

Rodrigo García: Labia afilada y ajuste de cuentas

Juan José Santillán

Fotos: Cortesía del autor

Rodrigo García despliega un particular abordaje de las preguntas enviadas desde Buenos Aires. “Soy intransigente: si se omite algo o algún nombre, no se publica –escribe. Lo digo porque hablo de cosas que a más de uno le van a joder –con nombres y apellidos– y para eso están escritas, para que todos nos enfrentemos a nuestros hechos pasados, a nuestra conciencia”. Labia afilada y ajuste de cuentas.

El director de La Carnicería Teatro dejó Argentina en el 86 y, desde entonces, su nombre es prácticamente desconocido en la maraña teatral porteña. Sin hablar del resto del país. De aquella primera época, García recorre espacios, lugares, obras que, de cierta manera, lo marcaron antes de su viaje a Madrid. Insiste con una pieza de Eduardo Pavlovsky que llevó a España y cuya propuesta rebotó con cuanto actor tuviera enfrente.

A Rodrigo García se lo disputan España y Francia, despierta fascinación o abominable aceptación. La UNESCO le acaba de otorgar en Polonia el Premio Europa para el Teatro.¹ Recientemente publicó su obra –casi– completa: Cenizas escogidas.

—¿Qué valor le otorga al reconocimiento del Premio Europa para el Teatro? Digo, además de lo monetario.

¹ En la edición del Premio Europa para el Teatro correspondiente a 2009, celebrada en Wrocław, Polonia, Rodrigo García recibió el XI Premio Europa Nuevas Realidades Teatrales, junto con otros cuatro creadores: el belga Guy Cassiers, el italiano Pippo Delbono, el húngaro Arpad Schilling y el francés Françoise Tanguy y su Théâtre du Radeau. [N. de la R.]

— Cuando a Luis Ferdinand Céline, uno de mis referentes literarios, le preguntaban ¿por qué escribe?, decía: “tengo que ganarme la vida”. Le volvían a preguntar, esa vez por una razón más profunda, y contestaba: “para comprarme un apartamento; todos tienen un apartamento y yo quiero tener uno”. En mi caso lo del Premio Europa no da ni para los muebles del comedor. Con eso espero satisfacer la parte más irónica o hiperrealista de su pregunta. Pero si me obliga a ponerme serio, le diré que un premio es algo que está en la periferia. De mi equipo aprendí a trabajar sin mirar lo que pasa alrededor, me refiero a lo ajeno al hecho de crear. Lo aprendí sobre todo de dos de mis actores: Juan Lorient y Patricia Lamas.

—¿Piensa que un reconocimiento de este calibre es la asimilación serena de su obra al contexto de producción europeo? Serena, en el sentido que



fue legitimada por un sistema que necesita este tipo de propuestas para construir un nuevo modelo de "teatro"... pero ¿lo necesita?

— Normalmente se me acusa de todo. Por ejemplo: si me va bien, se me acusa de eso. Es decir que si el premio se da a otro, no le preguntan estas cosas. A mí, en cambio, me preguntan estas cosas. Parece que usted quiere decirme: ¿por qué no se jode? ¿Por qué no sigue jodido como siempre? No me toma por sorpresa. Tanta gente me ha dicho: ¿por qué no rechaza el premio? Y cosas por el estilo, que no considero en absoluto quijotescas. A mi edad, me resulta incluso de mal gusto. Rechazar un premio es darle demasiada importancia al asunto y este no es el caso (hay premios que sí se lo merecen). Que mi teatro está asumido por cierto circuito elitista, no es una novedad. No sé cuántas obras presentamos ya en Aviñón o en el Festival de Otoño de París. Pero ojo: Aviñón también tenía la voluntad de cambiar el estado de las cosas, de ampliar las fronteras del teatro. Es un logro –quijotesco, este sí– de la nueva dirección de Aviñón. De acuerdo, mi teatro fue tragado –que no digerido– por el sistema. ¿Qué significa? Para empezar, que dejé de correr la liebre y pude centrarme en el desarrollo de mi poética gracias al dinero que ganamos haciendo nuestro trabajo. La agresividad del discurso no se vio afectada. Incluso pude ahondar en lo poético, en el meollo de mi trabajo. Cuando llegué de Buenos Aires a Madrid,

yo tenía veintidós años. Buscaba actores como loco por Madrid y les decía: “mira, yo no dirigi nunca una obra. Tengo esta, de un autor que me gusta, se llama Eduardo Pavlovsky. Son solo dos personajes. ¿Quieres hacerla?” Y la respuesta era: “¿Cuánto pagas?” “Nada”, les decía. Y se acababa la charla y hasta me miraban mal, por hacerles perder la tarde. Así empecé. La obra la hice igual: conseguí dos actores que no cobraban y yo me gasté lo que tenía ahorrado en la escenografía. La hicimos una vez en una sala de ensayos y vinieron dos programadores a verla y no la contrataron. Al día siguiente alquilé una furgoneta y tire la escenografía en un basural. Luego pasé en Madrid dieciocho años trabajando en las mismas circunstancias, solo que estrenando. Hasta que llegó un teatro de Francia y me dijo: “si quiere venir con su equipo, venga y haga algo con nosotros que le pagamos bien”. Y empezamos a vivir de nuestro trabajo, por fin. Pude dejar mi trabajo de creativo en agencias de publicidad y dedicarme al teatro. ¿Tengo que pagar por esto? ¿Dieciocho años de rodillas en un país –España– que detesta el teatro que se sale de lo habitual?

Creo que interpreté mal su pregunta, ahora que la releo. Usted me preguntaba otra cosa. ¿Yo qué sé qué piensa la gente que da el premio, si son más de doscientos críticos de toda Europa? Si ellos piensan que eligiéndome a mí entre los ganadores abren el juego de la tolerancia y admiten la pluralidad, pues bien, entonces el premio sirve para algo: es una esperanza para los jóvenes que empiezan...

—¿Qué lectura hace del contexto de producción teatral donde inserta su obra? Tanto en Francia, como en España. ¿Dónde tiene actualmente su lugar de trabajo?

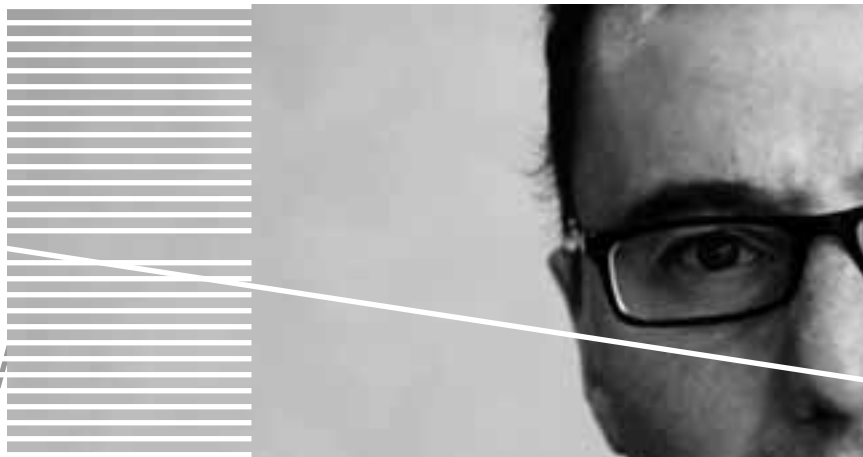
— Yo vivo en Asturias y en Bahía, en Brasil. Ni loco voy a vivir a otra parte. Las producciones las hacemos en Francia, porque nos llaman a producir de Francia. También hemos producido con Portugal, Italia y Suiza, pero menos. Ahora hay producciones en España. Hemos hecho *Versus*, mi última pieza, que es producción española, de la SECC.² Trabajo con un equipo de gente cada cual con una fuerte personalidad. Ni ellos ni yo entendemos el concepto de “compañía” de “marca”. Somos artistas que nos juntamos a trabajar donde sea y nos importa y enriquece el proceso y el resultado poético. Luego si la obra es un “éxito” o un “fracaso”, no afecta tanto, solo a la hora de pagar la cuenta de la luz o el supermercado.

—Tengo entendido que estudió Ciencias de la Información. ¿Hay un vínculo entre periodismo y teatro?

—Yo soy licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad de Lomas de Zamora, en la provincia de Buenos Aires. Iba todas las tardes a la Facultad en Adrogué. Me sirvió al menos de tema de conversación para acercarme a Borges, que amaba Adrogué y era mi mito, el viejo-ciego-sabio. En esa facultad aprendí mucho. Tuve profesores interesantes, locos. Y compañeros lúcidos. Luego trabajé en publicidad y se nota en mis obras. El maltrato hacia los objetos de consumo que hacemos en escena. Y una especie de síntesis en los enunciados y contundencia en las imágenes. No digo que sea bueno, al contrario, es mi cruz. Me expreso así.

—¿Cómo arriba o surge su inquietud por el teatro en Buenos Aires? ¿Qué recuerda de esa época y por qué decide irse a España?

² Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, adscrita al Ministerio de Cultura. [N. de la R.]



—Nací en 1964. Desde 1980 hasta 1986 —fecha que emigré— le aseguro que vi absolutamente todo el teatro y todo el cine que se ponía en Buenos Aires. Le estoy hablando de cerca de cien salas, contando la actividad febril del barrio de San Telmo y por todo Buenos Aires, y de la Cinemateca Hebraica, y del cine Leopoldo Lugones y del cine Cosmos 70, donde veíamos ¡a los clásicos rusos! ¡El primer *Otelo*, el primer *Hamlet* ruso! Vi teatro y cine cada día de la semana y me distraje de la delincuencia, que era lo habitual para un chico de dieciséis años que vive nada menos que en el barrio Yparraguirre de Grand Bourg: ahora hay que entrar armado ahí. Y a las dos o las tres de la mañana leía libros en las librerías abiertas en calle Corrientes, porque no me atrevía a robar libros; los leía ahí, de pie, y los vendedores se cabreaban. Por las mañanas trabajaba de verdulero en la verdulería y carnicería de mis padres. Robaba dinero de la caja registradora del negocio familiar y por la noche tomaba el tren del ferrocarril General Belgrano y llegaba a la ciudad grande, a Buenos Aires, al teatro. Cuando era un niño mis padres me llevaron a ver a Nuria Espert, porque ellos son inmigrantes españoles y sacaban entrada solo para eso, cualquier cosa española, daba lo mismo Lola Flores o Rafael. Esa noche ellos se equivocaron, querían ver *Yerma* y sacaron entradas para el montaje de Víctor García. Pregúnteme algo. Me acuerdo de todo el montaje. ¡Yo tenía once años o menos! Y mis padres estaban espantados. ¡Los actores se hundían en una lona, no podían ni caminar, los cuerpos trazaban formas raras! La música era atronadora y había gente desnuda colgando del techo. Ahí me



empezó a gustar el teatro. Luego vi a Tadeusz Kantor en el Teatro San Martín y me marché roto a casa: me di cuenta de que el teatro se podía utilizar de otra manera y que poca gente lo conseguía.

Yerma, de Víctor García, me abrió los ojos al teatro y *Wielopole-Wielopole* me dejó hemipléjico.

En medio había visto en la Cinemateca Hebraica lo inimaginable, toda la historia del cine, era divertido: unas traductoras en directo... todos con auriculares duros que te hacían daño en la oreja... no escuchabas las voces de los actores... escuchabas a las traductoras. Las traductoras se equivocaban de página... en escenas de *Edipo Rey*, de Pasolini, de gran dramatismo, se escuchaba pasar las páginas... las chicas no encontraban los diálogos. Era interesante, enriquecedor: se hacía un gran esfuerzo por difundir aquello. Creo que vi hasta filmes de Glauber Rocha.

Luego Inda Ledesma y Eduardo Pavlovsky y tanta gente hacía lo que podía para expresarse y que no los fusilaran ahí mismo en el escenario, los militares. ¡Videla, Massera, Agosti, Suárez Mason nos acompañaban desde el desayuno!... ¡Yo tenía diecisiete años y lo absorbía todo! Y como no tenía ni un peso, ni me drogaba ni me emborrachaba, por eso me acuerdo de todo, siempre estaba lúcido.

—*¿Cómo piensa, desde 1989, el espacio que obtuvo en el teatro español? Un contexto que no tiene como particularidad generar exponentes que repiquen con sus producciones a nivel internacional.*

—El sistema español obstaculizó mi trabajo —y el de muchos creadores— desde el primer momento y hasta ahora. Han pasado veinte años y no ha cambiado nada. Volvamos al Premio Europa. ¿Cree que los medios en España le dieron alguna importancia a mi Premio? Ninguna. Yo ni aparezco en los papeles. A mí me mencionan de refilón y por un escándalo con un bogavante en una de mis performances presentadas en Polonia. Y ya. Estoy habituado. Pero los jóvenes que empiezan y sueñan con lo que yo soñé en su momento, se encuentran con la misma cabezonería, la misma avaricia, el mismo sistema sucio, triste, pobre y siempre de espaldas a la sociedad.

Hay artistas jóvenes muy interesantes en España. ¿Qué instituciones les acompañan? Ninguna o alguna solo para encasillarlos y cubrir expediente. El fracaso de mi generación es que no supimos llegar a la gestión pública y no conseguimos ayudar a los que vienen detrás. Ningún ministro de Cultura de los que pasó por Madrid entre 1986 y 2009 sabe de qué demonios estoy hablando. Es muy significativo eso.

—¿Cuáles considera que fueron sus pasos fundamentales para insertarse en el circuito español?

—Conocí a una compañía, se llamaba Espacio Cero, desapareció. Hacían Heiner Müller cuando nadie sabía quién era. Y hacían obras de Pavlovsky con Roberto Villanueva. Luego, conocí a Carlos Marquerie del Teatro Pradillo. Organizó y produjo con pocos recursos un movimiento utópico, trazó una línea de programación radical para su teatro. Resistimos años haciendo lo que creíamos era necesario hacer en el Teatro Pradillo. Luego el Teatro Cuarta Pared me acogió cuando Carlos abandonó Pradillo. En realidad estos nombres son importantes, pero no menos que el de cada actor o técnico que trabajaba entonces conmigo. Son muchos y por eso no los nombro. La calidad humana e intelectual de toda esta gente me permitió hacer mi obra. No era consciente de eso. Yo era un burro que tiraba siempre para adelante. Ni me daba cuenta que cuando íbamos al bar, nadie tenía ni para pagar el sándwich.

—¿Qué recuerda de su llegada a España en relación con sus primeras inquietudes en teatro?

—Lo que le dije antes. Y que en Madrid había un deseo perverso por institucionalizar el arte, por ser artista subvencionado, por comprar vestuario y hacer escenografías sin miramientos, salir de gira e ir a un buen hotel a dormir... En medio de este lío natural del post franquismo, uno rescataba tres o cuatro compañías que se preocupaban por el hecho artístico, por lo poético con mayúsculas; cómo olvidar la de Esteve Grasset, por ejemplo. Todo estaba muy mal gestionado, se gestionó mal el dinero público en esa larga época, las ideas hermosas no se respetaban y se mantenían en puestos de gestión personas que no daban mucho de sí. Confundían partidismo con política social. Y no sabían cómo encajaba el arte en aquello, ¿puede creer que no les echaban?

—Carnicero español, donde lo biográfico tiene un lugar destacado, ¿sería uno de sus textos vertebrales?

—¡Ese texto no tiene ni cuatro páginas! Cómo me alegra que usted lo mencione. Aparecen Tita Merelo y Pepe Biondi... de mi infancia, de la Televisión Argentina. Yo intenté trabajar sobre la afasia. Estaba tan marcado por el estilo de Heiner Müller y tenía veintitrés o veinticuatro años y yo no era ni soy genial, entonces no tenía, ni tengo ahora, un estilo. Y me dio por trabajar sobre lo confesional, por mi poca habilidad para ficcionalizar. Abrí una puerta que luego se empleó y emplea de manera muy irregular en el teatro español. Yo hice lo que pude, porque como era casi imposible, por el pudor, hablar de mí mismo, recurrí a estudios médicos sobre la afasia. Entonces aparece ese texto cortado, tartamudo, oscuro... que apunta historias duras pero que no se terminan de verbalizar correctamente... un texto con muchas zonas en penumbra.

Hoy escuché toda la mañana a Bill Evans. Cada acorde de Bill Evans es desgarrador y certero, te cuenta su vida sin tapujos. Yo dejé más zonas oscuras en la tristeza torpe de *Carnicero español*, por miedo a mirar. Fíjese que no digo por miedo a contar. Le hablo de algo más primitivo: temor a reconocer. *Carnicero español*: esa pequeña tragedia familiar contada en pocos folios disfrazada de comedia estúpida.

Bill Evans tiene el valor de contarle todo cuando toca el piano. Yo lo desprecio, por su coraje.

—¿Qué se ha modificado en su relación con el público? Si es que algo se ha modificado.

—Mantenemos con mi equipo la misma ingenuidad. Sabemos algo que el público no sabe. Pero no se lo vamos a explicar. Lo debemos desplegar delante de sus narices como cuando Masaccio pintaba al fresco. Nos reservamos la libertad de parar, emborronar, cubrir con otra capa...

—“El teatro no como espectáculo sino como acción social”. ¿Qué lugar tendría la representación? ¿Existe el teatro incluso como espectáculo?

—Ahora yo no tengo respuesta a esa pregunta. Dije que el teatro no era espectáculo, que era acción social, hace tiempo. Bueno, en el fondo sigo creyendo en eso. Pero ahora veo que la abstracción, por ejemplo, puede ser de utilidad. ¿Cómo explicarlo?

Como somos parte de una sociedad por reducir desde cero, todo método poético o sistema filosófico es bien recibido.

—*¿Cómo piensa al actor en esa acción?*

—El actor es la existencia. Antes de que llegue el actor, puedo soñar, imaginar. Llega el actor y llega la existencia. Lo que no pueda hacer junto a un actor, no es.

—*¿Podría marcar etapas de su producción? Puntos claves donde hubo quiebres en su modo de trabajar y concebir su teatro.*

—Creo que ya me extendí antes y hay pistas sobre esto. De todas maneras, el teatro es otro

de los tantos reflejos de la madre economía, qué duda cabe. Si hay cinco millones de parados en España, el teatro debe reflejarlo de alguna manera. No hablo de un teatro de denuncia, ya tenemos la tele y los periódicos. Digo: si hemos llegado a esto, algo falla en nuestros valores humanistas. Al final siempre acabamos en la ética clásica. Y no vaya a creer usted que estoy a favor del trabajo...

—*¿Qué lugar tiene el texto? Pensando en que, si al comienzo, uno de los referentes más fuertes de su escritura fue Heiner Müller, hace tiempo trabaja más con un cruce con las artes visuales: Jenny Holzer, Hill Viola o Bruce Neumann. En esta nueva concepción, ¿qué utilidad tiene el texto?*



—He visto obras en las que el cuerpo expresa mejor las ideas que las palabras. Luego estoy abierto a todo lo que me sirva para expresarme. Otra cosa es que no pueda dejar de escribir. Es mi cruz, porque yo me cuestiono como escritor al punto de reconocer que no lo soy.

—*Acaba de publicar Cenizas escogidas, su obra completa. ¿Qué relación tiene con sus primeros textos?*

—Mi obra casi/completa está en francés. Ahora por fin está en castellano, imagínese qué alegría, ya que la escribí en castellano. Quitó algunos de mis primeros textos. Hay gente que me

dice que ¡¿por qué?! No sé. Me ruborizaban. Pero si tomo ese gran libro que con tanto esfuerzo ha hecho mi editor español –la Uña Rota– y un boli rojo le aseguro que me cargo más de la mitad, también por vergüenza. Yo no soy un escritor, me he permitido descuidos imperdonables para ser un escritor.

—¿Cómo piensa que dialogaría su obra en Buenos Aires? Donde la violencia como acción social toma una calidad y un despliegue fundante de lo cotidiano.

—¿Pero usted cree que los violentos van a venir al teatro a verme? Y al público que puede pagar la entrada, tampoco le va a intimidar algo violento representado en el teatro cuando afuera les están robando el coche o la casa. Por



eso no creo que lo violento sea el camino adecuado. Mis últimas obras son dulces. De una tristeza apacible. Como quien murió mientras dormía.

—¿Cuál es su relación con Argentina? Estuvo en un Festival Internacional de Teatro y su visita pasó casi inadvertida. ¿Algo le atrae de la escena de Argentina?

—¡No pasó inadvertida! Hicimos *After Sun* y *Borges* en el Portón de Sánchez y solo vinieron a verme mis padres y dos amigos. ¡Imagínese lo que me marcó, de inadvertido nada! ¡Yo sí que lo percibí!

Menos mal que estaban Sasha Waltz y Vincent Baudriller y nos invitaron a hacer esas obras a Aviñón y a la Schaubühne en Berlín.

También hicimos, dentro del marco del Festival, mi obra *Conocer gente, comer mierda*, que quiero mucho. Al día siguiente de la primera actuación me dijeron que estaban muy enfadados porque a Kive Staif –que dirigió el Teatro San Martín durante toda la dictadura militar, me parece– le habían salpicado cristales de copas de vino que rompíamos en escena. ¡Debería estar acostumbrado a la sangre! Me lo dijo la directora del Festival, Graciela Casabé, y me pidió modificar la escena, cosa que nunca he hecho en la vida, cambiar algo porque un mandado me lo pide. Todo en una reunión en una oficina no recuerdo en qué piso del Teatro San Martín. Eso fue lo que me llevé de Buenos Aires. Tortazos.

—En 2007, abrió *Aviñón con Cruda*, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada, donde cierto imaginario argentino de celebración y marginalidad resuena en la obra. ¿Por qué decidió abordar ese imaginario en *Aviñón*?

—Esta obra era especial, claro. Trabajé con trece murgueros y Juan Oriente. Fue una explosión de vida en Aviñón, Atenas, Valladolid y Roma, donde se presentó en grandes espacios. Pero en Buenos Aires no querían la obra y eso fue doloroso, el Festival Internacional la rechazó. Los chicos no podían hacer la obra en su país. La hice porque la murga siempre me gustó, de niño. Yo veía sexo por todas partes en el carnaval de barrio, sexo y locura. Luego, ya de mayor, me di cuenta de que no era para tanto. Fue frustrante, no coincidía mi recuerdo con la realidad. Tuve que trabajar como loco para darle a aquello otra orientación y mezclar cosas biográficas de mi infancia pero también de mi presente en España. Al final hay un largo monólogo sobre la memoria y los sentimientos aplicados a las vacas de mis vecinos de aldea en Asturias, Teresa y Pepe. ¡Sí! ¡Sentimientos en las vacas!

¡Mire usted qué viaje! ¡Todo en esa obra! También tenía que respetar a cada persona que había en escena, muchachos que no habían hecho teatro en su vida. No podía hacer una tragedia de la Argentina, tenía que enseñar la luz y la alegría que hay incluso cuando las circunstancias sociales no acompañan. La obra existe gracias al trabajo que hizo Nilo Gallego, el músico español que trabajó con los murgueiros día y noche. Y las dos personas de Buenos Aires que intentaban tener controlada toda aquella energía de locos: Feli Luna y Maxime Seguré.

—¿Qué obra prepara actualmente?

—Hay un proyecto con “Mucicadhoy”, que dirige Xavier Güell. Se trata de hacer un teatro musical “culto” pero borrando de un plumazo todo lo que podamos. La idea es trabajar con un compositor que yo propuse, Francisco López, que suele manipular sonidos de la naturaleza. Tal vez hagamos dos cosas más. Una con el Teatro Nacional de Bretaña y otra con el Centro Dramático Nacional de España. No sé.

—¿Podría detallar un proceso de trabajo? ¿Qué particularidad tienen los ensayos?

—Estáramos un año hablando de este asunto y si quiere lo dejamos para otra. Cada obra es un mundo. Cada creación tiene su proceso y sus procedimientos. Lo importante en mis ensayos es nunca hablar de los porqués de lo que hacemos. Llegamos y nos ponemos a hacer. Nos vamos a dormir y al día siguiente lo mismo. Si se racionaliza el trabajo, se pierde el misterio. El miedo que tenemos cuando creamos, ya es hora que lo sepamos controlar en silencio y soledad. ■

