



CENIZAS ESCOGIDAS.

APROXIMACIÓN A LA ESCRITURA DRAMÁTICA
DE RODRIGO GARCÍA

EDUARDO PÉREZ-RASILLA

Dentro de unas semanas, la editorial La uña rota presentará *Cenizas escogidas*, la más extensa colección de textos de Rodrigo García. El título, no carente de resonancias beckettianas, que recogerá alguna pieza inédita y otras muchas dispersas en diferentes ediciones, propiciará el conocimiento de una obra teatral de indudable entidad dramática, escrita por uno de los dramaturgos más originales e insobornables de la escena española contemporánea. Su aportación, representa acaso el ejemplo más significativo de una concepción teatral que se inscribe en un contexto preciso y que ha recibido denominaciones diversas entre las que la de teatro postdramático parece haber logrado mayor fortuna, a pesar de que, como casi todos los marbetes, parezca tan sólo aproximativo. Sin embargo, la obra de García resulta esclarecedora respecto al desarrollo de cierta vanguardia teatral.

La revisión o el cuestionamiento a que el arte del siglo XX y comienzos del XXI ha sometido a sus propios paradigmas han encontrado en la escena un ámbito propicio para la experimentación crítica. La fecunda y variada herencia de las vanguardias históricas ha ido enriqueciendo, sobre todo desde la década de los ochenta hasta nuestros días, una escritura inconformista e incisiva, dispuesta a renunciar a la seguridad de los modelos y a reinventarse una y otra vez. El teatro español no ha sido una excepción, sino que, por el contrario, ha ofrecido inequívocas señales de vitalidad e inquietud, aunque las manifestaciones de la escritura experimental son abundantes y diversas.

La mejor escritura dramática del XX se ha caracterizado por el cuestionamiento de la convención teatral. La historia va perdiendo importancia y se renuncia a la tensión generada por el conflicto y la consiguiente espera de su resolución. La linealidad

de la fábula queda rota por el desorden lógico o cronológico de los episodios, la elipsis —a veces tan drástica que prescinde no ya de aspectos accesorios, sino esenciales—, la recurrencia, el paralelismo o el juego de las variaciones sobre el mismo tema, la fragmentación, la circularidad, etc. No es posible una comprensión completa e irrefutable de la historia, sino que esta se transforma en un enigma que el espectador debe descifrar con esfuerzo o desesperarse porque no logra su cabal comprensión. Los principios de identidad y causalidad se relativizan, se cuestionan o se obvian. Los contornos del personaje dramático pierden nitidez, lo que constituye un signo de su opacidad o de su impenetrabilidad para los demás personajes y para los espectadores, cuando no de una disolución de su identidad. La aparente pérdida de fortaleza del personaje dramático causa fracturas en ese binomio, considerado como indisoluble, constituido por la convención aceptada de la relación actor-personaje. El diálogo, que en el teatro convencional encaja sus réplicas con pulcritud y con ingenio, de manera coordinada y progresiva, parece abandonarse a las repeticiones, a las ausencias de respuesta, a las incongruencias, a los silencios, a las digresiones, a las interrupciones, a la falta de comprensión de unos personajes por otros. El espacio y el tiempo se dilatan indefinidamente o experimentan drásticas e inexplicables reducciones. Cabría rastrear los orígenes de esta crisis del modelo tradicional del texto dramático en la dramaturgia de Chejov o en las tentativas expresionistas de Strindberg. En esta búsqueda les siguieron escritores como Pirandello, Brecht, Valle-Inclán, Genet, Peter Weiss, Beckett, Ionesco, Pinter, Bernhard, Botho Strauss, Mamet, Shepard o, en la dramaturgia española, Benet i Jornet, Cabal o Sanchis Sinisterra.

Su depuración del texto dramático ha abierto nuevas perspectivas y ha invitado a más radicales experimentos. Determinados textos de algunos de los dramaturgos citados, sobre todo de Beckett —referente inexcusable de la escritura dramática posterior, pero también de escritores como Peter Handke o Heiner Müller, subvierten decididamente los principios que se consideraban imprescindibles en el teatro desde sus orígenes en la Grecia clásica. La ficcionalidad queda cuestionada y, con ella la posibilidad de que un actor interprete a un personaje imaginario, diferente de sí mismo. El *dramatis personae* se presenta indefinido y abierto o simplemente se obvia —implícita o explícitamente— por innecesario o superfluo. El texto renuncia frecuentemente al diálogo y recurre a extensos monólogos o, más exactamente, soliloquios, narraciones, al uso de fragmentos líricos o hasta ensayísticos —propios o ajenos—, y citas de diversa índole. O prefiere el sonido inarticulado, el silencio, el grito o el gruñido, lo que no es incompatible con una suerte de “hiperverbalidad”, de sobreabundancia de la palabra, deliberadamente excesiva, recurrente y capaz de aturdir desde su demasía, formal o de contenido. Como consecuencia de esta evolución en el tratamiento del lenguaje

dramático, pero también de la contaminación con otras artes, como la danza, por ejemplo, disocia la acción física –a veces desaforada y violenta– de la palabra. Todo lo cual conduce a una reformulación de la ritualidad escénica, que recupera acaso el papel que pudo tener en los momentos anteriores a los orígenes del teatro clásico, aunque, naturalmente, ahora la ritualidad aparezca impregnada de ironía y renuncie de antemano a cualquier posibilidad de trascendencia.

Desde mediados de los ochenta, creadores como Carlos Marqueríe, Antonio Fernández Lera o, un poco más tarde, Rodrigo García, exhibieron sus trabajos primero en la sala Olimpia, entonces sede del centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que dirigía Guillermo Heras, y, ya en los primeros noventa, en el Teatro Pradillo, bajo la dirección de Juan Muñoz. La influencia de Müller es perceptible en los comienzos. Después se deja sentir la presencia de Handke, la de Thomas Bernhard, la del director polaco Tadeusz Kantor, y, por supuesto, la de Beckett. O la de un Esteve Grasset, que en los años ochenta había deslumbrado con sus novedosas propuestas, pero cuyo prematuro fallecimiento nos privó de uno de los artistas más originales. También en la década de los ochenta surge la compañía Matarile, dirigida por Ana Vallés, que ha ofrecido algunas de las propuestas más interesantes de la escena española de vanguardia desde otra perspectiva muy distinta, aunque no falten tampoco elementos concurrentes con otras iniciativas. Y, a principios de los noventa, Sara Molina, que contaba ya con una cierta trayectoria como bailarina, directora y actriz, funda su compañía Q Teatro. En esos mismos años comienza a darse a conocer Angélica Liddell. Un tiempo después ofrecerán creaciones propias artistas que habían colaborado con Rodrigo García, con Marqueríe o con Fernández Lera, como Carlos Fernández o Sonia Gómez. Más recientemente ha presentado trabajos que cabría situar en este mismo ámbito otros creadores: Alberto Jiménez, Marta Galán, las compañías General Eléctrica, Amaranto y la República, Elisa Gálvez y Juan Úbeda y ocasionalmente Marina Wainer o Daniel Abreu. Además es necesario mencionar a una de las compañías jóvenes más prometedoras en este momento, La Tristura, cuyos textos están escritos por dos de sus componentes: Pablo Fidalgo y Celso Giménez. Proveniente del campo de la danza, Elena Córdoba ha presentado propuestas en las que el lenguaje del cuerpo se imbrica de una manera singular con la palabra. Algo análogo podría decirse de Juan Domínguez. Y en un terreno fronterizo podrían situarse los trabajos de otras creadoras vinculadas al mundo de la danza o procedentes de ese ámbito: Marta Carrasco, la Ribot, Carmen Werner, Sol Picó, etc.

No es preciso insistir en la acusada personalidad propia de muchos de los creadores y compañías que se han mencionado, pero, por debajo de las diferencias –notorias– es posible advertir un sustrato común, consecuencia quizás

de un tiempo y un pensamiento deudores de una tradición remota y próxima a la que hemos hecho referencia y de una atmósfera social, cultural y vital concreta. Así, este proceso ha configurado un teatro cuyas características podrían sintetizarse de la manera siguiente:

1. La renuncia a la trama, a la convención de la historia. La circularidad o la elipsis, la fragmentariedad, la recurrencia o la disposición arbitraria de las escenas sustituyen a la ordenación clásica del texto. Se cuestiona la ficcionalidad, que se sustituye por alguna fórmula de presentación en la que lo performativo o lo ceremonial ocupan el lugar de la representación mimética de una historia fingida. O las historias se multiplican, se fragmentan y se deshilvanan. El texto se presenta como algo abierto, susceptible de interpretaciones muy diversas, y disponible para espectáculos muy distintos. En ocasiones el texto funciona incluso como el espacio sonoro del trabajo.
2. La reformulación del personaje dramático. La sustitución del modelo tradicional de personaje por el actor, convertido en ejecutante, *performer*, etc., que mantiene incluso su nombre propio y no quiere confundirse con alguien diferente. Algunos han hablado de la sustitución de la representación por la presentación. Esta circunstancia posibilita en algunos espectáculos la presencia de actores no profesionales (Sonia Gómez, Alberto Jiménez, Matarile o el mismo Rodrigo García). Muy frecuentemente los textos apuntan al análisis de la experiencia propia o a la introspección de la intimidad o a su revelación, con un notable grado de impudor. Todo ello no obsta para que los textos y los espectáculos resultantes incidan en la transformabilidad del personaje mediante cambios de identidad, disfraces, cambios de vestuario, tránsitos por edades y ciclos vitales, adopción de papeles y personajes diferentes, simulaciones, usos de máscaras, etc. La invisibilidad del ser humano para el otro (e incluso para uno mismo) se convierte en uno de los motivos recurrentes en estos textos dramáticos y se resquebraja cualquier aspiración a la unidad o la propia identidad.
3. El gusto por la intimidad conduce o se complementa con la relación intensa con el propio cuerpo, mostrado como vulnerable o vulnerado, como menesteroso o frágil, o como elemento no carente de humor, pero también como sujeto de la creación dramática. El cuerpo experimenta un proceso de exploración y revelación del misterio que encierra. En los espectáculos resultantes es habitual la mostración del desnudo (o semidesnudo) masculino y femenino. Los pudores y tabús son preteridos.
4. La exhibición del trabajo (texto, espectáculo) como proceso tentativo, circular, vacilante e inconcluso. Esta circunstancia subraya, por un lado, una manera de mirar el mundo como imperfecto, o inacabado. Por otro lado, subraya significativamente la condición teatral del espectáculo, visto como algo efímero, conde-

- nado a rehacerse de nuevo cada vez, frágil. La metateatralidad da una vuelta de tuerca o se propone en forma de construcción en abismo.
5. El carácter fronterizo del texto y del espectáculo (con otros géneros, con otras situaciones, con otros idiomas, con otros textos, con otros lenguajes artísticos, etc.). El préstamo, el pastiche, el collage, etc., son procedimientos habituales de composición. Con frecuencia, las creaciones dramáticas de Rodrigo García, y también en ocasiones las de Marqueríe, Fernández Lera o Angélica Liddell, cuentan con algún referente muy poderoso, por ejemplo, la mitología clásica griega o el teatro de Shakespeare, libérrimamente reinterpretados, actualizados e irónicamente desmitificados –*Agamenón*, *Tempestad*, *Rey Lear*, *After sun* (el mito de Faetón) –todas ellas de Rodrigo García–, *La muerte de Áyax* (Fernández Lera), *El año de Ricardo* (Angélica Lidell), *120 pensamientos por minuto* (versión libérrima de *Tito Andrónico*), de Marqueríe, etc., en un procedimiento de estirpe mülleriana–. Otras veces es Beckett (*Los días que todo va bien*, Elisa Gálvez y Juan Úbeda). Otras más (Matarile, p.ej.), el referente lo encontramos, a la manera de Kantor, en cuadros o en esculturas célebres, o (Marqueríe) en otros referentes plásticos. El mundo de la psiquiatría (Lacan fundamentalmente) es el referente de alguno de los espectáculos de Sara Molina.
 6. La supresión o la relativización del diálogo dramático. La salmodia, el relato, la imprecación, la digresión ensayística, el manifiesto, el panfleto, el aforismo, el grito de ira o de rabia, la expansión lírica u otros usos de la palabra ocupan su lugar. Todo ello supone repensar la palabra. Significativa y paradójicamente a la vez, los textos se caracterizan por una cuidadosa elaboración verbal. La palabra adquiere una potencia inusitada y se investigan sus posibilidades performativas, líricas, etc. Precisamente la retórica clásica recupera sus prerrogativas en la construcción de los textos, aunque la intencionalidad de su uso sea muy diferente. Por esta y por otras razones, cabría pensar en una estética de aire neobarroco.
 7. La intertextualidad es muy acentuada. En muchos de los textos de los dramaturgos a los que nos referimos se advierte la presencia implícita o explícita de voces muy diferentes. Dramaturgos como Beckett, Pinter o Heiner Müller, escritores que han compaginado el teatro con la narrativa, como Peter Handke o Bernhard, directores como Kantor, narradores como Coetzee o Robert Walser, teóricos de la psiquiatría, como Lacan, pensadores como Sloterdijk, Žizek o Rousseau, etc., son citados, parafraseados, imitados, parodiados, glosados, etc. Pero la paradoja es doble, porque la palabra en ocasiones se banaliza, se sustituye por el silencio, el grito o la expresión inarticulada, etc., o desmanda en una verborrea con frecuencia desatinada.
 8. 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 metonímicas. De nuevo estos textos y los espectáculos resultantes acentúa precisamente su condición teatral.

9. Es frecuente el uso de la ironía y del humor (aunque no está presente en todas las manifestaciones de este tipo de teatro a que nos referimos), como lo es también su carácter provocador. Sin embargo, esta provocación no se busca por una única vía. El desgarrar, la imprección directa al público, la brutalidad o la violencia de las imágenes, de las palabras o de las acciones, alterna con la broma amable, el guiño, la ternura, la ingenuidad deliberada, etc.
10. El universo temático está dominado por lo existencial y por lo político, (aunque este término no se entienda en su sentido más restrictivo y tradicional ni mucho menos en sentido partidista, sino en lo relativo a la convivencia cotidiana y a la injusticia colectiva). La conciencia de la menesterosidad: invisibilidad, fragilidad, confusión, sensación de fracaso personal, desubicación en el mundo, pérdida de la identidad, etc., da paso a la desesperación, a la obsesión por la muerte y/o por el suicidio (Angélica Liddell) o a la celebración por el hecho de estar vivos (Matarile, Elisa Gálvez y Juan Úbeda o, en cierta medida, Carlos Fernández, Marta Carrasco, Sol Picó o La tristura). Y es tal vez esa percepción de la propia debilidad la que conduce a percibir la injusticia del mundo, la humillación padecida por los otros o la estupidez de los modos de vida de la sociedad occidental contemporánea, presente en tantos trabajos de Rodrigo García, Carlos Marquerié, Carlos Fernández, Antonio Fernández Lera, Angélica Liddell, etc. La respuesta suele ser un grito airado, sarcástico o irónico, pero también una expresión dolida y lírica.

La singularidad de Rodrigo García no impide que podamos considerarlo el principal referente de este tipo de teatro, aunque, como queda dicho, no se trata, en absoluto, de un movimiento, de una escuela o de una generación, sino de una pluralidad de creadores heterogéneos.

La producción de García para el teatro ha buscado lenguajes que se alejen de las fórmulas convencionales, tanto en lo que atañe a la escritura de los textos, como en lo que se refiere a la confección de unos espectáculos que se han ido alejando progresivamente de la historia dramática al uso para buscar la combinación de acciones escénicas con proyecciones, vídeos, música, etc. La palabra no siempre se supedita a la acción o a la posibilidad de diálogo, sino que busca usos exentos. García propone

unos textos abiertos, encaminados hacia espectáculos que él mismo suele dirigir. Son 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.

La mirada es distanciadora y crítica, mordaz siempre, y la imagen que resulta es corrosiva y despiadada. La palabra busca caminos como la confianza personal, la reproducción de materiales textuales previos y de muy distinta procedencia —desde una conferencia de Ortega y Gasset hasta el reclamo publicitario de un producto de uso común—, de expansiones líricas delicadas o brutales, o del panfleto de agitación política o social. La verbosidad —o incluso la verborrea— es perceptible en algunos de sus trabajos, aspecto en el que cabría advertir también la influencia de Thomas Bernhard. Aunque los espectáculos parezcan caracterizarse por la potencia de sus acciones físicas, la lectura de los textos nos confirma también, o sobre todo, su poderío verbal, que se advierte, por ejemplo, en la combinación de registros populares, o incluso jergales, con registros literarios de gran belleza estética, en la incisiva agudeza de sus desahogos y exabruptos, en la propensión al aforismo, o en la contundencia de tantos pasajes. Desde estos usos, la palabra recupera una poderosa carga ritual, seria o irónica, que, en los espectáculos, se refuerza con algunos recursos de la interpretación actoral, que la convierten en una suerte de salmodia, o la recitan en un tono neutro y distante, o bien la integran en una ceremonia cruenta y feroz, ligada a acciones físicas poderosas e incluso violentas, inequívocamente significativa, que adquiere una singular dimensión catártica. Pero estos usos de la palabra la desligan de quienes la pronuncian, convertidos en ejecutantes de la función y no en personajes a quienes esa palabra desvela o caracteriza, o en criaturas escénicas que pretenden transformar a los otros personajes mediante la palabra. No importa entonces que pierdan su *status* de personaje, su nombre propio, sus antecedentes, sus rasgos definitorios, porque nada aportaría.

Todos estos rasgos nos sitúan en un ámbito difícil de calificar con una etiqueta inequívoca o definitiva —*Happening, performance, acción*—, alejado ya de los géneros tradicionales. Sin embargo, el dramaturgo no deja de observar esos viejos géneros —la tragedia fundamentalmente—, aunque sea desde la ironía y desde la renuncia a la ingenuidad. Si la tragedia clásica presentaba una traslación estilizada y metafórica de la realidad, a través de la mimesis de las acciones de los personajes, como explicaba Aristóteles, aquí se ha convertido la realidad en espectáculo obsceno, degradación torpe de una tragedia que ha perdido completamente su nobleza, pero no la violencia de sus acciones ni sus consecuencias catastróficas, ni tampoco su valor catártico.

El recurso a un lenguaje apocalíptico e incisivo, lírico y atroz, a un tiempo, emitido por ejecutantes de un extraño rito, puede encontrar a veces su referente en una

tragedia de Shakespeare, o también en una noticia del periódico o en un hecho extremadamente cotidiano, presentado de manera muy inmediata, casi impúdica, visto muy de cerca, poderosamente real, como si el paso intermedio de la ficción no fuera necesario, porque esa realidad se ha convertido ya en ficcional y espectacular.

“Me he empeñado en buscar mis propias reglas, afilando mis propias herramientas, ajustando las palabras, las ideas, siempre teniendo en cuenta el teatro, como retorcerle el pescuezo, hacerle gritar, sacarle el jugo.

(...)

La idea de obra abierta me interesa sólo cuando existe en ella cierta estructura latente, una misteriosa coherencia. Si no prestásemos tanta atención a lo formal nuestro trabajo no tendría gracia. Peor: no seríamos artistas”.

Dice García en su Introducción a la edición de *After sun* y *¡Haberos quedado en casa, capullos!*

Los primeros textos de García, *Reloj*, *Acera derecha*, *Matando horas*, parecían entroncar con la tradición del oratorio, y se advertía en ellos, quizás, la huella de Marquerie o Fernández Lera y, por supuesto, la de Beckett. En *Reloj* y en *Acera derecha* se mantenían vestigios de la historia, aunque esta se presentara dislocada, fragmentada y difícil. *Acera derecha* mostraba a dos personajes marginales, ¿artistas callejeros?, hombre y mujer, desde la decadencia física y psíquica del hombre, que sirve de ocasión para evocar, mediante una mezcla de planos temporales, que ya sugerían esa transformabilidad del personaje, confundido a su vez con un objeto (así, el hombre con el sillón) o con un animal (la mujer con la cabra de los espectáculos callejeros). El lenguaje estaba ya marcado por la poesía y la sordidez que en ocasiones roza la escatología:

SILLÓN/HOMBRE: Nada para comer/ Toda esta mierda/ Eso ya lo he oído antes/ Yo/ Acompañado de mis latas/ vacías/ Hace ya un año (;)/ Una semana (;)/ Meses (;)/ Al tiempo que lo ahoguen. Yo/ Detrás de mis palabras/ perdido entre los trazos/ de una v/ Entre las vueltas de una o/ Mareado/ Aquí/ Con el eco de las frases/ balbuceadas/ Frases muertas de frío/ No permitiré que me toque el sol/ No puedo salir a la calle.

(*Acera derecha*)

Matando horas presentaba a una mujer escindida (dos actrices interpretaban los papeles, aunque el dramaturgo daba completa libertad al respecto), que ajusta cuentas con su propio recuerdo. El lirismo se intensificaba, así como la propia musicalidad del texto:

MUJER: Un día, después de una noche sin poder cerrar los ojos, cogí los muebles y los arrojé a la calle.

Y los metí en los sótanos del olvido. Cada objeto y su terrible historia

MUJER: Cosas

MUJER: que alguna vez alguien acarició. Rozó en un descuido. Invadió

MUJER: No quiero saber nunca nada más

MUJER: dije. Cosas, que pensé: he amputado de la memoria. Pero que surgen...

MUJER: Muertos.

MUJER: Que hablan como máquinas.

MUJER: Muertos.

MUJER: Que contestan a preguntas que jamás haré. Que repiten: ¿Te acuerdas de? Yo voy a contarte cómo fue en realidad. Cógeme, me dicen. Agárrate fuerte a la idea.

La idea de las cosas que amaste. Que utilizaste y te utilizaron. Cosas que acabaron en decepción. Una cadena interminable, desengaño tras desengaño.

MUJER: Muertos.

MUJER: Cógete de nuevo. Fuerte. Para volver a ser. A nosotros los muertos, sólo a nosotros, te debes.

MUJER: Veinte de agosto de mil novecientos ochenta y cinco.

MUJER: hoy no me has escrito ni una sola línea. No te pido el tiempo. Pon tu olor en el sobre, con eso me basta. Terminaré encerrándome en mi buzón. Y tragándome la llave. Todas las voces, todos los gestos, todos los nombres, comienzan a borrarse a partir de la señal.

(*Matando horas*, p. 158-9)

Pero aparecía también uno de los motivos recurrentes en la obra de García: la relación con los objetos vista como una agresión. Los objetos invaden la intimidad humana, deshumanizan a la persona, ocupan todo su territorio, paralizándolo o envejeciendo a los hombres:

MUJER: Me han colocado en las manos, durante toda una vida, millones de objetos terminados, minuciosamente acabados. ¿Y si no estoy hecha yo para esos objetos? Nunca os lo habéis preguntado, vosotros, inventores de la talla única. Me acabará creciendo el pelo y las uñas hacia dentro. Será mi mejor forma de apartarme.

(*Matando horas*, p.178)

Después, se acentuó la influencia de Heiner Müller y, poco más tarde, también de Bernhard o de Peter Handke. Textos como *Martillo* o *Prometeo*. O como *Vino tinto*, *Tempestad*, *30 copas de vino*, *Los tres cerditos*, *Notas de cocina*, *Carnicero español*.

En esta etapa advertimos ya cómo el lenguaje se vuelve corrosivo y brutal, sin perder su lirismo. Se acentúa un humor sarcástico e incisivo y se intensifican los elementos rítmicos. Se mantiene el gusto por la enumeración, por la relación de objetos, por el solapamiento o la asociación entre recetas de cocina, por ejemplo, y el ejercicio de la violencia humana, o entre las notas de cata de diferentes vinos y la banalidad de las normas de convivencia social.

Los últimos trabajos de García han acentuado su tono áspero como muestra de un rechazo visceral y agresivo ante los criterios de funcionamiento de esa sociedad destructiva y deshumanizadora. Su respuesta consiste en extremar esa capacidad de destrucción y devolverla mediante la transformación estética con violencia a un público de quien se espera tal vez una respuesta airada o lúcida frente a esa sociedad que parece producir la náusea y el desánimo en el dramaturgo. Por ejemplo, *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*, ahonda en el nihilismo que se apuntaba ya en trabajos anteriores, y a la causticidad habitual en sus espectáculos y a su tono crítico y desaforado añade un cúmulo de imágenes mortuorias que sugieren algo así como una muerte civil, un abandono del mundo, que culminan con el rostro del protagonista convertido en una corona de flores que se exhibe rotunda en el espejo donde aquel miraba su rostro al afeitarse por la mañana.

Con frecuencia, las creaciones dramáticas últimas de Rodrigo García, cuentan con algún referente en el mezzquino imaginario colectivo contemporáneo configurado por algunos de los iconos de la sociedad de consumo, sarcásticamente vapuleados —la obra mencionada o también *La historia de Ronald, el payaso de Mc Donalds—*, *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, pero no es extraño que estos dos grandes referentes se combinen en una extraña lectura contemporánea de la tragedia clásica.

Pero las reflexiones deliberadamente panfletarias y ácidas sobre la política mundial van siempre acompañadas de una toma de conciencia sobre la propia responsabilidad personal. En ella se acentúa la imagen de un hombre inerme ante los objetos con los que la sociedad de consumo lo envuelve, lo estupidiza y lo aliena. Y esta toma de conciencia se vierte en un lenguaje marcadamente retórico, rico en figuras como el paralelismo, la anáfora, la epífora, la anadiplosis y epanadiplosis, etc.

Está así el patio
 Porque nos hemos tirado la vida sin hacer nada
 Porque nos hemos tirado la vida haciendo lo que nos dijeron
 Que era bueno hacer
 Saludable hacer
 Razonable hacer
 Al final, hemos hecho lo que nos han ordenado

Y me como el tarro
 Y me vuelvo loco
 Y me voy a la cama llorando
 Y cuando desayuno, joder, desayuno llorando
 Y pongo las tostadas perdidas, hostias

¿Y sabes por qué?
 Porque no inventé nada, hostias
 No inventé anda
 No participé en la creación de nada de lo que me rodea
 Ni de los vasos en los que bebo agua a diario
 Ni del avión que me trajo hasta aquí
 No sé nada de cartografía
 No sé cómo funciona mi ordenador
 No construí con mis manos mi casa
 No he plantado ni criado nada de lo que como a diario
 Me encontré todo hecho
 No sé cómo se fabrica el papel de los libros que he leído
 No hice vino
 No inventé la televisión
 Ni las vacunas
 No inventé las reglas del fútbol
 No trabajé en la fabricación de la primera silla
 No se me ocurrió antes que a nadie ponerles a las casas ventanas
 No inventé el colchón
 Ni descubrí el huevo frito
 No se me ocurrió el bolígrafo
 Sólo manejé información
 Es decir: toda la vida con las manos vacías
 Sucias
 Llevando y trayendo y usando las ocurrencias de los demás
 (...)
 Hago cosas de animales simples:
 Criar hijos y enseñarles a manejar
 Objetos que inventaron unos desconocidos
 Luego nos quejamos de que esas cosas
 No mejoran sus vidas
 Ni mejoran nuestras vidas

Que algunas son inútiles y hasta peligrosas
En vez de cerrar la puta boca y hacer algo de verdad

(*Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, 2003, p.15-17)

Esta imagen del ser humano deshumanizado y estúpido, reducido por una invasión ciertamente violenta de objetos que fabrican otros, se convierte en una seña de identidad de su dramaturgia. Su lenguaje, poético y agresivo a un tiempo, cínico y hermoso, procede mediante un recurso que bien podría tomarse como una parodia del viejo procedimiento de la barroca enumeración diseminativo-recolectiva:

Tecnología: anorexia
Política: canciones pop
Todos los políticos
Tienen el efecto de una canción pop
Malas canciones políticas
Partidos hechos en severas reuniones de
Marketing
Viejas glorias arrastrando sus micrófonos por
Los escenarios
Letras para escuchar de paso
En la radio del coche
Con los ojos puestos en la carretera
Y el cerebro dios sabe dónde
Crear bienestar
Solear huesos
Una curiosidad:
Cuanto más bienestar, más flacos los cuerpos
En los anuncios
En las escuelas
Anorexia: política
Fabricamos unas bragas de tallas muy
Pequeñas
Queremos popularizar la talla 3, es decir
La de la muñeca Barbie
Los científicos están convencidos de que es
Posible
Y –sin necesidad de recurrir a los jíbaros– la
Talla 3

Será normal para las niñas de 15 años
 A partir de 2015
 Esta fecha se ha fijado porque rima
 Venerable ciencia hija de la política
 Los científicos son los hijos
 Y los políticos son papá

(After sun)

La virulencia de sus textos, perceptible a veces desde los títulos, y la violencia, mayor aún, de sus espectáculos, no sólo se atenúa desde la elaborada belleza del lenguaje, sino que también puede entenderse mejor desde unas declaraciones del dramaturgo:

En el arte, la sensibilidad está de tu parte cuando eres espectador. Si lo que te propones es crear, debes poner en funcionamiento toda tu insensibilidad (...) Por lo general, tengo que mentir, escribir lo contrario de lo que pienso, ponerme en contra de mis propias creencias.

Y aunque son muchos los ejemplos que podrían aducirse, sorprende la hermosura de su último texto hasta el momento, cuyo desenfadado y hasta cínico título podría funcionar como pudorosa veladura del acendrado lirismo de su contenido: Esto es así. *¡No me jodáis!*

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA, Rodrigo: *Acera derecha, Martillo, Matando horas*, Madrid, CNNTE, 1991.
After sun y *¡Haberlos quedado en casa, capullos!*, en *Primer acto*, n. 285, 2000.
Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo. Madrid. Pliegos de teatro y danza. 2003.
Cenizas selectas, Madrid, La uña rota, 2009.
Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba. Primer acto n. 294. 2002.