



:: [portada](#) :: [Cultura](#) :: [Teatro](#)

15-06-2006

Rodrigo García o la guerra contra el espectáculo

Susana Arbizu y Henri Belin

Rebelión

Después de un período de relativo distanciamiento de los escenarios franceses, apenas interrumpido por escasas representaciones del espectáculo-performance *Accidens*, Rodrigo García y La Carnicería Teatro marcan su regreso, en primera línea del frente creativo en guerra contra el espectáculo¹, con el montaje *Borges + Goya* representado durante casi un mes en el Teatro de la Cité Internacional de París (del 8 de mayo al 3 de junio 2006). Este ciclo de representaciones parisinas, con el que se concluye una gira de varios meses por Suiza y distintas ciudades francesas, ilustra el eco importante que tienen las obras de Rodrigo García tanto en Francia como en muchos otros países europeos, donde el dramaturgo hispano-argentino ha cosechado estos últimos años no pocos éxitos críticos y públicos. Una situación que contrasta con la confidencialidad en la que se mantienen sus obras en España, donde los textos de Rodrigo García, además de ser poco montados, tampoco gozan de la difusión que merecen por su especial novedad y creatividad. Así, y pese a encontrarnos ante uno de los fenómenos más interesantes de la escena teatral española, no deja de sorprender que este joven autor (Buenos Aires, 1964), al frente de una obra prolífica con la que lleva más de quince años proponiendo nuevas líneas de investigación y de renovación de la escritura y puesta en escena teatral, sea casi totalmente ignorado por la crítica y el mundo editorial español. ¿Cómo entender que toda la obra de Rodrigo García esté traducida y publicada hoy en Francia por una editorial teatral independiente, responsable de la edición de la mayoría de los autores vanguardistas del momento (*Lessolitaires intempestifs*, <http://www.solitairesintempestifs.com>), que presenta en su catálogo nada menos que 10 de los títulos más emblemáticos de la obra de Rodrigo García, a veces incluso publicados en edición bilingüe, cuando en España era, hasta hace poco, casi imposible hallar el menor texto de este autor editado en español? Demos las gracias desde luego a la labor que actualmente desempeña Aflera Producciones, SL que edita en su colección Pliegos de Teatro y Danza (<http://www.aflera.com/pliegos/>), no sólo la mayoría de los textos de Rodrigo García sino también los trabajos de otros valores importantes de la escena española, como la coreógrafa Elena Córdoba o el director escénico Carlos Marquerie, colaboradores habituales de Rodrigo García, con los que constituye una familia artística aparte en el panorama teatral español.

Además del problema editorial, la escasa representación de las obras de La Carnicería en España, más allá de la simple reflexión acerca de las cualidades o defectos de unas producciones políticamente incorrectas -que a menudo suscitan el escándalo y molestan a los poderes institucionales y a la crítica bien pensante (a la de derechas como a la del grupo PRISA)-, refleja también las pésimas condiciones materiales en las que evoluciona el espectáculo vivo en la península ibérica (en especial la danza y el teatro) desde que, a partir de 1992, el sector institucional redujera drásticamente su apoyo financiero a la verdadera creación contemporánea, trasvasando su ayuda económica, por falta de recursos y de voluntad política, únicamente a las compañías consagradas que, desgraciadamente, muestran en general una capacidad creativa bastante esclerosada.

La voluntad de ruptura



Después del éxito en Francia de espectáculos como *After Sun* (2000), pero sobre todo de *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002), *Jardinería Humana* (2003) y finalmente de *Ronald el payaso de McDonald's* presentado en 2004 en la sección oficial del Festival de Teatro de Aviñón, la ruptura voluntaria de año y medio decretada por Rodrigo García respecto al mundo del espectáculo no interviene en cualquier momento, ya que corresponde al de mayor reconocimiento público y crítico de su trabajo, al menos en Francia. Refleja la crisis y el desencanto vividos por el artista argentino frente al interés comercial suscitado por sus obras. Como lo explica en este pequeño texto de advertencia dirigido al público que asiste a la representación de *Borges + Goya*, Rodrigo García siente una profunda desconfianza² respecto al éxito de sus últimos trabajos, especialmente acerca de las motivaciones de las empresas culturales que lo contratan así como del público que viene a verlo. El temor a transformarse en un producto de consumo cultural más, inofensivo, despojado de su carga subversiva -esencialmente basada en la acérrima crítica de la sociedad de consumo y de los valores que ésta conlleva-, ha conducido al director a replantear su estética de la representación:

Borges + Goya es una obra atípica en el conjunto de mi obra [...] Escribo esto porque hace más de un año comenté públicamente el hecho de que sentía un profundo desencanto y una desconfianza alarmante para con el circuito teatral en el cual me movía y para con el público que viene a ver mis obras. Lo que me impedía confrontarme a una nueva creación, pues una obra de teatro nace de la necesidad y de la convicción, nunca del aburrimiento y de la incredulidad.

La voluntad de escenificar el control totalitario ejercido por la sociedad de consumo sobre el cuerpo del hombre moderno había llevado a Rodrigo García a proponer puestas en escena en las que ingentes cantidades de comida, de objetos y de marcas invadían con violencia y desmesura los cuerpos de los actores y el escenario, a menudo transformado en vertedero. La estética dinámica del dramaturgo en este aspecto se apoyaba tanto en el trabajo físico de los actores como en la transformación permanente de un espacio escénico en perpetuo devenir, para denunciar el derroche que alimenta el funcionamiento de nuestra sociedad capitalista.

Con *Borges + Goya*, dos obras que funcionan como un manifiesto estético -con claros tintes autobiográficos en *Borges*-, Rodrigo García ha querido en cambio darle la prioridad al texto en el dispositivo escénico y dejar de lado, o por lo menos en un plano secundario, el trabajo físico y en el espacio de los actores. La voluntad de volver a centrarse en el mensaje textual y verbal denota el miedo del dramaturgo a que su trabajo sea percibido como un simple ciclo de *performances* donde la provocación y la desmesura se ven reducidas a un objeto de consumo espectacular para un público más fascinado por las salidas de tono de los actores y lo que éstos hacen en el escenario (meterse una salchicha por el culo, follar con unas zapatillas de deporte, tirar kilos y kilos de comida por el suelo, etc...) que por la reflexión política y existencial que conlleva una puesta en escena donde el exceso nunca es gratuito sino el reflejo de la violencia con la que el mercado del consumo atraviesa y aliena los cuerpos. La conciencia por parte del dramaturgo del peligro de convertirse en una pieza más del sistema espectacular -cuando no en una simple atracción pintoresca y extravagante, desprovista de cualquier tipo de peligrosidad social- le ha llevado a modificar el dispositivo escénico de sus montajes sin por ello dejar de mostrar su voluntad de seguir haciendo un teatro de combate.

En este sentido, la puesta en escena de *Borges + Goya* llama la atención respecto a sus otros montajes, por el despojamiento y el minimalismo de un decorado único, cuyo estatismo se ve prolongado por la economía del juego actoral, limitado en *Borges* al casi hieratismo de Juan Lloriente y en *Goya*, a la torpeza del movimiento del actor, embutido en el disfraz de "Indi", la mascota del Atlético de Madrid. Sin perder ni un ápice de su fuerza, el dispositivo escénico se reduce aquí a la mínima expresión de un solo actor, un decorado único y un solo vídeo que abre la representación de ambos textos. El nuevo estatuto central que se le confiere al texto queda incluso



plasmado -en la versión francesa de *Borges*- por la peculiar utilización del recurso técnico de la sobretitulación a fines evidentemente expresivos y como elemento primordial del decorado: todo el fondo del escenario aparece así iluminado en azul e invadido por la proyección del texto en francés, repetido en doble columna, con enormes letras, y sobre el que se recorta la figura del actor, también pintado de azul, diciendo el texto en español.

Borges + Goya: manifiesto estético y autorretrato desdoblado

Más allá de la voluntad asumida por el director de limitar los aspectos más espectaculares de sus anteriores montajes para concentrar la atención del público en el texto, la importancia conferida al dispositivo escénico en estos dos textos escritos en momentos distintos de su carrera (*Borges* en 1999, después de un encargo de la Casa de las Américas, con motivo de la celebración del nacimiento del escritor argentino, *Goya* más tarde en 2004), pero reunidos en el mismo espectáculo como las dos caras de una misma moneda, parece deberse también al lugar que ocupan estos dos artistas (*Borges* y *Goya*), con sus obras y sus vidas, como modelos y referentes (positivos y/o negativos) en la construcción de la estética personal de Rodrigo García. En este sentido, este doble espectáculo funciona como una especie de autorretrato del artista en joven gamberro con el que el dramaturgo expone su visión del mundo y del papel que según él debe cumplir el artista.

Borges

En el caso de *Borges*, la fascinación producida por la figura del *Borges*/escritor sobre el joven narrador que interviene en el texto en primera persona, como un alter ego de Rodrigo García, se ve puesta en entredicho al evocar al *Borges*/ciudadano, enfangado en sus colaboraciones y silencios cómplices para con la dictadura de la junta militar de Videla. La pseudo-neutralidad política de este otro *Borges*, presentado como un ser cobarde, protegido y encerrado en su torre de marfil de la literatura, incapaz de comprometerse con la realidad que le rodea para tratar de cambiarla, hace que para el narrador/Rodrigo García del texto, *Borges* se transforme en el anti-modelo del artista pasivo y cómplice.



Lo vi en el café Tortoni a Borges con la secretaria y el secretario y con Octavio Paz, el poeta que nunca se mojó por nada ni nadie, el poeta condecorado, el poeta insignia. Ahí estaban sentados los dos poetas insignia, los que nunca se mojaron por nadie y al fondo unos desconocidos jugaban al billar.

El texto de *Borges*, desde ese punto de vista, se presenta como una empresa desmitificadora y liberadora respecto a las figuras paternas de las letras latino-americanas con la simbólica y mítica muerte del padre cuyo cadáver dinamitado por el narrador desde su tumba suiza, vuela en pedazos hasta el obelisco bonaerense para aterrizar finalmente en las parrillas donde se preparan los choripanes que comen los hinchas del "Boca" que lo escupen al campo con un eufórico grito de GOOOOOOOOOOOOOOOOL.

En la puerta siete está el puesto de los bocatas de chorizo, los choripán! Caen encima de la parrilla los pedacitos podridos del viejo Borges y se lo zampan, se lo zampan en un choripán, el chorizo es a la brasa. Y la brasa son cenizas. Toma cenizas! Las del viejo Borges! Esas sí que son cenizas! Cágate, lo que más odiaba, el fútbol! Y se lo zampan disfrutando del partido!

Gritan gol con la boca llena de Jorge Luis Borges, escupen a un hombre importante, ojo!

El recorrido del cadáver de Borges funciona como una metáfora del proceso creativo que el autor seguirá desde Europa donde inicia su carrera como artista en los años 80, al mostrarnos cuáles son sus fuentes, cómo las desacraliza y qué tratamiento radical les impone en la búsqueda personal de su propia poética. La manera en que acaban los restos de Borges en la boca de los del Boca, ilustra también la mezcla de los códigos de la cultura popular y culta que nutren el trabajo de Rodrigo García. Esta desacralización saludable y necesaria de Borges y Octavio Paz nace evidentemente de la crítica de su postura política: la pasividad y la hipocresía de estos poetas funciona como un contra ejemplo de lo que debe ser el artista, evidenciando la importancia del compromiso y de la dimensión política de su teatro. El video liminar que inaugura la representación de Borges no puede ser más explícito al respecto al yuxtaponer un mix de imágenes donde aparece Borges asintiendo con la cabeza, un perro de bandeja trasera de coche, cuya cabeza se balancea al igual que la de Borges y una felación en primer plano donde una chica mueve la cabeza al mismo ritmo que Borges y el perro.

Goya



Es también un video el que introduce el segundo texto, *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*, recreando a través de una escena nocturna grabada con colaboradores habituales de la Carnicería, uno de los cuadros más famosos de las pinturas negras realizadas por el pintor aragonés, *Duelo a garrotazos*. Ésta será la única referencia explícita a la obra y a la estética de Goya en esta segunda parte del díptico, esta vez protagonizado por un hincha del Atlético de Madrid, vestido de pies a cabeza con el disfraz de *Indi*, la mascota del club, un personaje perruno que recuerda tanto al perro de la parte de atrás del coche como al hincha del Boca masticando los restos de Borges. El actor, después de una introducción musical, se quita la enorme cabeza de perro para exponernos su proyecto: gastarse los 5.000 euros que ha acumulado a lo largo de una vida de trabajo, en una sola noche de farra, con el objetivo de llevar a sus dos hijos a ver los cuadros de Goya expuestos en el Prado, entrando en el museo como gamberros, rompiendo por la noche un cristal y llevándose unos cuantos gramos de cocaína, unas cervezas y unos bocadillos de tortilla, para pasárselo en grande.

Sin entrar en un análisis de los puntos que podrían unir en lo estético, la obra de Goya y la del propio García -entre otros la dimensión grotesca, la tonalidad satírica y de denuncia social, o incluso un cierto pesimismo desesperado en la visión que tienen ambos artistas respecto a la naturaleza humana-, la referencia insistente a Goya como modelo positivo y educativo para los hijos de este padre-hincha, parece sobre todo justificarse por la visión que el pintor propone del mundo a través de su obra. Goya no sólo se contrapone desde el título "a cualquier hijo de puta", sino más directamente a Disneyland Paris que es lo que prefieren ver los hijos del hincha del Atlético y no la serie negra del Prado.

Es interesante subrayar la elección de Borges y Goya como la pareja contra-modelo/modelo o negativo/positivo del manifiesto artístico en que se convierte este montaje de *Borges + Goya*. Goya, aunque se presente como un modelo de referencia opuesto al Borges cobarde y sin compromiso político de la primera parte, no es sin embargo objeto de veneración respetuosa en el proceso creativo. Por ello, Rodrigo García se acerca a la figura del pintor de modo oblicuo, con por una parte, un homenaje-emulación a una de sus obras (*Duelo a garrotazos*) a través del video inicial y por otra parte, en el texto, a través del discurso del padre de familia, con la invitación a visitar con sus hijos en el Prado sus pinturas, entrando como delincuentes. Esta entrada ilegal y gamberra en el panteón de la cultura normalizada, museificada, consagrada (¿muerta?), resume perfectamente la estética golfa y desmitificadora que asume Rodrigo García en su teatro para devolver al arte, la vitalidad y la fuerza incontrolable que debe tener frente a la empresa de control y de desvitalización que dirige la sociedad del espectáculo contra el arte vivo. No en balde, el padre repite hasta el final de la obra que para comprender a Goya hay que ver sus cuadros rompiendo cristales, es decir rompiendo los cristales del respeto y del decoro atribuido por el museo -el discurso institucional- a la obra, para sentir y recuperar su valor subversivo. Desde ese punto de vista, la empresa aparentemente alocada del padre-hincha se asemeja a una empresa de salvación de Goya y de recuperación de su espíritu, hoy cloroformado en el museo, un proceso identificatorio del artista destinado a confirmarlo en su trayectoria artística. Del mismo modo, insiste en los bocadillos de tortilla, las cervezas, el vino, la cocaína que deben engullir los cuerpos de los espectadores (sus hijos), para darle de nuevo vida al arte, en un proceso liberador, festivo y carnavalesco. Las últimas palabras del texto en su final provisional² constituyen así un verdadero programa estético y vital:

Vamos a ir al Prado. Con la mochila a tope de droga, bocatas de tortilla, y birra y Macallan. Y piedras para romper las ventanas. Y la sangre haciendo Bum Bum. Una fiesta.



1 Nos referimos tanto al valor *debordiano* de la palabra como a la situación del teatro español, a menudo transformado en mero espectáculo de diversión y/o empresa subvencionada, en las antípodas de toda veleidat subversiva –y por ende creativa– inherente al verdadero teatro vivo.

2 El estreno mundial el 11 de junio en Reus (Tarragona) de la nueva creación *Aproximación a la desconfianza* será al respecto muy interesante.

3 Al final de *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*, el autor deja entender que el texto continuará, señalando que sólo se trata del fin de la primera parte y que una segunda entrega aparecerá en el próximo número.