

Pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene Una charla con Rodrigo García

Mercedes Ruiz Ruiz y Yohayna Hernández
(*Tablas 3-4, 2008*)

Con Rodrigo García, a través de su obra al frente de La Carnicería Teatro (1989), podríamos haber hablado de incontables tópicos, pues sus piezas son ensayos escénicos que complejizan no sólo la forma de pensar el lenguaje teatral contemporáneo y sus cruces con otras discursividades, sino fuertes descargas de denuncia de las principales agonías que recorre el individuo contemporáneo inmerso en un contexto postgeopolítico, proyectadas desde la provocación como estética, la violencia artística, el cuerpo del actor que se exhibe, se expone, se arriesga.

Ahora recuerdo aquella familia de animales domésticos («¿Qué enorme animal estamos construyendo? ¿nosotros mismos?» Michel Serres) atravesados por tarjetas de crédito en la carnicería humana que es Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba, tengo en mente su lista de «los cuarenta hijos de la gran puta» (Elvis Presley, Marilyn Monroe, Marlon Brando, Andy Warhol, Pablo Picasso, Freud, Santiago el apóstol, Gandhi, Nelson Mandela, Jannis Joplin, Oscar Wilde, Freddy Mercury, Borges, el Che, Pasolini, Diego Maradona...) y al pequeño niño, homofóbico y perverso, que insistía continuamente en «darles a todos por culo». Así es el teatro de Rodrigo, lleno de abismos, de contradicciones, un pensamiento explosivo, una escena fragmentada de la que no sales ileso, te vas, te quedas, te incomodas, te ríes, no entiendes...

¿Por dónde empezar, entonces, esta charla con Rodrigo? En una entrevista hace algún tiempo expresó: «Para mí la diferencia entre espectáculo y obra de arte es que uno trabaja con un lenguaje que ha aprendido y otro se lo está inventando, con todas sus limitaciones y con toda su torpeza». Definir esa «invención» fue la obsesión que motivó nuestro diálogo, aquí queda cuánto avanzamos o no por este camino.

En los estudios sobre tu obra se esboza una periodización que marca tres momentos fundamentales. El primero incluye puestas como *Acera derecha* (1989), *Prometeo* (1992) y *Notas de cocina* (1995) y se caracteriza por una dramaturgia y dirección de tu autoría que incursiona en nuevos tratamientos del espacio, tiempo, del juego escénico de los actores a partir de la partitura textual que reorganiza los restantes sistemas signícos. Con *Conocer gente, comer mierda* (1999), *Haberos quedado en casa, capullos* (2000) y *Afeter Sun* (2001) se inicia la segunda etapa, de reconocimiento internacional y donde se enfatizan tus exploraciones en una dramaturgia corporal, en un trabajo de co-autoría con los actores, hasta llegar a tus recientes espectáculos, que son los que nosotras hemos visto, exponentes de una voz reconocible, un marcado estilo en la manera de construir –*Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002), *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's* (2002), *Accidens, matar para comer* (2005), *Aproximación a la idea de*

desconfianza (2006)– y que te convierten en una de las figuras valederas de la escena contemporánea internacional.

A más de veinte años de experiencia artística, cómo valoras esta periodización, cuán acertada la crees y cuáles son las búsquedas y hallazgos ideológicos que han marcado este camino en cada uno de sus momentos paradigmáticos.

Tengo cuarenta y cuatro años y empecé a los veintiuno a hacer teatro, por lo que llevo veintitrés años trabajando para la escena. Sin embargo, es oportuno señalar que no me he dedicado al teatro para ser un profesional, intenté siempre marcar una diferencia entre lo que es el sentimiento de sentirse un artista y no un profesional. No me interesa montar mañana *Hamlet*, una ópera, sino que trabajo por una necesidad expresiva, para ir encontrando mi propia caligrafía, mi propio lenguaje, y así ha pasado el tiempo y, como bien ustedes apuntan, transité por numerosas etapas.

En principio fui un poco escritor, aunque en realidad me proponía ser más director de escena. Tenía como referente el teatro argentino. En ese contexto que me tocó vivir, cuando era chaval, de quince a diecinueve años, veía mucho teatro, ya sea a pesar o por la dictadura militar, curiosamente había numerosos teatritos como respuesta a ese momento de opresión que se vivía, incluso antes del fenómeno de Teatro Abierto, que fue un movimiento de teatro político muy evidente, se hacía mucho teatro por necesidad expresiva o como se diría vulgarmente, por amor al arte. Y esa fue la sorpresa que me llevé cuando cambio de país. Al llegar a España me di cuenta que funcionaba otro mecanismo de producción. Aquí no movemos un dedo si no nos dan la ayuda del Estado, y con esto no quiero decir que no existiera gente que sí trabajaran también por vocación, pero la manera corriente era otra, y eso me sorprendió mucho.

Luego tuve la fortuna de encontrar un grupo de personas afines. Entre ellos a Carlos Marqueríe, el iluminador, quien ha sido muy importante, pues él tenía acceso al Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, dirigido por Guillermo Heras. Gracias a él y al pequeño teatrillo que se llamaba Pradillo, en Madrid, comencé a hacer mis propuestas, tuve la posibilidad de producir mis obras y de interactuar con otros artistas. Conocí a La Ribot, que hace danza, a Óskar Gómez, director teatral, a Olga Mesa, intérprete y coreógrafa, y entonces éramos un grupo así, que teníamos la posibilidad en aquel teatro de hacer nuestra obra, pues el Centro era un sitio muy bueno que apoyaba las nuevas tendencias y a los creadores que se salían de las reglas.

*Rodrigo, hemos visto que tu obra ha recorrido por varias etapas en las que se pueden distinguir maneras de hacer muy precisas, podríamos hablar de una transición en tu poética desde tus primeros espectáculos a este último que vimos ayer en la noche. Por ejemplo, en *Protegedme de lo que deseo* (1998) la puesta comenzaba con un extenso monólogo que precedía la coreografía espectacular y era un eje que articulaba el discurso escénico, pero anterior a este montaje has hecho otros más experimentales que no conocemos. Nos interesa que nos digas cómo fueron esos procesos, y si estás de acuerdo en que existe una transición formal desde aquellos primeros pasos hasta llegar a *Versus* (2008), que sin desatender los presupuestos que defiendes en montajes anteriores, notamos un énfasis en lo poético, un discurso más hermético, menos explícito en términos ideológicos que en *La historia de Ronald*,... y Compré una pala en Ikea...*

No me he detenido nunca a pensar dónde hay un periodo finalizado, ahora mismo no tengo ni la cronología en mente, aunque sé que se puede hacer. Ahora, sí tengo muy claro a qué responde *Protegedme de lo que deseo*. Es siempre la lucha que he tenido entre la literatura y el teatro. Antes, hace veintitrés años, trabajaba como cualquier autor, con textos terminados. Los sacaba de un cajón e intentaba hacer una puesta en escena. Por ejemplo, *Notas de cocina* tiene una estructura dramática, *Acera derecha*, tú la lees y tiene una estructura dramática definida, lo

mismo pasa con *Prometeo*. Son textos que están terminados y luego voy y los monto. Pero cuando se trata de obras como las que ustedes apuntan, en el caso de *Protegedme de lo que deseo*, ya me meto en otra historia completamente distinta. Para este montaje tenía una idea y estructura definidas: separar la literatura de las acciones teatrales de la forma más básica del mundo. Aquello tenía que comenzar con un monólogo en el que el actor amenazaba con hablar diez horas, y cuando el actor paraba, la obra se rompía y comenzaba una locura sin fin de movimientos, de acciones, de complementar el mundo de las palabras, no de manera ilustrativa, sino todo lo contrario, se trataba de comentar. Esa fue la aventura que intenté en esa puesta, cómo encajar la literatura dentro del teatro, que es un problema constante en mi investigación.

¿Cómo ha evolucionado en tu obra la relación entre la palabra y el lenguaje corporal, escénico?

Digamos que hay una relación, cuanto menos literatura aparece en mis obras, más cuidado tengo con la literatura. 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. Yo creo que por aventura me fui adentrando en el teatro. Me fui dando cuenta que cuanto menos masa textual aparecía en las obras, pues más importancia tenían las palabras y más posibilidades tenía de experimentar y recrearme en mi escritura, desde lo poético de los textos. También está el hecho de lo funcional: cómo los textos funcionan en el teatro. Para responder a ello he intentado hacer de todo en mis propuestas: escribirlos con una tiza en las paredes como en *Los tres cerditos* (1993), proyectarlos en un vídeo, como lo he hecho hasta ahora, improvisar textos con los actores en ese momento, porque creía que había que improvisar y no tenían que decirlos estúpidamente, grabarlos en *off...*, en fin, he intentado hacer todo lo posible para meter la literatura en el teatro.

Eso es lo que queríamos saber cuando te hablábamos de las periodizaciones, cómo sentías la relación cuerpo-palabra.

Lo importante es lo que les comentaba antes, esto de tener la obra en el cajón y salir a montarla es un proceso muy distinto a cómo nace una puesta si no cuentas con un texto de antemano. Si ya la tienes escrita, vas y la montas y es muy diferente de llegar al local de ensayo el primer día sin nada, absolutamente nada, y empezar con los actores y después marchar a casa con algo. Por ejemplo, en ocasiones llego, pinto dibujitos, se los propongo a los actores y comenzamos a trabajar. Nunca repetimos lo mismo y de esta manera vamos acumulando un material. Hay un momento en que les digo: «cada cual haga lo que quiera que yo me voy a mi casa quince días». Y me pongo a escribir sobre las imágenes que pasaron, eso unido a las libretitas que llevo en las que todos los días escribo notas. Y cuando reúno ese material llega el momento más interesante del tipo de trabajo que hago como director: ver qué texto se puede acompañar de situaciones, qué imagen se puede comentar, tomando conciencia que hay imágenes que no necesitan palabras y otras que sí requieren el anclaje de las palabras, porque si no serían gratuitas. Es lo divertido del proceso, el cual resulta completamente azaroso porque te vas encontrando con los resultados. De esta manera se conforma un discurso coherente, porque tanto las palabras como las imágenes yo las propongo, es decir, son mis problemas y al final siempre se encuentran.

Sentimos que tu teatro se ubica en las fronteras entre la puesta en escena y el performance. El teórico francés Patrice Pavis utiliza la categoría la puesta en perf o la perfpuesta para definir estos fenómenos. ¿Es ello aplicable a tu poética?

No, yo hago teatro clásico, mi formación es de teatro clásico y cuando utilizo elementos del performance en mis puestas, siempre están metidos dentro de rigurosas estructuras teatrales.

¿Puedes definirnos dentro de tu poética qué reconoces como «rigurosas estructuras teatrales»?

La trampa que tienen mis puestas es que damos la sensación de que todo está ocurriendo en el mismo instante que se ve y que el actor está improvisando, esa es la impresión que muchas veces sugiere mi trabajo. Si ven hoy la obra que pusimos anoche van a notar que es exactamente igual, lo que pasa es que los actores tienen la capacidad de mentir de esa manera y parece que todo está ocurriendo por primera vez y que hay acciones que se las están inventando, eso es un recurso mío, una manera de componer.

Sí, estamos de acuerdo con lo que explicas, pero sentimos que en tu poética hay una deconstrucción de esas «rigurosas estructuras teatrales», en la enunciación de los actores, –partimos de que no trabajas con una figura dramática–, el tratamiento del espacio, del ritmo, del cuerpo del actor, en tus puestas hay un pensamiento de lo teatral muy contaminado con la performance postmoderna y los discursos de la plástica, en ocasiones estamos ante puras instalaciones.

Eso me pasó porque constaté que hay otra forma de hacer teatro. Cuando cambié de continente y me vine a España, entonces me interesé más por las artes plásticas. Pero realmente están en mi obra como sedimento, nunca repito fórmulas de las artes plásticas. Nunca pienso en el concepto de instalación para hacer una puesta. Solamente me di cuenta que los artistas plásticos se tomaban unas libertades expresivas y de narración que los artistas del teatro no tenían. Me di cuenta que los artistas del teatro siempre mostraban el mismo cuento de la misma manera y los artistas plásticos no, jamás se repetían y poseen universos distintos con ideas que decir y eso lo encuentro muy poco en los artistas de teatro. Por eso he aprendido mucho del trabajo de Tadeusz Kantor, Bob Wilson, de Pina Bausch, te guste o no. Por eso me volví un consumidor de artes plásticas, pero sin tener la intención de reproducirlo en el teatro, sino simplemente como consumo.

Pero esa libertad de expresar, esa manera de enunciar de la plástica, aunque no te lo propongas, se traduce en tu obra.

No me gustaba el teatro que vi, que aprendí. Consumía un teatro común y corriente hasta que choqué con Tadeusz Kantor cuando tenía veinte años, un espectáculo que se llamaba *Wielopole, Wielopole* y a partir de ahí me dije que se podían hacer otras cosas y ahí empezó todo. Pero como público no he ido ni al Festival de Avignon ni a ningún otro, solo voy a la Dokumenta de Kassel, que se hace cada cuatro años, es una elección, lo que me interesa.

Nuestra primera interacción con tu obra fue cuando proyectaste en Cuba Accidens, matar para comer. Durante el debate con el público presente se habló de la ferocidad, la violencia de la dictadura argentina, la tortura, los desaparecidos y no sé si fue producto de la saturación que tenemos en Cuba de esas lecturas, debemos confesar que no nos interesó en lo absoluto aquel montaje. Sin embargo, luego vimos La historia de Ronald,... y Compré una pala en Ikea..., y estos espectáculos nos sirvieron para disfrutar Accidens, matar para comer desde otro punto de vista, una mirada más ambigua y compleja con una construcción que desde lo formal se conectaba con el environnement como principio estructurador, de ahí su extrema sugerencia por canales sensitivos.

Sí, lo malo es hacernos hablar a los artistas, que no tendríamos por qué hablar, pues toda visión que tú das de tu obra siento que la reduce. Los artistas nunca tendríamos que explicar nuestras obras, pero nos obligan y no nos queda más remedio que cortar aspectos y para mí una obra tiene muchísimos niveles de lectura. En esta puesta que ustedes refieren uno de esos niveles podría ser el asunto de la tortura en Argentina, pero es evidente que la pieza habla de que ya no matamos para comer, las cosas se compran muertas en el supermercado. El hecho de no matar animales también deshumaniza, se están perdiendo acciones del hombre que son inherentes, como matar animales para comer, es lo lógico, matar es ecológico, ya no matamos para comer, y por tanto nos deshumanizamos. Pero a su vez es una reflexión sobre la agonía de aquel bicho, sobre la muerte, habla también sobre asuntos personales, míos, un accidente de coche. Esa pequeña pieza se puede leer desde tantos sitios o desde ninguno. La hicimos en el verano pasado en Estados Unidos, pero en Italia, por ejemplo, está prohibida, nos persiguen los ecologistas, porque lo único que ven simplemente es que mato una langosta.

***Ese es** precisamente otro de los aspectos que nos seduce de tu teatro, el trabajo a nivel de lenguaje con los contrastes, la contraposición, lo contradictorio de los discursos. Un espectáculo como La historia de Ronald,...se construye todo el tiempo sobre estos puntos de vista encontrados ideológicamente: Juan Lorient hace una crítica al imperialismo y Rubén Ametllé acto seguido reconoce la coherencia de la acción imperial, y le repite constantemente a los africanos, a los argentinos que «las cosas no caen del cielo», y cuando termina de hablar, comienzan a caer productos alimenticios y de higiene del cielo, es decir, en el espectáculo. O la larga descripción de su árbol genealógico con «plastas de mierda» que realiza Juan Navarro para decirnos que la familia como institución es una mierda y cuando termina sienta en escena a su verdadera familia (esposa e hijos). En Versus, estos contrastes también aparecen: la música flamenco y la heavy, el nacimiento y la muerte. ¿Esto te lo propones, construyes de esta manera o es algo que resulta?*

Todos estamos de acuerdo en lo que está bien y en lo que está mal. Si construyo una obra de teatro diciendo lo que está bien y denunciando lo que está mal, es muy poco interesante, no aporta nada, y además es falso, ese tipo de denuncia es falsa. Entonces prefiero exponer en mis obras mensajes contradictorios todo el tiempo, incluso poner criterios que no comparto, pero me interesa expresarlos. Es tener cojones, si no tienes cojones yo haría un teatro donde diría la pobreza es mala, los ricos son malos, los pobres son buenos, el sistema es una mierda, la policía es mala, entonces todos estamos de acuerdo y me aplauden y nos vamos todos contentos. Pues no, prefiero 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.

***Sí, inmediatamente** le creas a uno un abismo.*

Entonces inmediatamente te tachan de fascista, te tachan de loco, pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene.

***Ahora** recordamos tu disertación sobre el gallo Claudio en La historia de Ronald,... aquel dibujo animado con el que varias generaciones hemos crecido, cómo llegas a esos contrastes, porque es una dramaturgia muy personal, coherente, bien pensada.*

Eso es el azar, todo es intuitivo, yo no hago teoría sobre mi propio trabajo.

***Siempre** comienzas por reflexiones personales, cotidianas, triviales que devienen luego reflexiones políticas, de una aguda crítica social. Por ejemplo, en Ronald,... las historias que cuentan los tres actores sobre McDonald's parten de una experiencia personal, un micro discurso aparentemente banal que cuando el espectáculo*

avanza se traduce en una fuerte denuncia a lo que estas empresas generan dentro de una economía de mercado.

En este caso había que hablar de Mcdonald's y no me interesaba que los textos tuvieran calidad literaria. Necesitaba que ellos partieran de una experiencia traumática, porque quería que esos textos fueran creíbles y les dije a los actores que los inventaran. De hecho son textos que en el libro publicado no aparecen, porque no me importan como literatura. No quería que partieran de mí, de una buena escritura mía, sino de una buena experiencia, que saliera de ellos. La pauta que les puse fue que expusieran algo jodido que se vinculara con su primera visita a un Mcdonald's. Generalmente en mi obra mezclo elementos populares, cotidianos con asuntos elevados, cultos, porque yo soy así, me gusta el fútbol y mi vida también es así. Sobre todo me gusta jugar con esto en el mercado francés. Algo que debo decir es que en *Versus* he intentado hacer una obra lo más popular posible, una obra para el pueblo.

En el caso de la actuación en tus puestas no estamos ante un actor tradicional, que se aprende un texto y lo repite, sino ante un actor que se expone de una manera creativa presentando una verdad, parte de su vida.

Eso está en la capacidad de los actores. Es por ejemplo lo que logra Núria Lloansi y que a mí me sorprende mucho, porque es algo que lo consigue sola, gracias a esa capacidad, también presente en Juan Lorient, esa manera peculiar que tienen algunos actores de entender el teatro. También es cierto que mi propuesta o el montaje que genero consisten en que les doy la posibilidad de comportarse así en un escenario, no creas que lo pactamos mucho, es algo intuitivo, absolutamente natural, parece que en ese marco, con esas palabras y con esas acciones que propongo, no hay otra forma de hacerlo. No lo pactamos, lo hacen así ellos, yo no dirijo a los actores.

Entonces, qué haces, seleccionar el material que ellos proponen.

No, eso está prohibido. No puedo trabajar con propuestas de los actores, no lo he hecho jamás. A mí no me gusta trabajar con personas, me siento a disgusto haciéndolo y con las personas en general, no me siento bien, y esa es la gran contradicción, elegí un oficio que hay que mediar con la gente. Es mi gran contradicción. La forma que tengo para resolver este problema es ensayar el menor tiempo posible. Tengo un trabajo de creación en solitario, en mi casa, por doce horas y después voy dos horas al local de ensayo. Entonces llego y les digo a los actores lo que tienen que hacer y me marcho. Nunca se discute nada, nunca se habla de nada, jamás se da una explicación de por qué se hace, qué significa, porque sería subestimar a los actores que trabajan conmigo. Son cosas que van sedimentándose y luego el actor con el paso de los ensayos les va encontrando un sentido por acumulación.

Al final construyo una historia muy precisa, esa es mi forma de trabajo. Entonces tengo pánico de encontrarme sin material. Es por esto que en lugar de dedicarme a repetir y repetir cada día, voy a mi casa a generar y generar. Luego regreso al ensayo a generar y termino con bastante material del que después puedo desechar muchísimo, pero estoy más tranquilo a la hora de juntarlo. Así funciona normalmente. En el caso de *Accidens, matar para comer* era diferente, porque ese sí era un punto de partida. Siempre mi trabajo es una exposición de ideas y nunca consigo crear un ambiente, crear un universo, pero con *Accidens*,...intenté hacer eso, solo una idea, un ambiente, una tensión, un movimiento dramático y nada más que eso.

La música la piensas junto al espectáculo o te viene luego, porque vemos, por ejemplo en Versus, que hay diferentes partituras dentro de la misma puesta.

Para el espectáculo todo se crea a la vez y una vez que tengo todos los elementos, los voy metiendo de manera intuitiva. Algunos surgen *a priori*, por ejemplo para *Versus* quería cantantes de flamenco. Quería mezclar estos cantantes con partituras clásicas y se consiguió, se hizo y salió bien, podía haber sido fatal, pero nos salió bien. Era una puesta complicada, pues había que encontrar cantantes de flamenco que no lo interpretaran de una manera ortodoxa, y eso es muy difícil.

También está otro hecho, esta obra hubiera podido hacerla con actores estupendos, es decir, además de Núria, Juan y Rubencito, excelentes actores, podía haber trabajado con otros, que incluso ya tenía fichados, que son profesionales, pero este camino lo abandoné, pues si todos los actores son de ese tipo tendría que escribir mucho para ellos, pues dicen muy bien los textos y sería entonces otra materia, otra dirección. Para *Versus* elegí un equipo de actores no profesionales, exceptuando a los tres que les mencioné anteriormente. Una chica que toca batería, un músico, un loco que me traje de Argentina y que se le olvida todo, incluso hasta cuando tiene que salir a escena. Preferí tener actores que no están entrenados, que en ocasiones se les olvidan los textos. Esto se ve en escena y se crea una realidad escénica muy contundente, con unos códigos muy particulares, porque yo elegí a ese tipo de persona, elegí trabajar con el chico que en escena brinda pizza y él es músico, en su vida nunca había dicho un texto en un escenario, no sabe decir un texto de memoria, pero se da una frescura que se nota en escena y eso es la esencia del trabajo.

En el caso del ritmo, en esta puesta sentimos como un regodeo en el tiempo muerto, que también está presente en Accidens,...

A mí me gusta. También ayer fue el estreno, pero por lo general eso siempre pasa en mis obras, sobre todo al principio y pasa mucho tiempo así, hasta que se acomodan, pero tardan meses y meses. Pasó con *Afeter Sun*, *Ronald*, *Ikea*, al principio eran puestas totalmente desastrosas hasta que por fin se acomodan. Esta no tanto, pero todavía hay transiciones que están muy lentas, que todavía no están y eso al final pesa un poco. Pero también es cierto que hay un tiempo lento o muerto que para mí es muy importante explorar, porque estamos acostumbrados a ir muy de prisa, ¿no creen?

Versus, tu espectáculo más reciente, se estrena en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz y lo mismo sucede con muchos de tus espectáculos. ¿Qué limitantes le crea a tu obra, ya sea desde la propia producción como desde la recepción, estar insertada y estrenarse en los circuitos de festivales internacionales?

Yo no me quejo, peor era cuando no teníamos dinero para producir o cuando no teníamos público. Prefiero estar ahora con setecientas u ochocientas personas para contarles estas historias, trabajo para eso, cuanto más público venga me siento mejor. ¿Quiénes son esos que llegan a los teatros? Son exactamente como yo, personas que no tienen problemas económicos, que tienen un nivel cultural, que consumen la cultura como una distracción más o como una forma de vivir. Y todos los días te preguntas: ¿qué sentido tiene que yo haga este tipo de discurso para ellos? Realmente es un sin sentido, sí, una contradicción muy grande. Pero la única respuesta que he encontrado siempre es que peor es quedarse callado.