

Política, identidad y teatro: Entrevista a Rodrigo García*



Analola Santana

California State University, Fresno

El director y escritor teatral Rodrigo García nace en Argentina, aunque el colectivo teatral, La Carnicería Teatro, se forma en España al juntar una serie de artistas de variadas procedencias. Rodrigo García y su colectivo La Carnicería Teatro se conocen, sobre todo, como los “niños malos” de este medio, característica que los describe por su deseo de experimentar con temas y formas controversiales dentro de los parámetros del teatro tradicional. Este juego con la expresión teatral tiene que ver con el deseo de García de mover al espectador en un sentido casi *brechtiano*. No se trata de divertir solamente al público, sino de llevarlo a una reflexión. Su teatro es sumamente contestatario, pero con un compromiso social. En esta entrevista que tomó lugar en Cádiz en octubre de 2008 Rodrigo García habla sobre las provocaciones que estas temáticas despiertan en el público y cómo su teatro va cambiando con el paso del tiempo.

[AS] ¿Qué es la agrupación Carnicería Teatro?

[RG] Bueno, para empezar como grupo no existió nunca, porque es una cosa que nunca me interesó, nunca me interesó tener un equipo fijo de trabajo. Yo ya había visto cómo funcionan los equipos fijos de trabajo y a veces tienen sus cosas buenas, que es gente que comparte un proyecto, pero también puede tener muchas limitaciones. Siempre

* Ver: <http://www.rodriogarcia.es/>

<http://www.youtube.com/watch?v=UlpFNreJiFY&feature=related>

tienes que estar creando para los mismos actores, son muchos condicionantes, y yo siempre quise trabajar libre completamente. Entonces, le llamé “Carnicería” por llamarle de alguna manera. Le puse ese nombre irónico porque mis padres tenían una carnicería en Argentina y porque querían que yo fuera carnicero y siguiera con el negocio de mi familia. Entonces yo como ironía le puse ese nombre y ya está. Pero luego lo que sí es importante de resaltar es eso: nunca tuve un sentimiento de compañía, pero sin embargo, sí que se generó un grupo de fieles, por decirle de alguna manera, de personas que comparten ese lenguaje, pero de manera natural que eso es importante, y que de forma natural se van repitiendo a lo largo de mis obras. Por ejemplo, Juan Lorient que en este momento es como casi un símbolo de mis creaciones porque es un actor que es muy importante en mis últimas diez o doce creaciones, sin embargo, es un tipo que empieza a trabajar muy tarde conmigo. Es decir, es un tipo que empieza a trabajar en el año '99 conmigo y la compañía ya tenía más de diez años trabajando con otras personas. Y en este momento tengo un grupo de actores que básicamente son los mismos que se van repitiendo. A veces es bueno trabajar con algunos, a veces con otros, depende de cada proyecto, a mí me da mucha libertad. Y esto no sólo con los actores, sino también los iluminadores. [Carlos] Marquerie, que ha hecho digamos el 80 por ciento de las luces. Y es muy importante porque para mí las luces no es una cosa más. Le da a la obra un acabado, Carlos le da unas atmósferas a la obra que las hace y yo me confío mucho en él porque compartimos muchísimas referencias de la pintura clásica y eso es importante a la hora de iluminar. Carlos tiene una libertad total, yo no me meto en nada con las luces.

[AS] Eres un argentino que radica en España, sin embargo, la agrupación es reconocida, mayormente, como española. ¿Qué impacto tiene para ti, como director, este entrecruce Argentina/España, y cómo afec-

tan estas diferentes experiencias nacionales la temática espectacular que tú propones?

[RG] Yo tengo 44 años y viví 22 años en Argentina y 22 años en España. Entonces tengo una mezcla total y absoluta. Para los psicoanalistas serán mucho más importantes los primeros 22 años, por las experiencias de la infancia y todas estas cosas, la formación. Pero también es cierto que todo mi trabajo profesional se desarrolla en España. Yo en Argentina sí que tenía una pasión por el teatro, pero eso pasa como público, como espectador. Yo era muy buen espectador de teatro, yo soñaba alguna vez con dedicarme al teatro, tenía esa inquietud, pero lo cierto es que nunca hice nada como profesional. Todo lo hice de profesional en España. En cuanto a los contenidos de mi obra, sí que es muy importante haber nacido y vivido media vida en Argentina y la otra media vida en Europa. Porque al final se nutre mucho de eso mi trabajo, es decir, de la denuncia o mejor dicho el comentario de las desigualdades, de las desigualdades de oportunidades, del distinto valor que tiene la vida. A veces en Latinoamérica parece que la vida no vale nada, que te pueden pegar un tiro en la calle para robarte un reloj, mientras que en Europa la vida vale muchísimo. Y entonces son cosas tan tristes y tan terribles, cómo sobra la comida en un sitio y falta el alimento en otro. Son estos dos polos entre primer mundo y tercer mundo que yo los conozco bien por haber vivido en los dos, y pues sí que se nutre mi teatro de eso.

[AS] Y porque tu obra tiene elementos de ambos, por ejemplo *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's* (2002) es una obra con códigos, a mi parecer, muy argentinos.

[RG] Bueno, en Ronald hay de todo, ¿no? Pero hay un momento donde hay una denuncia directa y explícita, con nombres y apellidos de la dictadura en Argentina, la tortura, y también hay ese monólogo al final

que dice Juan, donde se cita a la oligarquía. Claro, porque no hay que olvidar que si los militares estuvieron donde estuvieron fue porque estaban respaldados por el dinero de una oligarquía argentina que respondía evidentemente a los intereses de los Estados Unidos.

[AS] Entonces, ¿cuáles consideras tú las temáticas o preocupaciones principales en tu trabajo?

[RG] Yo nunca desarrollo un tema sólo en mis obras, no tengo la capacidad, ni tampoco me interesa contar una historia. Al final, siempre que hago una obra, estoy hablando de las preocupaciones que tengo en ese momento. Con obras como la de Ronald o la de IKEA [*Compré*



una pala en IKEA para cavar mi tumba (2002)], bueno pues ahí ves como una cosa bastante furiosa, anticapitalista. Es como una lucha por restablecer otros valores éticos; cómo entender el ocio, que para mí es algo muy importante. El ocio pero entendido como algo que puede ser elevado, que se puede asociar a la lectura, a la reflexión, a la convivencia, al intercambio intelectual, y no necesariamente siempre el ocio

como el entretenimiento vulgar de ir a comprar al supermercado, ir al cine a ver esos productos de cine basura, etc. Pues sí que en esas obras estaba muy claro ese contenido social, político, esa crítica, ese comentario. Mientras que en obras como la de ayer, *Versus* (2008), ya es un teatro que se está volviendo más intimista. Son preocupaciones más universales, como el amor, la dificultad de vivir juntos, saber que uno cuando muere finalmente muere solo, este tipo de cuestiones. Pero, bueno, también siempre me las arreglo para que este tipo de cosas esté metido en un asunto también social. Hablar de esta problemática de toda la vida, pero de un individuo que vive en una sociedad.

[AS] En tu teatro, ¿crees que hay un intento consciente por establecer una ética del compromiso personal del espectador?

[RG] Sí, yo intento mostrar otras realidades que no son las habituales en el escenario. Eso que dicen que el teatro es un espejo de la realidad, pues a mí no me interesa. Para mí el teatro tiene que enseñar otras realidades, otras formas, realidades asociadas sobre todo a mayor libertad. Todos vivimos con tan poca libertad que no nos permitimos muchas cosas, gritar, cantar, tirarse al suelo, hay muchas cosas que no nos las permitimos y que son cosas humanas. En el teatro a veces lo que me gustaría es que el espectador sienta envidia. “Me gustaría estar haciendo lo que hace esta gente en el escenario,” o “qué curioso lo impúdico de esto, eso me interesa mucho.” Todo lo que se relaciona con el pudor y el impudor. Intentar mostrar cosas impúdicas en escena como posibilidad, como conductas posibles que nosotros o nos las auto-censuramos o las dejamos para hacerlas a escondidas. Pero también yo sé que al público le puede generar rechazo, porque hay público que puede plantearse eso. Y hay otro público que, al contrario, puede bajar la persiana y decir mira a mí esto no me interesa, no sé de qué me están hablando, me aburro y me voy. Es el riesgo que corre tener propuestas como la mía y yo lo asumo.

[AS] ¿Te parece una valorización justa decir que en tus obras hay una temática común en torno al sufrimiento, tanto ajeno como propio?

[RG] Yo siempre, desde adolescente, he leído mucha filosofía nihilista. A mí me apasionaba todo lo que era el pesimismo, nihilismo, todas eran corrientes filosóficas que me interesaban mucho y eso me ha marcado. Y también esa visión un poco cristiana, de ver la vida como un campo de sufrimiento, no como un campo de rosas. Lo que pasa es que a diferencia de los cristianos yo no creo en otra vida, en una vida feliz más allá de la muerte. Yo creo que los pocos momentos de felicidad o al menos de anulación de la infelicidad del dolor, hay que conseguirlos en la tierra, y cada quien tiene el compromiso de encontrarlos por sí mismos. O sea, hay gente que será menos infeliz con amigos emborrachándose en un bar y otro encontrará esos momentos en la lectura o en el recogimiento de su casa, o dando un paseo por el campo. Pero, sí, mi teatro siempre apunta a los momentos de dolor y a los momentos de tristeza, pero quizás el hecho de señalarlos es positivo. Quizás hablando de esos temas estás diciéndole a la gente, bueno, esto existe y si uno se esfuerza, puede hacer algo para solucionarlo. Yo creo que hablar de los problemas es una actitud positiva, no negativa.

[AS] Pero entonces, ¿cómo te haces cargo del consumo de este sufrir? Es decir, cuando representas el sufrir ajeno, como por ejemplo en *La historia de Ronald...*, donde hay un gran enfoque en la tortura, ¿cómo te haces cargo del hecho que como espectadores estamos “consumiendo” el sufrir ajeno como entretenimiento teatral?

[RG] Bueno, cuando hago teatro yo hago la representación del sufrimiento y una ficción, sobre todo cuando son palabras, evidentemente son palabras. Y cuando hay cuerpos que realmente lo están pasando mal, como en Ronald, que es gente que se tira toda la primera parte de

la obra por el suelo, revolcándose en leche, vino, agua, líquidos de todos tipos de fluidos y tal, no deja de ser una representación y al final es una mera coreografía. Lo que pasa es que luego espero que tenga su alcance poético y sugerente y que sugiera a la gente un mundo de opresión y un mundo de tortura. Y bueno, es mi material poético, y yo tengo que representarlo de esa manera. Luego que se convierta en un objeto de consumo porque la gente paga su entrada, pues bueno, eso es de lo que tengo que hablar. También está mejor hacerlo de esta forma y no como en la televisión, donde hay gente pegando tiros y se mueren un montón, se mueren como si fuera un churro, parece que la muerte no tiene un significado.

[AS] El lenguaje aparece en tus espectáculos de formas variantes. ¿Cómo ves tú la función del lenguaje en tu obra?

[RG] El lenguaje es todo. El lenguaje para mí es lo que yo construyo en el teatro con luces, con movimientos y tal. Pero ya hablando sólo de lo literario, yo le doy muchas vueltas a eso. Primero, para empezar, como tengo una formación de teatro de lo absurdo, porque cuando yo era jovencito era la moneda corriente en Argentina, siempre el teatro del absurdo lo he considerado el mundo de la incomunicación. Aunque existieran diálogos pues los diálogos eran de sordos, gente que no se escucha y va cada quien con su bola. Eso a mí se me pega bastante, es una constante en mi obra, que son siempre casi monólogos y cuando hay diálogos en realidad no se responden. Pero también refleja una actitud filosófica como te dije antes, de ser consciente de que morimos solos. Si morimos solos, vivimos solos, y todo el asociarnos a personas a lo largo de la vida para mí es como una quimera. Es una auténtica quimera que no queda más remedio, es para olvidarnos que en el fondo estamos solos. Luego hay un montón de asuntos formales, los textos a veces los pongo escritos en el escenario, en pantallas y en letra, porque quiero que el público tenga una relación directamente con la literatura,

es decir se establece una cosa íntima entre el autor y el público como el lector. Y eso es raro, porque al teatro no se va a leer, al teatro se va a escuchar a los actores diciendo los textos. Entonces, a mí me gusta romper eso y también obligar al público a tener otra relación con la literatura en el teatro. Siempre me preocupo de cómo emplear la literatura en el teatro, siempre me pareció falso y arcaico que los actores tuvieran que estudiar un texto de memoria y repetirlo como loros, y entonces intento hacer esas mezclas. Meto los textos como puedo.

[AS] Y en tu trabajo técnico, ¿cómo llegas tú a la construcción de esos textos?

[RG] Por los sueños. Porque es una cosa que te va pidiendo el cuerpo y tú vas generando tu propia narrativa. Y al final vas encontrando recursos poco a poco. La manera en la que ensayo con los actores, yo primero ensayo acciones, yo nunca voy con un texto. Entonces son acciones, acciones, acciones y más tarde suelo decir, a esta acción le voy a poner este texto. Y es una cosa muy intuitiva.

[AS] ¿Y esto nace también de los actores?

[RG] No, nunca. El texto nunca nace de los actores, el texto siempre lo voy escribiendo yo en paralelo a lo que quiero con los actores de movimiento y de acciones.

[AS] En tus espectáculos muchas veces reconstruyes imágenes asociadas con los símbolos del consumo y la tecnología y les añades elementos de lo escatológico. ¿Cuál es la finalidad de ese elemento escatológico en tu obra?

[RG] A mí me gusta trabajar con materiales que ensucian. Claro que tiene un sentido, nunca se trabaja con esos materiales en el teatro y ya

el mero hecho de emplear esa materia en el teatro me sirve para llamar la atención del espectador, para que se fije más en eso. Sí hay cosas tremendas, en IKEA, por ejemplo, hay una escena donde se meten comida por el culo, donde ellos hacen como un plato de comida, una cena que representan, la hacen en sillas y luego se sientan encima de la comida y parece que se la meten por el culo, evidentemente no se la meten por el culo. Es una cosa que me recuerda mucho a una película de Buñuel, que se llama *El fantasma de la libertad* (1974), donde hay una escena parecida donde la gente se sienta muy elegante, son unos burgueses que se sientan a comer pero que donde están sentados en realidad es un inodoro, directamente para cagar lo que están comiendo. Yo lo que hago es una especie de proceso inverso, de meterse la comida por el culo en vez de por la boca. Me gusta trabajar con elementos que ensucian el cuerpo de los actores, me gusta ver los cuerpos de los actores manchados, desvirtuados, como con otro tipo de materia. Me gusta como asunto de plástica y también tiene un contenido bastante fuerte en una sociedad tan *clean*. Como vivimos en una sociedad tan higiénica, pues a mí me parece bien mostrar el cuerpo sucio y recurrir a lo escatológico como posibilidad también poética. Porque también a veces hay belleza en lo sucio. Se ponen en tela de juicio ideas como perversión, hasta dónde es lo normal, dónde comienza lo perverso. Y es la realidad, no estamos mostrando nada que no exista en la realidad. Y sobre todo que podemos hacer esto porque en el arte, por suerte, existió Marcel Duchamp y personas que nos han dado la libertad de hacer esto. Toda esta gente que nos abre la puerta para decir cuidado, que el arte debe de hablar de la vida y que la vida no son sólo las cosas bonitas.

[AS] Y por eso mismo es bastante sorprendente que todavía, en el espectáculo que vimos anoche [*Versus* (2008)], la gente se parara y se saliera del teatro quejándose que eso era muy asqueroso. Como lo fue con las escenas de los orines o el conejo en el microondas. Porque la

exploración de los límites del arte, como tú lo has señalado, es de bastante tiempo atrás.

[RG] Lo del conejo es un chiste infantil, es la tontería más grande, lo que pasa es que hay gente que confunde la ficción con la realidad de una forma que cree que al conejo lo vamos a meter en un microondas. Esto es una broma. ¡Además el otro actor está echándole humo! Es todo mentira, es una cosa infantil.

[AS] Si se entiende la cultura de masas como algo asociado a la expansión de los medios de comunicación, como producciones culturales que se desarrollan dentro de los discursos de poder para luego ser consumidas por la sociedad, entonces, ¿cómo ves tú la función de la cultura de masas como simbología visual en tu obra?

[RG] Bueno, eso es lo que las empresas quieren que nosotros consumamos, miremos, comprendamos pero los artistas tenemos que mostrarles el otro lado.

[AS] Entonces, ¿sería justo decir que en tu obra hay una denuncia sociopolítica de estas imágenes?

[RG] No, hay un complemento. Mi obra como artista es complemento. Por un lado estás recibiendo toda esta banalización de las imágenes, que tú llamas cultura de masas, y por otro lado al menos tienes en teatros como el mío, o en cierto tipo de cine y en cierto tipo de arte, pues tienes otras visiones de la realidad que complementan y dicen que no todo es así. La realidad no es toda como la cuentan en la televisión. Y es una pena que la televisión no se utilice para otros fines, porque la televisión es el medio por excelencia que debería tener una misión educativa y formativa. Ése es el gran problema del siglo, que la tele no se

emplea como debería ser. La tele podría ser maravillosa para educar, y sin embargo se utiliza para todo lo contrario.

[AS] Por último, en tu más reciente espectáculo, *Versus*, la música vuelve a tomar parte central en el escenario...

[RG] Son un grupito ellas dos, son asturianas, se llaman “Chiquita y Chatarra.”

[AS] ¿Qué significado tiene para ti el uso de la música en el escenario?

[RG] Yo quería trabajar con músicos. Desde hace tiempo yo no quiero pinchar música de discos. Me interesa que la música, ya que hago teatro, que se genere en el escenario. Igual que los actores generan cosas, que la música no salga de un disco, que la música la hagan también personas en escena. Eso también tiene un riesgo, puede salir mal, puede sonar mal, pero eso me gusta mucho; correr esos riesgos del directo en el escenario. Yo trabajé mucho con músicos ya; con músicos de rock, con músicos de música clásica también trabajé bastante. Esta vez quería hacer esto extraño de juntar a estas chicas de punk con el chico que hace música electrónica con los dos cantores flamencos y a ver qué pasaba. Quería trabajar con eso porque yo sabía que iba a orientar la obra a un camino. Es una obra muy musical. También me interesaba esa presencia como actores de gente que no son actores, que son músicos. Eso es inquietante, ver en el escenario gente que se mueve normalmente, que no se mueve como un actor, que no tiene los vicios de un actor. Eso llama la atención y genera todas unas calidades en la obra que la hacen peculiar.

[AS] Por otro lado, ¿cuál ha sido tu experiencia con el cine como parte de tu teatro?

[RG] Yo hice muchos videos y pelis cortas y tal, pero siempre para meterlas dentro de mis obras de teatro. Para mí del cine me interesan los artistas que admiro conceptualmente, como gente que me ha marcado, que me ha influido como escritores de cine también. A mí me interesan cineastas como Fellini, como Luis Buñuel, como John Cassavetes, como Berman, como Antonioni, ese tipo de cineastas que tiene una visión muy particular. Todo artista que expresa un universo personal, que tú ves algo y dices esto no se podía contar de otra forma sino así.