

EJERCICIOS DE CALIGRAFÍA PARA ESCRIBIR UNA ESCENA IMPREVISIBLE Y DISCONFORME. RODRIGO GARCÍA (1987-1997)

CALLIGRAPHY EXERCISES TO WRITE AN UNPREDICTABLE AND DISCORDANT SCENE. RODRIGO GARCÍA (1987-1997)

XAVIER PUCHADES¹

Universitat de València

Resumen

Una etapa bastante desatendida en la trayectoria de Rodrigo García comprende desde su llegada a España hasta su incipiente proyección internacional. A partir de documentos de ese periodo, este estudio revisa sus primeras reflexiones teatrales, las diversas estrategias aplicadas a su escritura y puesta en escena, así como los referentes interdisciplinares que han ido conformando su universo escénico.

Palabras clave: posdrama, autoficción, teatro contemporáneo, teatro posmoderno, Rodrigo García,

Abstract

A stage rather neglected in Rodrigo García's trajectory comprises from his arrival in Spain until his emerging international outreach. Using documents of that period, this research reviews his first theatrical reflections, the various strategies applied to his writing and staging, as well as interdisciplinary references that have shaped his scenic universe.

Key words: posdrama, autofiction, twentieth-century theatre, post-modern theatre, Rodrigo García

1. UNA DÉCADA DE TRAYECTORIA. LOS ORÍGENES: 1987-1997

Una de las primeras reivindicaciones de Rodrigo García fue que hubiese tantos tipos de teatro como de creadores y, en su caso particular, cumplió con este objetivo: su obra, hoy, se resiste a la clasificación. Más allá de haber sido asociado al posdrama o a las dramaturgias de la imagen (Sánchez: 2002), García ha bebido siempre de multitud de fuentes, no solo teatrales. Esto le ha permitido transitar por una serie de etapas cuyo seguimiento, junto al de sus primeras reflexiones teatrales, nos ayuda a esbozar su evolución creativa en el periodo que aquí examinamos. Una década (1987-1997) marcada por las precarias condiciones de producción y la limitada exhibición que ofrecían las salas alternativas madrileñas. Gracias al vínculo inicial que el autor establece con uno de estos espacios, la Sala Pradillo, entra en contacto con una serie de creadores como Esteve Graset, Carlos Marquerié, Antonio

¹ Universitat de València. xavier.puchades@gmail.com. Recibido: 11-07-2016. Aceptado: 20-09-2016.

Fernández Lera, Olga Mesa, Oscar Gómez o Sara Molina, entre otros. Un contexto y unos compañeros de viaje claves para entender su paso de escritor dramático a reconocido autor escénico.

En Argentina, García se licencia en Ciencias Sociales y de la Información mientras asiste a seminarios de teatro impartidos por Pedro Asquini (1981) o David Amitín (1985). Progresivamente, su atención se focalizará en la escritura y la dirección. En el curso de Amitín, por ejemplo, prepara una versión libre de *Esperando a Godot*, en la línea de lo que entonces eran sus lecturas teatrales en Buenos Aires: Ionesco, Adamov, Pinter, etc. (Bergamín:1999). Hijo de inmigrantes españoles, decide recorrer el camino inverso a sus progenitores. En 1986, llega a España impulsado por las dificultades económicas que vive su país, a pesar de la recién instaurada democracia (Castro:2009). Ya afincado en Madrid, trata de dirigir *Cerca* de E. Pavlovsky y, para ello, funda la compañía WATT; sin embargo, el sistema de producción teatral español difiere bastante del argentino y, sin ayudas públicas, no encuentra espacio donde estrenar. En pleno *boom* de los premios de escritura dramática, se concentra en escribir. Sus primeros textos, *Macbeth. Imágenes* (1987) y *Reloj* (1988), obtiene sendos accésit del Premio Marqués de Bradomín, el segundo también será Premio Ciudad de Valladolid, mientras que su tercer trabajo, *Martillo*, recibe la ayuda a la creación del INAEM en 1989. García nunca dirigirá estas obras que serán estrenadas años después por directores como G. Heras, A. Simón o A. Facio.

Consciente de que sin compañía propia era muy difícil estrenar, García funda una nueva, La Carnicería Teatro en 1989, año en que escribe, dirige y produce *Acera derecha*, estrenada en la Pradillo. Al entrar en contacto con esta sala, se introduce en el mundo de la *performance* y la danza contemporánea. *Matando horas* (1990) y *Prometeo* (1992) serán sus siguientes creaciones, también exhibidas en La Pradillo. A medida que La Carnicería va disponiendo de un equipo estable de colaboradores, el proceso de creación del autor cambia. Así pues, entre 1993 y 1995, García se centra, sobre todo, en la dirección de textos de autoría diversa como *Vino tinto* (1993), *30 copas de vino* (1993), *Los tres cerditos* (1993), *Tempestad* (1993), *El pare* (1995) y *Hostal Conchita* (1995)²; al mismo tiempo, realiza sus primeras instalaciones: *Dime poesías-boxea* (1993) y *Hamlet, prince of memory* (1993). Desde la fundación de la Carnicería, García se encarga, además, del diseño del espacio escénico, inspirándose en la instalación y el video-arte³. Únicamente, dos de sus montajes de este periodo presentan un predominio de la textualidad propia: *Notas de cocina* (1994) y *Carnicero español* (1994). De esta agitada actividad, surgirán tres piezas esenciales con las que plantará las bases de lo que hoy es su lenguaje más reconocible: *Rey Lear* (1996),

² *Vino tinto* y *Hostal Conchita* parten de T. Bernhard; *30 copas de vino*, de Ch. Baudelaire; *Los tres cerditos* contiene textos de B. Nauman, Apollinaire, Bataille, Bernhard, Larkin y Arp, además de otros propios; *Tempestad*, como veremos, de la obra de Shakespeare releída por W. H. Auden; y *El pare* es una obra de H. Müller.

³ Desde 1992, García realiza vídeos para montajes: *El hundimiento del Titánic*, de La Tartana; *Canción de la isla Mariana*, de Legaleón; *Dónde está la noche*, de Esteve Graset; y diversos espectáculos de danza de Elena Córdoba: *Un beso 25 minutos en tu cuello*, *Cuentos de amor* o *Estaos quietos, hijos de puta*. Desde 1998, diseña las escenografías de A. Fernández Lera: *Plomo caliente*, *Monos Locos* y *Mátame-abrázame*.

El dinero (1996) y *Protegedme de lo que deseo* (1997). Está dos últimas, estrenadas en una sala alternativa de mayor aforo, La Cuarta Pared. Paralelamente, realiza una nueva instalación, *Gilipollas tú, gilipollas yo* (1997), y escribe textos breves de “réplica en grado cero”, *Vencedor y vencido*, o el “guión escénico”, *Mi cuerpo llora, no hay palabras*⁴.

Hasta 1997, *Acera derecha* y *Notas de cocina* fueron las propuestas mejor recibidas, incluso contarán con diversas producciones posteriores, tanto nacionales como internacionales. Salvo la coproducción de *Tempestad* con el CNNTE, el teatro público español ignora el potencial del autor, a pesar de estar comenzando a generar interés fuera de España: *Notas de cocina*, por ejemplo, nace de un encargo del Festival Intercity de Florencia. La Carnicería, desde mediados de los 90, recibirá ayudas del INAEM, como otras compañías alternativas del momento, si bien García seguirá mostrándose crítico y escéptico respecto a este modelo⁵.

En 1998, recibe el premio Max de Teatro Alternativo, aunque lo realmente determinante será la gira española que realiza con *Conocer gente, comer mierda*. Obra que, junto a *Haberos quedado en casa, capullos*, se programó con éxito en el Festival Sitges Internacional de 2000. La buena acogida en el circuito catalán le abre las puertas del internacional. *Conocer gente, comer mierda* viajó a festivales como el de Turín, Bretaña o Buenos Aires, este último, determinante para su proyección en Francia. El encargo de *After sun*, por el International Meeting of Ancient Greek en 2000, le proporciona su gira internacional más extensa hasta el momento. Esta pieza formará parte del tríptico programado en el Festival de Avignon 2002, junto a *Compré una pala en Ikea para cavar mi propia tumba* y *Je crois que vous m'avez mal compris*. Desde entonces, entra definitivamente en el circuito de festivales internacionales (Portugal, Italia, Francia...) y recibe encargos de diversos teatros nacionales franceses (Bretaña, Valence, Caen, Toulouse...) Producciones que, en su mayoría, nunca llegarán a verse en España. Finalmente, en 2013, García es nombrado director artístico del Teatro Nacional de Montpellier.

2. EL TEATRO COMO UNA ESPONJA

“El teatro debe ser una esponja: ni siquiera debería tener miedo a perder su nombre” (García:1992a,10). Una máxima que el autor aplica desde sus inicios para absorber la obra de dramaturgos de la segunda mitad del siglo XX como S. Beckett, P. Handke, H. Müller, o T. Bernhard; autores incluidos en las dramaturgias de la imagen, T. Kantor, P. Bausch, R. Wilson o J. Fabre; o artistas conceptuales como M. Duchamp, J. Beuys, C. Boltanski, R. Morris, B. Nauman, P. McCarthy, G. Hill, B. Viola, T. Ousler o

⁴ Son guiones para la realización de una acción o *performance*. El primero forma parte de las *Obras cómicas* y fue absorbido por un texto más extenso publicado en francés *Vous êtes tous des fils de pute*; el segundo es la acción que estructura los monólogos de *Haberos quedado en casa, capullos*.

⁵ En 1996, Esteve Graset comentaba: “Rodrigo deia fa un parell de dies: sense subvencions seré un amateur. Però ho deia amb un somriure d’orella a orella. Ens deia: amic, faré el que em done la gana. No podré fer-ho amb dotze actors, però ho faré. Potser amb cap, va dir” (García:1996a,32-33)

J. Holzer⁶. Las referencias, declaradas o no por el autor, a otros creadores procedentes de la narrativa, la poesía, la pintura, la filosofía, la fotografía o el cine son, igualmente, numerosas.

La exploración del potencial teatral de otras disciplinas será el principal arma de García para ir desprendiéndose de la forma dramática convencional. Ciertas estrategias cinematográficas, por ejemplo, se observan en la estructuración de la puesta en escena o en el cuestionamiento de modelos clásicos de interpretación. García se alimenta del cine incluso textualmente, citando fragmentos extraídos de los mismos guiones o de la reflexión teórica de los directores⁷. La presencia de la fotografía se localiza en ciertos momentos en los que predomina la iluminación y el estatismo actoral, como una actualización del *tableau*, o como catalizadora de acciones entendida desde su concepción artística (Jeff Wall o Nan Golding). Por otro lado, García trabajó como creativo en publicidad hasta 1999, quizás por ello maneja tal cantidad de referentes sin diferenciar entre alta y baja cultura. Todo puede valer para trasladarlo al teatro, para generar extrañamiento o una contradictoria identificación en el espectador.

“¿Cómo puedo yo criticar el consumismo y hacer publicidad?” (Caruana:2003b, 49). En sus últimos años como publicista hay un giro en su teatro: en sus espacios escénicos se acumulan gran cantidad desperdicios y las relaciones humanas se muestran fatalmente marcadas por el acto de consumir. El espectador no puede evitar sentir rechazo y empatía por esos seres que se consumen en escena. De algún modo, García presenta la decepción posterior que acompaña la posesión del objeto deseado gracias a la persuasión y la seducción que ejerce la publicidad. Para ello, parece emplear las mismas estrategias publicitarias para subvertir sus objetivos. Las escenas que estructuran sus obras de finales de los 90 son como una secuencia de anti-anuncios. Incluso sus textos se contaminan de la retórica publicista: la interpelación explícita al receptor, un lenguaje con predominio de la función conativa y poética, títulos que recuerdan a eslóganes, etc. En una entrevista declaraba:

⁶ Para ser exactos, la referencia más o menos explícita a estos autores se inicia en 1991: Joseph Beuys (en un texto sobre *Matando horas*); Bruce Nauman (en *Prometeo* 1991 y *Tempestad* 1993); Beuys, Duchamp, Serra, Twombly, Boltanski y Morris, citados en 1992. Ya a partir de 1995: Holzer, McCarthy, Hill, Viola, Ousler... En unas declaraciones de 1994 dice: “Desde hace tres años estoy buscando muchas referencias de trabajo en las artes plásticas contemporáneas, muchas referencias en artistas que trabajan, instalaciones, vídeo-instalaciones (...) gente que hace trabajo de vídeo y que, como lenguaje, me parece mucho más contemporáneo que el lenguaje teatral al uso” (Gabriele-Leonard:1996).

⁷ En 1990 García cita a Wenders, desde entonces emplea citas de directores de cine en los programa de mano o en la misma puesta en escena: *Nouvelle vague* Godard y *Stalker* Tarkowski (en *Prometeo*), Hal Harley (en *Los tres cerditos*), Robert Bresson (en *Notas de cocina*), JLG *Autorretrato en diciembre* de Jean Luc Godard (en *El dinero*). En 1997, daba una lista de los directores de cine que le interesaban por un motivo u otro: Robert Bresson, Orson Welles (*Macbeth*, *Othello*, *Falstaff*), Aki Kaurismaki. (*Ariel*), Emir Kusturica, Eric Rohmer, Peter Greenaway, Angelopoulos, Tom Stoppard (*Rosencrantz y Guildenstern han muerto*), Hal Hartley (*La increíble verdad*), Kurosawa (*Rashomon*), Dreyer, Ingmar Bergman (*Persona*), Glauber Rocha. (*Tierra en trance*), Zulawski (*Lo importante es amar*), David Cronenberg (*Crash*), Andrei Tarkovsky, Fassbinder (*Katzelmacher*), Wim Wenders (con Peter Handke), Fellini (*La dolce vita*), Alan Resnais (*Providence*), Pasolini. (*Medea. Accattone*), Atom Egoyan, Godard (*Autorretrato en diciembre*). Hal Harley, Cronenberg o Kurosawa, por ejemplo, le interesaban por la interpretación de los actores.

«J'ai toujours travaillé d'une façon fragmentée. Je crois que cela vient du fait qu'avant de faire du théâtre, j'étais créatif dans une agence de publicité. Ce qui me fait un peu honte, même si des choses positives me restent de cette période, comme raconter des événements de la façon la plus forte possible en un minimum de temps. Ce que je n'aime pas dans la pub, c'est que les corps sont irréels. Je me situe à l'opposé: je cherche à montrer des corps fatigués, maltraités. Le théâtre physique est aussi important que celui de la parole» (Blondeau:2003).

El impacto visual, propio de la cultura del *shock*, viene acompañado en García de una nota al pie a través de la palabra y del cuerpo de los intérpretes. Entre la palabra y el cuerpo no advierte diferencia alguna: "No es más importante el cuerpo que la palabra, simplemente lo que puede transmitir un movimiento nunca lo va a expresar una frase. Y viceversa" (2001, 90). Se puede expresar media idea con palabras y concluirla con una acción, así como generar tensiones entre ambos elementos. El conflicto dejará de ser dramático o ficcional para localizarse en el choque de los diversos elementos escénicos, la palabra y el cuerpo entre otros. Por ello, el autor no necesita crear personajes protagonistas y antagonistas: "En mis obras intento recoger todas las contradicciones en un mismo personaje al que prefiero llamar persona" (2001,92)⁸. García pone en escena sus propias contradicciones y el público se convierte en su antagonista: "300 antagonistas ahí sentados frente a tu protagonista", cuando este protagonista es un "ideal artístico y social claro e incómodo" (Henríquez-Mayorga:2000,16). Estos apuntes son caracterizadores del García de la segunda mitad de los 90, pero su teatro no siempre fue así o no del todo así. De hecho, prefirió omitir en la edición de sus obras completas algunos de sus primeros textos, para no incidir en el "error" (García:2009,10); sin embargo, esos "errores" fueron imprescindibles para lograr una caligrafía propia, fruto de una poderosa necesidad expresiva.

3. POR UN TEATRO INCLASIFICABLE, IMPREVISIBLE Y DISCONFORME

Inclasificable, imprevisible y disconforme son términos con los que el autor se refiere a su teatro a lo largo de los años 90. En su primer artículo, (García: 1990), plantea una dicotomía que reaparecerá en posteriores escritos: la del *espectáculo* frente a la *obra de arte*. El primero es el espacio de la "mentira" que depende de una serie de códigos establecidos y de recursos para contar una historia; para ello, se vale de decorados, de la frontalidad a la italiana, de actores que fingen y de creadores que, si son hábiles, terminan siendo "funcionarios". Frente a esto, la obra de arte es "la capacidad de poner en movimiento ciertas vivencias atendiendo-me en mi totalidad". Esto implica el rechazo a contar historias, priorizar el "hombre" sobre el actor y usar "materiales conductores" en lugar de decorados. La pregunta crucial que se plantea entonces

⁸ "A mí me gustan las contradicciones dentro del mismo personaje, dentro de un mismo discurso... porque así somos, ¿no? A lo largo del día nos pasan un montón de cosas y esas cosas no constituyen necesariamente una historia; por eso yo no cuento historias y no hay en ello búsqueda de ser vanguardista, ni moderno, ni nada, sino la necesidad de contar algo, no con los medios "aprendidos", sino intentando inventar, probar si funciona o no. Forzar el teatro". (Bergamín:1999) "Esta idea de las contradicciones de cada individuo, de medio kilo de doctor Jekyll y cien gramos Mr. Hyde en un solo parlamento, seguro viene del psicoanálisis, pero sobre todo la retomo, actualizada, de los artistas plásticos conceptuales Bruce Nauman y Jenny Holzer" (García:2001a,92).

es: “¿Cómo dar con una forma que, partiendo de mi-adentro, contemple elementos propios del teatro?” Su obra partirá, pues, de esta tensión entre el “mi-adentro” y la “convención”. Esto implica que cada artista ha de estar predispuesto a encontrarse con lo “inclasificable”, con formas que no sean ni representación teatral, ni acción, ni *performance*, ni instalación. A partir de esta concepción de un *teatro inclasificable*, García inicia la búsqueda de su propia forma dramática.

Este objetivo se verá obstaculizado, sin embargo, por el mismo convencionalismo del sistema de producción teatral, no solo del teatro oficial. Años después, García opina que la grandeza de los teatros nacionales “radica en sus metros cuadrados”; denuncia a quienes se encargan de las subvenciones sin ver teatro y a los que difunden nuevos lenguajes únicamente cuando les son políticamente rentables. En cuanto al teatro alternativo, salvo “honrosas excepciones”, solo fomenta el amateurismo y son “alternativas por lo cutre de sus producciones en lugar de por su proyecto artístico” (García:1995). Los responsables últimos de esta situación son los profesionales del teatro al ser “productos creados en las escuelas” que conciben el teatro como mercadería. A todo ello, hay que sumar una crítica teatral desinformada, que no acepta los “nuevos lenguajes” e influye negativamente limitando la potencialidad artística de los creadores. Estas opiniones, como veremos, se filtrarán en algunas de sus piezas.

Como director de escena, decide utilizar textos ajenos con el objetivo de dejarlos “irreconocibles”, evitando los estrictamente teatrales e interesándose por los que no cuentan historias. Es decir, siguiendo a H. Müller, aquellos que ofrezcan resistencia a ser llevados a escena. Esta exploración a partir de textos ajenos no teatrales irá calando también en su propia manera de escribir: no escribe para ser leído, afirma, sino para que un grupo de personas se ponga a trabajar con sus textos en un escenario (García:1995). De hecho, en los montajes intertextuales, la dramaturgia nace simultáneamente a los ensayos. Este trabajo directo con los actores le lleva a reflexionar sobre la interpretación: “No me gusta que los actores actúen (...) ni que hagan creer nada que al fin y al cabo es mentira. Mis actores, cuando están en el escenario, son ellos mismos, pero en situaciones que no son cotidianas” (Cuadros:1994). García, al rechazar contar historias, no necesita tampoco personajes: “ya estoy encontrando mi forma de expresarme con los actores. Intento que sean personas que caminen y que se muevan, que hablen como lo hacen en la vida cotidiana” (Gabriele-Leonard:1996,43). En este sentido, empieza a trabajar también con intérpretes no profesionales. Sobre el niño de *Carnicero español*, dice: “Lo interesante era la belleza y la naturalidad absoluta de Javier. No quería que fijara nada.” (Pascual:1995). Esta idea de no fijar nada conecta con lo *imprevisible* que incluye desde la puesta en escena hasta la misma recepción de la obra:

“Comprender el argumento y seguir la trama es infravalorarse. Lo previsible no es arte. Lo previsible no mantiene su atención. La atención es el estado de alerta de los sentidos. Sus sentidos están primero que sus razonamientos. No acepte explicaciones argumentales: una obra de arte no explica nada (...) Para compartir una obra de arte hacen falta escasos conocimientos. No cultive aquellos conocimientos que atrofian su capacidad de emoción” (García:1995)

El receptor ha de ser activo y poseer una capacidad para la sorpresa ante un teatro fundamentado, precisamente, en lo *imprevisible*. García insiste en esos años en la idea de “compartir”, en lugar de “comprender” o “interpretar”. Su teatro pretende generar un vínculo emocional con el espectador: “Y este vínculo viene dado por una frase, nada más, o por un texto, o una situación escénica, o por el movimiento de un actor” (Gabriele-Leonard:1996,45). Y para “compartir” no es necesario poseer grandes conocimientos, ni siquiera teatrales. De hecho, García prefiere un público no acostumbrado a ir al teatro (Cuadros:1994). Este deseo de sorprender y emocionar al espectador irá evolucionando, a lo largo de los 90, hacia la expresión de una explícita disconformidad que en ocasiones será poco compartida, en especial, por la crítica.

Sin ninguna moral ni rastro de prejuicios, de esta manera se refiere Tackels a la mirada de García: “solo la visión risueña de un niño que acaba de hacer una putada” (2009:12) En cierta manera, en algunas obras de los 90, García ya se interroga sobre los mecanismos sociales que conforman los comportamientos, opiniones y deseos del adulto, examinados desde la mirada de un niño. Una mirada inocente antes de ser educado como un buen y dócil consumidor: «les enfants vont à l'école, se nourrissent de séries TV, s'abreuvent de pub, puis ils vont à l'usine ou au bureau (...) Tout concourt à formater l'individu pour l'intégrer dans ce style de vie» (David:2003). Un “estilo de vida” consumista, alentado por la educación, los *media* o la publicidad, ante el que el teatro de García se mostrará cada vez más agresivo y disconforme.

Si en los 80 y principios de los 90, su obra recibe críticas por ser demasiado formal y hermética, en la segunda mitad de los 90, algunos críticos cuestionan la actitud “provocadora” y “violenta” del autor. Este, sin embargo, prefiere referirse a su teatro como “agresivo”, única manera de enfrentarse a una realidad que también lo es⁹. En 2003, decía: “Soy cada vez menos poeta y más activo socialmente (...) antes creía que era artista o tenía otra idea del artista, más asociada a las cosas que me gustaban, a las vanguardias. Ahora, ya no” (Caruana:2003b, 46). Ya no le interesa ese tipo de arte “que no dice absolutamente nada; el arte formal no me interesa. Evidentemente, el didáctico, el que tiene mensaje y todo eso, tampoco: es horrible” (46). El único teatro que asocia a la vitalidad es el que posee una buena dosis de *disconformidad*, es decir, aquel que aporta puntos de vista inesperados sobre los acontecimientos (García: 1999b). Dos años antes, declaraba: “Yo creo que el artista no está nunca conforme con la vida que lleva, ni con el mundo que tiene. Creo que la obra surge de eso, de la disconformidad” (Mutis:1997).

De esta manera, en su obra comienzan a aparecer comentarios sobre la actualidad, aunque sin reflejarla de manera “didáctica, narrativa, ni reductora. Ahí está el misterio. Y ahí el esfuerzo” (García:1999b). Se trata de partir de esa realidad agresiva y escenificarla de manera poética: “Sinon, ce serait comme regarder le journal à la télé. Il faut trouver le mystère dans la vie de tous les jours. Avoir un point de vue

⁹ En sus declaraciones a los medios franceses habla de “teatro violento”, aunque a veces lo niega: “Mi trabajo está cada vez más lleno de agresión, yo no lo llamaría violencia, porque las cosas que para uno son violentas para otros son de risa. Pero sí que el trabajo está cada vez más cargado de agresividad, y ahora la agresividad está más entre nosotros, más dentro” (Caruana:2003, 47)

inhabituel sur l'actualité, c'est le rôle de n'importe quel artiste» (Blondeau:2003). Parte del éxito posterior de García se debe a la introducción de temas socialmente reconocibles y al uso contrastado de referencias culturales más populares. Esto le llevará a plantearse, posteriormente, si su teatro no corre el peligro de convertirse en un objeto de consumo más. En 2002, declara que en España su teatro era neutralizado por medio de etiquetas reduccionistas como "alternativo", condenándolo a una minoría. El Estado no censura, opina, pero margina. En Francia, sin embargo:

«tu as la possibilité de le jouer dans n'importe que salle. (...) Ici, les politiques ont cette audace qui leur permet d'accueillir des artistes même s'ils ne pensent pas comme eux. Ils peuvent même nous utiliser comme ils le feraient d'une comédie musicale, c'est-à-dire, nous transformer en une entreprise de consommation. Je ne sais si bien ou mal. C'est bien d'être 'consommé', cela signifie que beaucoup de monde a accès a ton théâtre. Après, à toi de préserver ton venin, ta capacité à réagir. Mais je sais combien est grande la capacité de l'institution à tout assimiler et récupérer.» (Lin:2002).

En la segunda mitad de los 90, García se replantea la función del artista. Partiendo de Foucault y Deleuze, defiende ahora que el artista ha de luchar contra las formas de poder allí donde este sea objeto e instrumento: "Nombrar, decir quién ha hecho qué, designar el blanco, es una primera forma de invertir el poder, es un primer paso para otras luchas contra el poder" (Galán:1998). La primera responsabilidad del artista es negarse a contribuir al pensamiento global que afianza "el bienestar de una parte ínfima de la población, y que deja a su paso (...) un reguero sin embargo gigantesco de muertos y lo que es peor, de muertos en vida, de miserables a perpetuidad" (García: 1999b). En este marco hay que situar su entonces polémica afirmación: "El trabajo del artista se parece mucho a esto: esperas agazapado y tiras piedras a ver qué rompes. Tú no eres responsable de los daños" (García:1999a). El artista ha de dar respuestas sociales como pedradas: el arte es lo que "destempla" y no tiene por qué ser bello: "No es bello estar frente a una pregunta que hasta ahora no me había hecho jamás, es una situación incómoda, y eso precisamente es arte" (Galán:1998). García cree en la necesidad de reflejar las cosas negativas, pues así es como un artista muestra su preocupación por los problemas de la sociedad (Caruana:2003a). Para no caer en el pesimismo, sin embargo, reivindica igualmente la ingenuidad y cierto idealismo al pensar que el arte es capaz de cambiar las cosas (Tackels:2002). De ahí que en una entrevista se declare un "idealista pesimista" (David:2003). García conecta con la *ética de la provocación* de H. Müller, heredada a su vez de Brecht, para quien el teatro "ha de hacer cobrar al público conciencia de sus escisiones reales en lugar de fingir reconciliarlas de modo ilusionista (...) El grado de crítica radical que sea capaz de asumir constituirá un criterio de autenticidad democrática" (Riechmann:1990, 28). Tras muchas de las reflexiones del García de estos años, se adivina la sombra de Müller, autor que le causó un verdadero impacto al llegar a España en 1986.

4. EL DESCUBRIMIENTO DE HEINER MÜLLER. *MACBETH.IMÁGENES* (1987) Y *MARTILLO* (1989)

Müller supuso, según García, un impulso para escribir. Tras sus primeros textos, *Macbeth.Imágenes* y *Martillo*, es inevitable pensar en *Máquinahamlet* o *Texto de Electra*.

García se apropia de estrategias *müllerianas* de disolución del texto dramático: la eliminación de didascalias o su confusión con textos en estilo directo; la fragmentación sintética que favorece la coralidad y el desarreglo espacio-temporal; o la incursión en el territorio del inconsciente. En esta línea, García presenta *Macbeth.Imágenes* como un conjunto de “textos, ideas, acotaciones” abierto a un proceso de creación escénica colectiva e interdisciplinar donde, además, se ofrece a participar como autor (1988,91). Es decir, lo que más tarde hará con *La Carnicería* sin necesidad de intermediarios.

Del texto shakesperiano, García mantiene la reflexión sobre el Poder contextualizándolo en un gobierno democrático en el que Macbeth, como gobernante, traiciona a sus electores: un coro conformado por “putas y mendigos” y por ciudadanos alienados por el consumo y sus trabajos. Se apuntan ya algunas ideas recurrentes en su teatro como la autoridad o el consumismo. Sin embargo, a diferencia de Müller, no emplea aún el referente literario - “pretexto” lo llamará García - como “colisión de épocas”. Por otra parte, más allá de que esta obra pueda surgir de la experiencia vivida a partir de la situación política argentina, García todavía no se implica conflictivamente en su texto, como sí hace Müller a través del enmascaramiento autobiográfico.

Por su parte, *Martillo* sintetiza y reinventa diversas versiones del mito de Agamenón. Como señala Cornago (2004) el uso de narrativas míticas (la “prehistoria de la narración”) ha sido frecuente en autores que han defendido propuestas anti-narrativas a finales del siglo XX. En *Martillo*, la multiplicidad de versiones del mito evita la fijación del argumento. A García no le interesa el asesinato de Agamenón o la venganza de Clitemnestra, sino la condición de asesinos de aquellos que, instalados en el Poder, envían a su pueblo a la guerra. Agamenón es el “martillo” que da título a una obra mucho más violenta que *MacBeth.Imágenes*. Esta vez, sin embargo, se aprecia algún apunte irónico en la manipulación y reconstrucción del “pretexto” literario. Agamenón regresa en todas las ocasiones a una Micenas moderna y actual, deshumanizada y decadente y, entre otras posibilidades, lo hace muerto o convertido en turista japonés. Trabajos posteriores con un similar punto de partida - *Prometeo* (1992), *After Sun* (2000), inspirado en el mito de Faetón, o incluso *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2003) - tienen, de algún modo, sus orígenes en *Martillo*. Obviamente, sus resoluciones dramáticas serán cada vez más radicales y bastante alejadas del filtro formal de Müller.

5. DRAMAS SUBJETIVOS: *RELOJ* (1987), *ACERA DERECHA* (1989) Y *MATANDO HORAS* (1991)

En *Reloj*, el segundo texto escrito por García, encontramos un elevado número de personajes. Al protagonista, un Viejo, lo acompañan: Un Psicólogo, Un Psiquiatra, Un Cirujano, Un Practicante, un ballet de Enfermeras, un Coro; además de las voces de Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, Gilda, Duca y de una Orquesta. Estas “voces” son de la ópera de Verdi, *Rigoletto*, que actúa como *leit motiv*. La cita obsesiva de un mismo referente cultural en una misma pieza, a lo Bernhard, será bastante habitual en textos posteriores de García. Años antes de convertir el personaje en *personas*, el autor explora maneras de

transgredirlo, en este caso, presentando a los personajes en cinco didascalias diferentes. Una opción que pretende, al parecer, ofrecer una mayor libertad al futuro equipo que se encargue de la puesta escena¹⁰. En el montaje de Alfonso Zorro de 1995 se optó por un solo personaje, el del Viejo, entendiendo el resto como proyecciones mentales. La estructura fragmentada del texto no impide reconstruir un argumento mínimo: El Viejo padece el síndrome de Diógenes y su hijo decide vender la casa paterna e ingresar al anciano en una residencia; tras dos años allí, el Viejo logra escapar sin saber que se lo ha permitido el director del centro, convencido de que su paciente regresará, como finalmente ocurre. Se observa, a pesar de poder variar el orden de las escenas, una estructuración circular que el mismo título sugiere. Una estructura habitual, por otra parte, en los primeros textos del autor.

En este caso, la referencia a Beckett resulta inevitable. El Viejo habita un espacio aséptico donde no hay nada que pueda reactivar su memoria perdida, estrechamente ligada a los objetos de su casa¹¹. Por ello, realiza inventarios de los objetos que le rodean - como Winnie o Malone en Beckett - pero estos ya no son suyos, pertenecen a la residencia y no remiten a su pasado. A veces lo encontramos en una mecedora, como en *Nana*, y otras junto a un cubo de basura, como en *Final de partida*. El magnetófono de Krapp se transforma aquí en un cubo de basura o en un tocadiscos, con el disco rayado, de los que surge la música de la ópera favorita del Viejo, último sostén de su memoria. A pesar de los continuos saltos temporales, la obra responde a un drama subjetivo estático con apenas acción. La palabra adopta un registro más cotidiano y García logra así imágenes mucho más contundentes e, incluso, instantes de humor. El Viejo, además, presenta una locuacidad de claras resonancias *bernhardianas*: reiteración de ideas obsesivas, disposición versal del discurso, ruptura de la sintaxis, enumeraciones, etc. Incluso la insistente crítica a la institución teatral del austriaco se cuelga en algún momento bufonesco del protagonista.

Como Agamenón, el protagonista de *Reloj* es un viejo moribundo. La cita de Bataille que abre el texto presenta la vejez como el terror ante lo infinito. Sarrazac (1989), en su estudio sobre el Teatro íntimo y la dramaturgia de la subjetividad, dedica un apartado a las “ceremonias del adiós” y a la “intimidad de la muerte”. Y entre otros autores estudia, precisamente, obras de Beckett y Bernhard donde aparecen “personnages souvenirs”, testigos de sí mismos que narran su vida, no completa, sino en el instante en que su nacimiento y muerte se comprimen. Esto genera un extrañamiento temporal que, sin contar una historia, ofrece un relato de vida desordenado a partir de una serie de *flashes* de recuerdos y pensamientos. *Reloj*, aparentemente menos ambicioso que los textos ya revisados, presenta, sin embargo,

¹⁰ “La descripción de los personajes no hace más que subrayar esta intención: ¿Son reales, hay voces grabadas, hay cantantes de ópera o sólo un viejo y unas cuantas palabras, abandonados, agarrándose el uno al otro como mejor pueden?” (García:1989, 112).

¹¹ Pérez-Rasilla define como agresiva la relación que mantienen los “personajes” de García con los objetos: “Los objetos invaden la intimidad humana, deshumanizan a la persona, ocupan todo su territorio, paralizando o envileciendo a los hombres” (2009, 95). En estos primeros textos, sin embargo, estos objetos parecen evidenciar tanto su potencialidad como inutilidad para preservar la memoria.

una mayor riqueza de lecturas y abre el camino hacia otro concepto recurrente en el teatro de García: la memoria y su manipulación.

La novedad más relevante en *Matando horas* y *Acera derecha*, además de ser los primeros textos que García dirige personalmente, es una mayor indefinición en los discursos respecto a su emisor y al contexto espacio-temporal. Esto complica un poco más la posibilidad de reconstruir un mínimo argumento, aunque todavía lo permite. García mantiene en su escritura diferentes posibilidades tipográficas: signos de exclamación e interrogación entre paréntesis al final de las frases; disposición del párrafo como verso libre junto a bloques donde la ruptura sintáctica se indica a través de barras; “monólogos” y “diálogos” con discursos, a veces, simultáneos en columnas paralelas; mayúsculas para fragmentos próximos a la acotación, normalmente acciones, y que son presentados de forma aislada. García trata de forzar las reglas del formato de edición teatral para forzar, igualmente, las de la puesta en escena.

El “pretexto” de *Acera derecha* ya no es un referente literario. Según el autor, la idea partió al descubrir el “número de la cabra” y de su interés por el cine de Bergman. Contraste acusado de referentes culturales que caracterizará después su teatro. En estos años, el cine comienza a ser un material más en el proceso creativo de García, en especial el cine de autor.¹² Como venía siendo habitual, con la fragmentación de *Acera derecha*, se anima explícitamente a darle a la historia la posibilidad de ser otra o muchas, aunque sigue siendo posible reconstruirla mínimamente: En un espectáculo callejero, una Mujer queda fascinada por el sonido de la trompeta de un Hombre y decide abandonarlo todo para ir tras él. Se establece entonces una violenta relación de poder, física e intelectual, donde el Hombre adopta un rol de Pigmalión y ella el de una especie de Lazarillo. Finalmente, la Mujer se “libera” mientras el Hombre acaba convertido en un espectáculo de autodestrucción que la misma Mujer se encarga de mostrar a los espectadores. Un ambiguo giro en la relación de poder en el que los dos son, de algún modo, víctimas en cuanto a la exposición de su intimidad.

Las 32 textos aparecen sin numerar, como de costumbre en García, y su ordenación dependerá de cómo se quiera reconstruir la experiencia de la Mujer. En el primer fragmento, encontramos una perspectiva interna explícita, identificada en la Mujer como narradora, acaba así: “Eran mis días de / animal / Y no voy a recordarlos ahora” (1991a,28). A pesar de ello, la memoria se pone en marcha en el fragmento siguiente: “Calle. Entrada al recuerdo” (29). Esta entrada ilusoria a un ámbito subjetivo se cuestiona mediante estrategias de distanciamiento que evidencian el dispositivo ficcional de la obra y, por tanto, de la misma (re)construcción de la memoria¹³. Más

¹² Ahondando en su interés por el cine, de Bergman dice: “ha creado cine cuando le ha dado la gana y, en el cine, ha hecho teatro también cuanto ha querido: cine son sus primeras y últimas películas y la mejor obra de teatro que he visto es su filme *Persona*”; de Godard: “Cuando Belmondo mira a la cámara en un filme de Godard, Godard parece Brecht, o lo que siempre se cree que debería ser Brecht y nunca se ve” (García:1997). Los directores que llevan a escena *Acera derecha* en esta etapa también la leen en clave cinematográfica, uno desde *Underground*, de Kusturika, y el otro desde *La Strada*, de Fellini.

¹³ En este sentido, resultan significativas las últimas palabras de la Mujer: “Le he puesto marcas a los hechos / Una letra Un / número / Códigos / Los llevo en la memoria de una máquina / Así / Al final de mi vida / O cuando me plazca / me sentaré a jugar / Apretaré una tecla y mezclaré / otra vez todo

allá de una lectura en clave sentimental, la que realizó mayormente la crítica, la obra puede entenderse también desde los planteamientos críticos sobre lo espectacular y la defensa de la obra de arte. En este sentido, García incluye algún comentario corrosivo sobre la mercantilización del teatro. En su puesta en escena, romperá la frontalidad a la italiana y dispondrá a los espectadores en dos bloques enfrentados. La propuesta escenográfica se presenta ya como una instalación: unas planchas de metacrilato convierten el espacio en una suerte de escaparate, potenciando el papel de *voyeur* del espectador, algo que retomará años después en *Protegedme de lo que deseo*.

De *Matando horas* sorprende la brevedad de sus 23 escenas. Esta reducción del material textual muestra el creciente interés de García por experimentar con lo visual en la puesta en escena. Unos textos escritos en el mismo proceso de ensayos y que el autor pide a quien los lleve a escena que los transgreda y organice de acuerdo a sus “vivencias” (1991a). Una significativa variación que apela a lo “autobiográfico” del futuro director. De hecho, los fragmentos aparecen fechados como páginas de un diario íntimo de una mujer: desde el abandono de su país y su familia en 1982, hasta el fin de una relación sentimental en 1985. Como señala Hartwig: “Gracias a estas subunidades, el texto parece reflejar el momento en el cual emerge el orden partiendo de una estructura caótica” (2002,88). Resulta interesante que para esta exploración del caos, García opte por tratar, esta vez, un tema íntimo: la experiencia de la soledad en la convivencia y la búsqueda de una identidad propia tras una ruptura sentimental. Una cuestión, la de recuperar el contacto con el mundo tras un tiempo de aislamiento, inspirada en la novela *La mujer zurda* de Peter Hanke, quien también la llevó al cine. Otro autor fundamental para García y otra posible referencia cinematográfica como sucedía con *Escenas de un matrimonio* de Bergman en *Acera derecha*.

En *Matando horas*, encontramos un nuevo recurso propio del drama subjetivo: un único personaje desdoblado o conformado, en este caso, por dos o más mujeres. En su puesta en escena, García se decidió por dos que se expresan, indistintamente, en primera y tercera persona y alternan el tiempo evocado y el presente. La ausencia de un contexto espacial definido nos sitúa en un espacio mental que García traslada metafóricamente a escena con un objeto central: una cinta transportadora. Esta se convierte en imagen del oxidado proceso de la memoria por el que viajarán diversos objetos o materiales como la sal, según el autor, preservadora de la putrefacción que afecta también a los recuerdos. *Matando horas* es, en fin, una nueva propuesta estructurada sobre los mecanismos de la memoria.

La novedad, como propuesta subjetiva, es que en el desenlace se renuncia a la relación interindividual de Beckett. De manera que su evolución hacia la soledad y el solipsismo es aquí invertida: el diálogo intrasubjetivo puede ayudar a recuperar el diálogo intersubjetivo. El Yo se abre al Mundo. En este sentido, el cierre de *Matando horas* es positivo, la Mujer sale de su casa (de su mente) al encuentro de

/ Lo que soy / Y lo que fui / El orden de mi espectáculo / Le pondré al recuerdo / Antes y Después / arbitrariamente / No pretendo cambiar / lo que ocurrió / Sólo su orden / Es una pequeña traición / Un juego / Sé que nunca encontraré / la combinación ideal / Pero tengo esperanzas de ser / un poco más feliz / en la próxima / función / Apaga” (García:1991a,75).

los otros: “Me sentía capaz de perdonar. Qué sorprendente visión... de mí. Llevaba recuerdos en los oídos y en los puños. Palabras, ¡frases enteras!” (1991b,186). Como apunta Hartwig, la pieza describe la recuperación del lenguaje o, tal vez, es el mismo García quien descubre el potencial de su propio lenguaje: “Aunque descreas del lenguaje, de cada una de tus palabras, utilízalas” (184). De alguna manera, la obra posee rasgos autoficcionales que posibilitan relacionar esta mujer emigrante con la biografía del propio autor, por ejemplo, ambos han vivido ya cinco años en un país extranjero.

6. DOS OBRAS DE TRANSICIÓN: *PROMETEO* (1992) Y *TEMPESTAD* (1993)

Prometeo aúna las dos líneas de trabajo analizadas hasta ahora: la de la relecturas de los mitos clásicos y la del drama subjetivo. De nuevo, sintetiza diferentes visiones del mito y añade otra más moderna, *Frankenstein*, de M. W. Shelley. El *Prometeo* de García será un boxeador y su identidad es producto de un híbrido de materiales diversos, por tanto, una especie de *Frankenstein*¹⁴. Se observan puntos en común con la novela, por ejemplo, al igual que el doctor *Frankenstein*, el boxeador está absorto en su profesión y, en la cumbre de su éxito, menosprecia a las dos mujeres que, a pesar de ello, siguen amándolo: *La Mujer* y *Otra Mujer*. Las continuas referencias pictóricas de García a la imagen de San Sebastián, sobre las que se revisa algunas de sus representaciones artísticas del pasado y contemporáneas, acompañan el martirio del boxeador. Las mujeres presentan dos opciones vitales opuestas: *La Mujer* que lo espera aferrada al recuerdo, sufriendo una guerra en su país; la *Otra Mujer* que parte en su busca para romper con su recuerdo, convirtiendo este viaje, finalmente, en una búsqueda de sí misma. Como vemos, estos “personajes” femeninos acostumbran a repetir una serie de patrones compositivos. Por último, aparece un *Speaker* que actúa como narrador de la pelea que mantiene el *Boxeador* consigo mismo y con el mundo, proporcionándonos, además, claves de lectura. Una vez más, encontramos la (re)construcción de la memoria como elemento estructurador: “Reconstrucción. Reconstitución. Montaje y desmontaje de la memoria. Fragmentos. Imágenes inacabadas. Secuencias sin final (...) Recordar en el tiempo real de lo sucedido. Invadir el tiempo real de lo sucedido con el tiempo real del recordar” (García:1996d, 224). La memoria como “única moral”, se añade después, algo que enlaza con la idea del artista como creador de un lenguaje personal. No parece casual, en este sentido, el uso simbólico del mito de *Prometeo*, asociado tradicionalmente a la figura del artista¹⁵.

¹⁴ En el dossier de la compañía se define como una “mezcla de boxeador, *Frankenstein*-social, melómano devoto de la ópera de Mozart y por qué no, mártir” (García:1992b). Obsérvese que, como el *Viejo de Reloj*, este personaje también es un apasionado de la ópera, en este caso, de Mozart.

¹⁵ García presenta *Prometeo* con una cita de Tarkovsky: “¿Qué consciencia sufrirá por esto? ¿La mía? Yo no tengo consciencia, sólo tengo nervios. Un desgraciado me insulta y me hace una herida. Otro desgraciado me alaba y me hace otra herida. Entregas el alma, entregas el corazón y se comen tu alma y tu corazón. Si sacas la suciedad del alma, se la comen también. Y todos son gente educada! Y todos me rodean. Y todos exigen: dame. Dame. ¿Qué escritor soy yo, si odio escribir? Si para mí es una tortura, una tarea vergonzosa y enferma. No me necesita nadie. Pensé que podía cambiarlos y fue a mí a quien cambiaron. A su imagen y semejanza. Vosotros sólo os hartáis!” (García: 1992a)

Textualmente, García radicaliza su acostumbrada disolución de las convenciones dramáticas: desaparece por completo cualquier indicador espacio-temporal; utiliza réplicas con dos o cuatro posibles emisores; y, aunque persiste en el uso de monólogos para la rememoración, profundiza en otras formas como inventarios, textos seriados o discursos ensayísticos. Todo este material textual (casi 60 fragmentos) tendrá una traducción escénica que parece inspirada, en muchos momentos, en el cine de Godard.

En el diseño del espacio escénico, destaca el elemento central, síntesis de la roca del Prometeo clásico y de un ring: un cuadrilátero con 2000 kilos de angulosas piedras caliza, como si la roca se hubiera hecho pedazos dejando un espacio impracticable para el boxeo. El uso de monitores o la aparición final de una enorme tortuga disecada remiten a piezas de Bruce Nauman y aproximan aún más el espacio a la instalación. Conviene señalar también la introducción de acciones propias de la *performance* como, por ejemplo, el rápido intercambio de piezas de vajilla sobre una larga mesa. Otra novedad se detecta en el espacio sonoro, caracterizado por un *collage* musical de diferentes estilos (ópera, jazz, samba o *new age*), algo habitual en los montajes de García a partir de entonces. Hay también una especial atención por el ritmo escénico: por ejemplo, encontramos secuencias más largas que contrastan con otras más breves. La emisión de la palabra también sufre estos contrastes, como en *Matando horas*, la rememoración se ralentiza, pero ahora se agilizan fragmentos narrativos o ensayísticos. Es fundamental este interés por los contrastes de ritmo que irán aplicándose, progresivamente, a los diversos elementos escénicos.

Con *Tempestad*, García se sumerge de nuevo en el universo de Shakespeare, esta vez de manera más personal y liberada del inicial impacto formal de Müller. Una propuesta caracterizada por su intertextualidad con fragmentos extraídos y adaptados del original shakesperiano; de la lectura de *La tempestad* que W.H. Auden hizo en su poema *El mar y el espejo*; y del texto de la video-instalación *Anthro/Socio* de Bruce Nauman. Como en otras ocasiones, García mantiene los nombres de los personajes principales (Prometeo, Ariel, Calibán y Miranda) y ofrece, de forma sintética, información básica sobre la trama principal. Sin embargo, como declara el autor, partirá de la relectura de Auden, centrada en la capacidad de perdón del personaje central (Merino:1993). Por otro lado, *Tempestad* incide sobre algunos de los temas recurrentes en el autor como la educación y su relación con la autoridad paterna: “Me habéis enseñado a hablar y la ventaja que he obtenido es saber maldecir”, dice Calibán (García:1993c.). Cada personaje posee una visión diferente sobre la autoridad y el poder, como argumenta el propio Auden: Ariel desea “una libertad pura, que lo aleje simplemente de la experiencia”; Calibán, “una libertad del trabajo, los libros y la autoridad” para entregarse a su apetito; y, por último, Miranda identifica la libertad con el amor como servicio al otro, a Fernando, su futuro esposo (2003,340-341). La obra cuestiona, además, el arte como mantenedor de la ficción de la realidad y su falsa defensa de la libertad: lo que “acabamos de ver no es lo que parece. La rebeldía hacia una mentirosa libertad” (1993c, 11). Para García es una estampa tranquila, para nada censurable.

Formalmente, el tratamiento independiente de cada personaje a través de monólogos, estrategia ya presente en *Prometeo*, coincide con la estructura del poema de Auden¹⁶. El uso del texto de Nauman, descontextualizado de su obra originaria y emitido al comienzo de la función, se conforma de una serie de órdenes lanzadas al espectador como representación del poder y del falso diálogo que este establece con la sociedad. Un texto construido por medio de combinatorias binarias articuladas por la alternancia de afirmaciones y negaciones, aunque también habrá otros textos mucho más complejos por su polifonía fundada en permutaciones, inversiones o repeticiones. Estrategias rítmicas que García se apropia para sus textos en este periodo. Podría afirmarse que Nauman es uno de los referentes clave para entender el giro hacia la *performance* del autor.

Sobre la puesta en escena podemos destacar: los bruscos contrastes entre escenas habladas y accionales, así como la introducción de actores no profesionales, en este caso, tres boxeadores. Estos no representan nada, simplemente participan con sus golpes de la partitura rítmica de la pieza. Similar función cumplen acciones en las que se destruyen pilas de platos con bates de béisbol, posiblemente inspiradas en Jan Fabre. Imágenes de violencia tanto sonora como física que contrastan con otras en las que, por ejemplo, se deslizan por el espacio cuatro mesitas con ruedas o los pausados desplazamientos de Miranda. Las acciones más agresivas favorecen la presentación al impedir al actor pensar en la producción de un sentido, pendiente de que no ocurra un accidente. En la primera mitad de los 90 son habituales acciones del tipo: pasar un cuchillo entre los dedos de una mano, descorchar botellas, intercambiarse vasos deslizándolos o lanzarse platos por el aire. Resulta interesante la presencia en estas obras de vajillas, vasos y cubiertos, como si García hubiese estado preparando la mesa previamente a la aparición definitiva de la comida en su teatro. Sea como sea, es indiscutible la coherencia que mantiene García en la elaboración de su discurso donde, con cada obra, las ideas se enlazan y se desarrollan con otras nuevas.

7. **TEATRO GASTRONÓMICO-MNEMOTÉCNICO: LOS TRES CERDITOS (1993) Y NOTAS DE COCINA (1994)**

Al *collage* textual, como vamos viendo, se sumarán otros materiales procedentes de disciplinas como la música, el cine, la pintura o la *performance*. García traslada a escena multitud de materiales diversos, los extrae de su contexto y los combina

¹⁶ Simultáneamente a las funciones de *Tempestad*, García realiza una instalación en la Cripta del Cuartel del Conde Duque: *Hamlet, prince of memory*. Síntesis del tema obsesivo de la memoria y su tratamiento polifónico empleando, esta vez, un dispositivo audiovisual parecido al de Nauman. La obra se presentaba así: “Un Hamlet sin actores. Pensado para un espacio alternativo, no para un teatro. Una instalación de diez altavoces con palabras de Ofelia, Claudio, el Fantasma... Frases que golpean en la cabeza vacía de Hamlet. Un Hamlet incapaz de reaccionar y actuar. Un Hamlet convertido en una máquina generadora de lenguaje. (...) Un laberinto en el que el público se mueve a su antojo, por el espacio escogido: las habitaciones de toda una planta de un hotel, una antigua fábrica... Este Hamlet no tiene principio ni final: estará abierto al público durante todo el día, repitiéndose y repitiéndose continuamente” (García:1993b).

de forma inesperada. Por ejemplo, los trajes de Armani que visten los actores se convierten en un rasgo reconocible de sus trabajos de estos años, un vestuario que remite a *Husbands* de Cassavetes. Precisamente, en un principio, el punto de partida de *Los tres cerditos* iba a ser el guión de esta película. Con esta pieza, García profundizará aún más en el despojamiento del personaje para convertirlo en persona; se deshará por completo del mínimo vínculo argumental que aún mantenía en sus revisiones de clásicos; y esbozará el lenguaje personal por el que es reconocible actualmente. *Los tres cerditos* presenta una particular estructura dramática donde conviven textos propios y de otros 12 autores diferentes, ninguno teatral. Exceso de material textual que, junto a las acciones, forzarán la duración de una función normal a más de dos horas.

En esta gradual búsqueda de una caligrafía escénica propia, García recicla recursos ya utilizados en anteriores propuestas como, por ejemplo, la mesa como elemento central o la transgresión de la frontalidad a la italiana, en este caso, la disposición de los espectadores recuerda a la de un cuadrilátero. Se advierten novedades también en el intento de insertar la literatura en el teatro alejándose de lo convencional (Ruíz-Hernández:2008). De esta manera, la palabra se emite en *off* o a través de micrófonos, pero también se lee o se escribe en pizarras. Se aprecian ya fuertes contrastes entre lo conversacional y lo poético así como estrategias para neutralizar la misma emisión del discurso. Ciertas acciones, como cocinar, cumplen una función fundamental en este sentido, disociando la acción de la palabra. Estas acciones se multiplican favoreciendo la presentación sobre la representación: los ejecutantes escuchan una tocata de Bach, juegan al bingo, comen, corren, etc. Acciones que favorecen la composición rítmica del montaje y que, en ocasiones, resultan ridículas y divertidas. Con *Los tres cerditos*, la ironía y el humor pasan a ser unas herramientas imprescindibles para facilitar la transmisión de sus obsesiones; aunque, tras la buena acogida de la pieza, el mismo autor se plantearía si estas no habrían desplazado el componente serio de la propuesta.

La multiplicidad textual dispara las temáticas sugeridas, muchas ya tratadas anteriormente: la familia, el paso del tiempo, la memoria, la represión, la autoridad, la sumisión, etc. La copresencia de fuentes y contenidos dispares no es neutralizadora, sino productiva. Se incita al espectador a practicar la asociación libre favoreciendo más la vivencia de la obra que su posible comprensión. *Los tres cerditos* se estructura a partir de la "lectura de poemas", como se dice en el texto 30: "Leo poemas a los que esperan". La instalación que acompañaba esta pieza en el vestíbulo del teatro se titula, significativamente, *Dime poesías / boxea*. En ella, encontramos de nuevo la presencia de boxeadores, esta vez retratados con platos reales ensangrentados y acompañados de monitores que lanzan mensajes del tipo: "Dime poesías/ Boxea/ Regala dinero ajeno/ Organiza una fiesta/ Tira el dinero de otros/ Tu fiesta privada" (García:1993b). Como en otras ocasiones, García introduce la reflexión sobre la posible función del artista. Esto explica la importancia que le da al texto que cierra la pieza, el monólogo final de *Por los pueblos*, de P. Handke que, según el autor austriaco, es una especie de apoteosis del arte y de la imaginación creativa, sin una intencionalidad ética o política, simplemente, plantea que el arte y la cultura sirven para impedir, al menos, la total bestialidad del ser humano (Herbert:1992).

García afirma que con *Los tres cerditos* iniciaba una nueva etapa de *teatro gastronómico-mnemotécnico* (Cuadros:1994). Un posible recetario de esta nueva etapa lo encontramos en el prólogo a la edición de *Notas de cocina*, “Lo que el texto aguante” (García:1998). Otro recetario, en este caso uno apócrifo atribuido a Leonardo da Vinci, será el pretexto de *Notas de cocina*. De los 47 fragmentos editados, García utiliza solo una veintena y en un orden diferente, justo lo que proponía hacer en sus primeros escritos. El autor escribe a lo largo del proceso de ensayos, práctica que será habitual a partir de entonces. Algunos monólogos adoptan ya la forma del García más reconocible, por ejemplo, aquellos que parten de una anécdota cotidiana para convertirse en una incisiva reflexión sobre diferentes cuestiones como la educación, el arte o la xenofobia. La repetición insistente de sus elementos sintácticos y temáticos, la disposición versal del texto, la combinatoria de elementos heterogéneos, o la cita más o menos distorsionada de anécdotas autobiográficas nos remiten de nuevo a Bernhard, autor al que García lleva a escena en dos ocasiones a mediados de los 90.

De manera alternante a estos monólogos, se insertan listados con los que García hace “dialogar” a sus actores. En este formato, encontramos tiradas de aforismos ambiguos al estilo de Jenny Holzer. Los textos de esta artista son minimalistas emocionales y, tras su lenguaje formal y codificado, simple y repetitivo, esconde un mensaje de carácter moral profundamente humano y fácilmente memorizables. En ellos se denuncia, entre otras cosas, la violencia ejercida sobre las mujeres, algo que se sugiere en la relación triangular de *Notas de cocina*, donde dos hombres parecen tratar de “seducir” a una mujer. En contraste al estatismo que suele acompañar la emisión de los monólogos, estos listados se acompañan de acciones repetitivas; en ambos casos, se incide en estrategias como la aceleración y desaceleración, o la emisión de textos tras una agotadora acción física. García sigue buscando maneras de encajar la literatura dentro del teatro transformando los mismos textos en acciones, al igual que estaban explorando algunos artistas conceptuales como Nauman o Holzer.

En la puesta en escena se repite, prácticamente, el espacio de *Los tres cerditos*. A la mesa preparada para cocinar se añade un saco de boxeo y una esfera de discoteca. De nuevo la música, desde el contraste de estilos, y los momentos bailados, es imprescindible para la estructuración rítmica de la pieza. En esta ocasión con una duración más asequible, poco más de una hora, *Notas de cocina* fue, en este periodo, el montaje mejor recibido por público y crítica. Además, con ella, viajó por primera vez por varias ciudades españolas, favoreciendo así su incipiente proyección nacional.

8. LA AUTOFICCIÓN: CARNICERO ESPAÑOL (1995)

La (re)construcción de la memoria, como hemos visto, estaba muy presente en los primeros dramas subjetivos y, de algún modo, preparan la llegada de lo autobiográfico en la obra de García como un nuevo material que manipular¹⁷. En *Carnicero español* los

¹⁷ El mismo autor declara detestar lo autobiográfico: “Yo prácticamente no recuerdo nada. (...) Y sin embargo intento rehacer una obra. Es decir: hacer una obra biográfica. Creo que en esa lucha por recor-

datos biográficos son explícitos, concentrados en su infancia en Argentina, aunque esbozados de manera hiperfragmentada en un ejercicio consciente y agotador de rememoración. Para el autor, la obra trataba “de la rabia cuando pienso en mi infancia, en el padre que me ha tocado, en mi madre, en lo soportado y lo soportable, los límites. Y por supuesto sobre el cariño” (Boluda:1996, 32).

El tratamiento de lo autobiográfico tendrá un desarrollo posterior muy diferente en obras como *Borges* (1999), claramente autoficcional, donde un García adolescente recuerda un supuesto encuentro con Borges. Aquí, “la réduction, la banalisation du grand homme procède pour García d’un agencement, d’un montage que lui permet de réécrire sa mémoire, d’en faire una construction” (Fix:2011, 170). La autofiguración de García se establece a partir de una anti-biografía de Borges. El mito de Borges se despedaza tras la frustrante opinión que este le da sobre Schopenhauer, una de las referencias filosóficas constantes en García. En *Carnicero español* aparece, precisamente, un niño en escena que lee fragmentos de *Los problemas fundamentales de la ética* (Vol. II) de Schopenhauer, además de disparar con una pistola de perdigones a unas copas, beber *vermuts* (en realidad, mosto tinto), comer patatas fritas o mimar posturas de boxeo. “La idea - explica García - es que el niño ejecute cosas autobiográficas mías que complementan las que hay en el texto. Nunca coinciden. Ni el texto las sugiere” (Boluda:1996). A la manera de Kantor, autor que le había conmocionado profundamente al verlo en Argentina, el mismo García está presente físicamente en escena, leyendo sus propios textos junto a un niño que es la proyección de sí mismo en el pasado.

Con *Carnicero español*, la constante cita al boxeo en sus anteriores obras se revela como un recuerdo autobiográfico. Al mismo tiempo, avanza cuestiones tratadas más tarde como la violenta relación de lo seres humanos con los animales y, por extensión, con la Naturaleza (Cornago:2013). El espacio escénico, de nuevo, es un *collage* de sus montajes anteriores: monitores con imágenes de boxeo o una tabla de madera colgante, a modo de mesa invertida, con copas inestables en sus extremos. Destacar también la incorporación en el diseño de luces de Carlos Marquerie que, a partir de entonces, formará parte del equipo más estable de la primera Carnicería, junto a los actores Gonzalo Cunill, Miguel Ángel Altet, Chete Lera o Patricia Lamas.

9. HACIA UN TEATRO DISCONFORME: REY LEAR (1996), EL DINERO (1996) Y PROTEGEDME DE LO QUE DESEO (1997)

En la segunda mitad de los 90, es cuando se produce el despegue nacional e, incluso, internacional de García. *Rey Lear*, que nace de un encargo, la dirigirá el propio autor cuatro años después en Méjico. Como en *Tempestad*, concentra su interés en una de las tramas del original shakesperiano y en un reducido número de personajes: Lear, sus hijas (Chicas Malas y Cordelia) y el Bufón (El Payaso). Contextualizado en la actualidad, el reino de Britania pasa a ser una casa familiar por la que las hijas

dar está la gracia. No en el recordar, sino en el poder desvirtuar a tus anchas. Completar. Mentirte a ti mismo. Exagerar. Y por supuesto, ocultar” (Galán:1998)

competirán de forma violenta. Por su parte, Cordelia hereda la construcción de otras mujeres emigrantes de García que tienden a refugiarse en la memoria.

Según declara el mismo autor, en esta pieza hay una conciencia política más clara y directa, incluso *panfletaria*, si se compara con lo que había escrito hasta entonces¹⁸. La evocación de conflictos bélicos del pasado se realiza por medio de los grabados de Goya, *Los desastres de la guerra*, que conviven con citas a guerras contemporáneas como la de las Maldivas, no vivida directamente por García pero sí por su entorno, la de Yugoslavia o la del Golfo. Lear asiste a ellas como un espectador más, apartado del poder real. Su ejército se reduce a un perro sobre el que descarga su ira en un disparatado maltrato que recuerda la representación de la violencia de ciertos dibujos animados. Lear sabe que la única manera de liberar de su autoridad a un perro así, tan fiel como Kent, es matándolo. García comenta al respecto: "Al Rey Lear le traiciona prácticamente todo el mundo. La desilusión de la traición de las hijas es grave. Ya no se puede confiar en nadie. Sólo en el perro. El perro es el único que no te muerde la mano cuando le das de comer" (1999c, 246). Lear es también un perro para sus hijas. En su descabellado intento de cocinar para ellas, vemos un anuncio textual del desarrollo escénico, desde una representación excesiva, de la comida en el teatro de García¹⁹.

La guerra impregna las 51 intervenciones (textos) de los diferentes personajes. García plantea incisivas reflexiones sobre la incidencia real de nuestra opinión antes este tipo de hechos manipulados por los *media*. Desde el exceso de imágenes textuales, García se enfrenta a la manipulación neutralizadora de los medios, comprimiendo y distorsionando imágenes televisivas, noticias, opiniones... La guerra es mostrada, a través de Lear, como un negocio que incluso, cuando llega la paz, convierte el país destrozado en destino turístico. Quizás García tuvo presente el polémico libro de Handke, *Justicia para Serbia*. En el epílogo, Handke se preguntaba sobre el móvil de la matanza de Sebrenica y por qué, en lugar de una investigación exhaustiva, se había realizado "la venta de hechos, y aparentes hechos, una venta pingüe, determinada por el mercado" (1996, 123). Los países ricos consumen a otros más pobres, *Rey Lear* denuncia los totalitarismos y fascismos presentes en las sociedades aparentemente democráticas. En este sentido, las Chicas Malas dicen: "Trabajamos para que los desastres toquen lejos / En la rifa de las tragedias internacionales / hay tongo / Primero vendo balas, después regalo víveres y al final vendo víveres a precio de *nouvelle cuisine*" (1996c,94). Sus intervenciones (indicadas como "negociaciones") están repletas de referencias a multinacionales, como si las publicitases mientras confiesan sus crímenes y turbios negocios. Son las "carniceras" que trabajan para las potencias militares mundiales como EEUU que recibe el nombre de "minipimer" o "impune mezcladora de carne". Las Chicas Malas, siguiendo a Baudrillard (1996), dan voz a

¹⁸ «Partant d'une guerre concrète, historiquement marquée, je ne voulais pas pour autant l'évoquer en tant que gran métaphore, mais comme une expérience concrète qui m'a d'autre part touché de près, puisque je suis né en Argentine et que la guerre des Malouines m'a forcément atteint» (García: 2003).

¹⁹ «Ma pièce fait allusion à tous les types de totalitarismes, y compris aux fascismes quotidiens. La cuisine est moins un champ de bataille qu'un lieu où le roi Lear peut se réfugier, parce qu'il aime cuisiner. Mais il ne peut pas cuisiner pour ses filles, qu'il n'aime pas, qui n'apprécient pas la bonne chère. Le voilà donc réduit à devoir cuisiner pour son chien!» (García: 2003).

una sociedad Virtual que no solo ha liquidado lo Real y lo Referencial, sino que también extermina al Otro. En *Rey Lear*, ya encontramos una voluntad crítica con referencias directas a una sociedad globalizada. Como señala Cornago, García atacará después: “las franquicias, los comportamientos de la sociedad de consumo, las estrategias de venta, las manipulaciones mediáticas, las fisuras de los sistemas democráticos” (2009,1053), entre otras cuestiones que determinan nuestras relaciones personales.

Tras lo expuesto, es lógico que la obra que estrena García ese mismo año, 1996, se titule *El dinero*. Un montaje donde lo textual adquiere menor peso que en *Rey Lear*. Textos que, en algunos momentos, llegan a ser incluso anecdóticos, intencionadamente incomprensibles o improvisados. Esta improvisación de los actores en escena es una novedad y surge de la profundización del documento en el teatro y la mezcla de la ficción con lo testimonial: “¿Es posible que un actor deje de ser un actor por un momento y hable con honestidad de un suceso trivial, personal, dentro de una función de teatro, es decir: que lo haga sin representarlo?” (García:1996b). Un paso más en esa mutación del personaje a la persona y, a la vez, una manera de compartir en escena otras biografías con la suya propia. Aprovechando la procedencia de los actores, algunas de estas improvisaciones se realizan en lenguas diferentes como el catalán o el italiano. La procedencia diversa de los actores será algo que trabajará también más adelante. Por otro lado, aparte de algunos textos propios extraídos, precisamente, de *Rey Lear*, encontramos, de nuevo, una contrastada intertextualidad: extractos de *Papeles sobre Velázquez* de Ortega y Gasset o de *El origen del hombre* de Darwin; poemas de Anne Sexton o subtítulos de la película *JLG. Autorretrato en diciembre* de Godard. Se podría afirmar que la destrucción de la narrativa lineal, cuestionada o transgredida hasta el momento, se consuma por completo con *El dinero*.

En el espacio sonoro retoma el *collage* musical, aunque predominan estilos más agresivos, contrastados con algún tema puntual de música religiosa²⁰. Música en directo (tocadiscos) que convive con sonidos generados por los mismos actores y con su relación con los objetos: muñecos (conejos con tambor), los pies (baile sin música), etc. El empleo de micros proporcionará lo que Picon-Vallin (1998) denomina “imágenes sonoras”, permitiendo la escucha de ruidos interiores del cuerpo o que la palabra alcance una mayor intimidad con el espectador. Se consigue así varios planos de percepción auditiva según el volumen, el medio o la forma de emisión, yendo desde el susurro al grito. García experimenta con la desvinculación del sonido, como categoría estrictamente musical, del arte contemporáneo del siglo XX, y emplea especialmente para ello el cuerpo como instrumento sonoro. En la penúltima secuencia, por ejemplo, se sintetiza el uso del sonido en el montaje, el cambio abrupto y alternado entre música, ruido y silencio.

La instalación escénica, en esta ocasión, presenta 200 frutas y verduras en rigurosa geometría clavadas en la pared del fondo. Esta comida ahora parece inalcanzable y no

²⁰ Esta presencia de la música se advierte en el mismo proceso de escritura, como el mismo García explica: “Para afinar el oído, es decir, la cadencia de mis pensamientos, escucho de todo. Escucho Chemical Brothers, escucho Bach, escucho Rage Against the Machine, escucho Sepultura, Francisco Guerrero, y, sobre todo Charles Ives y Edgar Varesse (sic)” (García:2001, 93)

será cocinada. Repartido por el espacio, el mobiliario habitual, diversas sillas y cuatro mesas, una cubierta completamente por mazanas y la otra por muñecos. En un extremo, un Dj bailará a lo largo de toda la obra, ajeno a lo que sucede a su alrededor. Una nueva variante de *ready-made* humano, como los boxeadores de *Prometeo*. Al otro lado, dos mesitas móviles cargan sendas fuentes de cristal con agua y una manzana flotando. Con estos objetos se construirán las diferentes acciones. Cada intérprete parece ser el propietario de una de las mesas y los momentos de encuentro se producen en espacios intermedios. Como señala Jameson (1996) respecto a la arquitectura posmoderna, en las instalaciones de esta etapa desaparecen las categorías de interior/ exterior. Se sugiere un interior donde las diferentes mesas remiten a habitaciones (o casas) propias, pero ya despojadas de privacidad o intimidad. Por primera vez, además, el espacio se degradará a través de acciones generadoras de desperdicios. La cocina y el boxeo se dejan atrás o, mejor, confluyen violentamente tras el descubrimiento de la obra de Paul McCarthy. La iluminación de Marquerié, más elaborada que en anteriores propuestas, crea atmósferas de referencias pictóricas. La luz forma parte más activamente de la partitura rítmica del conjunto, aportando continuos contrastes de color y luminosidad, incluso se introducen escenas que transcurren en una oscuridad absoluta, como ya se había probado en *Los tres cerditos*.

En cuanto a las acciones, García se refiere a ellas como metáforas relacionadas con el dinero. Algunas inspiradas en la violencia ejercida sobre objetos y muñecos de Paul McCarthy, autor que trabaja, precisamente, la manera en que los medios y las estructuras sociales reprimen los cuerpos. Otras acciones recuerdan al mito de Tántalo, por los alimentos que cuelgan o flotan, y otras ya exploradas que implican cierta peligrosidad como el lanzamiento de objetos. La mayoría posee una notable connotación sexual, nunca antes tan explícita en el teatro de García. La relación sexo-dinero supone una traslación escénica de las "imágenes-sexo" de la industria pornográfica, algo también caracterizador de la obra de McCarthy. El automatismo y la perfección con la que realizan los cambios de postura remiten a la profesionalidad y al simulacro sexual de este género: repetición, fragmentación, ausencia de narración, anulación de la identidad, etc. Acciones que cosifican los cuerpos destinados al consumo. De los personajes, García había pasado a las personas y, ahora, la identidad se concentra en lo físico, como cuerpos que actúan.

Cerramos esta aproximación al primer teatro de García con *Protegedme de lo que deseo*, una propuesta conscientemente más excesiva, el mismo autor se refiere a ella como un "despropósito" (Múñoz-Rojas:1997). En conjunto, es una invitación al espionaje donde, a diferencia de *El dinero*, los tres actores comparten un mismo espacio privado para ser transgredido por la mirada del espectador. García recupera la ruptura en la disposición habitual del público y lo sitúa en una grada a tres metros de altura. Muchas de las acciones suceden en un cubo concebido como: "Una pequeña puerta entreabierta que permite espiar (...) Y en esta relación el primer enemigo es la inmunidad social" lo que supone hacer "cada vez más invulnerable el corazón y el sentido del espectador" (Pascual;1997). A la derecha del cubo, alejada unos metros, hay una mesa con fogones y sartenes junto a carne para freír y diversas salsas industriales.

En *Notas de cocina*, dos hombres trataban de seducir a una mujer, en *El dinero* se produce una especie de acoso sexual compartido y, en esta pieza, lo sexual se explora desde lo abyecto (penes de plástico, gestos obscenos, travestismo...) Lo abyecto perturba la identidad y la diferencia sexual, afecta al orden simbólico y al sistema de valores, nos lleva a las fronteras de la animalidad humana y de la monstruosidad²¹. En este sentido, García introduce una pareja de enanos (Víctor Contreras y Fernandito) que guardan un asombroso parecido con los que pintó Velázquez²². Sonoramente es también una pieza excesiva, cada vez más molesta y desquiciante. Los temas de rock y de música electrónica se alternan con rancheras, sollozos y gritos. El mismo diseño de la iluminación acompaña el caos, con colores saturados poco usuales en teatro. La utilización de la comida también evoluciona hacia el exceso, se mastica y se arroja, se cocina "fritanga" que llena la sala de humo y de un olor desagradable. Las salsas, al igual que McCarthy, sustituyen los fluidos corporales. Entre toda esta violencia visual y sonora hay momentos de tregua en los que los actores descansan pensativos o en gestos detenidos, como en las fotografías de Jeff Wall, y que resultan casi más perturbadores.

Llama la atención la progresiva pérdida de la palabra conforme avanza la obra que comienza con un monólogo de 18 minutos, con datos biográficos relacionados con su experiencia artística y laboral. Después no habrá más de cinco minutos de texto - axiomas contradictorios sobre cómo entender la vida-, por lo que hay más de una hora de espectáculo únicamente accional. En el monólogo inicial se cuestiona la utilidad de la palabra, pero también defiende el poder de la imaginación, retomando el planteamiento del texto de Handke empleado en *Los tres cerditos*. Es el momento en el que el autor, como declara años después, es consciente de 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" (Ruiz-Hernández:2008). Del drama subjetivo de los orígenes, hemos ido pasando a la subjetividad que muestran los textos, evidenciada en la primera persona del mismo título. *Protegedme de lo que deseo*, un aforismo de Holzer, se puede leer ahora, una vez lograda una caligrafía teatral propia, como una invocación que el autor hacía entonces a sus futuros espectadores.

BIBLIOGRAFÍA

- Auden, W.H. (2003): *Trabajos de amor dispersos*, Barcelona, Crítica.
- Baudrillard, J. (1996): *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama.
- Bergamín, B. (1999): "Rodrigo García: Yo no cuento historias", *Actores*, 53, p.70-72.
- Blodeau, N. (2003): «Rodrigo García: La vision de Bush est comparable à celle d'un cocaïnomane paranoïaque», *Lyon Capitale*, 3 de febrero.

²¹ García ha declarado su admiración por David Cronenberg, un importante referente en la experimentación de lo abyecto. Véase: G. Cortes (1997) o Kauffman (2000).

²² El autor había escrito un año antes sus manifiestos de los "Cretinos de Velázquez" (García:1996a).

- Boluda, C. (1996): "Rodrigo García: Esto es teatro porque no les queda más remedio", *Fuera de Banda*, 9, p.31-38.
- Burdiel, I. (1999): "Frankenstein o la identidad monstruosa", en *Frankenstein o El moderno Prometeo*, de Shelley, M.W. , Madrid, Cátedra, p.9-113.
- Caruana, P. (2003a): "De la acumulación y sus virtudes", *Primer acto*, 294, p.63-66
- Caruana, P. (2003b): "La Carnicería se abre al encuentro del público", *Primer acto*, 294, p.44-58.
- Castro, A. (2009): "Arte nuevo de hacer teatro", <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/arte-nuevo-de-hacer-teatro-entrevista-con-rodrigo-garcia> (consultado junio 2016).
- Cornago, O. (2004): "El ritmo de los relatos: las narraciones épicas desde la escena", *Primer acto*, 302, p.90-98.
- Cornago, O. (2009): "Experiencia y actuación, infancia e historia. De Rodrigo García a Giorgio Agamben", en Álvarez Barrientos, J. et alii, *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, C SIC, p.1051-1060.
- Cornago, O (2013): "Individuo versus sociedad. En torno a Rodrigo García", en Dávila, G. et alii, *Cartografía teatral: Los escenarios de Cádiz en el Festival Iberoamericano de Teatro 2008*, http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/171/Oscar%20Cornago-Versus-ensayo.pdf (consultado junio 2016)
- Cuadros, C. (1994): "Rodrigo García: No me gusta que los actores actúen", *Época*, febrero.
- David, G. (2003): «Rodrigo García: Je suis un idéaliste pessimiste», *La Terrasse* (Aviñón), abril.
- Fix F. (2011): "Voir l'aveugle et le dire sur scène: Borges de Rodrigo García", en Fix F. - Toudoire-Surlapierre, F, *L'autofiguration dans le théâtre contemporain. Se dire sur la scène*, Editions Universitaires de Dijon, p. 167-177.
- Gabriele, J. P. - Leonard, C. (1996): "Introducción y entrevistas. Rodrigo García", *Teatro de la España democrata: Los noventa*, Madrid, Editorial Fundamentos, p.39-46.
- Galán, M. (1998): "Hablando con Rodrigo García sobre a través de entre otras voces", http://www.barcelonareview.com/09/rg_int09.htm (consultado junio 2016)
- Gamper, H. (1992): *Espaces intermédiaires (entretiens Herbert Gamper/ Peter Handke)*, Breteuil-sur-Iton, Christian Bourgois Editeur.
- García, R. (1988): *Macbeth.Imágenes*, Madrid, Ministerio de Cultura-Instituto de la Juventud.
- García, R. (1989): *Reloj*, Madrid, Ministerio de Cultura-Instituto de la Juventud.
- García, R. (1990): "Otro loro", *Fases*, 0, p.7-8.
- García, R. (1991a): *Acera derecha, Matando horas y Martillo*, Madrid, CNNTE-INAEM.
- García, R. (1991b): "La Carnicería Teatro. Matando Horas", *Fases*, 2, p.3-4.
- García, R. (1992a): "Juegos de espejos", *Fases*, 7, p.10-11.

- García, R. (1992b): "*Prometeo* de Rodrigo García-La Carnicería Teatro" (programa de mano, Teatro Pradillo).
- García, R. (1993a): "Avestruz: autorretratos con poemas de Paul Celan", *Contextos*, 1, p.33-38.
- García, R. (1993b): "*Los tres cerditos* de Rodrigo García - La Carnicería Teatro", (programa de mano, Teatro Pradillo).
- García, R. (1993c): *Tempestad*, (ejemplar inédito mecanuscrito).
- García, R. (1995): "Los Cretinos de Velázquez hablan sin saber. Manifiesto I", *Escena*, 23, p.56.
- García, R. (1996a): "Los cretinos de Velázquez. Manifiesto II", (texto del programa de mano, V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante).
- García, R. (1996b): "Dinero y Carnicería", (programa de mano, Cuarta Pared).
- García, R. (1996c): "*Rey Lear* de Rodrigo García - Producciones Inestables", (programa de mano, Teatro Pradillo).
- García, R. (1996d): *Prometeo*, en Gabriele, J.P. y Leonard, C., *Teatro de la España democrata: Los noventa*, Madrid, Editorial Fundamentos, p.197-233.
- García, R. (1997): "Fin", *Escena*, 37, p.22.
- García, R. (1998): "Lo que el texto aguante", *Notas de cocina/ Carnicero Español*, Madrid, El Ojo de la Avispa, p.13.
- García, R. (1999a): "Cambalache", *UBÚ*, 7, p.2.
- García, R. (1999b): "Gusanos vivos para pescar", *El Mundo, El Cultural*, 26 de diciembre.
- García, R. (1999c): "Comentario sobre *Rey Lear*", en Miralles, A., *35 monólogos para ejercicios*, Madrid, La Avispa, p.245-248.
- García, R. (2001): "Corps de l'auteur, corps du personnage, corps du spectateur", en Roswita y Martínez Thomas, M., *Corps en scènes*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, p.90-94.
- García, R. (2003): "*Rey Lear* de Rodrigo García - La Comédie de Valence", (programa de mano).
- García, R. (2009): "Nota del autor", *Cenizas escogidas 1986-2009*, Segovia, La Uña Rota, p.9.
- García Cortes, J. M. (1997): *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama.
- González Requena, J. - Ortiz de Zárate, A. (2002): *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo*, Madrid, Cátedra.
- Handke, P. (1996): *Un viaje de invierno a los ríos Danubio, Save, Mórava y Drina o justicia para Serbia*, Madrid, Alianza.
- Hartwig, S. (2002): "Tendrás una imagen confusa de ti. *Matando horas* de Rodrigo García", *Gestos*, 34, p.69-91.

- Henríquez, J. – Mayorga, J. (2000): “Yo no quiero ser un animal”, *Primer Acto*, 285, p.15-22.
- Hernández, Y. - Ruiz, M. (2008): “Pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene. Una charla con Rodrigo García”, *Tablas*, 3-4.
- Jameson, F. (1996): *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta.
- Kauffmann, L. S. (2000): *Malas y perversos*. Frónesis-Cátedra-Universitat de València
- Lin, Z. (2002): «Rodrigo García: Je fais un théâtre violent, sale et laid», *L’Humanité*, 18 de julio.
- Merino, J. F. (1993): “Carnicería Teatro presenta en Salamanca La Tempestad”. *El Adelanto*, 14 de marzo.
- Muñoz-Rojas, R. (1997): “La Carnicería obliga al público a espiar en su último montaje”, *El País* (Madrid), 7 de diciembre.
- Mutis (1997): “Rodrigo García: No veo el teatro como algo comercial”, *Mutis*, 2, p.6-7.
- Pascual, I. (1995): “Filetes creativos”, *Escena*, 23, p.55-57.
- Pascual, I. (1997): “El estreno de un experto”, *El Mundo*, 18 de abril.
- Pérez-Rasilla, E. (2009): “Cenizas escogidas. Aproximación a la escritura dramática de Rodrigo García”, *Cuadernos del Ateneo* 27, p. 87-100.
- Picon-Vallin, B. (1998): *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L’Age d’Home.
- Riechmann, J. (1990): “Heiner Müller: Teatro contra la barbarie”, *Heiner Müller. Teatro Escogido*, Madrid, Primer Acto, p.9-46.
- Sánchez, J.A. (2002): *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- Sarrazac, J-P. (1989): *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud.
- Tackels, B. (2002a): «En guerre contre les mass media. Rodrigo García», *Cahier spécial «¡Mira! L’Espagne loin des clichés»*, *Mouvement*, 16, (sin paginar)
- Tackels, B.(2002b): «La scène de tous les dévoilements», *Mouvement*, 15, p.46-49.
- Tackels, B.(2009): “Inmersión en el mundo según Rodrigo García”, *Cenizas escogidas 1986-2009*, de Rodrigo García, Segovia, La Uña Rota, p.11-18.

Material audiovisual consultado:

- (1991) *Matando horas* (Sala Pradillo, Madrid)
- (1992) *Prometeo* (Sala Pradillo, Madrid)
- (1993) *Tempestad* (Sala Olimpia, Madrid)
- (1994) *Los tres cerditos* (Sala Atelier Moma, Valencia)
- (1994) *Notas de cocina* (Cuarta Pared, Madrid)
- (1995) *El pare* (Sala Palmireno, Valencia)
- (1996) *El dinero* (Sala Cuarta Pared, Madrid)
- (1997) *Protegedme de lo que deseo* (Cuarta Pared, Madrid)

