discernible. Ello se deja sentir, sobre todo, en las obras cuyos diálogos se ven entreverada de pasajes puramente performativos o repartidos en numerosos fragmentos, no relacionados entre sí sino de forma abstracta. Entre estas, destacan *Versus* (2008) y, sobre todo, *After sun* (2000); a ellas se opondría *Agamenón* (2003), una de las pocas piezas donde se puede hablar –con suma cautela, siempre teniendo en cuenta la heterodoxia de García– de unidad de acción. Tomemos un ejemplo de cada una para ejemplificar su oposición en estos términos (que no en otros, como el temático o el estilístico):

¹³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* (traducción de Karnen Jürs-Munby); Oxford, Routledge 2006; p. 129.

¹⁴ *Ibid.* p. 108.



Mi mujer va a buscar más bebidas.
Los camareros nos limpian las mesas.
Y yo les digo: *vamos a llenar todas las mesas
con la basura que traiga mi hijo*
Y así os explico el concepto de ESPERANZA
Y están todos la mar de ilusionados.
Los camareros, la cajera, el segurata...
Y mi hijo entra en el Kentucky con otros dos sacos industriales
A reventar de su propia basura
Y todos empezamos a echar
sobre las mesas vecinas a la nuestra¹⁵.

Podemos conseguir dos perritos calientes
idénticos, incluso con la misma forma de la mostaza
chorreando por encima
Con la misma textura y olor
Houston tenemos un problema:
el color de la mostaza de los perritos clonados se asemeja al color
del ketchup
¿Y la forma? –preguntan desde Houston
La chorrera es idéntica –responden– pero no acertamos con el color
¿Cabo Cañaveral, me escuchan?
No lancéis al espacio los perritos clonados
Tenemos problemas con el color de la mostaza
Y en Cabo Cañaveral hay inconvenientes
Vuelve a haber inconvenientes
En Cabo Cañaveral siempre hay inconvenientes
Y lanzan los perritos¹⁶.

Dejando a un lado el carácter disparatado de ambas citas –superlativo en la segunda, tomada de *After sun*–, cabe señalar una diferencia crucial entre ellas: mientras que en *Agamenón* hay un factor de continuidad en el discurso –toda vez que la integridad de la obra se cifra en la relación de una sola anécdota–, en *After sun* el relato, desdibujado y de claros tintes metafóricos, representa un porcentaje ridículo del total, carente, además, de la carga referencial que, pese a todo, ostenta en *Agamenón*. Los montajes de sendas piezas son igualmente significativos: las múltiples contorsiones de Juan Lorient y Patricia Lamas en *After sun* contrastan

¹⁵ Rodrigo García, ob. cit., p. 343.

¹⁶ Ibid. p. 318.

fuertemente con la contención física y el verbo apenas interrumpido de Pepo Oliva en la versión que Magrinyana hizo de *Agamenón*¹⁷.



En imagen: Agamenón (2003)

En ambas obras, en cualquier caso –y lo mismo se puede decir del grueso de la producción de García–, priman otras dos facetas del discurso teatral destacadas por la dramaturgia: la ideológica y la poética. Como dice Pérez-Rasilla¹⁸, estamos ante «espectáculos de un acentuado lirismo, pero en los que está presente una violencia inusitada (verbal y física) concebida como réplica a una sociedad brutal, desmesurada, pero, sobre todo, estúpida e inane». Este juicio alude claramente a ambas atribuciones del lenguaje. Puede que sea la ideológica la más sobresaliente: las piezas del autor hispanoargentino tienen una clara orientación sociopolítica; en ellas se combina la feroz crítica de asuntos actuales con temas más generales y, también, con aspectos biográficos, normalmente enlazados con un plano colectivo. El denominador común de todas sus andanadas es la descarnada exposición de las partes más mezquinas y vergonzantes de la realidad, en una suerte de psicoanálisis (auto)destructivo, que no deja títere con cabeza. «En su implacable mirada hacia lo contemporáneo y en especial hacia la sociedad de consumo», escribe Bergamín,

¹⁷ Me refiero a los montajes estrenados por La Carnicería Teatro en el festival de Delfos, en 2000, y por Magrinyana en El Canto de la Cabra, en 2007 (cuatro años, por tanto, después de su estreno).

¹⁸ Eduardo Pérez-Rasilla, «*Cenizas escogidas*: aproximación a la escritura dramática de Rodrigo García», *Cuadernos del Ateneo*, Nº 27, 2009, p. 93



«García propone una acción: hablar de las cosas de las que es mejor no hablar y atreverse a decir para atreverse a pensar»¹⁹. El compromiso se radicaliza, por cierto, con el paso de los años. En este sentido, es muy significativa la cesura que establece en *Cenizas escogidas*, entre las obras escritas antes del año 2000 y después: aunque el sesgo político ya es apreciable desde sus inicios, es a partir de piezas como *Compré una pala en Ikea* (2002) o *Esparcid mis cenizas en Eurodisney* (2006) cuando García comienza a enunciar sin tapujos, de manera violentamente frontal –los títulos son bien elocuentes–, los objetos de sus críticas. «Soy cada vez menos poeta y más activo políticamente», declara en una entrevista coetánea al estreno de *Compré una pala en Ikea*²⁰. Cabe decir, con todo, que ello no hace del discurso algo romo o plano; al contrario, este se halla compensado por el reiterado uso de una mordiente ironía y otros recursos retóricos:

[P]refiero hacer un tipo de teatro que diga: mira, la policía es muy buena, porque es muy bueno que a veces te peguen dos palos en la cabeza y te la rompan para que aprendas, y eso es lo que me interesa poner en escena, entonces la gente dice, qué me está diciendo este tipo [...]. Entonces inmediatamente te tachan de fascista, te tachan de loco, pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene²¹.

Al elemento irónico hay que añadir, además, una concienzuda elaboración del estilo. Lejos del clásico ideal de belleza, impregnado de coloquialismo y rayano en la vulgaridad²², el discurso posee, aun así, un innegable aliento poético, perceptible no solo en el uso del verso libre, sino también en la profusión de figuras como la anáfora, el paralelismo, la aliteración, la epanadiplosis, etc.²³, y aun, como sugiere Tackels²⁴, en la descarnada literalidad de los enunciados. Este sustrato vuelve la reflexión más eficaz, como reconoce el autor: «Hay una lucha formal, de cómo

¹⁹ Beatriz Bergamín, «El corrosivo y poético teatro de Rodrigo García conquista los escenarios del mundo», *El País*, 15 de enero de 2006, p. 47.

²⁰ Pablo Caruana, «La Carnicería se abre al encuentro del público», *Primer Acto*, Nº 294, 2002, p. 46.

²¹ Mercedes Ruiz & Yohayna Hernández, ob. cit.

²² «Todas las palabras tienen su lugar en la paleta de García: sin exclusión, sin ostracismo, sin jerarquía entre lo noble y lo vulgar, lo cutre y lo glamuroso, lo popular y lo refinado. Se admiten todas las palabras» (Bruno Tackels, «Inmersión en el mundo según Rodrigo García», en: Rodrigo García, *Cenizas escogidas*, p. 11).

²³ Cfr. Eduardo Pérez-Rasilla, ob. cit., p. 96.

²⁴ Cfr. Bruno Tackels, ob. cit., pp. 12-13.



tratar las cosas para que lo que tienes súper claro no sea de telediario: para eso pones la tele o sales a la calle. Hay que darle una forma poética»²⁵.

Por último, una sexta función del lenguaje actúa de contrapunto de todas las anteriores y, en general, de la idea de representación: la que García Barrientos llama *metadramática*. Partidaria de la ruptura de la ilusión teatral, la creación de García abunda en diálogos autorreflexivos, esto es, relativos a la actividad escénica. En ninguna de sus obras es posible olvidar que estamos ante un constructo artificial: muy a la inversa, las intervenciones de los personajes revelan una y otra vez su condición espectacular. Con ello pretenden salvaguardar la autenticidad del discurso, librándolo de las quimeras que inundan, a su modo de ver, el teatro de raíz aristotélica. En la siguiente sección profundizamos en esta tendencia.

La ficción dramática: imposibilidad de la trascendencia

La dramaturgia atribuye dos acepciones al término *ficción*, en consonancia con la tradición *dramática* (como opuesta a *posdramática*). La más amplia alude a la acción teatralmente representada o sea a la parcela de diégesis actualizada sobre las tablas, mientras que la más restringida se refiere a la cadena de eventos que conforman la fábula (el *mythos* de Aristóteles). Pues bien, en el teatro de García la aplicación de cualquiera de estos sentidos se revela problemática.

En línea con lo que recién apuntábamos, el *corpus* contemplado rechaza la representación entendida como recreación de un ámbito ficcional. En contraste, se da primacía al dominio espectacular. Los signos que se despliegan tanto en el texto como en el escenario no remiten a una realidad paralela: lejos de eso, se ubican en el aquí y ahora de la representación. Ello pone en tela de juicio el desdoblamiento que, según García Barrientos, es constitutivo del modo de imitación teatral: lo real, la cara representante, se yergue como único criterio de verificación, mientras que la diégesis se disuelve. Así lo explica Cornago, aludiendo explícitamente al influyente trabajo de Dort²⁶ sobre este fenómeno de la posdramaturgia: «Esta emancipación de las formas convierte el escenario en algo inmediato y material, todo empieza y

²⁵ Pablo Caruana, ob. cit., p. 46.

²⁶ Bernad Dort, *La représentation émancipée*; Arles, Actes Sud 1988.



acaba ahí mismo, frente al espectador, sabotando cualquier posibilidad de un sentido trascendental que desplace la obra hacia un mundo de ficción, abstracciones y esencias»²⁷.

El teatro de García solo alude a una realidad trascendente a través de la palabra, es decir, mediante un elemento no específico del teatro. Así y todo, inclusive esta aparece con frecuencia privada de poder figurativo, remitiendo, también ella, a la inmediatez de las tablas. Esta suficiencia del plano espectacular ha llevado a no pocas voces a vincular el *corpus* con el mundo de la performance. El propio autor, aun así, deja claras sus diferencias respecto de esta forma artística:

Me sorprende que en el extranjero mucha gente me tome por alguien que hace *performances*, un poco como el *living theater*, cuando en realidad lo que yo sí hago es recoger el formato de la *performance*, pero mis obras no tienen nada que ver con ella; me parece que fue algo muy respetable, pero en este momento tampoco es plan de ponerse a hacer ese tipo de historias. Lo que pasa es que tampoco es plan de ponerse a hacer un teatro donde se representen personajes, ni se cuenten historias: a mí todo eso me da bastante por el culo²⁸.

Estas palabras demuestran, a su vez, el alejamiento de García del segundo sentido de la palabra *ficción*. Al tomar lo real –caótico e imprevisible– como modelo de inspiración, conceptos como *argumento*, *trama* o *intriga* quedan inmediatamente descartados; y lo mismo sucede con la oposición entre *acción* –entendida como actuación que modifica una situación dada– y *suceso* –concebido como un evento sin consecuencias para la línea principal– que postula la dramaturgia. Como dice Lehmann: «The category appropriate to the new theatre is not action but states»²⁹. Ello quiere decir que la obra se reduce a una sucesión de situaciones sin trabazón aparente, gobernadas por una lógica temática o plástica, en vez de argumental o funcional. Hay una exposición, se barajan unos temas que dotan de una coherencia

²⁷ Óscar Cornago, ob. cit., p. 232.

²⁸ Pablo Caruana, ob. cit., p. 53.

²⁹ Hans-Thies Lehmann, ob. cit., p. 68.

muy laxa al conjunto, mas no se articula una acción sobre el escenario³⁰. De esta solo tenemos atisbos en el discurso de los personajes; inclusive aquí, no obstante, la organización es de lo más caprichosa. No en balde, varios de los montajes – *Versus*, *Gólgota picnic*– presentaban alteraciones en el orden de los parlamentos y, aun así, el conjunto no se resentía.



En imagen: *Versus* (2008)

Con este panorama, se comprenderá cuán fútil sería hablar de estructura en términos tradicionales. La creación del autor bonaerense evoca, en lo elemental, lo que García Barrientos llama *forma de construcción abierta*; vasto dominio donde «se quiebran los principios de unidad, integridad y jerarquía, con tendencia a la acumulación y relativa autonomía de las partes y preferencia por unidades menores, como el cuadro, frente al acto»³¹. En García, sin embargo, resulta ocioso emplear conceptos como *acto*, *escena* o *cuadro*: sus piezas aparecen visiblemente divididas en fragmentos –precedidos, ya por epígrafes de la más variada especie, ya por números, ya por simples asteriscos–; la parcelación, aun así, no obedece a criterios argumentales, sean estos cronológicos, espaciales o personales: tan solo a cambios en el enunciador o en los temas (sin implicar por ello una lógica evidente en el tránsito de unos asuntos a otros). Esta ausencia de un *elemento estructural*

³⁰ Lehmann recupera la noción de Gertrude Stein de *obra paisaje (landscape play)*: «a defocalization and equal status for all parts, a renunciation of teleological time, and the dominance of an “atmosphere” above dramatic and narrative forms of progression» (Ibid., p. 63).

³¹ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*; México D. F., Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C. 2012; p. 78.



subordinante invalida igualmente la distinción que propone García Barrientos, entre dramas *de acción, de personaje y de ambiente*. Si acaso, retomando la observación de Lehmann, sería dable hablar de *dramas de estado o situación*. Esta etiqueta, por desgracia, tampoco es del todo convincente. Dramas de situación serían los de Beckett: en ellos ocurre nada, pero, al menos, contamos con un mundo imaginario: en irrefrenable descomposición, no cabe duda, pero ubicado en un plano ontológico distinto del de las tablas.

En su teorización del Teatro de la Crueldad, Artaud reclamaba una escena autosuficiente, no basada en la imitación aristotélica. Inspirador del Living Theater y otras experiencias afines a la línea posdramática, su influencia en García está fuera de toda duda: a él remite, en última instancia, este anhelo de acabar con la ficcionalidad, de encumbrar la mera presencia. Cabe preguntarse, con todo, hasta qué punto es esto posible. Desterrada la acción y la neutralizada la diégesis, lo esperable es que el espectáculo se manifestase, como decía Artaud, «en pie de igualdad con la vida»³². A primera vista, sin embargo, no parece que sea así. ¿Cuál es la razón? ¿No han sido invertidas las categorías de la mimesis clásica? ¿Por qué no se ha producido el divorcio? Para empezar a responder a esta pregunta, traemos a colación el siguiente juicio de Jacques Derrida sobre la iconoclastia artaudiana: «La presencia, para ser presencia y presencia en sí, ha comenzado ya siempre a representarse, ha sido siempre ya mermada»³³. En otras palabras: en la escena siempre relucirá un grado mínimo de ficcionalidad; no, ciertamente, en la forma a la que estamos acostumbrados, pero sí como contrapunto de la factualidad.

El tiempo: la levedad de lo efímero

Como ya sabemos, para García Barrientos el drama consiste en la confluencia de un plano ficticio, etéreo, y otro escénico, material. La presunta neutralización del primero de ellos obliga a una reevaluación de los cuatro elementos que intervienen en el hecho teatral: tiempo, espacio, personajes y público. En una obra tradicional, tenemos dos líneas temporales claramente diferenciadas: la real, aquella que miden

³² Antonin Artaud, *El teatro y su doble*; Madrid, Edhasa 2000; p. 140.

³³ Jacques Derrida, «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», en: *Dos ensayos*; Barcelona, La Gaya Ciencia 1972; p. 71.



los relojes y es inmodificable, y la imaginaria, ubicada en un orbe inexistente y, en principio, espejo de la nuestra. Del encaje de esta en aquella surge el llamado tiempo dramático: una variedad no natural, sometida a alteraciones de duración, orden y frecuencia. No hará falta que expliquemos estos conceptos, ya tratados por Genette³⁴ a propósito de la narrativa y aprovechados con éxito por la dramaturgia. Lo que nos interesa es hacer notar la aparente incompatibilidad de la propuesta de García con estos planteamientos: anulada la trascendencia, remitido todo al plano físico de las tablas, deja de haber dos líneas contrapuestas, cuya síntesis originase una tercera. En sus obras, al menos en principio, el tiempo del fenómeno escénico es homologable al de los espectadores. «While it does not seek illusion either, the postdramatic aesthetic of real time signifies, however, that the scenic process cannot be separated from the time of the audience», dice Lehmann³⁵.

En resumidas cuentas, de nuevo nos topamos con la pretendida ruptura de la cuarta pared. La misma se opera mediante la también citada incursión de lo real en escena. Esta invasión debe, sin embargo, entenderse en un sentido muy relativo. Que se desdibuje el plano diegético no significa, necesariamente, que desaparezca la distancia entre sala y escena: el espectáculo, aun evitando la evocación de un mundo inventado, sigue siendo un constructo artificial; su existencia se demuestra ajena a la cotidianidad. El único acercamiento posible entre ambos polos se remeda mediante la *apelación escénica*³⁶: a la inversa de la dramatización del público, los actores *fingen* abandonar la encarnación de su personaje y dirigirse a aquel en igualdad de condiciones, desde la factualidad del espectáculo. La distancia, con todo, prevalece y, por tanto, no es posible hablar de una igualación ontológica de los ejes temporales.

Para García Barrientos, el tiempo escénico sería «abierto, intersubjetivo, 'en construcción', resultante del intercambio comunicativo entre actores y espectadores»³⁷. Partiendo de esta consideración, pero recogiendo las reflexiones

³⁴ Cfr. su «Discours du récit», incluido en *Figures III*; París, Éditions du Seuil 1972.

³⁵ Hans-Thies Lehmann, ob. cit., p. 156.

³⁶ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, p. 80.

³⁷ *Ibid.*, p. 99.



sobre la estética posdramática, proponemos el término *tiempo performativo*³⁸. Con él ponemos en primer término la actuación y la afinidad con la performance, ubicándonos, de todos modos, a medio camino entre la insobornable autenticidad de esta y la ilusión y artificialidad del teatro genuinamente dramático.

Una de las particularidades de esta especie performativa atañe al grado de representación. La dramaturgia distingue tres estadios: *patente*, *latente* y *ausente*. El primero supone que la acción se desarrolla a la vista del espectador; el segundo, que lo hace en las inmediaciones de la escena; y el tercero, que tiene lugar en un ámbito no actualizado, siquiera mínimamente, sobre las tablas; este, pese a todo, suele estar conectado con el que presenciamos ante nuestros ojos. Nada de esto ocurre en el teatro de Rodrigo García: la línea performativa se manifiesta en el dominio de lo patente; «Postdramatic theatre is a theatre of the present», arguye Lehmann³⁹. Las palabras de los personajes nos retrotraen a una pseudodiégesis, que posee su propia noción del tiempo (no específica). Entre estas dos dimensiones no hay, sin embargo, solución de continuidad. En el escenario somos partícipes de una actuación no figurativa, autorreferencial, donde de tarde en tarde se adivinan acciones, pero que no favorece –más bien evita– la reconstrucción de una historia, esto es, la trascendencia.

Esta fisura entre dos mundos descarta la existencia de un tiempo latente y, por lo tanto, de conceptos como *elipsis* o *resumen*. Peor aún: al no imponerse la remisión a un universo ficcional –con una duración determinada y donde los actos se organizarían de manera natural–, es imposible hablar de una estructuración del tiempo en la escena, de una adaptación a las coordenadas de la representación. Cuando más, podría esgrimirse el término *suspensión*, definido como «detención del tiempo ficticio de la fábula, pero sin interrumpir el curso del tiempo real de la escenificación»⁴⁰. En la dramaturgia estudiada, empero, no se trataría tanto de una detención momentánea como de una desactivación radical.

Otros dos conceptos aplicables al teatro de García serían *acronía* y *ucronía*. El primero alude a la imposibilidad de ordenar los acontecimientos de la fábula. En las

³⁸ Seguimos de cerca a Lehmann, sobre todo cuando dice: «Compared to the historical time represented in the drama, the time of drama (story and plot) and the temporal structure of the staging, we have to emphasize the *time of the performance text*» (Hans-Thies Lehmann, ob. cit., p. 54).

³⁹ Ibid., p. 143.

⁴⁰ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, p. 109.



obras de estirpe aristotélica esto se debe a una presentación ambigua de los mismos; en nuestro *corpus*, en cambio, a la eliminación del elemento narrativo. La acronía es total porque no hay un orden originario que reconstruir: todo sucede de espaldas a la lógica y sin propiciar una unidad consistente o de mayor envergadura. El segundo término da pie a las mismas reflexiones: el tiempo de García no es inubicable porque remita a un mundo mítico o descoyuntado, sino, simplemente, porque se trata de un no-tiempo, próximo al de ciertas obras de Beckett, pero aún más opaco en sus determinaciones contextuales. En algunas piezas, como *Gólgota picnic* o *Rey Lear*, el indicio cultural parecería iluminar un tanto el asunto; en su lectura o contemplación, no obstante, la opacidad se hace igual de patente.

Dicho esto, hay que admitir que la mayoría de las piezas nos da una idea bastante clara del contexto desde el que se emite el discurso: no de la localización de la fábula, sino de la tesitura histórica que subyace a las reflexiones. En este sentido, la dramaturgia de García destaca por su contemporaneidad, por sus constantes alusiones a episodios y facetas del mundo actual. En ciertos casos, estas referencias adquieren un tono abstracto, menos localizado en el tiempo –como en *Gólgota picnic* o *Notas de cocina*, centrada, la primera, en las múltiples caras de la religión cristiana, y la segunda, en las relaciones sentimentales–, pero, a la postre, sus ataques van siempre dedicados a los vicios del presente, encarnados en sociedades muy concretas. Las referencias no pueden ser más diáfanas: desde Eurodisney hasta McDonald's o Kentucky Fried Chicken, pasando por luminarias de las artes y las letras como Borges o Cézanne, iconos de la cultura popular como Marilyn Monroe, el Che Guevara o Diego Armando Maradona o dictadores como Videla, en el discurso de García confluye un verdadero maremágnum de referentes, mezclados sin orden ni concierto, que ayudan a contextualizar la diatriba tanto como hacen temer la pronta caducidad de las piezas.

El espacio: flotando en el vacío

La problemática del espacio en la obra de García remite a cuestiones muy similares a las que venimos viendo con relación al tiempo. También aquí se plantea una dimensión performativa, a medio camino entre la materialidad del escenario –



que comparten actores y espectadores, pero también escenógrafos, iluminadores, utileros, etc.– y el desactivado plano diegético. En este orbe específico el espacio presenta dilemas de calado: como ocurría con el factor temporal, nos enfrentamos a la no-figuración, a un no-espacio, existente en el vacío *creado* por el espectáculo. Lejos del par representante-representado del teatro tradicional, los constituyentes de este tipo de espacio no tienen un valor semiológico definido, *no representan nada* o lo hacen de forma abstracta y aislada, rara vez relacionándose con otros en su significación. Como dice Sánchez sobre Kantor (modelo declarado de García y de buena parte de los autores posdramáticos): «Todo lo que entra en escena lo hace como objeto, texto, música o persona real, sin renunciar a su existencia en beneficio de una realidad de segundo orden»⁴¹. Dicha existencia, pese a todo, no se identifica con la cotidianidad: aun conjurada la representación, su mera presencia inyecta una artificialidad que los enajena del plano factual. Lo mismo es predicable de las reformulaciones arquitectónicas tan características de la última dramaturgia, llamadas a abolir la barrera entre intérpretes y espectadores, o de la ocupación de los espacios cotidianos⁴². Cualquier tentativa en este sentido es inane: estas no hacen sino evidenciar lo infranqueable de esta brecha, «exigencia de cualquier tipo de teatro»⁴³. Por supuesto, hay innumerables montajes que borran la distancia física entre estos dos extremos, siendo dudoso dónde empieza uno y termina otro (*escena abierta*), o que invitan al público a participar del espectáculo (*integración*). Ahora bien, lo que ocurre en estas piezas no es que el universo teatral se pliegue a la realidad, sino lo contrario, esto es, que los improvisados participantes asumen la convención del teatro, desplazándose al espacio performativo; este movimiento complementa el que implica la apelación escénica de los actores.

Regresando a García, llama la atención la importancia que concede a este elemento, sobre todo teniendo en cuenta que en su escritura no parece prestarle ninguna atención. Su postura queda clara en una de sus entrevistas:

⁴¹ José Antonio Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*; Madrid, Visor 2006; p. 99.

⁴² «A theatre that has long found its centre elsewhere than in the staging of a fictive dramatic world also includes the heterogeneous space, the space of the everyday, the wide field that opens up between framed theatre and 'unframed' everyday reality as soon as parts of the latter are in some way scenically marked, accentuated, alienated or newly defined» (Hans-Thies Lehmann, ob. cit., p. 152).

⁴³ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, p. 148.



Creo que el espacio es uno de los elementos menos apreciados. Se pasa por alto en las producciones teatrales y muchas veces es el elemento más revelador. [...] Con respecto al lenguaje de la propia interpretación, el trabajo de Robert Wilson en el teatro y el de Pina Bausch en la danza me han enseñado que el escenario puede ser un lugar de encuentro para una variedad de formas interdisciplinarias del arte, como la danza y la música⁴⁴.

Como vemos, el interés de García por el espacio se basa en su vertiente plástica, en sus posibilidades espectaculares, no en su capacidad de figuración. Las referencias a diferentes disciplinas artísticas han de encuadrarse en un contexto vanguardista, no figurativo. Recordemos, a este respecto, su formación como videoartista. En sus piezas la imagen y el sonido ocupan un lugar protagónico; no subordinados, empero, a un proceso de semiosis típico. Tomemos, por ejemplo, las pantallas. En los montajes de García abundan las proyecciones: estas van desde grabaciones caseras hasta pasajes tomados del propio espectáculo –simultáneos al mismo–, pasando por dibujos rudimentariamente animados y fotogramas estáticos. El contenido, por su lado, oscila entre la referencialidad y la más pura abstracción. A veces, el significado es fácilmente interpretable (pensemos en los actores saltando en paracaídas de *Gólgota picnic*, en cuyo pecho se lee «Ángel caído», o en la barbacoa de libros que presenciamos al final de *Historia de Ronald, el payaso de McDonald's*); por lo general, no obstante, acusa una aparente gratuidad: es el caso de los extractos de películas pornográficas que se proyectan en *Versus*⁴⁵.



En imagen: *Gólgota picnic*,
en el Centro Dramático Nacional de
Madrid, en 2011.

⁴⁴ VV. AA., *Los dramaturgos hablan: entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*; Oviedo, KRK 2009; p. 152

⁴⁵ Nos referimos a las versiones de *La Carnicería Teatro: Historia de Ronald* se estrenó en el Festival Citemor, de Montemor O Velho (Portugal), en 2002; *Versus* lo hizo en el XXIII Festival Iberoamericano de Cádiz, en 2008; y *Gólgota picnic*, en el Centro Dramático Nacional de Madrid, en 2011.



Esta particularidad se repite con el resto de objetos que pueblan el escenario. Su configuración destaca por su marcado minimalismo y por rehuir la evocación de un ámbito consistente. Como ya advertimos, lo más normal es que cada elemento funcione aisladamente, y que su sentido, bien se resista a la fijación semiológica, bien posea un aura metafórica. Según los términos dramatológicos, nos hallaríamos ante una forma *convencional* –en el sentido de *arbitraria*, no evidente– de figurar el espacio; bien entendido, sin embargo, que lo que se representa no es un ámbito físico –localizable o no en la geografía real–, sino una idea. Pongo un ejemplo: en *Gólgota picnic*, el suelo se encuentra alfombrado de panecillos de McDonald's; pues bien, la remisión al discurso anticonsumista de García se impone a la recreación de una pradera. Lo mismo se puede decir de la plancha al final de *After sun*: con ella no se recrea un restaurante, fragmento de una diégesis; su presencia, lejos de la referencialidad o el mimetismo, se subordina al mensaje ideológico de la obra.

El valor conceptual, de cualquier manera, no suele ser meridiano; al contrario, de un solo elemento se proponen distintas lecturas, no necesariamente excluyentes ni mucho menos absolutas. Mayormente basada en la libre asociación y el capricho, la construcción del espacio remite a los modos expresivos de la poesía y la pintura antes que a los del teatro o la narrativa. Al respecto dice Pérez-Rasilla:

La relación con los objetos rara vez es funcional, sino ritual, obsesiva, ingeniosa, dislocada, compulsiva, etc. Los objetos y la relación del personaje con ellos tiende a desmesurarse. También el espacio y el tiempo pierden funcionalidad en beneficio de su condición simbólica, que se acentúa. La relación de los actores-personajes con las dimensiones espacio temporales es más libre, más versátil, pero también más ambigua e inquietante. La gestualidad y las acciones físicas no son tampoco funcionales, sino metafóricas o metonímicas⁴⁶.

Hasta tal punto llega la ruptura con los procesos *normales* de semiosis, que inclusive se insinúa la no-significación de ciertos objetos. Es lo que se desprende la nota que abre *Notas de cocina*: en ella se menciona «una gigantesca reproducción de *La Gioconda*, apoyada en el suelo. Un objeto de gran envergadura que no servirá para nada. En absoluto»⁴⁷. Indicaciones como esta sugieren una concepción

⁴⁶ Eduardo Pérez-Rasilla, ob. cit., p. 91.

⁴⁷ Rodrigo García, ob. cit., p. 22.



nihilista de la representación teatral. Ello es cierto, pero solo desde una concepción clásica de la creación escénica, donde el texto actúa de regulador del espectáculo, tanto en lo relativo a su configuración como a su significado. En García, por el contrario, prima la libertad del adaptador, siendo así que el texto se ve reducido a mero bosquejo, que sugiere pero no impone coordenadas al director de escena. Sobre ello reflexiona el autor en el prólogo a otra de sus piezas (*Reloj*):

La escenografía que pienso no tiene que ver con las acotaciones escénicas que propongo y, sin embargo, ha nacido de ellas. Pero no voy a contar aquí mi idea del espacio. Quiero que mis textos consigan, en los que participen en su montaje, imágenes nuevas, ideas propias, ajenas [...] a mí⁴⁸.

En resumen, el espacio cobra entidad como lugar concreto de la actuación, desligado de un *más allá* diegético –pero también del entorno cotidiano–, y con un potencial semiológico centrífugo, abierto a la interpretación. A la vez, despunta la dimensión ritual. A ello responde el anhelo de integración de sala y escena: la participación de los espectadores da lugar a un espejismo de ceremonia, en donde se diluyen las figuras del autor y aun del director. Cabe advertir, con todo, que incluso aquí se mantiene un mínimo de distancia, que la intervención del público se halla significativamente restringida, siendo los intérpretes los únicos capaces de influir sobre las coordenadas espaciotemporales.

El personaje: el cuerpo sin alma

Uno de los mantras posdramáticos consiste en el rechazo de la identificación actor-personaje: «The actor of postdramatic theatre is often no longer the actor of a role but a performer offering his/her presence on stage for contemplation»⁴⁹. Esta concepción constituye el síntoma más evidente del ocaso de la diégesis, y se repite sin cesar en –y a cuento de– la dramaturgia de García. La sustitución del *dramatis personae* por los nombres de los actores del estreno ha de interpretarse en este sentido y también las etiquetas nominales; según el dramaturgo: «los nombres que

⁴⁸ Ibid., p. 302.

⁴⁹ Hans-Thies Lehmann, ob. cit., p. 135.



hay junto a cada frase corresponden al actor para el que estoy trabajando, en quien pienso cuando escribo el texto, es decir: no son personajes, sino personas»⁵⁰. Así es... o pretende ser: en su afán por borrar la frontera entre espectáculo y vida real, los actores se muestran ante el público con su nombre y apellidos, cual si no existiera mediación o filtro representacional. Esta maniobra vuelve a ser, sin embargo, quimérica: arrinconada la vertiente ficcional, su figura sigue ubicándose en el plano performativo, específico, del hecho teatral.

El modo dramático, por su naturaleza, fomenta la confusión entre la persona real y el ente ficticio que encarna. Como dice García Barrientos:

Cualquier lector o espectador [...] se creará capaz de los personajes de una novela y un drama. Y lo hará, lo que significa que los identifica y percibe su contenido con suma facilidad; pero hablará de ellos como si fueran personas⁵¹.

García le niega la ficción a sus criaturas, saturándolas de supuesta naturalidad. Su presencia escénica los dibuja, con todo, «no como algo dado, natural, sino como algo artificial, como un “recurso” dramático»⁵². A decir verdad, aquí el extrañamiento es mucho más patente que en las piezas ilusionistas. A ello coadyuva el trabajo con el cuerpo, la voz y otros aspectos del intérprete, los cuales dan a luz un orbe autorreferencial, ajeno a los códigos de la existencia cotidiana, y que, por consiguiente, hacen imposible la homologación entre actor y público.

Lehmann habla de *teatro postantropocéntrico*⁵³: el actor deja de encarnar una ficción coherente y unitaria, pero también abandona su esencia humana o racional. Ubicado en el orbe escénico y ajeno a todo código preestablecido, deviene un signo indescifrable. A este proceso deshumanizador se añade, por si fuera poco, un alto grado de despersonalización y abstracción, merced al cual el sujeto dramático se antoja más como el repetidor de una idea, o su representación, que como un ser concreto o individualizado. El resultado es un espectáculo *frío*, intelectualizado (que no racionalizado) en el sentido descrito por Ortega, que, como dice Lehmann, se nos aparece

⁵⁰ Rodrigo García, ob. cit., p. 22.

⁵¹ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, p. 183.

⁵² Ibid.

⁵³ Hans-Thies Lehmann, ob. cit., p. 81.



especially alienating because in the theatre we are dealing not just with visual processes but with human bodies and their warmth, with which the perceiving imagination cannot avoid associating human experiences⁵⁴.

En términos de García Barrientos, estamos ante *portavoces de las intenciones ideológicas o didácticas de la obra*⁵⁵. Ya advertimos sobre la carga ideológica de la palabra y la ausencia de enfrentamiento entre los sujetos: todos ellos responden, con ligeros matices, a un mismo discurso, aun cuando este se vea modificado por la ironía o la provocación. «El conflicto teatral ya no se desarrolla en un nivel ficcional, construido, por ejemplo, sobre la oposición de un personaje contra otro», escribe Cornago⁵⁶. Es verdad: la única dialéctica se da entre la obra y el público. En cuanto al personaje, apenas halla acomodo en el esquema orgánica de la dramaturgia; no solo eso: el teatro de García es indiferente a los contrastes caracterológicos, toda vez que las diferencias entre los intérpretes carecen de entidad, resultando sus papeles, *grosso modo*, intercambiables, o sea, no encuadrables dentro un sistema de fuerzas o diagrama de funciones en la línea del célebre modelo actancial. Solo en algunas piezas –*Notas de cocina*, más que cualquier otra– la oposición hombre-mujer podría llevar a pensar en una dualidad subyacente. En el resto, en cambio, la elección de unos u otros personajes acusa una profunda gratuidad.

La uniformidad deriva de diversos detalles: al ya referido mensaje ideológico añadimos la dicción –sentenciosa, semejante en todos los casos– y la apariencia física, especialmente la indumentaria. Salvo casos obvios de simbolismo (como la Niña del Exorcista de *Gólgota picnic* o los trajes de payaso en *Historia de Ronald*), esta destaca por su aire casual. La idea es suscitar una impresión de naturalidad, y aun de pobreza, opuesta a la sofisticación del teatro clásico. Al mismo designio obedece, al menos en parte, la tan recurrente desnudez. El cuerpo desnudo remite, en la superficie, a la estética preconizada por Grotowski; en un nivel más profundo, en cambio, sirve a dos fines: por un lado, a la referida igualación de los sujetos del drama (véase, si no, el comienzo de *Historia de Ronald*, donde es difícil distinguir a

⁵⁴ Ibid., p. 95.

⁵⁵ José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, p. 213.

⁵⁶ Óscar Cornago, ob. cit., p. 232.



los intérpretes); y por otro, a la exposición del cuerpo en su esencialidad, previo a cualquier categorización racional. Ello engarza con el rechazo de la representación y los códigos asociados a ella; contraria a la fijación de un significado trascendente, se manifiesta con insistencia la presencia corporal del actor. No se deduce una lectura regida por la lógica: el movimiento y la manipulación del cuerpo –a menudo también el maltrato– se revelan autosuficientes. Así, dice Lehmann: «Mientras que el cuerpo dramático era el portador del *agon*, el cuerpo posdramático ofrece la imagen de esta agonía»⁵⁷. Es aquí donde más brilla su condición performativa.

En imagen: *Historia de Ronald* - Festival Citemor (Portugal, 2002).



Con este panorama, cualquiera daría por inoperativas las categorías de la dramaturgía. Ello es verdad solo hasta en parte. En el caso de García, el método de García Barrientos puede servir, precisamente, para estimar el grado de ruptura al que nos enfrentamos. La tarea no es ociosa, en cuanto, para ir más allá de las pautas del teatro clásico, se hace preciso partir de ellas. En este sentido, el enfoque dramaturgía es capaz de reconstruir el camino seguido y dictaminar cuáles son los objetivos asaltados por la escena posdramática. Como bien dice Lehmann: «El arte en general no puede evolucionar sin remitirse a formas anteriores. Solo varía el grado, la consciencia, la explicitud y la particularidad de la referencia»⁵⁸. Quizá sea el personaje el elemento que mejor expresa este diálogo con las formas y los temas del pasado. La presencia de nombres como Agamenón o Lear en la obra de García debe ser entendida de esta manera. Y es que, como dice el dramaturgo: «yo hago teatro clásico, mi formación es de teatro clásico y cuando utilizo elementos del *performance* en mis puestas, siempre están metidos dentro de

⁵⁷ Hans-Thies Lehmann, ob. cit., p. 152.

⁵⁸ Ibid., p. 27.



rigurosas estructuras teatrales»⁵⁹. Así es: de algún modo, nos las vemos con una propuesta clásica; contaminada eso sí de agentes extraños, desestabilizadores.

La visión: la ilusoria cercanía

Esta noción permite, más que ninguna otra, asociar la creación de García a una idea eterna de teatro. Por mucho que se evite la ficcionalidad, hay dos rasgos comunes a cualquier forma de enunciación y recepción dramática: la inmediatez comunicativa y la copresencia de actores y espectadores en el hecho escénico. Aun cuando el significado se revele oscuro, solo el público, con su visionado, puede dar carta de naturaleza al conjunto. En el caso estudiado, de hecho, su participación es, como sabemos, mucho más acentuada que en el teatro clásico, hasta el punto de ser inherente a su naturaleza: aparte de interpelarlo con la palabra, los intérpretes lo invitan a intervenir activamente en el desarrollo del espectáculo; así sucede, por ejemplo, en *Historia de Ronald*, cuando, en un acto no poco simbólico, se solicita su ayuda para acercar las gradas al escenario, o en la misma obra, cuando Juan Navarro invita a su pareja y sus hijos a bajar a las tablas y compartir con él y sus compañeros una improvisada merienda. Todas estas demostraciones rezuman un profundo aroma ceremonial, realzado por la artificiosa dicción de los personajes, el hieratismo de las figuras o, en el polo opuesto, la medida coreografía espacial. La disolución de barreras entre espectáculo y público sigue siendo, con todo, una entelequia, una mera ilusión que no hace más que subrayar la distancia constitutiva de la representación dramática.

El modelo dramatológico distingue tres clases de distancia, en función de los términos enfrentados: temática, interpretativa y comunicativa. La primera de ellas, establecida entre el mundo real y el imaginario, pierde razón de ser en la creación de García, en razón de la impugnación de la diégesis. En cuanto a la modalidad interpretativa (también llamada *semiótica*), demuestra igualmente sus limitaciones: sometida a un implacable proceso de *desemiotización*, la escena de García plantea una distancia insalvable. Del conjunto es factible deducir un mensaje general; las acciones individuales quedan, sin embargo, envueltas en una impenetrable bruma,

⁵⁹ Mercedes Ruiz & Yohayna Hernández, ob. cit.



refractaria a cualquier tentativa de descodificación. Algunas de ellas son más fáciles de desentrañar (pienso, por ejemplo, en la presentación que Juan Navarro hace de su familia en *Historia de Ronald*, usando heces para simbolizar a sus miembros, o en Rubén Escamilla orinando sobre una alfombra de libros en *Versus*). Otras, por el contrario, permanecen deliberadamente herméticas en su significación: pensemos en las máscaras de *After sun*, o en la extravagante apariencia de Juan Oriente al comienzo de *Gólgota picnic*, con la cabeza cubierta de hortalizas⁶⁰; ¿qué sentido atribuirle a estos signos? ¿Tienen una sola interpretación? ¿O acaso ninguna en absoluto? Según Lehmann

the spectator of postdramatic theatre is not prompted to process the perceived instantaneously but to postpone the production of meaning (semiosis) and to store the sensory impressions with "evenly hovering attention"⁶¹.

Dicho de otra forma: el desciframiento pasa a un segundo plano.

Por último, la distancia pragmática atañe a la presunta proximidad público-escena. Aun encontrándonos ante un caso extremo de integración entre ambas esferas, el abismo sigue existiendo, la audiencia sigue concibiendo el espectáculo como lo que es, desde una posición que no puede sino tildarse de *estética*. Lo que es más: esta cercanía no supone, en rigor, ninguna ruptura o novedad absoluta. Como bien apunta García Barrientos en su refutación de la moda posdramática: «*la irrupción de lo real* no es rasgo diferencial del teatro posdramático, sino rasgo esencial del teatro sin más, de todo teatro y desde siempre»⁶².

La perspectiva, otro de los subapartados de la visión, también se presta a reflexiones de enjundia, que colocan a García frente a la tradición clásica. Según la dramaturgia, una pieza se puede enfocar desde dos tipos de perspectiva: externa e interna. Habida cuenta de la neutralización de la ficcionalidad, lo más natural sería asumir que la representación se realiza desde una perspectiva externa. Bien mirado, no obstante, también se podría argüir que el universo de la escena, pese a

⁶⁰ Merece la pena llamar la atención sobre el protagonismo de la comida en la creación de García. Gran parte de la polémica que despiertan sus espectáculos nace del despilfarro de todo tipo de materiales orgánicos durante sus performances. Al indignado espectador burgués, le dice el dramaturgo: «Podemos permitirnos ser los verdugos de África y América Latina, pero no toleramos una escena en la que dos de mis actores se restriegan comida entre las nalgas; y sí amigos, se trata de la comida que le hemos levantado al resto del planeta» (citado en: Bruno Tackels, ob. cit., p. 15).

⁶¹ Hans-Thies Lehmann, ob. cit., p. 87.

⁶² José Luis García Barrientos, «Teatro posdramático y juegos (de manos) con la realidad», p. 34.



hallarse desligado de una diégesis, es la proyección de una subjetividad: de esa especie de ectoplasma a la que García Barrientos llama *dramaturgo*; diferente del autor real, se trataría de la instancia a través de la que se accede al plano escénico (performativo). Su existencia no supone, aun así, una mediación entre espectáculo y receptor: condiciona la apariencia y disposición de aquel, pero no orienta la mirada como lo hace el narrador en un relato.

En función de la forma de identificación con dicho ente, o con los sujetos de la acción, se distinguen cuatro formas de perspectiva: sensorial, cognitiva, ideológica y afectiva. Bajo la primera observamos la percepción de un mundo descoyuntado, próximo al del Absurdo: así sería como ve las cosas el mentado *dramaturgo*, vicario de García y abstracción de los participantes del drama. La cognitiva, por su parte, remite al contraste entre la información que manejan estos últimos y la del público. En el caso presente, no obstante, esta modalidad quedaría descartada, al carecer los personajes de individualidad y no darse una tensión en estos términos. Más importancia ostentaría, sin duda alguna, la faceta ideológica. En este particular cabe señalar dos detalles: primero, la igualación del *dramaturgo* y los actuantes, portavoces, como ya sabemos, de las ideas autoriales; y segundo, la mencionada omnipresencia de la ironía. Esta plantea una dialéctica de lo más interesante: enfrentado a auténticas *boutades*, el espectador duda sin cesar sobre las posiciones de García. Se produce, de esta manera, una dinámica constante entre la aceptación y el rechazo⁶³. El rechazo, ciertamente, es tan importante –incluso más– como la aquiescencia: el teatro estudiado busca remover, antes que someter a discusión racional los puntos barajados. Ello tiene eco en el plano afectivo, siendo así que el espectáculo despliega una gran crueldad desde un plano glacialmente ligero.

Escribe Lehmann: «For someone who expects the representation of a human [...] world of experience, it can manifest a coldness that is hard to bear»⁶⁴. Esta frialdad emana de varios factores: desde la *depsicologización* de los sujetos hasta la artificiosidad de la escena; en este punto, empero, juega un papel cardinal la ya mentada ironía, el distanciamiento inmisericorde desde el que se mira al mundo y

⁶³ «Para elaborar su discurso pone en la misma boca una desconcertante mezcla de la palabra humanista con la fascista que provoca que ambos registros extremos contacten y produzcan una descarga violenta» (Ruth Vilar, ob. cit., p. 15).

⁶⁴ Hans-Thies Lehmann, ob. cit., p. 95.



sus seres. Sus efectos respecto a la empatía y otros conceptos afines de esta toma de postura son letales. Al decir de Lehmann: «Moral indignation does not take place where it would have been expected; likewise dramatic excitation is lacking, even though reality is depicted in ways that are obviously hard to bear»⁶⁵. De ello no se sigue, pese a todo, un sentimiento de antipatía; y es que, «[b]ehind an ostensible exuberance, melancholia, loneliness and despair become perceivable»⁶⁶.

Por lo que se refiere al tercer y último aspecto contemplado bajo el marbete *visión* –los niveles–, la desarticulación del universo ficcional vuelve a complicar las cosas. Todo lo que ocurre sobre la escena remite al *hic et nunc* de las tablas, no se figuran diferentes capas de espacio y tiempo, como ocurriría, por ejemplo, si se escenificase un relato, un sueño, un recuerdo, o fuéramos partícipes de una función teatral dentro del universo recreado –la forma canónica de *teatro dentro del teatro*. Acaso se podrían asociar a esta segunda posibilidad los pasajes performativos, que, alternados con los parlamentos, comportarían otro plano de existencia (pensemos en las convulsiones de los actores al comienzo de *Historia de Ronald*, quienes, tras enunciar su texto, se revuelcan por el suelo, semidesnudos y embadurnados en leche). Ahora bien, al no darse la actualización de un orbe ficcional que funcionase de eje principal –o producirse en un grado mínimo–, se vuelve ocioso separar, al menos en estos términos, unos momentos de otros. Algo parecido ocurre con las palabras de los personajes: como sabemos, apelan a una pseudodiégesis; esta, con todo, tampoco se actualiza sobre el escenario, de modo que no estaríamos más que ante un caso singular de *metadiégesis* (esto es, inespecífico); y decimos *singular* ya que no queda del todo claro si el universo desde el que los sujetos enuncian sus parrafadas –el denominado *performativo*– es ontológicamente homologable al que evoca su discurso (más o menos identificable con el nuestro, con sus McDonald's y demás). Todo parece indicar que no. Incluso en este particular, pues, quedan dudas sobre la aplicabilidad de la categoría *niveles* en el teatro de García.

Solo un recurso insinuaría la proliferación de dimensiones paralelas a la que, con todas las reservas posibles, llamamos *principal*: las pantallas de vídeo. Al comienzo y al final de *Gólgota picnic* se proyectan, lo recordamos, sendos saltos en

⁶⁵ Ibid., p. 118.

⁶⁶ Ibid.



paracaídas; en *Historia de Ronald*, por su lado, vemos a los intérpretes disfrutando de una merendola campestre. ¿Se puede decir que estos episodios añaden a la representación otro nivel de existencia? La posibilidad parece altamente discutible por una simple razón: la forma de figuración –la imagen grabada– nos lleva fuera de la inmediatez del teatro; no sería exacto, pues, hablar de niveles teatrales, en cuanto hemos dejado atrás la especificidad de los medios escénicos⁶⁷. Al margen de esto, se podría apuntar una cierta contigüidad con respecto a la parte patente de la acción; el contraste, no obstante, tendría que ver únicamente con el espacio, con la dinámica dentro/fuera característica de este elemento⁶⁸: ir más allá, hasta el punto de plantear la posibilidad de una esfera más o menos coherente de signo diegético, sería demasiado.

Conclusiones

Después de pasar revista a los elementos que, según la dramaturgia, conforman el fenómeno teatral –tanto en la escena como en el papel–, es hora de emitir un dictamen sobre el lugar que ocupa la dramaturgia de Rodrigo García respecto a este paradigma. Como anuncia el título del artículo, se trata de un punto intermedio, próximo a la negación de la esencia teatral –emparentado, por ende, con el rito y la performance–, pero aún dentro de los límites señalados por la teoría de García Barrientos, o sea del modo estrictamente teatral. Varios son los factores que amenazan esta condición, abriendo la puerta a la llamada *escena posdramática* (donde el prefijo *post* no posee un valor temporal, sino de superación del drama clásico, articulado en torno a un conflicto y ubicado en un mundo ficcional, imagen del nuestro). El más determinante es, sin discusión, la pretendida neutralización de la ficcionalidad, en aras de una igualación entre la realidad de la escena y el plano cotidiano. Apoyada en un prurito de autenticidad y naturalidad –con innegables tintes éticos–, la creación de García rehúsa la figuración de una diégesis. A cambio, ofrece un ámbito puramente escénico, evocador solo en un sentido muy laxo,

⁶⁷ Sobre este asunto y otros de similar índole, cf. José Luis García Barrientos, *El teatro del futuro*; México D. F., PasoDeGato, 2007.

⁶⁸ Cfr. José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, pp. 170-172.



donde los actores se presentan ante la audiencia con su identidad real, desligados de un yo ficcional, y no existe una acción como tal: solo un encadenamiento de parlamentos, más o menos conexos, simultaneado con acciones físicas –a menudo de gran explicitud y crudeza–, proyecciones de vídeo, juegos de luces y sombras y pasajes musicales de varia índole (desde el flamenco de *Versus* hasta el Haydn de *Gólgota picnic*, pasando por la estridente música de *Agamenón*). El conjunto es un magma informe, cuya referencialidad y alcance semiológico no pueden ser más limitados. Paradójicamente, cuanto más se rechaza la ilusión típica del teatro –esto es, el artificio, la quimera–, más se aleja el teatro de García de la naturalidad de la vida cotidiana. Heteróclitas en su composición e indescifrables en su totalidad, sus obras apelan a los sentidos, rehuendo la descodificación semiológica y remitiendo el grueso del espectáculo –hasta los discursos articulados– al plano estrictamente físico, corpóreo. Se produce entonces un contraste brutal entre la implicación del autor en la realidad coetánea y su aliento crítico, y el despliegue de un lenguaje privativo, que allende las tablas no solo carece de sentido, sino que incluso puede llegar a ser obsceno o insultante.

En resumen, la anulación de la ficcionalidad se compensa con nuevas formas de extrañamiento, las cuales originan un plano híbrido, al que hemos denominado *performativo*: gracias a él, se mantiene incólume la barrera respecto al mundo real. Tal barrera, que muchos apóstoles de la escena posdramática se afanan por borrar, es uno de los elementos clave –seguramente el más importante– para defender la pertenencia de la dramaturgia de García al coto teatral, entendido en un sentido amplio. El muro tiene, en realidad, dos caras, una específica de la dramaturgia estudiada y otra general. Así, por un lado, se genera un agudo distanciamiento de lo que se observa en escena, de resultados de lo cual el espectador no lo entiende cabalmente ni es capaz de identificarse con los sujetos dramáticos, ni siquiera con sus palabras –las más de las veces teñidas de ironía–; y por otro, prevalece un planteamiento comunicativo común a cualquier espectáculo, más en concreto, a cualquier pieza de teatro: el público, por mucho que se vea integrado en el ámbito escénico, convertido en un engranaje más del espectáculo, siempre conservará su condición de observador, situado a una distancia estética, agente imprescindible del intercambio teatral y la creación de significado (con independencia de su carácter



precario). Considerada desde esta perspectiva, no existe diferencia alguna entre la dramaturgia de García y la de, por ejemplo, los trágicos de la Antigüedad. La dimensión ritual, la intromisión de lo real, la fisicidad y otros rasgos reivindicados por la corriente posdramática son aspectos inherentes a toda pieza de teatro, a veces más acentuados, a veces menos. Solo se ven realmente alterados el eje ficcional y la dialéctica articuladora; su abandono, de todos modos, no abre un agujero negro que engulla todo lo demás: la representación conserva su alteridad y, por esto mismo, un porcentaje elemental del desdoblamiento propio del teatro.

Muchos adjetivos de índole negativa son aplicables a este *corpus*: escabroso, peregrino, incongruente, desproporcionado, oportunista, anticlimático. Ahora bien, ninguno de ellos nos empuja fuera de los dominios del modo caracterizado por Aristóteles hace más de dos milenios. Lo que Lehmann teoriza son casos extremos, que tientan los límites y que podrían ser adjetivados, con la fórmula de Ionesco, de *antiteatrales*. Otra cosa muy diferente es que no sean asumibles por el paradigma definido por la dramaturgia. Gracias a sus categorías, hemos podido constatar las múltiples anomalías de la propuesta de García, sus desvíos de lo que llamaríamos *la norma*; también ellas, no obstante, nos han servido para evidenciar su respeto por unos mínimos irrenunciables, cuya violación supondría la muerte del teatro en cualquiera de sus acepciones. Y, es que como ya vimos, no sería descabellado (no demasiado, por lo menos) afirmar el espíritu esencialmente clásico del teatro de Rodrigo García.

mcarreragarrido@gmail.com

ABSTRACT:

This article opposes two theoretical frameworks applied to drama studies: the postdramatic perspective and the method known as *dramatology*, developed by Spanish researcher José Luis García Barrientos and based on the Aristotelian concept of mode of representation. Focused on the work of Spanish-Argentinean author and stage director Rodrigo García, the analysis aims to determine to what extent the type of theatre practised by him eschews the categories of traditional mimesis. To do so, it undertakes a systematic survey of seven essential points: text, dialogues, dramatic fiction, time, space, character and audience.

Palabras clave: posdramático, dramaturgia, García, Lehmann, García Barrientos.

Keywords: Postdramatic theatre, dramatology, García, Lehmann, García Barrientos.