



**Programa de Doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios y
Teatrales**

LA POTENCIALIDAD ESCÉNICA EN LOS TEXTOS DE RODRIGO GARCÍA

Tesis Doctoral presentada por

EDUARDO MANUEL BRAVO TENA

Director:

DR. PAUL PATRICK QUINN

Alcalá de Henares, 2021

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es detectar elementos con potencialidad escénica en los textos teatrales del autor Rodrigo García, textos definidos por él mismo como textos teatrales, pero no dramáticos. Al carecer de estructura dramática y no poder hablar de potencialidad escénica según la definición de drama, los elementos con potencialidad escénica se buscan en una selección de cinco textos de diferentes etapas creativas y formatos, ayudándonos de la enumeración del tratamiento de signos teatrales posdramáticos realizada por Hans-Thies Lehmann en *Teatro posdramático* (2017). Siguiendo el método inductivo incompleto y la hipótesis de la existencia de potencialidad escénica en los textos posdramáticos de Rodrigo García, se identifican y enumeran estos elementos con potencialidad escénica que, a su vez, nos sirven para elaborar una breve propuesta de trabajo escénico-dramatúrgico para textos de las mismas características que los estudiados y puestas en escena posdramáticas. Por último, esta investigación se justifica por la aparición de nuevas formas de entender el texto teatral en la práctica escénica de las últimas décadas y la falta de herramientas teórico-prácticas que se adecúen a su estudio.

Palabras clave: Teatro. Teatro posdramático. Texto teatral. Texto teatral posdramático. Rodrigo García. Teatro español.

ABSTRACT

The objective of this research is to detect elements with scenic potential in the theatrical texts of the author Rodrigo García, texts defined by himself as theatrical texts, but not dramatic. Lacking dramatic structure and not being able to speak of scenic potentiality according to the definition of drama, elements with scenic potentiality are sought after a selection of five texts from different creative stages and formats, providing us with the enumeration of the treatment of post-dramatic theatrical signs carried out by Hans-Thies Lehmann in *Post-Dramatic Theater* (2017). Within the framework of incomplete inductive method and the hypothesis of the existence of scenic potentiality in Rodrigo García's post-dramatic texts, these elements with scenic potentiality are identified and enumerated which, in turn, serve us to elaborate a brief proposal of scenic-dramaturgical work for texts with the same characteristics as those analyzed here and post-dramatic staging. Finally, this research is justified by the appearance of new ways of understanding the theatrical text in the stage practice within the past few decades and the lack of theoretical-practical tools that are adapted to its study.

Key words: Theater. Post-dramatic theater. Theatrical text. Post-dramatic theatrical text. Rodrigo García. Spanish theater.

«Una de las características más relevantes del arte escénico es el hecho de que su práctica suele ir siempre por delante de la teoría que genera»

(Oliva 2000: 16)

AGRADECIMIENTOS:

En primer lugar, la parte sentimental: a mis padres y a mi hermana por el constante apoyo; a las personas que me han acompañado con amor y cariño durante los años de investigación y más allá (Alberto Centenera, Alexa Fernández, Ana Romero, Sergio Palao, Rosalía Pérez, Carlos Saiz, Beatriz Rodríguez, Iagoba Huarte, Laura Pérez y Rita Álvarez).

En segundo lugar, la parte teatral: a Iagoba Huarte por ayudarme a teorizar sobre este arte y por ser un compañero de lujo para divagar encima del escenario; a mis compañeros de teatro universitario de AlRaque por descubrirme a Rodrigo García en mis primeros años en Madrid; a todos los miembros de *mi* grupo de teatro Reacción Química (Gorka González, Carmen O'Donnell, Estíbaliz Infante, Jonatan González, África Amor y Marina Adeva) por los años que estuvimos dando guerra por las salas alternativas de Madrid; a todo Bululú2120 por ser la casa por excelencia de mis *locuras*; a José Vicente Moirón y Gabriel Moreno por confiar en mí para trabajar con ellos en Teatro del Noctámbulo y enseñarme lo especial que es vivir del y para el teatro; a Mario Pedrazuela y a Carlos Rod, editores de La Uña Rota, por ofrecerse a ayudarme con gran amabilidad; a Rodrigo García por concederme parte de su tiempo.

En tercer lugar, la parte académica: a Andrea Mallo por orientarme para que esta investigación llegara a buen puerto; a Margarita del Hoyo por todas sus sugerencias; a Juan José Fernández Villanueva por atenderme y escuchar mis ideas desordenadas en mitad de una pandemia; a Jennifer Tan por concederme su ayuda desde el inicio de mi doctorado; a Teresa Losada y Marco Carmelo por ayudarme a dar los primeros pasos en esta carrera de fondo que es la investigación. Por último, quiero agradecerle especialmente a Paul Patrick Quinn su gran profesionalidad como director de esta investigación.

ÍNDICE

1.- Introducción (motivación de la investigación).....	12
2.- Diseño de investigación.	17
2.1.- Objetivo de investigación.	17
2.2.- Marco teórico.....	30
2.3.- Metodología: análisis posdramático-textual.....	39
3.- Vida y obra, curiosidades e inestabilidades textuales y escénicas de Rodrigo García.	50
3.1.- ¿Una biografía?	50
3.2.- Orígenes teatrales y Rodrigo García como heredero de la tradición.....	52
3.3.- Rodrigo García en España, se levanta el telón.	56
3.4.- Las tres etapas creativas y un breve acercamiento a los procesos de puesta en escena de Rodrigo García (hasta el día de hoy).....	59
3.5.- ¿Rodrigo García es dramaturgo?	62
4.- Análisis textual.....	69
4.1.- <i>Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo.</i>	69
4.1.1.- Tipología de texto teatral, características.....	69
4.1.2.- Entorno comunicativo; acción en el texto.....	74
4.1.3.- Historia y discurso; fábula y acción dramática.	81
4.1.4.- Transtextualidad.....	91
4.1.5.- Presencia de signos teatrales posdramáticos.....	95
4.2.- <i>Daisy.</i>	100

4.2.1.- Tipología de texto teatral, características.....	100
4.2.2.- Entorno comunicativo; acción en el texto.....	102
4.2.3.- Historia y discurso; fábula y acción dramática.	104
4.2.4.- Transtextualidad.....	110
4.2.5.- Presencia de signos teatrales posdramáticos.....	112
4.3.- <i>Todos vosotros sois unos hijos de puta.</i>	116
4.3.1.- Tipología de texto teatral, características.....	116
4.3.2.- Entorno comunicativo; acción en el texto.....	119
4.3.3.- Historia y discurso; fábula y acción dramática.	120
4.3.4.- Transtextualidad.....	126
4.3.5.- Presencia de signos teatrales posdramáticos.....	127
4.4.- <i>Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Umberto.</i>	131
4.4.1.- Tipología de texto teatral, características.....	131
4.4.2.- Entorno comunicativo; acción en el texto.....	134
4.4.3.- Historia y discurso; fábula y acción dramática.	135
4.4.4.- Transtextualidad.....	142
4.4.5.- Presencia de signos teatrales posdramáticos.....	143
4.5.- <i>Protegedme de lo que deseo.</i>	147
4.5.1.- Tipología de texto teatral, características.....	147
4.5.2.- Entorno comunicativo; acción en el texto.....	149

4.5.3.- Historia y discurso; fábula y acción dramática.	150
4.5.4.- Transtextualidad.....	156
4.5.5.- Presencia de signos teatrales posdramáticos.....	157
5.- Primeras conclusiones.....	161
5.1.- Puntos generales en común entre las obras.	161
5.1.1.- Tipología textual, características.	161
5.1.2.- Entorno comunicativo; acción en el texto.....	162
5.1.3.- Historia y discurso; fábula y acción dramática.	164
5.1.4.- Transtextualidad.....	168
5.1.5. Presencia de signos teatrales posdramáticos.	170
5.2.- Elementos con potencialidad escénica.	175
6.- Profundización y justificación de los elementos con potencialidad escénica.	178
6.1.- La renovada consciencia teatral del hecho escénico posdramático y la ruptura del cosmos ficticio.	178
6.2.- El narrador y la narración como recurso teatral.	185
6.3.- El texto como material lingüístico y la acción de su enunciación. Breve acercamiento a las cinco puestas en escena de Rodrigo García.....	192
6.3.1.- <i>Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo.</i>	193
6.3.2.- <i>Daisy.</i>	201
6.3.3.- <i>Todos vosotros sois unos hijos de puta.</i>	208
6.3.4.- <i>Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto.</i>	210
6.3.5.- <i>Protegedme de lo que deseo.</i>	218

6.3.6.- Puntos en común: materialidad del texto y concepto de acción.	221
6.4.- La prosodia <i>encerrada</i> en los textos de Rodrigo García.	224
7.- ¿Necesitamos una nueva definición de texto teatral?.....	234
8.- Cuando montar es acotar: propuesta y ejemplo práctico de una breve dramaturgia para textos posdramáticos.....	241
9.- Anexos.....	255
9.1.- Entrevista a Carlos Rod, editor de La Uña Rota.....	255
9.2.- Entrevista a Rodrigo García.	258
9.3.- Glosario.	265
10.- Bibliografía.	271
11.- Índice de figuras.	286

1.- Introducción (motivación de la investigación).

Esto no es teatro.

Esta frase se la escuchamos a conocidos y desconocidos en las puertas de nuestros teatros, en charlas posfunción, en facultades de filología, en centros de estudios teatrales, en librerías... A veces no son exactamente esas cuatro palabras que hemos escrito al inicio de este aparatado, porque puede haber alguna que otra variación sintáctica y léxica, pero el subtexto siempre se mantiene intacto y viene a decir que hay un único modo aceptado de hacer teatro.

Sabemos de esta apreciación al escuchar al público. Con este simple acto de escucha tan importante, los que nos encontramos al otro lado (en la investigación o la creación teatral) comprendemos y tenemos en cuenta los mecanismos teatrales de recepción, y evitamos perdernos en las aguas de la experimentación y desdibujar la posición del público y sus características. Escuchando a los espectadores volvemos a la realidad, a su realidad, y nos quitamos horas y horas de devaneos buscando los porqués y la esencia del teatro, retorciendo sus estructuras y sus mecanismos con los famosos *¿y si...?*, devolviéndonos los pies a la tierra y a pensar en cómo es recibido el teatro. Conocer el público es conocer el teatro al raso, fuera de la niebla de la investigación y la creación. Conocerlo es, en definitiva, ser conscientes de en qué terreno jugamos, con quién y con qué. La pena es ver que, como en todos los estadios de la vida, en algunos aspectos nos movemos por prejuicios anquilosados en el tiempo, unos prejuicios que se encuentran también en parte de la crítica y la investigación, no solo en el público. Esos prejuicios nos llevan a entender y ver el teatro desde un canon preestablecido que no solemos cuestionar. Si sobre el escenario nos *chirría* algún elemento, antes de preguntarnos por qué esa extrañeza, sentimos que la causa es la no-pertenencia al hecho

teatral, que observamos a un extraterrestre sobre las tablas del teatro. De igual modo ocurre en los textos dramáticos (o teatrales). Aunque estos hayan sido parte de una representación teatral, si se les considera demasiado narrativos o están carentes de acotaciones o didascalias (obviando información sobre una posible representación dentro de un acto comunicativo), se les retira la condición teatral. *Ese texto tampoco es teatro*. Desde la aparición del término *posdramático* por parte de Hans-Thies Lehmann y su popularización, estos textos que antes tenían la etiqueta de menos o nada teatrales, o incluso de narrativos, se los ha ido catalogando de posdramático no sin controversia (porque para muchos siguen sin ser teatrales cien por cien).

Y de escuchar al público, germinó esta investigación. Permítanme exponer dos ejemplos (personales) de esas conversaciones o situaciones a las puertas de los teatros que me hicieron emprender este proceso. El primero ocurrió en Madrid, febrero del 2018: en El Pavón Teatro Kamikaze tras la representación de *Escenas de caza* de María Velasco, un matrimonio comentaba la función mientras bajaba la calle Embajadores y, unos metros por delante, yo mismo escuchaba a retazos esta conversación: *era interesante, pero para ser teatro necesita algo más... no basta con que sea vistoso... la historia estaba con pinzas... Demasiada danza...* Según la forma de comprender el teatro de esta pareja, habían visto algo parecido al teatro, pero definitiva y rotundamente no era teatro. ¿Pero por qué? ¿Qué estaba mal?; el segundo, a la salida de los Teatros del Canal, el 23 mayo del 2018: tras ver *Esta breve tragedia de la carne (Trilogía del infinito)* de Angélica Liddell, una obra donde la artista no articulaba palabra alguna. En los corrillos después de la función había caras de asombro, de no entender nada, de enfado, de rechazo y de silencio (entre otras opciones). Unos no sabían cómo afrontar lo que habían visto; otros refutaban cualquier detalle, aunque fuera nimio, para alejar la consideración de teatro de la experiencia vivida. En esta ni siquiera había una historia

perceptible a la que agarrarse como ocurría con *Escenas de caza*, por lo que en más de una ocasión sobrevolaba la palabra *performance* entre los espectadores alejando cualquier pertenencia de la obra de Liddell a la categoría teatral. Entonces, ¿qué ocurre?, ¿qué nos impide comprender o disfrutar de un tipo de teatro que sea distinto a lo que hemos visto previamente? ¿tal es nuestra conformidad que le negamos su existencia como teatro? ¿Qué entendemos como teatro, al fin de cuentas? Tanto si nos acercamos a una historia diluida o desaparecida, como si cruzamos la barrera hacia la maldita narratividad en el teatro, encontramos problemas, muchos, de entendimiento y de recepción. Allá por el 2015, dentro del festival SurgeMadrid presenté *El Nuevo Romántico*, una obra que escribí y dirigí, y que recibió cierto rechazo por narrar en exceso (sin obviar otros improperios por los errores o desatinos más allá de esta cuestión) Entre los comentarios recibidos, se repetían esta cuestión: *Narras el conflicto... ¿Por qué narras a veces lo que ya estamos viendo?... E, incluso, las pocas críticas que recibió en medios hacían hincapié en lo mismo: «Repitamos una vez más que el teatro es representación, que debe haber unos personajes que vivifiquen una historia y que bajo ningún concepto se debe recurrir a la explicación de los acontecimientos, y esto ocurre en *El Nuevo Romántico* en exceso» (Esteban 10, junio, 2015). El teatro, el teatro verdadero (visto lo visto), debe de encontrarse en un punto intermedio entre el exceso (o prioridad) de acciones que oscurezca una posible historia y el narrar en exceso. La *performance* en un extremo y la narración en otro como las amenazas a la integridad del teatro, porque, como leíamos a Ángel Esteban Monje, son límites que bajo ningún concepto deben ser alcanzados y menos traspasados.*

Todo este batiburrillo, además de coercitivo para el desarrollo del teatro en todas sus vertientes, me llevó a cuestionarme la definición de teatro, de lo que se entiende por teatral o dramático, posdramático, predramático... Ante la pluralidad de definiciones, de

conceptos y de teorías que nos han otorgado a lo largo de la historia, que unas veces se complementan, otras se excluyen y en muchos casos nos enturbian más que clarifican la mente, solo cabe la posibilidad de mirar al teatro con libertad, con abertura de miras, como la forma más honesta de aproximarnos.

Esa libertad tan necesaria, creadora y sin estigmas, es la que descubrí en Rodrigo García en el año 2010, primero en sus textos y posteriormente en sus puestas en escena. Su recorrido teatral es un claro ejemplo de un teatro que no está maniatado por una estructura encerrada en un texto ni por ningún dogma, un teatro que existe, sobrevive y avanza en la escena actual, un teatro que representa todo lo que supuestamente no se debería hacer en un escenario. Desafía con sus textos lo que debería ser un texto teatral y expone nuevas funcionalidades del mismo, nuevas relaciones con la escena, o al menos fuera del canon de la tradición. Por la escasa profusión de textualidades en la línea de Rodrigo García, podemos pasar la vida encontrando tan solo textos teatrales que se caractericen por la presencia de un *dramatis personae*, acotaciones y una historia cerrada y estipulada, con un acto comunicativo claro y sin lugar a dudas, y que nos condicionan a la hora de ver otro tipo de textos. En mi caso, la primera vez que me enfrenté a un texto del autor lo primero que experimenté fue extrañeza por su diversidad, pero, antes que rechazarlo, quise ir más allá para descubrir los nuevos mecanismos que desconocía. De mismo modo me ocurrió al asistir a una de sus representaciones y ver la posición en la que se *desmarcaba* la textualidad. Porque es obvio que todos tenemos una idea preconcebida de lo que debe ser el teatro (igual que con el texto teatral). Incluso, en una ocasión, recibí risas al exponer que mi objeto de investigación era el texto teatral posdramático: *¿Cómo puedes investigar algo que es residual?*, me dijo esa persona. La tradición nos muestra un camino que es el por el que debe transitar el teatro, pero la experiencia nos brinda figuras como la de Rodrigo

García que se escapa de la categorización clásica. Existen y continúan haciendo teatro, y no basta con marginarlos porque las herramientas que poseamos actualmente no consigan descifrar totalmente el enigma y su obra. Además, los textos de Rodrigo García han sido llevados en numerosas ocasiones a la escena, lo que demuestra que no es un fenómeno que no merezca la oportuna atención. Ante unos textos inclasificables, y por muchos definidos narrativos o simplemente no-teatrales, debe de haber una teatralidad implícita más allá de los elementos que tradicionalmente consideramos teatrales, algo que despierta el interés de los artistas escénicos y le aseguran pertenencia a la escena.

Este ambiente me condujo a investigar sobre la composición de los textos teatrales de Rodrigo García, a preguntarme qué es lo que se encuentra entretejido que los propicia a ser representados en un escenario, dónde se esconde esa potencialidad, y conseguir así distanciarnos de prejuicios teatrales, borrarlos y disfrutar de un teatro sin márgenes en nuestra percepción: ser como espectadores y artistas, en definitiva, completamente libres en un teatro.

2.- Diseño de investigación.

2.1.- Objetivo de investigación.

El objeto de estudio de la presente investigación es la potencialidad escénica en los textos teatrales posdramáticos de Rodrigo García. Esta potencialidad escénica, al no residir dentro de los textos en términos propios del drama como la fábula, acción dramática, conflicto u otros conceptos de la tradición dramática, debe encontrarse en elementos aún por investigar ya que estos textos están carentes, en su mayoría, tal y como veremos más adelante, de estructura dramática. Con el fin de buscar e identificar estos nuevos elementos escénicos, nos apoyaremos en la enumeración del tratamiento de signos posdramáticos realizada por Hans-Thies Lehmann en su obra *Teatro posdramático* (2017) para descubrir así un posible patrón escénico posdramático o elementos posdramáticos en la configuración de estos textos. Con esta investigación pretendemos hallar características teatrales comunes en la estructura de los textos de Rodrigo García, a la luz del entorno posdramático, debido a que su epistemología nos libera de la relación problemática que hasta el día de hoy se ha dado entre el texto y la escena teatral, heredera de una tradición logocentrista¹ donde el texto es jerarquía y cimiento del hecho teatral, que nos permite entender el texto como *material textual*

¹ Roman Jakobson colocó la función referencial en primer lugar en su jerarquía de las funciones del lenguaje, pero, como consecuencia de la pérdida de fe depositada en el lenguaje como medio de comunicación, se han ido produciendo cambios hasta desplazarse el pódium hacia la función metalingüística y fática. Este proceso se plasma teóricamente en el postestructuralismo y la teoría de la deconstrucción. Deconstrucción, precisamente, del sistema logocéntrico que se caracteriza por presentar el origen de la verdad en la palabra, la palabra de Dios, en la voz de la razón (Quinn 1995: 250). El mismo sistema logocéntrico, según David Lodge en su artículo «Towards a Poetics of Fiction: An Approach Through Language», configura nuestra realidad porque esta es una construcción lingüística. Nuestra consciencia, verbal y conceptual, requiere de conceptos verbales para explicar experiencias no-verbales o pre-verbales, es decir, necesitamos del sistema lingüístico. Según su planteamiento, la referencia, la realidad y la vida misma son configuradas por el lenguaje, y no al revés (Quinn 1995: 252). Tanto el teatro como la literatura no son ajenos a estas concepciones logocéntricas y de sus cambios, por lo que es obvio que la práctica teatral se vea afectada en su estructura y en su recepción.

(Lehmann 2017: 30) con el fin de adecuarnos con más rigor a los textos del objeto de estudio.

A pesar de que el teatro existiera de forma previa en el tiempo al texto (Lehmann 2017: 82), la necesidad del teatro dramático de afianzar un sentido único en la representación (Lehmann 2017: 65), conllevó una predominancia del texto en la representación teatral europea de la modernidad². Según Lehmann, el teatro dramático está bajo las órdenes del texto y aún en la modernidad la realización escénica ilustraba el drama escrito a través de la declamación siguiendo los elementos teóricos descritos en la *Poética* de Aristóteles, con las categorías de *imitación*, *acción* o *catarsis* (Lehmann 2017: 36). Incluso cuando se comenzó a ampliar la caracterización de los personajes con el uso de recursos no-verbales como la gestualidad, el movimiento o la expresión mímica en los siglos XVIII y XIX, los personajes se definían casi en exclusividad a partir de sus discursos, y el texto funcionaba «como un *guión de roles*» (Lehmann 2017: 36), debido a la posición logocéntrica, heredera de la tradición aristotélica (Pavis 1998: 473).

El texto teatral se convirtió en el pilar sobre el que se sustenta la práctica teatral dramática por su capacidad de encerrar la totalidad de un cosmos ficticio (Lehmann 2017: 171) y teleológico³. A su vez, con el desarrollo del teatro posdramático⁴ (por la

² Según recoge Lehmann (Lehmann 2017: 82), «el texto impuso su dominio como dador de sentido, al cual debían servir los otros recursos teatrales controlados por la cautelosa autoridad de la razón» dentro del teatro literario burgués o teatro moderno, caracterizado por una demanda de realismo en escena (la verdad en escena y en la forma de actuar), contribuyendo a su vez a la aparición del concepto *cuarta pared*.

³ Ricardo Bartís, autor y director teatral argentino, comentó en una ocasión que «el texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y el cuerpo, y se ha ido cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos» porque «la palabra, y sobre todo la palabra escrita [...], ha funcionado siempre como égida y elemento vinculado a la ley y por ende al padre, y nosotros percibimos en la actualidad de manera tremenda el dominio de lo que sería la dependencia de la escritura» (Dubatti 2009: 30-31).

⁴ El adjetivo posdramático hace referencia a un teatro que «se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral» (Lehmann 2017: 44), y se comenzó a usar a partir de la definición por parte de Hans-Thies Lehmann en su obra *Theater und Mythos. Die*

consecuente desaparición de algunos elementos reguladores del drama), sobre todo en los años ochenta y noventa después de las vanguardias, el texto pierde su carácter central, la fábula deja de ser obligatoria y se convierte en material para la representación escénica, abriéndose nuevos caminos que permiten «la apertura del texto, de su lógica y de su arquitectura forzadas, con el fin de que el teatro recuperara, en palabras de Derrida, su *dimensión événementielle*, es decir, su dimensión de acontecimiento» (Lehmann 2017: 256).⁵

Con la apertura del texto y de su lógica dramática, se tomó conciencia del «potencial de expresión artística oculto en él» y de la «dimensión artística» de la teatralidad independientemente del texto dramático (Lehmann 2017: 88), y consecuentemente artistas e investigadores teatrales demostraron las posibilidades que aparecían de este alejamiento. Por ejemplo, Edward Gordon Craig afirmó en *El arte del teatro* (2011) que no se deberían llevar a escena las obras de Shakespeare de ningún modo porque representar a Hamlet debilitaría el Hamlet *textual*; Heiner Müller defendió que el texto teatral alcanza su culmen cuando no se puede llevar a cabo en su totalidad en el teatro (Lehmann 2017: 88). Por último, el mismo Lehmann habla sobre la nueva faceta en la escritura teatral tratando de «descubrir las nuevas potencias del arte del teatro» (Lehmann 2017: 88). Estos ejemplos son síntomas del cambio de concepción tanto de la teatralidad como de la textualidad, de sus desarrollos independientes y de la perturbación⁶ que se genera cuando se relacionan en la práctica.

Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie (1991). Richard Schechner utilizó el término, pero aplicado a los *happenings* en *Performance Theory* (1998).

⁵ Esa *dimensión événementielle* de la que habla Derrida se asemeja a la descripción de happening, definido como «obra de arte que implica la interacción de gente y cosas en una escena o situación dadas», definida también por el artista Marshall McLuhan como «una situación todo de repente sin argumento» y que cuando ha acabado y ha cumplido su objetivo desaparece (Stangos 2000: 231).

⁶ La definición de teatro posdramático proviene de reflexiones de creadores del siglo XX, como Craig y Artaud, quienes entendían lo dramático como una búsqueda o un conflicto que ningún texto puede contener por sí solo (Lehmann 2017: 20), porque ese conflicto o búsqueda se genera al chocar la escena y el texto, y tras ese contacto se produce esa perturbación (Lehmann 2017: 258). Gracias a este concepto

En *Teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann, a pesar de desarrollar un marco conceptual y analítico para comprender la creación contemporánea, aborda los nuevos medios de la práctica teatral, pero en «menor medida» el texto (Lehmann 2017: 14). Esta *menor medida* destaca por la ausencia de un estudio detallado del texto en representaciones posdramáticas. Menciona superficialmente el «nuevo *texto* teatral» como aquel que «refleja repetidamente su condición de estructura lingüística» y que «*ha dejado de ser dramático*» (Lehmann 2017: 29), anima a su estudio desde la perspectiva de la realidad teatral (Lehmann 2017: 30), y abre debate sobre aquellos «textos organizados de modo posdramático» y las «nuevas posibilidades de pensamiento y de representación» que proponen «para el sujeto individual» (Lehmann 2017: 31). Además, hace referencia a textos de teatro contemporáneos (específicamente a los llamados *texto de teatro no dramático*) y dice que aún no se ha llevado a cabo un estudio pormenorizado del nuevo teatro «a la luz de una estética posdramática» (Lehmann 2017: 43). Otros autores como Jean-Pierre Sarrazac, Patrice Pavis o Jean-Pierre Ryngaert ya se fijaron en un nuevo texto teatral o en un cambio de paradigma en la escritura para la escena, definido este someramente por su influencia del pensamiento posmoderno, el cuestionamiento del carácter universal de la filosofía, la crisis del pensamiento diacrítico, la búsqueda de un amplio número de significados, el relativismo y desinterés de las causas, así como la incertidumbre, la fugacidad y la falta de certezas intelectuales (López 2016b: 18).

Estas también llamadas *Nuevas Escrituras Escénicas*, por su actualidad y su corta trayectoria, son de difícil análisis y no presentan un único enfoque por parte de especialistas de la materia. Por la amplia terminología y definición conceptual con las

entendemos lo dramático como lo que ocurre durante una representación, lo que no se puede expresar jamás con palabras ni *apresar* en ningún texto, y nos permite plantearnos que ningún texto es dramático por definición.

que diferentes investigadores las han abordado, preferimos adoptar la terminología de Lehmann a sabiendas de que en ciertos aspectos se solapan en contenido con lo defendido por otros estudiosos. Por ejemplo, María Velasco, en su tesis sobre literatura posdramática, acerca posturas entre la concepción de teatro posdramático de Lehmann y la de Sarrazac de *drama otro*, pensadas como contrarias desde un punto de vista de raíz. Las considera no como opuestas, sino como próximas o incluso complementarias (Velasco 2017: 106). La elección del término posdramático por encima de lo defendido por Sarrazac, por lo tanto, se basa principalmente en la definición de Lehmann del texto como material textual de la escenificación, no como motor de la puesta en escena según defendía Sarrazac en *Poética del drama moderno* (2019), y por ajustarse en mayor medida a la obra de Rodrigo García. Además, el mismo término posdramático, explicado por el propio Lehmann en *Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después* (2011), debe ser entendido como una reflexión en dos niveles: 1. Como término que engloba las prácticas escénicas centroeuropeas que toman como inicio las estructuras dramáticas tradicionales, pero transformándolas a nivel de intervención dramaturgía. 2. Todo teatro que no esté dominado por el modelo dramático. Por su clara apertura y las posibilidades que se derivan tras su elección, hemos optado por la definición de posdramático para esta investigación.

Lehmann define el teatro posdramático como un teatro arriesgado porque sus textos no representan una fábula, no cumplen las expectativas de los espectadores y a veces es difícil determinar un único sentido (Lehmann 2017: 49). Esta nueva cualidad de los textos sorprende tanto a espectadores del acto teatral como a artistas teatrales a la hora de trabajar con ellos. Históricamente, en la modernidad europea, las herramientas que se han manejado tanto para crear el acto escénico como para contemplarlo han sido herramientas dramáticas, y con la llegada del teatro posdramático carecemos de

métodos para enfrentarnos al hecho teatral distinto, que no parte de un texto como pilar, sino que los textos (o el texto) funciona como un material escénico más. Como espectadores, nos encontramos *desarmados* para descifrar el teatro posdramático pues destruye nuestro horizonte de expectativas⁷ dramático.

El autor teatral Sanchis Sinisterra, en su obra *Dramaturgia de textos narrativos*, realiza un estudio sobre la posibilidad de los textos narrativos para convertirse en textos teatrales apoyándose en una «cierta anomalía narrativa» presente en algunos de ellos (Sanchis 2003: 24). Como resultado del trabajo dentro de su compañía Teatro Fronterizo, donde investigaban las fronteras entre narratividad y dramaticidad, comenzó a cuestionarse las nociones de acción dramática, de personaje, de tiempo y espacio, y si era posible generar teatralidad sin argumento, trama, conflicto, clímax... (Sanchis 2003: 12). Percibió que la escritura no es un acto libre, que escribimos dentro de unos parámetros que llevamos inscritos dependiendo del entorno cultural en el que nos hemos desenvuelto y que la gran mayoría de las adaptaciones literarias al teatro se hacían a través de la fábula⁸. Pero, a partir del siglo XIX, «el teatro se atreve a dejar de contar» (Sanchis 2003: 19), ya no describe una fábula porque las historias pierden importancia y casi no cuentan⁹. Perdemos entonces nuestro único referente. Sanchis se plantea que el texto puede convertirse en un desencadenante o se puede tratar con total fidelidad, y que una dramatización fabular (Sanchis 2003: 32) puede variar hacia una dramatización discursiva, es decir, a una teatralidad alejada de la fábula como único

⁷ Hans Robert Jauss (1921-1997), filólogo y padre de la estética de la recepción, definió el *horizonte de expectativas* en el campo literario como toda información previa o estructura que como lectores (en el caso teatral, espectadores) esperamos encontrar en la lectura (o espectáculo) (Sánchez 2007: 39).

⁸ Cuando hablamos de fábula podemos apoyarnos en la distinción de Émile Benveniste de *historia* y *discurso* en *Problemas de lingüística general (vol. II)* (1999), siendo la fábula la forma de referirnos a la historia dentro de las obras dramáticas (Sanchis 2003: 35), y definida esta como una serie de acontecimientos representados por el lenguaje, normalmente en tercera persona y a través del pretérito imperfecto, indefinido y pluscuamperfecto, sin necesidad de conocer quién lo narra y sus circunstancias. Del mismo modo esta semejanza empareja *discurso* con *acción dramática* (Sanchis 2003: 35).

⁹ Sanchis Sinisterra en *Dramaturgia de textos narrativos* amplía esta afirmación poniendo como ejemplo obras de Beckett, Müller, Pinter, y hasta algunas de Chejov, que, aunque parezca que tejen una fábula elaborada, esta es irrelevante (Sanchis 2003: 19).

soporte. El discurso es lo que aporta la diferencia, el modo de tratar la fábula, de comunicarla y de recibirla, y una dramatización que parta de este concepto debe surgir de la investigación de las características textuales.

Aquello que nos interesa de Sanchis es un planteamiento distinto a la hora de enfrentarnos al texto teatral poco tratado hasta la actualidad. En su caso es el discurso y las fronteras entre la narratividad y la dramaticidad, pero en el caso de Lehmann es entenderlo como material, como apertura fuera de la lógica impuesta culturalmente en la práctica teatral, a partir de la idea de Artaud en *El teatro y su doble* donde se habla de un sentido mágico en las palabras más allá del significado o anterior a él (Sanchis 2003: 142) y a la constitución de un lugar carente de unidad, de sentido fijo, sin jerarquía y sin causalidad (Lehmann 2017: 257).

Aprovechando la carencia en la obra de Lehmann y siguiendo la apertura sobre la comprensión y el tratamiento del texto teatral que tanto él como Sanchis demuestran en sus estudios, podemos decir que la investigación del texto en el teatro posdramático es un campo por recorrer en profundidad, siempre y cuando se haga a la luz de la práctica escénica de los últimos años. En las últimas décadas se han incorporado todo tipo de textos a las representaciones teatrales: textos teóricos, filosóficos o de estética teatral (Lehmann 2017: 200), textos que se alejan de la fábula y de las bases del teatro dramático, y que nos permite descubrir nuevas posibilidades y desarrollos textuales en el teatro y en la misma práctica teatral. Y, con esta investigación, nos estaremos acercando a *descubrir el secreto* del teatro posdramático, pues: «ni estilo, ni teoría, ni método: es un ardid para desplazar las contradicciones bloqueadas» (Pavis 2016: 273).

No habría que olvidar que es necesario entender el adjetivo posdramático¹⁰ como un desarrollo de lo dramático, no como una negación de lo anterior¹¹. Designa un teatro que opera «más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral» (Lehmann 2017: 44) que, además, «incluye la presencia, la readmisión y la continuación de estéticas antiguas, incluso de aquellas que ya habían rechazado previamente la idea dramática al nivel del texto o del teatro» (Lehmann 2017: 45). Por ello, no resulta extraño que tengamos que recurrir a conceptos relacionados con el drama y de epistemología aristotélica para comprender textos de naturaleza posdramática. La misma actualidad escénica en España demuestra esta doble presencia de la tradición y el desarrollo implícito en lo posdramático. Por ejemplo, El Conde de Torrefiel, compañía fundada en el 2010 por Pablo Gisbert y Tanya Beyeler, desde una estética posdramática, trata a los actores como elementos escénicos que crean una composición con el resto de elementos de la escena, descarta la existencia de una historia o de personajes, y sí incluye el conflicto, propio de la tradición dramática, al enfrentarse entre sí los elementos en escena. Defienden que hay reglas de la escena aristotélicas procedentes de la *Poética* que la misma compañía considera que no se pueden descartar totalmente (Universidad de Lleida 20, marzo, 2014). Otra figura de la actualidad escénica española donde vemos esa dualidad es Angélica Liddell, cuya relación entre texto y escena es una de sus características posdramáticas más evidentes: «[los textos] nacen como poesía y no como teatro, luego se organizan gracias al teatro (durante los ensayos) que les confiere una dramaturgia en el seno de un caos» (Velasco 2017: 19). Sin embargo, no niega por completo la tradición dramática en sus

¹⁰ El mismo período que Lehmann abarca en *Teatro posdramático* y que él denominó con el término teatro posdramático, se calificó ampliamente como *teatro posmoderno*. Este último término se definió con una larga lista de particularidades, sin embargo, muchas de sus características por separado o en su conjunto entran en conflicto o no reflejan la realidad de la definición misma de *modernismo*. Por todo ello, Lehmann se decanta por teatro posdramático porque su definición (a pesar de la complejidad de la misma) no entra en conflicto gracias a su amplitud (Lehmann 2017: 41-42).

¹¹ De la misma manera, el término *posmodernidad* no excluye la modernidad, sino que proviene de ella.

representaciones, y un ejemplo lo encontramos en su actualización de la forma trágica (Velasco 2017: 118).

Para adentrarnos en la investigación del texto dentro del teatro posdramático y su potencialidad escénica, hemos elegido un autor con una gran gama de particularidades: Rodrigo García (Buenos Aires, Argentina, 1964). En su obra textual, creemos de la existencia de rasgos de teatro posdramático o un tratamiento distintivo de los signos teatrales posdramáticos (Lehmann 2017: 243), como la aparición de la fábula sin función organizativa¹², entre otros. Además, hablaremos sobre la potencialidad artística (o escénica) de sus textos, resaltaremos las influencias que ha tenido el autor y que marcan el desarrollo del teatro anterior a él hasta llegar a su obra, y para ello hemos elegido unos textos que son *cenizas escogidas* de sus montajes teatrales, textos «carentes de estructura dramática» (García 2016a: 9), editados después de su uso teatral y sin una amplia notación escénica. Por todo ello, su elección no es baladí, puesto que al haber sido representados estos textos y haber transitado la escena tanto por el autor como por otros artistas, nos aseguramos de la presencia del potencial escénico (tan solo tendremos que intentar descubrirlo).

Los textos seleccionados para esta investigación pertenecen a las tres etapas de creación de Rodrigo García: *Teatro Poético* (1986-1999), *Teatro Político* (2000-2009) y *Obras universo* (2009-...) (Fernández 2017: 85-87), con variaciones de estilo dentro de cada una de las etapas (ver punto 3.4.), y brevemente comentados a continuación.

El primer texto es *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, de la edición recogida en *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009* (2016a), página

¹² La fábula no tiene por qué desaparecer completamente porque el teatro posdramático se entiende como desarrollo del teatro dramático, no su eliminación.

327. Se estrenó el 11 de septiembre de 2003 en Gibellina (Sicilia), producción de la Fundación Orestíada y el Teatro Estable de Nápoles sobre la *Orestíada* de Esquilo, vencedor del Premio Ubú 2004 a mejor espectáculo extranjero en Italia. Los actores participantes fueron Rubén Ametllé, Gonzalo Cunill, Nico Baixas, Anne Maud Meyer, Juan Navarro y Standstill.

El segundo, *Daisy*, concretamente la edición que aparece en *Barullo. Un libro dodecafónico* (2015), página 93. Fue estrenada en el Théâtre des Haras d'Annecy (Francia) el 10 de septiembre de 2013, interpretado por Gonzalo Cunill y Juan Lorient. Destaca por una nota inicial, titulada «NOTA DEL AUTOR», donde se incluye información sobre la escenificación, la cual no aparece reflejada en el texto en sí: «En esta monumental obra aparece cada noche el filósofo Gottfried Leibniz para explicar un montón de cosas a la perrita Daisy, como el texto no indica», y dejando patente que la escenificación de esta obra no aparece reflejada en su totalidad en el texto:

También hay rituales de la Masonería de la Cucaracha, hay danzas con perros, caracoles, tortugas y cucarachas vivas, hay bailes con centollos y un cuarteto de cuerda interpreta a Beethoven y hay mucho, mucho más, todo no indicado en el texto (García 2015: 95).

El texto se divide en quince partes (sin contar la nota del autor), todas ellas con el título en mayúsculas enmarcándolas, presumiblemente enunciadas esas partes por el filósofo Gottfried Leibniz según la nota y, por tanto, en primera persona singular.

El tercer texto, *Todos vosotros sois unos hijos de puta*, edición *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009* (2016a), página 225. En un principio, su título fue *Conocer gente, comer mierda*, y se estrenó en el Teatro de Nimes (Francia) en 1999. Como características a destacar, podemos subrayar la aparición de acotaciones o

didascalias iniciales, divididas en dos partes para complementar cada una de ellas a la primera y segunda parte de la obra. En estas acotaciones es importante remarcar las siguientes frases:

Me fastidian enormemente las acotaciones escénicas.

Tonterías tales como: sale por detrás; se rasca la cabeza; gritando; va vestido de rojo..., etc.

De todas formas he pensado que no tendrían potencia (potencial) las frases, si no estuvieran cada una seguidas de *un beso* y *un sopapo*. [...] Me da por culo, pero tengo que proponer la acción al menos para cerrar el círculo (García 2016a: 227).

Dentro de las acotaciones iniciales de la segunda parte se incluye, además, el poema *Fragmento a la muerte* de Pier Paolo Pasolini. El texto está versificado, agrupado en párrafos con la separación de la acotación *Acción beso-sopapo*, y los enunciados están escritos en primera persona singular.

El cuarto, *Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto* (2018). Se estrenó en el teatro Humain trop humain del Centro Dramático Nacional de Montpellier el 15 de noviembre de 2017, con los actores Núria Iloansi, Inge Van Bruystegem y Gabriel Ferreira Caldas. En el texto, encontramos una introducción donde el autor especifica las partes que la componen, ordenadas «con tino, de modo que quien no la entienda, es que es tonto» (García 2018: 10). Está dividido el texto en diez anexos intercalados entre los cinco capítulos, además de seis vídeos enlazados mediante códigos QR. Cada capítulo y anexo tienen su correspondiente título, y en algunas ocasiones queda implícito el orden entre cada pieza por escrito. Por último, la edición del texto incluye un índice onomástico.

El quinto y último, *Protegedme de lo que deseo*, la edición recopilada en *Barullo. Un libro dodecafónico* (2015), página 155. Se estrenó en Cuarta Pared, sala teatral madrileña, el diecisiete de abril de 1997. Interpretada por Chete Lera, Miguel Ángel Altet, Patricia Lamas, Víctor Contreras y *Fernandito*, este texto fue transcrito por Antonio Fernández Lera e Isabel Albertus a partir de una grabación de la obra en Cuarta Pared. Esta transcripción carece de puntuación, de acotaciones y no hace ninguna mención a cómo escenificar el texto. Se ordena en párrafos, con una voz en primera persona del singular, hasta llegar a una enumeración de cuarenta frases al final del texto.

Esta concreta selección de textos se ha realizado partiendo de las diferencias formales que se hallan comparando los textos y las posibilidades de estudio que de ello se deriva, tomando como orientación además la relación texto-escena en sus representaciones teatrales y valorando cuándo la acción escénica se independiza del texto (Fernández 2017: 86), con criterios como la ausencia de directrices para una puesta en escena en forma de didascalias, encaminadas a una posible representación del texto y/o que nos proporcionen información escénica.

Como mencionamos con anterioridad, en esta investigación entenderemos el texto como material teatral, como un elemento más en el teatro posdramático. Se estudiarán los textos con independencia de la representación, pero bajo la luz de la misma, sin olvidar que son parte del hecho teatral. Se buscarán e identificarán elementos en el texto que los conviertan en textos representables¹³, textos con cualidades escénicas y capacidad para formar parte de una representación teatral posdramática.

¹³ Cuando hablamos de potencialidad escénica -o en el término de Alessandro Serpieri *virtualidad escénica* en *Come comunica il teatro: dal testo alla scena* (1978)-, evitamos la apreciación que detalla Patrice Pavis en *Diccionario de teatro* (1998) sobre una buena puesta en escena oculta en el texto a la espera de ser encontrada. Al referirnos a esa potencialidad, nos postulamos por la existencia de elementos en el texto que permitan su tratamiento escénico, interpretable según la dramaturgia que se establezca.

Por todo ello, planteamos como hipótesis de trabajo que ciertos textos, en este caso los de Rodrigo García, a pesar de su matiz de material textual posdramático o por su posible proceso de escritura a espaldas o de forma paralela de la escena, poseen potencia escénica posdramática implícita por sus características, sin necesidad de seguir las formas canónicas dramáticas-teatrales estructurales y de escritura, y que reside esta potencialidad en elementos aún por descubrir o señalar en la estructura textual posdramática.

El cambio en la relación de la escena con el texto, como decíamos, y el desarrollo independiente de los textos nos hace pensar en una posible variación y evolución en su formación y estilo, y por lo tanto requiere de un nuevo método de análisis que se acerque a su actualidad, de una teoría y un método que aún no se ha establecido en cuanto a los textos contemporáneos. A pesar de que Sarrazac opine que lo posdramático bloquea la escritura pues no se ve afectada por la escena (Pavis 2016: 272), más que de bloqueo deberíamos hablar de liberación de los cánones dramaturgicos y dramáticos de la tradición occidental en búsqueda de nuevas posibilidades. Y esta libertad no debe entenderse como un olvido escénico por parte de la escritura, tal y como defiende el teórico francés, sino más bien como una oportunidad de avanzar desde una relación distinta con la escena.

2.2.- Marco teórico.

El sistema teórico de esta investigación se define por su pluralidad, ya que la «complejización de nuestra visión del texto dramático¹⁴, que requiere ser estudiado según el tipo de texto al que responde» (Dubatti 2009: 27), nos obliga a afrontar los textos de Rodrigo García desde varias perspectivas que incluimos en un único marco. Por poner un ejemplo previo, la definición de texto vendrá desde los estudios literarios y teatrales para abordarlo tanto desde sus características formales como las temporales, sustentado por la división textual de Jorge Dubatti para la temporalidad de creación del texto y por la división textual de Lehmann para sus características formales en cuanto a la relación con la escena. Esto es, comprenderemos los textos de Rodrigo García desde una perspectiva plural que nos permita incluso estudiarlos más allá de su propia textualidad, adentrándonos en las relaciones intertextuales que estos textos crean con otras obras, señalando su naturaleza teatral (enunciado, enunciación, didascalias, discurso teatral...), la presencia dramática que aún conservan (personajes, espacialidad, fábula...) y su posibilidad de realizar acciones por sí mismos (fuerza performativa o fuerza ilocucionaria).

Empezamos con el concepto de *texto* bajo su noción semiológica y según la definición presente en Diccionario de la Lengua Española en su primera acepción: «Enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos» (Real Academia Española s. f.: definición 1), entendiendo el *enunciado* como «Secuencia con valor comunicativo, sentido completo y entonación propia» (Real Academia Española s. f.: definición 2), y, en el caso de la representación teatral, el enunciado entendido como «materiales textuales y escénicos» (Pavis 1998: 136) de la puesta en escena bajo unas

¹⁴ Dubatti lo llama *texto dramático*, pero en nuestro caso establecemos una relación de sinonimia con *texto teatral*.

concretas condiciones de enunciación. Debido a la complejidad de los textos de Rodrigo García, e incluso por formar parte de algunos de ellos imágenes, bocetos, códigos QR o realidades extratextuales, recurriremos a la comprensión del texto de Jacques Derrida en *De la gramatología* (1986), donde cualquier cosa que signifique, que sea interpretable dentro de un contexto, es un texto.

Para *texto dramático*, recurrimos a Patrice Pavis en *Diccionario del teatro* (1998) por la manifiesta dificultad que encuentra el autor para definirlo y la exposición de las causas de tal problema, como las tendencias de la escritura para la escena y su poca distancia temporal, así como su exposición sobre qué elementos dejan la impronta de lo dramático en la tradición teatral hasta el siglo XX (diálogos, situación dramática, conflicto...). Añadiremos en nuestra investigación la referencia que hace Pavis a los estudios de R. Ingarden sobre *texto principal* (dicho por los personajes) y *texto secundario* (acotaciones escénicas). Y para hablar de las distintas variantes del concepto de texto en el entorno posdramático se utilizará la categorización realizada por Lehmann: *texto lingüístico*¹⁵, *texto representacional*¹⁶ y *performance text*¹⁷ (Lehmann 2017: 148) y ampliaremos el espectro definitorio con los conceptos de *texto de la escenificación*¹⁸ e *hipotexto*¹⁹, además de ayudarnos de aquellas categorías realizadas por Jorge Dubatti en *Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático*

¹⁵ Al hablar de texto lingüístico, se refiere en exclusiva al material lingüístico de una obra.

¹⁶ A partir de la obra de Lehmann, podemos entender el texto representacional como un tipo de texto que está orientado en su forma a la representación.

¹⁷ En Lehmann, el concepto de *performance text* se produce en la interacción del «material lingüístico y la textura de la escenificación» (Lehmann 2017: 148), y, como recoge Pavis en *Diccionario del teatro* (1998) bajo el nombre de *texto espectacular*, se debe entender como un concepto teórico y abstracto.

¹⁸ Lehmann define en su obra el texto de la escenificación en un sentido amplio, con la participación de los actores, adiciones paralingüísticas, deformaciones del material lingüístico, la temporalidad particular... por lo que podemos el concepto de texto de la escenificación como el texto resultante tras cada representación escénica.

¹⁹ Por hipotexto entendemos la definición de G. Genette en su obra *Palimpsestos* (1989): un texto que ha influido en la construcción de un texto posterior, y con claras reminiscencias.

(2009): *texto dramático pre-escénico* (de primer grado)²⁰; *texto dramático escénico*²¹; *texto dramático post-escénico*²²; *texto dramático pre-escénico* (de segundo grado)²³.

Estas nociones servirán para definir cada texto según su forma y temporalidad, y nos facilitará su correcto tratamiento adecuándonos a sus particularidades, tanto en su forma como en su temporalidad de elaboración, pero dejando un margen de error ya que cualquier tipología textual debe tratarse de manera provisoria (Pavis 2016: 345).

Sobre el tratamiento de los textos para la escena, tenemos el concepto de *dramaturgia*. Su definición ha sido convulsa desde su aparición. Así se ve reflejado también en la problemática definición de *dramaturgo* y *dramaturgista*²⁴ entre los distintos países europeos. Por ello, como la investigación es sobre los textos de Rodrigo García y no trataremos sus puestas en escena (tan solo de soslayo en contadas ocasiones), entenderemos dramaturgia en su sentido práctico-escénico como «preparar las elecciones que hará una futura puesta en escena» (Pavis 2016: 83), como la encargada de examinar «la acción, el personaje, el espacio y el tiempo, todas aquellas cuestiones que han contribuido a fundamentar una práctica teatral, a la vez textual y escénica» (Pavis 1998: 14), con adaptaciones que permitan un diálogo con las nuevas características textuales. Prescindiremos, por lo tanto, y dependiendo siempre de las características de cada texto, de ciertos matices del concepto de la dramaturgia clásica por sustentarse sobre los conceptos de «acción, personajes, fábula y diálogos» por darse

²⁰ Según Dubatti, texto literario con potencialidad escénica y que sirve de tránsito para llevar a cabo una puesta en escena (Dubatti 2009: 12).

²¹ «Texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica; texto efímero de cada función sólo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión)» (Dubatti 2009: 12-13).

²² Texto literario resultante de la notación en el texto escénico y del «repertorio de acciones no verbales» (Dubatti 2009: 13).

²³ «Textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente» (Dubatti 2009: 13).

²⁴ Tanto dramaturgia como dramaturgo y dramaturgista son tratados con un punto de vista historicista en la obra *La profesión del dramaturgista* (2011), edición de Juan Antonio Hormigón, por la dificultad de esclarecer estos términos por sus distintos usos dependiendo del país y de la tradición teatral.

en menor grado en representaciones o textos posdramáticos (Pavis 2016: 345) y por no ser nociones relevantes en nuestro objeto de investigación.

Trabajaremos con la definición de *discurso teatral* recogida en el *Diccionario del teatro* de Pavis (1998), y basada en los estudios sobre el discurso lingüístico y teatral de Ferdinand de Saussure, Émile Benveniste, Michael Issacharoff y Louis Guespin. Pavis toma partido por una definición del discurso teatral con la presencia tanto de locutor como de oyente «organizado en la correlación de pronombres» (Pavis 1998: 136), no solo en su variante oral, sino también como texto teatral dado que está «a la espera de la enunciación» (Pavis 1998: 136). Investigaremos la *espera de la enunciación* con M. Issacharoff y *Le spectacle du discours* cuando se concibe el texto teatral no como un discurso oral en sentido estricto sino como una forma escrita convencional que representa lo oral, con un uso teatral del lenguaje (Issacharoff 1985: 11). Aunque no haya sido pensado para ser representado, pero puede contener esta oralidad que lo convierte en teatral²⁵.

Los conceptos de *enunciado* y *enunciación*, definidos dentro del apartado en cuanto al discurso de Patrice Pavis (1998), nos ayudarán a distinguir el material puramente lingüístico de aquel que nos proporciona información sobre posibles puestas en escena o sobre el contexto de una posible enunciación, a diferenciar de qué modo se haya en el texto potencialidad escénica dentro de los enunciados o en las notas en

²⁵ Pavis en *Diccionario del teatro* dice que «el discurso supone un locutor y un oyente y se organiza a través de la correlación de los pronombres personales. Originariamente el discurso es oral, pero también podemos considerarlo bajo la forma escrita» y prosigue con una cita a Benveniste: «en una palabra, todos los géneros en que alguien se dirige a alguien, se declara locutor y organiza lo que dice en la categoría de persona» (Pavis 1998: 136).

cuanto a su posible enunciación, entendiendo la enunciación²⁶ como el acto de enunciar (la manera de decirlo y su contexto) y el enunciado como lo dicho o lo que pudiera ser dicho (Pavis 1998: 137). Según las palabras de Ubersfeld en *Reading Theater*:

The theatrical text, more than any other text, depends closely upon de conditions of its enunciation. We cannot determine the *meaning* of an utterance by considering only its *linguistic component*. We must consider its rhetorical component, its link to the situation of communication in which the utterance is proffered (Ubersfeld 1999: 159),

la investigación basada en componentes lingüísticos de un texto teatral sería inconcluyente. Las condiciones de su enunciación, los componentes retóricos y su conexión con la situación comunicativa donde son proferidos los enunciados son vitales para llegar al significado. Debido a ello, enfrentaremos la investigación de los textos como una *lectura teatral*: «in Reading theatrical discourse we reconstitute, in our imagination, the conditions for its enunciation» (Ubersfeld 1999: 159). En este sentido, la lectura teatral que proponemos se acerca a la definida por Ubersfeld: una lectura imaginada, una recreación mental a partir de posibles mecanismos escénicos que pueda tener un texto, sin llegar a detallar qué tipo de recreación hace el lector o artista desde un punto imaginativo. Una *puesta en voz* en vez de *puesta en escena* (Pavis 1998: 471), que nos permitirá estudiar el texto no como texto literario en exclusividad sino como texto teatral o material textual escénico.

²⁶ Émile Benveniste considera la enunciación como «el acto mismo, las situaciones donde se realiza, los instrumentos que la consuman» y concluye afirmando que «en la enunciación, la lengua se halla empleada en la expresión de cierta relación con el mundo» (Benveniste 1999: 84-85), pudiendo derivarse la condición significativa *sine qua non* del contexto de emisión del mensaje para establecer una comunicación efectiva.

Un elemento importante para esta lectura teatral es la *didascalia*, por su existencia y sus características tanto como por su ausencia. Para su estudio, se recurrirá a la definición de Juan Antonio Hormigón en su obra *Trabajo dramaturgico y puesta en escena* y los diferentes tipos que señala: *didascalias imperativas* (aquellas que son ineludibles); *orientativas o descriptivas* (cuando informan sobre el espacio escénico, sonorización, iluminación); *motivadoras* (las que proponen o sugieren); *irrelevantes o prescindibles* (aquellas que propone el autor pero no conllevan información *sine qua non* para la correcta consecución el relato escénico); *implícitas en el territorio dialógico* (Hormigón 2008: 215-216).

A partir del concepto de *transtextualidad*²⁷ de Genette en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), definiremos el tipo de relación que las obras de Rodrigo García establecen con otros textos, ya que, debido a sus continuas referencias históricas, literarias y teatrales, hay que entender sus escritos como puertas a distintos universos e imaginarios. Estudiaremos qué tipo de relación crean sus textos con otros, si se trata de una relación de *intertextualidad* (copresencia entre dos o más textos por cita, plagio, alusión...), de *paratextualidad* (la relación del texto con sus elementos adyacentes como el título), de *metatextualidad* (relación que establece una unión de un texto con otro del que habla sin nombrarlo o citarlo) o de *hipertextualidad* (unión de un texto B –hipertexto- con un texto anterior A –hipotexto- por un injerto que no es la del comentario), de las transformaciones que se dan en los textos, cuantitativas²⁸ si afecta a

²⁷ La transtextualidad es un concepto que hace referencia a todo lo que pone en relación a un texto con otros, de manera patente o velada.

²⁸ Dentro de las transformaciones cuantitativas, Genette distingue entre la reducción por escisión como supresión pura y simple sin más intervención, por concisión al abreviar sin suprimir ninguna parte temáticamente significativa, pero reescribiendo en un estilo conciso, por condensación cuando la síntesis se realiza sobre el conjunto del hipotexto y hemos retenido solo la significación.

la extensión del texto (abreviándolo o extendiéndolo) o cualitativas o transposición semántica²⁹ si afecta a la significación del hipotexto.

A través de la comparación entre *historia*³⁰ y *discurso*, *fábula* y *acción dramática* (Sanchis 2003: 35), cercanos a los conceptos retóricos de *inventio* y *dispositio*³¹, nos permite definir los textos y descomponerlos para acercarnos al contenido, a los engranajes que puso en marcha el escritor-dramaturgo a la hora de la escritura. Para comprender los conceptos, el análisis que presenta Sanchis Sinisterra en *Dramaturgia de textos narrativos* (Sanchis 2003: 36-37), con el estudio de la temporalidad, la espacialidad, los personajes, el discurso y la figuratividad y *mundo posible*³², desgrana la posible fábula y acción dramática (o historia y discurso) de los textos teatrales elegidos de Rodrigo García.

Para el análisis de los textos complementaremos el tratamiento de los signos posdramáticos de Lehmann con el decálogo de las Nuevas Escrituras Teatrales elaboradas por José Gabriel López Antuñano en su artículo «Escrituras escénicas del siglo XXI. Reformulación y paradigma» (López 2016b: 19), como la mención a la

²⁹ En las transformaciones cualitativas o transposición semántica, Genette diferencia cuatro modos: transposición diegética cuando afecta al dónde y al cuándo; transposición pragmática cuando afecta al qué y al cómo; transmotivación cuando afecta al porqué; transvalorización cuando cualquier operación afecta al valor explícito o implícito atribuido a una acción, dándole otro valor o quitándoselo.

³⁰ El concepto de historia según los estructuralistas, tal y como recoge Sanchis en su obra *Dramaturgia de textos narrativos* (Sanchis 2003: 25), «consiste en la cadena de acontecimientos que afectan a unos personajes dados, en unas circunstancias espacio-temporales concretos y según un determinado principio de causalidad».

³¹ *Inventio* y *dispositio* son conceptos presentes en la *Retórica* de Aristóteles. *Inventio* como la capacidad de hallar las ideas que formarán parte del discurso y *dispositio* como el orden y construcción de las partes del discurso (Aristóteles 1933: 555).

³² Temporalidad: estructura cronológica de los hechos; espacialidad: lugares donde se desarrollan los hechos o son mencionados en la fábula; personajes: quiénes concretizan la fábula, su jerarquía, la relación entre ellos, si están presentes o ausentes; discurso: la dialogicidad o narratividad de los episodios de la fábula, la alternancia de estos dos modos, la proporción entre lo verbal y lo no verbal en las réplicas y las acotaciones; la figuratividad y la verosimilitud: la afinidad de personajes y hechos en la fábula con la realidad de los espectadores-lectores y su verosimilitud, la causalidad de las partes de la fábula y en la acción dramática, y la autoconsistencia del mundo creado (un mundo posible) por la acción dramática (Sanchis 2003: 36-37).

autorreferencialidad (los dramaturgos exponen su propia visión del mundo al recurrir a su individualidad y la subjetividad de su propio imaginario), referencias al mundo contemporáneo (problemas del momento histórico en el que se encuentran, pero sin una denuncia implícita en la exposición y sin pretensión de cambiar la sociedad), abstracción y polisemia del mensaje (debido a la individualidad y la subjetividad de los textos, no hay una interpretación unívoca y se *disparan* los significados, no hay ninguna tesis que comunicar), disolución de la fábula (la acción se estanca, la causalidad se reemplaza por la casualidad y sirve de presentación de un mundo sin sentido), olvido de la mimesis (el teatro ya no es *re-presentación*, es *presentación* al abandonar la función mimética de la vida y presentarse como vida misma), destrucción del personaje (pérdida de su descripción física, psicológica, contextualización...), nuevas formas dialógicas (parlamentos extensos, monólogos, preponderancia de la diégesis ante la mimesis...), abandono de las formas canónicas tradicionales en la estructura (sin rastro de las unidades de acción, tiempo y lugar), cambio de modelo de comunicación con la mistura de diferentes lenguajes (la escena ya no es lugar de transcripción del lenguaje escrito en el texto y requiere de las demás artes) y la exigencia de participación del espectador para completar la recepción (la interpretación de los textos depende del imaginario del lector ante la imposibilidad de comprenderlos desde una perspectiva dramática canónica).

También recurriremos al contexto de comunicación. Por no existir una lectura unívoca ante los textos posdramáticos, Antuñano nos invita a desentrañar estos textos buscando indicadores del acto de comunicación (emisor, mensaje, receptor), la existencia de enunciadores verbales y no verbales, un objetivo en la escena lógico (rehuyendo la banalidad) y cierta sucesividad (López 2016b: 35).

Por último, el concepto de *fuerza ilocucionaria*³³ de J. L. Austin , en *Cómo hacer cosas con palabras* (1982), entendido como la potencia de ejecutar una acción por el simple hecho de enunciar. Se orientará hacia los textos como identificador de mecanismos teatrales dentro de la escritura y su aparente potencia escénica inserta en la textualidad, y nos permitirá vislumbrar cómo su presencia es elemento potenciador de posibles puestas en escena.

³³ O como expone Pavis en *Diccionario del teatro*: fuerza performativa por poder realizar simbólicamente una acción (Pavis 1998: 137).

2.3.- Metodología: análisis posdramático-textual.

La investigación se centrará sobre el documento escrito y publicado por Rodrigo García, resultado de la representación y lo que el autor llama *cenizas escogidas* (García 2016a: 9) (ver punto 3.5.), aunque tengamos presente la representación escénica posdramática. Por lo tanto, las herramientas y los conceptos teóricos elegidos para el estudio varían desde las propiamente lingüísticas a las pertenecientes a los estudios teatrales y literarios. Apoyándonos en el método inductivo incompleto (caracterizado por permitirnos generalizar los resultados de los casos elegidos en la investigación), se leerán los textos seleccionados sometiénolos por igual a un proceso de análisis donde se pretenderá descubrir el tratamiento de los signos teatrales posdramáticos definidos en *Teatro posdramático* de Lehmann que estén presentes en cada uno de ellos a través del estudio de sus características textuales, el entorno comunicativo, la presencia de acción en el texto, la posible historia/fábula y discurso/acción dramática y las relaciones que establecen estos textos con otros (transtextualidad), ayudándonos de los conceptos mencionados en el marco teórico para, a continuación, contrastar los datos y poder llegar a una conclusión sobre un posible patrón en la estructura de los textos que los haga potencialmente escénicos.

Lehmann, en *Teatro posdramático* (2017), enumera una serie de categorías propias dentro del acto escénico posdramático con la intención de facilitar la comprensión, no en forma descriptiva, pero sí para preparar al espectador y al crítico ante una experiencia escénica nueva (Lehmann 2017: 143). El tratamiento de los signos teatrales posdramáticos será la base del análisis de la obra textual de Rodrigo García, para así identificar cómo en los textos ya se encuentra una cualidad posdramática y descubrir en qué elementos.

1. El abandono de la síntesis:

«la percepción unificadora y cerrada» (Lehmann 2017: 144), más propia del teatro dramático, se ve empujada a una percepción abierta y fragmentaria en el teatro posdramático, donde encontramos de manera simultánea más de un signo, reflejo del caos cotidiano en nuestra realidad, y dejando espacio al abandono de la significación (Lehmann 2017: 143). El abandono de la síntesis es capital para alcanzar una teatralidad libre, sin jerarquías, y responde a una necesidad de acercarse a una realidad que «consiste más en sistemas inestables que en circuitos cerrados» (Lehmann 2017: 145), y que el teatro ha afrontado desarrollando una dramaturgia más centrada en «estructuras parciales» y no en la totalidad de la obra (Lehmann 2017: 145).

2. Imágenes oníricas:

Al abandonar la síntesis y conseguir más libertad en la práctica teatral, los temas y las formas reconocidos y compartidos por casi la totalidad del público se dejan a un lado para «proponer una comunidad de fantasías distintas y singulares» (Lehmann 2017: 146). Este mundo fantástico y singular se caracteriza por no tener parangón, ser único y estar en contacto con lo onírico por su ausencia de jerarquía en cuanto a las imágenes, la palabra y los movimientos, cercano a las estructuras del *collage* y a la fragmentariedad.

Al igual que a los sueños, al teatro, sea cual sea su registro, le buscamos una interpretación cognoscible y no aceptamos la disolución del significado o la ausencia de él: «el nuevo teatro necesita de una semiótica suspendida y una interpretación omitida» (Lehmann 2017: 146).

3. Sinestesia:

Estos rasgos que definen el teatro posdramático no son nuevos en la historia del arte. Ya en la tradición manierista se encontraban rasgos tales como la tendencia al extremo, la incertidumbre, la paradoja, el rechazo a la unidad orgánica... o la heterogeneidad frente a la contigüidad. Este aparente caos sin significado ni orden, ante un espectador que busca con vehemencia signos que conozca, le coloca en una posición de búsqueda activa de similitudes y correspondencias, aunque estas parezcan inconcebibles (Lehmann 2017: 147). Al alterarse la comunicación dialógica clásica en el teatro, explorando otros caminos y jugando con la percepción del espectador, desatan en él una «*búsqueda de rastros* de conexiones que va acompañada de una confusa focalización en la percepción de las cosas que se muestran» (Lehmann 2017: 147). De esta manera, hay un impedimento consciente de esta comunicación a la que estamos acostumbrados en la práctica teatral, y nos convertimos en espectadores activos que redescubrimos, que nos decepcionamos y que jugamos de manera activa en la percepción de la obra elaborando conexiones nuevas de significado, singulares y personales.

4. *Performance text*:

Han sido ya citadas las tres variantes textuales que se recogen en la obra de Lehmann (texto lingüístico, texto representacional y *performance text*) (Lehmann 2017: 148). Esta diversificación en lo que entendemos por texto, sobre todo en el aspecto relacionado con la práctica teatral, individualiza a su vez el material textual y la escenificación teatral, creando nuevas relaciones y sinergias entre ellas. Por ejemplo, texto lingüístico hace referencia al material lingüístico de una obra (lo que se puede llegar a enunciar, proyectar en cuanto texto y grafías); texto representacional no como meramente un nuevo tipo de texto teatral, sino un «nuevo tipo de uso de los signos en el teatro» (Lehmann 2017: 149), orientado en su forma a la representación, y, por último, el *performance text*, como resultado de la interacción entre el material lingüístico y la textura de la escenificación, es decir, cuando elementos con significado, de cualquier origen, interactúan entre ellos. Entre estos elementos podemos encontrar desde los mismos espectadores y la relación que se establece espacialmente con ellos, el lugar de la representación y la temporalidad... Porque todos estos factores configuran el *performance text*. Yendo más allá de las mismas palabras de Lehmann, en cierto sentido se podría entender el *performance text* como una recopilación de todo lo que ocurre en escena, relacionándolo con sus circunstancias espacio-temporales y sociológicas.

Los cuatro puntos desarrollados anteriormente, Lehmann los matiza elaborando una paleta de rasgos estilísticos posdramáticos, entendiendo la problemática de esta enumeración por su complejidad:

a) Parataxis/no-jerarquía:

Ante la armonía del teatro dramático, surge la «des-jerarquización de los medios teatrales» (Lehmann 2017: 150) en el teatro posdramático. La confusión que se genera en una representación de teatro posdramático propicia una percepción sinestésica y la jerarquía de sus elementos contradice la tradición. Se hallan al mismo nivel elementos como los visuales o el espacio arquitectónico, con aquellos que se entendían como primordiales como la gestualidad, el lenguaje o la dicción; los distintos géneros conviven y con el mismo grado de presencia. Esta *des-jerarquización* apunta a una nueva percepción del espectador que no comprende instantáneamente pero que podrá encontrar correspondencias en el momento menos esperado, y desarrolla una «atención sostenida equitativamente» (Lehmann 2017: 152).

b) Simultaneidad:

La ordenación que es característica del teatro dramático impide la simultaneidad de signos por enfatizar un elemento cada vez. Sin embargo, en el teatro posdramático estamos ante una experiencia de simultaneidad por la ordenación y la valencia paratáctica (Lehmann 2017: 152), muchas veces saturando la percepción. La intención subyacente a este *doble, triple, cuádruple... foco* puede ser la compartimentación de la percepción como experiencia inevitable, por la imposibilidad de captar todos los elementos presentes y de averiguar su relación intrínseca y si existe realmente conexión entre ellos. Gracias a esta pluralidad en escena, el espectador está por primera vez autorizado a guiar su percepción,

eligiendo en qué elementos fijarse y de concebir la obra como un todo orgánico aprehensible.³⁴

c) Juego con la densidad de los signos:

En el teatro posdramático suele haber o demasiados signos o muy pocos, ya que se juega con la abundancia o con la desaparición-escasez de los mismos para desmarcarse de las reglas convencionales en el teatro con una intención estética. Además, en el siglo XXI y con la sobreabundancia de información a la que nos vemos expuestos, el teatro posdramático va a la contra con la utilización de los signos y su ritmo, potenciando el silencio, la repetición, la lentitud, extendiendo o acortando la duración de manera artificial.

d) Sobreabundancia:

En el teatro posdramático se trasgrede la norma, y esta trasgresión lleva aparejada la «proliferación desbocada de los signos» (Lehmann 2017: 157). Al haber renunciado a una percepción más convencional de la forma teatral, conceptos como la coherencia formal, la unidad o la commensurabilidad se estiran hasta sus extremos y los signos se desembocan, impidiendo la síntesis por esta sobreabundancia.

Por su similitud y su posible confusión, diferenciamos entre este punto y el punto c) de manera más detallada. En cuanto a la densidad de los signos, sus repeticiones extremas o su ausencia, cómo se nos presentan en escena, cuántas veces y su

³⁴ Encontramos un proceso análogo en el montaje cinematográfico, en concreto entre el montaje sintético y el montaje analítico. En el primero, que consiste en planos de larga duración sin cortes (planos secuencia), es el espectador el que elige los puntos de interés. En el segundo, mediante la fragmentación de la secuencia, realizada a través de cortes, se produce una especie de *dirigismo*. Es decir, el director *dirige* nuestra mirada (Quinn 2016: 261-331).

ritmo; cuando hablamos de sobreabundancia de signos no nos referimos a su utilización en escena ni a su densidad, sino a la cantidad.

e) Musicalización:

En el teatro posdramático se les da una valencia a los objetos o al mismo vestuario comparable a la palabra. Por lo tanto, del mismo modo la música puede tener un valor independiente en la escena. Lehmann habla de una *semiótica auditiva* independiente, e incluso hace referencia a cómo Robert Wilson o Jürgen Kruse llaman *óperas* a sus obras teatrales por su aplicación de la musicalidad sobre textos clásicos. Dentro de esta musicalización cabe destacar la tonalidad del habla, los acentos y la diversidad lingüística en los actores, o la utilización de la música electrónica para manipular el sonido de las voces, parte importante de esta musicalidad independiente.

f) Escenografía y dramaturgia visual:

La palabra deja de ser el centro de la estructura teatral, se desintegra la jerarquía logocéntrica (Lehmann 2017: 161), y otros elementos pertenecientes a la representación teatral adquieren valor y hegemonía, como la escenografía o la dramaturgia visual, pudiéndose entender esta última como una manera de escritura visual, al igual que se lee un poema se puede leer el movimiento de una coreografía. Claro ejemplo de esta dramaturgia visual en el teatro de los años setenta y ochenta (Lehmann 2017: 161), que no subordinaba al texto y conseguía el espacio necesario para expandir su potencial dramático.

g) Calidez y frialdad:

El espectador teatral, después de una tradición escénica basada en el texto, al encontrarse con un teatro que ha despojado de su hegemonía a los signos lingüísticos, se encuentra perplejo ante el formalismo del teatro posdramático. De este destronamiento del que habla Lehmann se deriva una *des-psicologización* que marca una distancia *fría* con el espectador que no se combate completamente por la *calidez* de la presencia humana en escena.

h) Corporalidad:

La simple presencia actoral como fascinación más allá del sentido (Lehmann 2017: 165), el cuerpo sin significado lejos de toda lógica, retórica o gramática. Así se podría designar a esa corporalidad autosuficiente que menciona Lehmann, al cuerpo como un misterio imposible de resolver pero que fascina tan solo en su presencia, sin necesidad de concederle la palabra o de que haga ningún movimiento, porque el cuerpo del actor ha abandonado su función de significante, de portar el sentido. Puede crear un lenguaje corporal propio, donde el cuerpo es suficiente para comunicar, o para dejar de hacerlo, donde no cuenta una historia, porque ha abandonado ese tipo de narraciones para mostrarse a sí mismo «como lugar de inscripción de la historia colectiva» (Lehmann 2017: 168).

i) Teatro concreto:

Un teatro concreto es aquel que abandona la abstracción de la cuarta pared y la enmarcación de una acción dramática que obvia el lugar y el día que se representa; este teatro concreto se expone tal y como es, en su espacio y en su

tiempo. De este modo, es una representación teatral que se está creando en el mismo momento que se está representando, modificando la lógica con la que la percibimos y que rompe con las ideas tradicionales del uso de los signos teatrales, mostrándose como una «elaboración concreta del espacio, el tiempo, la corporalidad, el color, el sonido y el movimiento» (Lehmann 2017: 169), el teatro defendido y así desarrollado como un arte comprometido al espacio y al tiempo de su realización.

j) Irrupción de lo real³⁵:

Tradicionalmente, aquello que ocurre durante una representación teatral se enmarca dentro de un cosmos ficticio cerrado y diegético (Lehmann 2017: 171). A pesar de esto, el teatro como acto es una acción que ocurre en un tiempo y en un lugar específico, y se puede distinguir entre *objeto intencional de la puesta en escena* y la *representación escénica* en sí –en alemán *Inszenierung* y *Aufführung* (Lehmann 2017: 172). El teatro posdramático puso de relieve el carácter real de la representación de manera explícita, ya no solo como objeto de reflexión, sino como el configurador de la misma, resquebrajando las fronteras entre la realidad y acontecimiento teatral, colocando al espectador fuera de la ilusión ficticia (intocable) y apelando a su responsabilidad.

k) Acontecimiento / Situación:

En un teatro donde se pone en duda (o se juega con) el significado, los signos y la finalidad misma de la representación, importa el acontecimiento, el aquí y el

³⁵ En la línea de Lehmann, Roland Barthes, en el capítulo titulado *El efecto de realidad* de su libro *El Susurro del Lenguaje* (1987), habla sobre lo real y la autosuficiencia propia que le permite no tener que estar dentro de una estructura, el simple hecho de estar como principio suficiente (Barthes 1987: 217).

ahora, el proceso y no en un resultado acabado. Teatro como producción, acción, «fuerza activa (*energeia*) y no como obra (*ergon*)» (Lehmann 2017: 179).

1) Texto, lenguaje y voz:

Estos elementos, sobreentendidos en la tradición teatral, surgen con nuevos valores en el teatro posdramático, incluso con la nueva posibilidad de desaparecer. Irremediamente unidos y presentes en el teatro dramático, ahora poseen nuevas características. Por ejemplo, el texto pasa a ser un material de la escena, no una obra lingüística que domine la representación. Se explora su lógica interna y la del lenguaje para que dé lugar a la dimensión de acontecimiento que tiene en sí el teatro posdramático (Lehmann 2017: 256), y se estudia la perturbación recíproca que se produce entre el texto y la escena (Lehmann 2017: 258).

En cuanto al lenguaje y su función clásica de *re-presentar* lingüísticamente hechos (Lehmann 2017: 260), explora sus capacidades más allá del sentido, o al menos no dirigido por este, en la representación escénica, pudiendo eliminar la coherencia del mensaje emitido y toda lógica.

Por último, la voz, al ser el instrumento principal del lenguaje, para que se dé una comunicación lingüística, puede llegar a desnaturalizarse, alejarla del acto cotidiano de hablar y permite crear una semiótica auditiva propia. Dentro de la estética posdramática, Lehmann recoge tres posibilidades (Lehmann 2017: 268):

- i. Physis de la voz: el origen de la voz, el jadeo, el grito, los ritmos arcaicos...
- ii. Voz monologada: una única voz que descubre todas sus posibilidades a partir del monólogo,

- iii. **Voz electrónica:** la voz grabada y modificada enrarece la propia voz humana y permite eliminar la identidad del hablante y producir extrañamiento, entre otras posibilidades.

3.- Vida y obra, curiosidades e inestabilidades textuales y escénicas de Rodrigo García.

3.1.- ¿Una biografía?

Abordar la biografía de Rodrigo García es un proyecto prácticamente infructuoso por ser un autor contemporáneo y por otras cuestiones: sigue produciendo en la actualidad, es reticente a dar demasiadas explicaciones y no es seguido por el gran público (Olaya 2015: 13). Por ello, no hay excesiva bibliografía en cuanto a su persona y obra. El primer acercamiento al autor y de más fácil acceso es a través de las notas biográficas de sus publicaciones. En *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*, de la editorial La Uña Rota, leemos que nació en 1964 en un barrio chabolista llamado Yparraguirre de Grand Bourg de la provincia de Buenos Aires en Argentina, que tuvo distintos trabajos a lo largo de su vida, que se mudó a Madrid y que sus trabajos teatrales han recorrido distintas salas y teatros por distintos países y continentes. Sin embargo, ofrecer este tipo de información, esta pequeña descripción de vida y obra, cambió en sus futuras obras publicadas. Años después, en *Barullo, un libro dodecafónico* (2015), *4, una obra concreta* (2016b) y *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Umberto* (2018), leemos lo siguiente: «Rodrigo García, al momento de la publicación de este libro, vive». Curiosamente, esta segunda descripción escueta concuerda más con la manera de trabajar del autor. Él mismo ha declarado en diversas entrevistas que nunca explica el sentido de su trabajo, ni siquiera a sus actores (Diago 1998), ni siquiera a ellos les explica los porqués de lo que realizan ya que, de ese modo, se racionalizaría el trabajo y se perdería el misterio (Santillán 2009: 90), por lo que tener

acceso a información detallada sobre su vida y su obra iría en contra del estilo de lo que es su trabajo escénico.

Con mayor o menor acierto en la decisión, romperemos esta senda definitoria del autor e intentaremos crear puentes entre su vida y su obra a partir de las entrevistas y los pocos estudios en torno a su figura que se han publicado, aunque la mayoría le aborden de manera parcial (Olaya Pérez 2015: 40). Además, hablaremos sobre las características escénicas básicas comunes en sus representaciones para contextualizar su obra por su relación directa con su escritura textual (aunque este no sea el objetivo de la presente investigación) y haremos hincapié en todo lo relacionado con el texto teatral.

3.2.- Orígenes teatrales y Rodrigo García como heredero de la tradición.

La verdadera fecha de nacimiento que nos interesa de Rodrigo García es la de su *nacimiento o despertar teatral*. Sobre los once años, sus padres, emigrantes españoles, le llevaron a ver *Yerma*, un montaje de Víctor García, en Buenos Aires. Según sus propias palabras, recuerda a la perfección todos los detalles: unos actores hundiéndose en lonas, sin poder caminar y trazando con sus cuerpos formas raras (Santillán 2009: 85). Esta experiencia iniciática, unida a la asistencia posterior al Teatro San Martín para ver *Wielopole, Wielopole* de Tadeusz Kantor, le descubrió la existencia de un teatro muy poco desarrollado como forma de expresión artística fuera del canon establecido. La influencia en su obra de este teatro hecho de otro modo despunta por sus declaraciones, tal y como vemos, pero también en el contexto en el que surge su producción teatral. Fernando Olaya Pérez, en *El teatro de Rodrigo García* (2015), contextualiza su obra en su marco histórico, y nos muestra a un autor que sigue la estela de artistas teatrales que desde el siglo XIX ya se iban separando de la trama causal y la mimesis propia del teatro aristotélico, autores que entendían el teatro no tanto como mero entretenimiento, en su posibilidad de espectáculo de masas y accesible a un gran público, sino como un arte (Olaya 2015: 48).

Peter Szondi estableció el concepto *drama moderno* en *Teoría del drama moderno* (1994), y así marcó una división a los inicios del siglo XX en la literatura dramática por autores como Chéjov, Ibsen, Strindberg, Wilder, Hauptmann, Piscator, Maeterlinck, Pirandello, Brecht... y la ruptura que marcaron con la dramaturgia anterior (López 2016b: 15)³⁶. Estos autores son los padres teatrales de Rodrigo García, o, mejor

³⁶ En el artículo «Escrituras escénicas del siglo XXI: Reformulación y paradigma» que firma José Gabriel López Antuñano cita los cambios más relevantes que introduce cada uno de estos autores, responsables del cambio de paradigma en las escrituras dramáticas (López 2016b: 15-16-17), y es a partir de estas menciones los puentes que establecemos con el estilo escénico de Rodrigo García a continuación.

dicho, él es heredero de su tradición, de sus modos de entender y ejecutar el arte teatral, y así se perciben sus huellas en su trabajo:

1. Brecht y la discontinuidad, Wilder y la repetición amplificada de las mismas acciones, Bernhard y la utilización de escenas de distinto origen y su organización según el *collage* cinematográfico o de las artes plásticas: Rodrigo García y el efecto de fragmentación resultante de la no representacionalidad de la palabra en escena (Olaya 2015: 64-65).
2. Brecht y la crisis de la mimesis derivada del distanciamiento propuesto con la intención de prescindir de la ilusión teatral, Pirandello y la incapacidad de comprender la realidad y por ende de mimetizarla: Rodrigo García y su deconstrucción de la realidad para generar una realidad paralela, propia del escenario, por la imposibilidad de comunicar una versión de la realidad a través de la mimesis (Olaya 2015: 20).
3. Beckett y la separación entre enunciador y personaje, la voz del dramaturgo en la obra de Bernhard a través de monólogos y parlamentos extensos en la figura del narrador, Pirandello y la pérdida de la identidad de los personajes, Müller y la ausencia de personajes: Rodrigo García y sus actores-personajes, donde más que encarnar un personaje, parecen presentarse a sí mismos (Olaya 2015: 91), en un proceso de despersonalización (Olaya 2015: 147).
4. Autorreferencialidad en Sarraute, Genet y Beckett: en gran cantidad de obras de Rodrigo García incluye detalles autobiográficos, como la profesión de su padre (reflejada en la obra *Carnicero español*, así como su relación con los animales en *Accidens. Matar para comer*³⁷), o la mención a bares que él mismo frecuenta

³⁷ En varias entrevistas se percibe que su opinión personal y el contenido de sus obras en cuanto a la relación entre los humanos y los animales son idénticas. Así lo expresa cuando afirma que los que edulcoran la vida de los animales, sobre todo a aquellos que trabajan para nosotros o nos alimentan, no

y su experiencia como publicista que él mismo compara con el personaje de *Protegedme de lo que deseo* en la nota del autor en la edición de *Barullo* (2015)³⁸.

5. La anulación de la tensión dramática en obras como *Esperando a Godot* y *La última cinta* de Samuel Beckett y sus diálogos carentes de conflicto³⁹, Koltès y los parlamentos extensos anticlimáticos caracterizados por lo lírico y lo expositivo: Rodrigo García y la disolución del drama por la falta de engarces teleológicos en las puestas en escena y por su desinterés en provocar la empatía en el espectador (Castro 2014: 114), su diversa idea del concepto de conflicto por no estar desarrollado en cuanto a la mimesis, sino como «fuerza que crea un movimiento real, capaz de generar un dinamismo que convierte la escena en un espacio de inestabilidades y contradicciones no mediatizadas por la representación, y que se concretan físicamente en un intento por parte del cuerpo de superar la condición de imagen» (Olaya 2015: 66).

De este breve intento de lanzar un esbozo de correspondencias y herencias teatrales, se hace obligatorio continuar con algunos autores que el mismo Rodrigo García menciona como referencia, como, por ejemplo, Inda Ledesma y Eduardo Pavlovsky, directores de teatro argentino que descubrió con diecisiete años, o Heiner

tienen contacto directo con la ganadería y el mercado alimenticio (Théâtre du Rond-Point 18, mayo, 2017d).

³⁸ Hablar de autoficción en la obra de Rodrigo García merecería un estudio independiente al que estamos llevando a cabo, pero, si entendemos *autoficción* según la idea de Vincent Colonna en *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004) como la ficcionalización del yo, esta categorización no sería del todo errónea y merecería una ampliación acorde a su complejidad.

³⁹ José Gabriel López Antuñano, en su artículo para la revista *Pygmalion*, trae a colación la desaparición de las tres unidades dramáticas de las que hablaba Valle Inclán y su presencia (o ausencia) en las Nuevas Escrituras Escénicas. Haciendo especial hincapié en la acción, dando prácticamente por desaparecidas el tiempo y el lugar, expone que la tensión, el conflicto y la progresión dramática son imperceptibles, que los diálogos o monólogos carecen de dramatismo y no generan ni tensión ni progresión dramática. Desaparecida la acción, la representación teatral deviene en una experiencia sensorial (López 2016b: 32).

Müller, cuya influencia le hizo escribir *Carnicero español*⁴⁰ copiando el estilo del dramaturgo y director de escena alemán, ya que Rodrigo García reconoció en el 2009 no tener un estilo propio, no ser capaz de ficcionalizar y por ello recurrir a lo confesional. El resultado fue un texto intermitente con múltiples espacios indeterminados (Santillán 2009: 86).

⁴⁰ Texto recogido en *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009* (2016a), pp. 131-140, y estrenado en 1995 en el Teatro Pradillo con Javier Marquerie como actor.

3.3.- Rodrigo García en España, se levanta el telón.

Los años previos al viaje intercontinental hacia España, del 80 al 86, los pasó consumiendo ferozmente cine y teatro en Buenos Aires, leyendo libros⁴¹ directamente en las librerías por ahorrar y cogiendo dinero de la carnicería de su padre para costearse el tren que le llevaba a la ciudad. En el 86, con 22 años, Rodrigo García llega a España con todo ese bagaje cultural, ya licenciado en Ciencias de la Información en la Universidad de Lomas de Zamora (Buenos Aires). Ya en Madrid funda WAT, la compañía con la que intenta dirigir una obra de Eduardo Pavlovsky (*Cerca*). No encuentra sala dónde estrenar y se concentra en la escritura de textos con los que recibirá distintos premios, pero que no llegará a dirigir y que no verán la luz en la escena hasta años después de la mano de distintos directores (Puchades 2016: 80). En el 89 funda La Carnicería Teatro en Madrid, la compañía que con el paso de los años despunta como la firma teatral del propio Rodrigo García y no como la concepción que se tenía de compañía teatral o trabajo en conjunto, pues su figura es el centro artístico sobre la que giran actores y técnicos (Olaya 2015: 68), hecho que se confirma al conocer su nula explicación de los procesos creativos o los significados (si los hubiera) a los actores, como mencionamos, o en su manera de llamar a las personas que trabajan con él como colaboradores (Radio France Internationale 29, marzo, 2019). Esta compañía, su compañía, será la que nombre sus producciones teatrales hasta la actualidad, en la que incluso se encarga de diseñar el espacio escénico y desde el 92 realiza él mismo vídeos para sus representaciones (Puchades 2016: 80). Surge en el entorno de las salas independientes de la capital, donde conoce a artistas como Carlos Marquerie (director en aquel entonces de la sala Pradillo y productor de Rodrigo García,

⁴¹ No es de extrañar, por sus aficiones desde bien pequeño, que su teatro beba de diversas fuentes y no exclusivamente de las teatrales (Puchades 2016: 79).

actualmente su iluminador), María La Ribot, Óscar Gómez Mata, Olga Mesa, Esteve Graset, Antonio Fernández Lera, Sara Molina... También conoce a los actores y actrices Gonzalo Cunill, Patricia Lamas, Chete Lera, Miguel Ángel Altet, Juan Loriente... con los que comienza su andadura teatral sin pretensión por parte de ninguno de ellos de dedicarse al teatro profesional, simplemente como una forma de expresarse (Radio France Internationale 29, marzo, 2019). Su primer montaje es *Acera derecha*⁴², en el 89 en la sala Pradillo, y le seguirían *Matando horas* en el 90 y *Prometeo* en el 92. Desde el 93 al 95, Rodrigo García compone los textos con fragmentos de varios autores⁴³, salvo *Notas de cocina* y *Carnicero español* del 94, donde predomina su autoría (Puchades 2016: 80). A partir del 96, si echamos la vista atrás, vemos cómo se forja su estilo, o el inicio de su estilo actual, con tres montajes que definirán sus futuras producciones: *Rey Lear* y *El dinero* en el 96; *Protegedme de lo que deseo* en el 97. Da el salto a La Cuarta Pared con *El dinero* (al abandonar Carlos Marquerie la sala Pradillo) y accede a un público más amplio por el mayor aforo, unido al prestigio que está ganando el autor fuera de nuestras fronteras, que choca con el poco reconocimiento por parte del público español a pesar de haber recibido subvenciones por parte del INAEM (Puchades 2016: 81). El año 2000 suelen catalogarlo diversos investigadores como el año de su reconocimiento internacional por *After Sun*⁴⁴, con el culmen del Festival de Avignon del 2002 donde se pudieron ver *After Sun* y *Creo que no me habéis entendido bien*, además de la representación de *Prometeo* con texto de Rodrigo y dirigido por François Berreur

⁴² En una entrevista del 98, al ser preguntado por los límites en su teatro, mencionó *Acera derecha*, *Matando horas* y *Prometeo* por ser las primeras obras que había realizado y en las que ya se encontraban particularidades interesantes y determinantes para su obra futura, como la presencia de «un señor ahí largando» y la ausencia de una interpretación naturalista ante unos textos que se basaban en imágenes poéticas o musicalidad y que, por tanto, no eran realistas (Diago 1998).

⁴³ Los montajes en cuestión son *Vino tinto*, *30 copas de vino*, *Los tres cerditos* y *Tempestad* del 93; *El pare* y *Hostal Conchita* del 95. En ellos se mezclan textos de Bernhard, Baudelaire, Nauman, Heiner Müller, Bataille, Larkin... (Puchades 2016: 80).

⁴⁴ *After Sun* fue un encargo del International Meeting of Ancient Greek a la Carnicería Teatro (Puchades 2016: 81), y su estreno fue el 3 de julio del 2000 en el Festival de Delfos en Grecia, con Juan Loriente y Patricia Lamas como actores.

(Fernández 2017: 83). Tampoco debemos olvidar que previamente recibió el premio Max de Teatro Alternativo en el año 1998, y que en el 2000 el Festival Sitges Internacional se dio su apertura internacional al ser representadas *Conocer gente, comer mierda* y *Haberos quedado en casa, capullos* (Puchades 2016: 82). A partir de este momento, recorre los festivales internacionales de teatro más importantes de Europa, gana el Premio Europa Nueva Realidad Teatral en el 2009 y en el 2014 es nombrado director del Centre Dramatique National de Montpellier en Francia, cargo que ostentó hasta el año 2017.

3.4.- Las tres etapas creativas y un breve acercamiento a los procesos de puesta en escena de Rodrigo García (hasta el día de hoy).

Juan José Fernández Villanueva, en el capítulo titulado «Rodrigo García. Palabra y escenario»⁴⁵, define tres etapas creativas en la obra de Rodrigo García. La primera de ellas es la denominada *Teatro poético* y abarca desde el 86 hasta el 99. Comienza con textos en los que, desde el punto de vista dramático, encontramos la presencia de personajes, pero acercándose a la deconstrucción de los mismos propia del teatro del absurdo, y puestas en escena que se diseñan una vez que el texto ha sido escrito y supeditadas al mismo. Un cambio vital en las producciones escénicas de Rodrigo García se da, en primer lugar, con *Los tres cerditos* en el 93 al desaparecer el concepto clásico de dramaturgia y pasar los textos a material escénico, y, en segundo lugar, con *Protegedme de lo que deseo* en el 97 por la independización total y definitiva de la relación del texto con las acciones escénicas.

La segunda etapa del teatro de Rodrigo García coincide con su reconocimiento internacional y el estreno de *After Sun*. Desde el 2000 hasta el 2009 hablamos de *Teatro político*. Definido de esta manera por su compromiso con la actualidad social, con un discurso de denuncia contra los agentes que generan opresión en el siglo XXI. Si hablamos de las características en torno a las puestas en escena, interpela al espectador de forma directa convirtiendo el lenguaje poético de la anterior etapa en un lenguaje explícito, con menciones a la cotidianidad de los espectadores al traer a colación elementos y entidades reconocibles y populares con cierto toque de humor. Con *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* y *Jardinería humana* en el 2003, se lleva al extremo el lenguaje escénico y acaba saturando al propio Rodrigo García (Fernández 2017: 87), provocándole que dejara de producir espectáculos por un

⁴⁵ Capítulo incluido en *La escenificación española contemporánea* (2017).

periodo de tiempo. Dentro de la etapa de *Teatro político*, Fernández Villanueva habla de una fase intermedia posterior a su pausa creativa. *Aproximación a una idea de desconfianza* del 2006 inaugurará esta fase después de la pausa y nos da pistas de la que será su última etapa a fecha de hoy:

«...donde ya se aprecia una variación en el elemento de la violencia escénica, clave de la etapa anterior, que va dando paso a una textura de tensión escénica; una tensión generada a través de operaciones compositivas con los medios expresivos y que provoca una inevitable evolución de su lenguaje escénico. [...] García evoluciona a unos textos más reflexivos, con menor interpelación al espectador, comenzando a revalorizarse la carga de profundidad significativa del texto» (Fernández 2017: 87-88).

Obras universo, del 2009 a la actualidad, será la última etapa a día de hoy, inaugurada con *Muerte y reencarnación en un cowboy*. Los textos son más reflexivos, volviendo a una poetización de los mismos en sus estructuras. En la escena se mantiene la importancia capital a lo performativo, más cerca de la fisicidad y la corporalidad que a conceptos semióticos, aunque estos comiencen a aparecer en esta etapa.

Al igual que se puede catalogar una periodización del estilo de sus obras, también podemos acercarnos a cómo ha ido cambiando el proceso de creación de las puestas en escena a lo largo de los años, y que se acompasa en cierto modo⁴⁶ con las etapas anteriormente citadas. Por ejemplo, en los primeros años de su producción escénica, en su Teatro poético, el texto funciona como partitura y origen de la puesta en escena, del que nacen el resto de sistema de signos escénicos, cercano al proceso dramático común de escenificar en la tradición europea de la modernidad. Como el

⁴⁶ En este tipo de establecimiento de etapas creativas, no hay que olvidar que los cambios no se producen de la noche a la mañana ni de manera brusca, y que, al tratarse de una evolución y un desarrollo concreto en la forma de trabajar del autor, hay que admitir que no son categorías cerradas.

mismo autor reconoce en varias entrevistas, en sus primeros montajes el peso de la palabra era capital (Castro 30, noviembre, 2009); a partir del 99, con su Teatro político, continua el desarrollo de una dramaturgia corporal, el texto pasa a ser material escénico (no partitura), y los actores tienen cierto peso en la autoría de la obra con improvisaciones (Ruiz y Hernández 2008). En el 2009 declaraba que su proceso de trabajo en los primeros años, seguramente por influencia de la fijación del texto, estaba más premeditado⁴⁷ de lo que lo estaría a partir del año 2000, donde ya se dejaba llevar más por la intuición⁴⁸, con períodos de ensayos muy cortos⁴⁹, donde gran parte del trabajo lo realizaba en su casa dibujando la escenografía, los movimientos y cambios en escena⁵⁰, para luego volver a los ensayos y compartir con los actores sus decisiones para que ellos tradujeran sus ideas en movimientos (Castro 2009). Gracias al conocimiento de este proceso, se refuerza la idea de que La Carnicería Teatro es una compañía teatral basada en la figura de Rodrigo García, pues todas las decisiones parten de él, y en varios momentos del proceso de creación se encierra días o semanas para realizar un *storyboard* muy preciso de las acciones y secuencias, o escribir los textos que posteriormente comparte con los actores.

⁴⁷ Primero acontecía la escritura del texto y una vez estuviera acabado comenzaba el trabajo con los actores.

⁴⁸ Las decisiones a partir de esta fecha son, en cierto modo, entre intuitivas e improvisadas. Antes de comenzar el montaje, Rodrigo García afirma que no tenía ni idea ni tema previo, solo cosas que contar porque está vivo (Castro 30, noviembre, 2009).

⁴⁹ Los ensayos cortos responden también a su costumbre de no repetir las acciones: una vez que se ha probado, ni se explica ni se vuelve a hacer. Y a su necesidad de estrenar lo antes posible, ya que escasamente ensayan la obra dos o tres veces del tirón (Castro 30, noviembre, 2009).

⁵⁰ Un ejemplo de esta manera de trabajar de Rodrigo García la encontramos en la edición de *4. Una obra concreta* (2016b), donde se publican, además del material textual de la obra, los dibujos del autor para la escenificación que realiza durante el proceso de creación.

3.5.- ¿Rodrigo García es dramaturgo?

En la ficha artística de los montajes más recientes de Rodrigo García y en sus programas de mano no vemos aparecer nunca la mención a la figura del dramaturgo⁵¹. En cambio, solemos leer lo siguiente: «Texto: Rodrigo García». Ni dramaturgo, ni dramaturgia. Sabemos quién ha escrito los textos, pero no se plasma quién ha tomado las decisiones escénicas sobre el mismo o si el autor ha escrito un texto dramático al uso. Entonces, podemos hacernos las siguientes preguntas: ¿Rodrigo García es dramaturgo? ¿Se puede llamar dramaturgo a alguien que escribe un texto sin preparar la textualidad en él para el salto a la escena?⁵² En su obra *Notas de cocina* (1994), vemos algo de ¿luz? en su epílogo con respecto a la escritura de textos teatrales: «Describir un espacio, crear personajes, llenar el texto de acotaciones escénicas: algo que nunca se debería hacer» (García 2016a: 22). Sin embargo, él mismo se contradecirá unas líneas más abajo: «Tengo que comentar cómo lo imagino [el espacio], porque si no habría partes del texto que en vez de sugerencias serían obstáculos para la puesta en escena» (García 2016a: 22). Estas contradicciones se repetirán a lo largo de los años en otras declaraciones y textos del autor. Con *Todos vosotros sois unos hijos de puta* (1999) ocurrirá lo mismo que en *Notas de cocina*: necesitará complementar los enunciados con acciones propuestas como didascalias, a pesar de criticar esta obligación para con el texto. Podría verse una evolución en esta disconformidad: en *Daisy* (2013), en la NOTA DEL AUTOR, de la necesidad a dejar patente las acciones necesarias para con su texto, pasa a informarnos de que hay «mucho, mucho más, todo no indicado en el texto» (García 2015: 95), sin llegar a exponerlo ni sentirse culpable por dejar ese aparente

⁵¹ La definición de dramaturgo es conflictiva por el uso que se da de la misma en las distintas tradiciones europeas. Nosotros haremos referencia al matiz de «autor de dramas (comedia o tragedia)» (Pavis 1998: 152) que, aunque sea la acepción tradicional, refleja la idea de dramaturgo de la realidad teatral española.

⁵² Además, él mismo reflexiona sobre su escritura hasta el punto de no considerarse ni escritor, ni haber tenido vocación literaria, sino filosófica (Santillán 2009: 88), pero sí se ve a sí mismo como artista plástico y presume de no tener conocimientos teóricos sobre nada (Tamames 2020: 565).

hueco o indeterminación en el texto. Esto puede responder en unos inicios a la función de partitura que tenía el texto en su primera etapa que se fue diluyendo desde *Los tres cerditos* (1993), aunque también cabe la posibilidad de que sea por la imposibilidad de transmitir sus ideas o temas a través de exclusivamente palabras y necesitar las acciones o el cuerpo⁵³ para expresarse de manera satisfactoria en alguno de sus textos.

En resumidas cuentas, no se define como dramaturgo ni quiere incluir acotaciones en sus textos, crear personajes o describir espacios, pero en algunas ocasiones lo hace en una lucha consigo mismo que percibimos como una autoexigencia en la capacidad de poder expresarse únicamente con palabras y no conseguirlo al nivel que desea. Además, para acometer el estudio de sus textos hemos de saber que en la edición de sus obras *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009* (2016a) se nos pone sobre aviso ante la naturaleza de los mismos: sin la contextualización de la escena pierden el sentido original y la estructura dramática (García 2016a: 9). ¿Podríamos decir que sus textos publicados están incompletos? ¿Habría alguna forma de completarlos y así considerarlos textos teatrales de pleno derecho para poder definirse él como dramaturgo? Lo que deducimos de sus peculiaridades textuales es que nos hallamos ante una manera de entender el arte teatral y la textualidad de forma diferente, quizá inexplicable, y por ello excepcional.

Él mismo ha definido sus textos como una sugerencia para los lectores, escritos en total libertad⁵⁴, y como material para una posterior utilización incluso por otros autores (Galán 1998). Ese material del que habla carece del «germen de la puesta en escena» (Olaya 2015: 133), salvando sus primeros textos, y se compatibiliza con la definición de Lehmann del texto como material textual en las representaciones de teatro

⁵³ «He visto obras en las que el cuerpo expresa mejor las ideas que las palabras» (Santillán 2009: 88).

⁵⁴ Esta libertad puede ser entendida por su alto grado de indeterminación, por su reticencia a explicar su propia obra y que nos lleva a una pluralidad de sentidos en el texto (y también en sus puestas en escena), o, según la noción de *indecibilidad* de Derrida (Pavis 2016: 172), a no poder ni saber elegir qué lectura de todas las posibles.

posdramático, y no como unas pautas o un elemento jerarquizador de la puesta en escena. Fernando Olaya Pérez hablaba así de los textos de Rodrigo García y su relación con la escena:

[Rodrigo García] ha hecho del texto uno de los pilares esenciales de su teatro. Frente a otro tipo de propuestas no textuales, en la obra de Rodrigo García el texto es de una importancia fundamental.

El texto, en la representación de sus obras, no aparece como un elemento incardinado en la misma como un mero apósito o acto complementario, ni por supuesto es el eje vertebrador de todo espectáculo. El texto se configura como una de las partes fundamentales en la forma de entender la propuesta teatral. [...]

Los textos en las obras de Rodrigo García se manifiestan en dos ámbitos:

- a) Texto proferido por los actores.
- b) Texto proyectado en el fondo del escenario.

El texto proferido por los actores no es el sustento dialógico mediante el que los personajes establecen sus relaciones. No es que no dialoguen circunstancialmente entre ellos, que lo hacen, sino que normalmente es la expresión de las ideas del autor/director que se expresan por medio de la voz y el cuerpo de los actores. Se trata de un discurso que transcurre más cercano a formas narrativas, poéticas o auto-reflexivas, que expresan los actores (Olaya 2015: 69-70).

El texto, a pesar de no poseer estructura dramática ni jerarquizar la puesta en escena, es cuidado al milímetro por el autor, que confesó en una ocasión que cuanto menos texto contuvieran sus representaciones más estudiado estaba, además de haber utilizado los textos en la escena de diversas y complejas maneras (pintados en tiza en la pared, proyectados, grabados en off) en un intento de encajar la literatura en el teatro como parte fundamental de su investigación escénica (Ruiz y Hernández 2008), ya que

habla de la búsqueda de otros vehículos para la literatura en el teatro como su trabajo, aunque desconozca dónde radica lo teatral del texto (Tamames 2020: 571-573). La labor del escritor, a pesar de las contradicciones en cuanto a su propia definición por parte del autor, es una en las que pone más atención Rodrigo García, en soledad, durante los ensayos:

Hay un momento en que les digo: “cada cual haga lo que quiera que yo me voy a mi casa quince días”. Y me pongo a escribir sobre las imágenes que pasaron, eso unido a las libretitas que llevo en las que todos los días escribo notas. Y cuando reúno ese material llega el momento más interesante del tipo de trabajo que hago como director: ver qué texto se puede acompañar de situaciones, qué imagen se puede comentar, tomando conciencia que hay imágenes que no necesitan palabras y otras que sí requieren el anclaje de las palabras, porque si no serían gratuitas. Es lo divertido del proceso, el cual resulta completamente azaroso porque te vas encontrando con los resultados. De esta manera se conforma un discurso coherente, porque tanto las palabras como las imágenes yo las propongo, es decir, son mis problemas y al final siempre se encuentran (Ruiz y Hernández 2008).

Pero este *modus operandi* no existía en sus primeras obras (*Notas de cocina, Prometeo, Acera derecha...*) porque eran textos terminados antes del proceso de ensayo. En *Protegedme de lo que deseo*, por ejemplo, ya vislumbraba la idea de separar de las acciones teatrales la literatura, de tratarlas como elementos separados:

Aquello tenía que comenzar con un monólogo en el que el actor amenazaba con hablar diez horas, y cuando el actor paraba, la obra se rompía y comenzaba una locura sin fin de movimientos, de acciones, de complementar el mundo de las palabras, no de manera ilustrativa, sino todo lo contrario, se trataba de comentar (Ruiz y Hernández 2008).

Según comprendemos, en la obra de Rodrigo García no cabe ninguna duda respecto a la catalogación de su teatro como teatro posdramático en cuanto incumbe al texto teatral (aunque no exista unas características definitorias en los textos que los conviertan en posdramáticos). Ya no está prevista la puesta en escena dentro del texto, al menos en modo ilusionista (Cornago 2006), porque los textos siguen siendo textos incluso cuando los actores los recitan por su aparente separación psicológica al enunciarlos, convirtiéndolos en «acciones verbales», sin perder su «condición de texto» (Cornago 2009).

Entonces, ¿Rodrigo García es dramaturgo? ¿Es escritor? Él mismo, como hemos visto, a veces duda de su propia valía como escritor, pero ¿dramaturgo? Si continuamos con la acepción de dramaturgia que hemos tomado en el marco teórico, como en sus textos es escasa la información sobre la puesta en escena y carece de estructura dramática tendríamos que negarle tal condición. Pero ¿qué sería? ¿autor de textos a secas? Podríamos catalogarlo quizá como *escritor de escenario*, que, según recoge la definición de Patrice Pavis en *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (2016), sería el artista que trabaja a partir del mismo escenario y no con un texto previo que tuviera que montar, pero no sabríamos la adecuación del término en su totalidad y solamente nos serviría como un posible acercamiento para su estudio. Aunque, conociendo su *modus operandi* en cuanto a su trabajo como director de la puesta en escena y su costumbre a abandonar los ensayos durante un período de tiempo para escribir los textos, ¿podría ser un escritor de escenario si una parte del trabajo lo hace alejado de los ensayos y lejos del espacio escénico?; quizá sea más adecuado llamarlo *escritor performativo* por considerar su escritura performativa ya que sus textos accionan en el momento de su enunciación (Pavis 2016: 103); ¿o podríamos

llamarlo *escritor teatral* porque sus textos han tenido un uso teatral? (Pavis 2016: 100). A estas preguntas definitorias, probablemente sin respuesta en un acercamiento escueto por no ser nuestro objeto de investigación, o porque cualquier tipología que haga referencia tanto al texto como a sus autores siempre es provisional (Pavis 2016: 345), no tenemos desgraciadamente respuesta, pero la distinción de Roland Barthes entre *escritor* y *escribiente* nos da cierta claridad.

Según Barthes, el escritor no es un mero productor de contenido que luego irá destinado a una puesta en escena, sino alguien que crea un texto que ya de por sí tiene valor, y el escribiente es aquel que se mueve por una utilidad, en este caso, la escena y compone sus textos como «guion transitorio» (Pavis 2016: 100). A pesar de los conflictos o la variedad de opiniones de Rodrigo García en cuanto a llamarse escritor, en este caso y siguiendo la distinción de Barthes, deberíamos catalogarlo como tal con más decisión y acierto que con las anteriormente citadas. Para apoyar nuestra decisión, si tomamos el ejemplo que esgrimió en una ocasión Antonio Onetti (Boadella 1999: 71) sobre un espectáculo cuya base textual sea una guía de teléfonos, quien haya trabajado en la creación de esa guía sería un escribiente, pues la guía por sí misma no contiene valor en un sentido artístico-escénico, y, sin lugar a duda, a Rodrigo García no podemos incluirlo en la idea de este escribiente de guías, porque sería un escritor cuyos textos, con valor propio, él mismo usa en sus obras, pero tampoco sería adecuado hablar de dramaturgo, porque él mismo define la publicación de sus textos teatrales como reagrupación de sus textos como los restos de sus montajes teatrales, *cenizas escogidas* dentro de un saco con forma de libro:

Los tramé mientras ensayaba las piezas y no creo haberles prestado la atención que puse en cada actor o en los sonidos de los instrumentos musicales en directo. Sin vergüenza ninguna digo que fui más cauteloso con un palmo del espacio escénico que con una

frase escrita. [...] Metidos en un libro, estos textos se sienten extraños. Ellos vivieron y ardieron en el teatro (García 2016a: 9).

4.- Análisis textual.

A continuación, entramos en el análisis individual de cada uno de los textos bajo las pautas y los conceptos mostrados en el marco teórico y en la metodología, presentado en este apartado no en el orden cronológico de su escritura o puesta en escena. Esta decisión nace con la intención de presentar los textos de menor a mayor complejidad formal, para que así los resultados se complementen a medida que avanzamos.

4.1.- *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo.*

4.1.1.- Tipología de texto teatral, características.

El primer texto, *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2003), perteneciente a la época Teatro Político del autor (2000-2009) (Fernández 2017: 86), lo definimos como texto lingüístico según las categorías de Lehmann ya que se compone en su totalidad de texto principal; a su vez, según la categorización textual de Dubatti, es un texto dramático pre-escénico (1^{er} grado) o texto dramático pre-escénico (2^o grado). De primer grado por las posibilidades de haberse escrito a priori de la representación, aunque a sabiendas de cómo trabaja el autor con sus textos es harto cuestionable esta etiqueta y merece la posible designación de segundo grado por igual, porque, tal y como afirma en la NOTA DEL AUTOR de *Cenizas Escogidas* (García 2016a), sus textos son «infortunados residuos» de sus montajes teatrales. En una entrevista afirmó que normalmente escribía las obras al mismo tiempo que ensayaba (Théâtre du Rond-Point 18, mayo, 2017a), por lo que es difícil dictar una categoría

definitiva en ese aspecto, pero nos decantaremos por la segunda opción. En cuanto a la categoría de texto lingüístico de Lehmann: ante la ausencia de didascalias gráficas (entendidas estas como información escrita de una posible enunciación) está claramente compuesto casi en exclusividad de información lingüística. El texto, compuesto por enunciados versificados, divididos a su vez en párrafos irregulares, se compone de dos bloques: el primero sin título que lo designe (ocupa casi toda su longitud); el segundo, un *Epílogo* (con diecisiete versos divididos en tres párrafos). El propio título del texto y el título del segundo bloque, en el caso del teatro posdramático, se pueden concebir como didascalias orientativas o descriptivas por remitir a una posible organización en la acción o en la puesta en escena, o en una referencia intertextual con otras obras artísticas.

Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo
Volví y me di cuenta de que había comprado dos o tres veces
las mismas cosas
Y que, para colmo, había comprado un montón de cosas
que odio

Dije: *Vamos a ir al supermercado todos juntos,
a pasar la puta tarde
Que a vosotros os encanta pasar la puta tarde
en el supermercado*
Pero al final recapacité y dije:
¡Mejor os quedáis en casa,

*que voy yo solo y ya vais a ver qué sorpresas!*⁵⁵

Definimos este texto de contenido ficticio como compuesto por enunciados y en su totalidad como texto principal porque en ningún momento se nos ofrece información escrita sobre el qué, el cómo y el cuándo de las acciones que se narran ni de quien o quienes las profieren (no se nos comparte información de la enunciación o texto secundario), salvo aquella información que podamos intuir o imaginar en la estructura interna y formal del texto, como, por ejemplo, y, en primer lugar, el ritmo. De la decisión formal de escribir el texto versificado se deriva la cuestión de implantar un ritmo interno concreto. Gómez Redondo, en cuanto a la poesía y sus aspectos temático-formales, expone el verso como molde rítmico cuyos efectos transforman la realidad lingüística convencional hasta convertirla en medio de expresión de la realidad del poeta, con el verso como una «nueva forma de pensar» y un «nuevo esquema conceptual», creador de nuevos valores en las palabras por el simple hecho de pertenecer a su composición, debido a «la ruptura que el molde del ritmo provoca en los esquemas entonativos y articulatorios normales de una lengua», por conceder a la pausa una «identidad expresiva» del verso (Gómez 1994: 62-63-64-68). A su vez, la versificación llevada a cabo en *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* se corresponde al llamado versolibrismo si nos fijamos en cómo se «amolda el poema (la medida del verso, la combinación de las series versales) a la emoción padecida en cada circunstancia» (Gómez 1994: 69), asegurándonos que la decisión de versificar su texto se corresponde a establecer un ritmo que se ajusta a la emoción del autor. Más allá de entender este ritmo como un «ornamento prosódico y superficial del texto, añadido a la estructura sintáctico-semántica» (Pavis 1998: 401) sin más valor

⁵⁵ Inicio de *Agamenón, volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2016a), donde se aprecia la falta de información escénica, por la ausencia del *dramatis personae* y de didascalias (García 2016a: 329).

añadido, se debe apreciar como el sentido mismo del texto por su influencia en los modos de producción de los enunciados, es decir, en su enunciación⁵⁶.

Además de los aspectos traídos a colación a partir de la obra de Gómez Redondo sobre la versificación y el ritmo implícito, podemos complementar esta visión con algunas consideraciones de García Berrio en *Teoría de la literatura* (1989) sobre estos mismos aspectos desde su estudio en los niveles fonocústico y gramatical de la poesía en la especificidad poética, para hablar de la existencia de una marca de especificidad literaria o poética en la presencia del verso y el ritmo en el plano fono-fonológico. Habla de que el verso no es una propiedad esencial y determinante para la existencia de la poesía, pero sí el ritmo, considerado elemento genérico de la lengua artística. El ritmo derivado de la versificación, o ritmo versal, tiene propiedades psicológicas y fisiológicas que justifican su pertenencia a los recursos de la poesía y que, históricamente, se ha vinculado con «principios bastante ajenos a cualquier hábito expresivo de la lengua estándar» y a «la asociación del recitado a la música, a través del canto o del acompañamiento de instrumentos a la música» (García 1989: 59). García Berrio, entonces, asocia el ritmo versal al lenguaje artístico y lo relaciona con el acompañamiento musical, por el canto o por acompañamiento de instrumentos. Por lo tanto, este planteamiento del acompañamiento crea un paralelismo con los textos de Rodrigo García y las representaciones escénicas donde están incluidos estos, porque, por la relación de los textos con la escena desde su posición de material textual de las escenificaciones al ser un elemento más, la puesta en escena acompaña al texto que contiene ese ritmo, tal y como ocurre con el ritmo poético implícito en la poesía que busca el acompañamiento. Esto es, el ritmo que está presente en el texto de *Agamenón*...

⁵⁶ El mismo Rodrigo García, en la octava pregunta de la entrevista que nos concedió (anexo 9.2.), nos habla en términos de poema al texto formal acabado y de su búsqueda de la cadencia en ellos.

está vinculado a un acompañamiento, además de demostrar que estamos ante un texto compuesto por lenguaje artístico.

No solo se habla del ritmo como característico del lenguaje artístico, también García Berrio contempla rasgos fono-fonológicos anormales en el lenguaje rítmico del verso (dentro de la lengua artística) en contraposición con la lengua estándar comunicativa como la rima, la aliteración y las anáforas fónicas (entre otros), y recoge que ese ritmo acústico, según los tratadistas del Renacimiento «responde a la consonancia de latidos, flujo sanguíneo y periodos de la respiración, que sucede el ritmo de lectura, ritmo visual» (García 1989: 60). Y, también, desde un punto de vista tanto sonoro como visual, y en especial con *Agamenón...* y su versolibrismo, «los recursos de impresión, de organización del poema y los blancos y tantos otros artificios gráficos-estructurales [...] son los equivalentes rítmico-oculares⁵⁷ de la melodía acústico-clásica» (García 1989: 60) produciendo o componiendo musicalidad en el discurso verbal al organizar el texto para conseguir ese ritmo acústico (García 1989: 61).

Venga, que nos piramos a cenar fuera

A un McDonald's de carretera

A un McDonald's de carretera

A un McDonald's de carretera

Y vamos dale que dale por la carretera

Con la familia contenta y sangrante

A un McDonald's de carretera (García 2016a: 335).

⁵⁷ En los textos elegidos para la investigación, el aspecto ocular que menciona García Berrio no se percibe más allá de la versificación propia de la mayoría de los textos, pero sí en otras obras del autor como *Enciclopedia de fenómenos paranormales Pippo y Ricardo* (2019) y *Cómo se llama* (2020) donde se juega con distintas formas de maquetar el texto en forma de figuras geométricas, texto a color y a gran tamaño o la inclusión de imágenes.

Así, gracias y a partir de a la teorización de Gómez Redondo y García Berrio, podemos afirmar que la elección de escribir el texto casi sin puntuación, pocas pausas versales predominando las estróficas, establece un ritmo en concreto que, tanto en la lectura como en la enunciación, se corresponde al establecimiento de posibles marcas prosódicas de un hablante, o, en el caso teatral, de una voz, alguien que performa mediante su oralidad, porque, como ya sabemos, ese ritmo acústico encerrado en el plano textual, posibilita y necesita de un acompañamiento del recitado.

Quien toma la voz es un narrador en primera persona o intradiegético en forma de monólogo, relatando las intervenciones de los demás personajes en estilo directo. Como recoge Lehmann dentro de los modelos en la estética posdramática de la voz, la voz monologada es recuperada en el teatro, como ocurre en el texto *Agamenón...*, al narrarse los hechos en primera persona, intuyendo el ritmo como elemento de la physis de la voz por la versificación (Lehmann 2017: 268).

4.1.2.- Entorno comunicativo; acción en el texto.

Del hecho de tomar la palabra un narrador intradiegético, se explicita la presencia de un locutor⁵⁸, y a su vez se deriva la de un posible oyente (lector o espectador). Al suponer un locutor y un oyente, ya hablamos de la existencia de un discurso (en este caso, un discurso teatral por la naturaleza y la procedencia del texto), organizado en la correlación de pronombres personales (Pavis 1998: 136). La presencia del binomio

⁵⁸ «Pero inmediatamente, en cuanto se declara locutor y asume la lengua, implanta al *otro* delante de él, cualquier que sea el grado de presencia que atribuya a este otro. Toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario» (Benveniste 1999: 85). En la línea de Benveniste, se halla Mijaíl Bajtín y sus conceptos *dialogismo* y *alteridad* (Hernández 2011) y el poeta Arthur Rimbaud en las cartas dirigidas a Georges Izambard (13 de mayo de 1871) y a Paul Demeny (15 de mayo de 1871), tituladas *Cartas del Vidente* donde repetía, de distinto modo, una misma estructura sintáctica: «Yo soy otro», derivada de la idea reflejada de una de las frases anteriores: «Nos equivocamos al decir: yo pienso: deberíamos decir me piensan», y denotando una alteridad en el hecho de monologar o dialogar.

locutor oyente, a pesar de su aparente negación al tratarse de un monólogo o de un texto teatral donde desconocemos a quién se dirige el locutor o la mera existencia de un contrario, lo consideramos a partir del ejemplo de Miguel de Unamuno y su visión del diálogo interior que, aunque no haya estipulado un destinatario, constituye una pluralidad. Así lo vemos descrito en uno de sus ensayos cortos:

- ¿Dialoga? ¿Con quién?

- Contigo mismo. Nuestra conversación interior es un diálogo y no ya sólo entre dos, sino entre muchos. [...] Porque la verdadera conversación es la que sostenemos en nuestro interior. (Unamuno 2007: 14).

Entonces, si en la conversación con uno mismo están presentes otros, a pesar de que estos no sean tangibles o demostrables durante la conversación, en el caso de *Agamenón...* podemos pensar en un locutor que, aunque en ningún momento nos dé pistas de la existencia de un oyente en la información de sus enunciados, habla con muchos.

A pesar de tratarse de un texto por escrito, el texto teatral también se comprende como un discurso porque «se halla a la espera de una enunciación escénica» y es «una forma escrita que representa lo oral» (Pavis 1998: 136); en el caso de *Agamenón...* se confirma con la presencia de este narrador intradieгético que toma el yo. Del locutor conocemos los enunciados y la información que derivamos de los mismos; del oyente, nada, o, si acaso, información que nos proporciona el locutor sobre el receptor, que en *Agamenón...* es inexistente o está presente en las didascalias implícitas en el territorio dialógico, cuya definición variará dependiendo de la dirección y la interpretación debido a la inestabilidad del discurso teatral (Pavis 1998: 138). Por lo tanto, ya podemos

afirmar que nos hallamos ante comunicación teatral⁵⁹ entre dos sujetos (o dos grupos de sujetos o entidades) que establecen una relación dialógica⁶⁰, registrada por escrito en el texto objeto de análisis. Esta comunicación teatral es asimétrica en cuanto al intercambio de información, propia del hecho teatral, donde la sala y el escenario se comunican, pero no en términos recíprocos, donde el escenario influye sobre la sala (Pavis 1998: 87), donde *Agamenón...* es el escenario.

Además de la pertinencia de hablar de comunicación teatral en *Agamenón...*, observamos la existencia de actos lingüísticos, de la realización de actos del habla dentro de la mera comunicación siguiendo el esquema teórico del acto lingüístico de J. L. Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* (1982), especialmente preciso en cuanto a la definición de *decir es hacer*⁶¹. Los actos lingüísticos en *Agamenón...*, según el esquema de Austin, los podemos dividir en tres actos: acto o dimensión locucionaria⁶² a la enunciación en espera que contiene todo texto teatral que represente la lengua oral; acto o dimensión ilocucionaria al acto en sí que realizamos al decir algo, en este caso, a los actos que se realizan en el momento de la enunciación del texto; acto o dimensión perlocucionaria al acto que realizamos por decir algo, es decir, el efecto que se desprende de decir el texto o la recepción por parte de la sala o el lector (Austin 1982:

⁵⁹ Tal y como afirma José Gabriel López Antuñano en *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado, números 9-10* (2016) (página 35), en el décimo apartado de su decálogo sobre las Nuevas Escrituras Escénicas, es vital discernir el contexto comunicativo en textos pertenecientes a las nuevas corrientes textuales en el teatro, puesto que el dramaturgo deja sus obras abiertas a la comprensión del lector-espectador.

⁶⁰ La relación dialógica está presente en el texto de *Agamenón...* si el estudio no se realiza en su plano lingüístico, y se fundamenta sobre su característica de discurso teatral dentro del texto: «Las relaciones dialógicas tampoco se dan entre textos si se les da asimismo un enfoque estrictamente lingüístico. Cualquier confrontación puramente lingüística y cualquier clasificación de textos se abstrae forzosamente de todas las posibles relaciones dialógicas tanto entre los textos mismos como entre los enunciados» (Bajtín 2005: 266).

⁶¹ «Sin duda que, hasta en sus mínimos aspectos, enunciar algo es realizar un acto ilocucionario, tal y como lo es, por ejemplo, prevenir o declarar. Por supuesto que no es llevar a cabo un acto de alguna manera física en especial, salvo en la medida que supone, cuando el acto de enunciar es verbal, la realización de movimientos de los órganos vocales» (Austin 1982: 180).

⁶² J. L. Austin, para demostrar la veracidad de su expresión «decir algo es hacer algo», presente en *Cómo hacer cosas con palabras* (1982), compone un esquema teórico donde define el acto o dimensión locucionaria como «el acto que consiste en emitir ciertos ruidos con cierta entonación o acentuación, ruidos que pertenecen a un vocabulario, que se emiten siguiendo cierta construcción y que, además, tienen asignado cierto “sentido” y “referencia”» (p. 36).

32). De este modo, no estaríamos simplemente presenciando comunicación teatral ante *Agamenón*, también se descubren acciones implícitas que están a la espera de ser ejecutadas, tal y como ocurre con la enunciación encerrada en los enunciados del texto esperando ser enunciados. Estos enunciados, según la clasificación de Austin, se pueden diferenciar entre *constatativos* (aquellos que describen) y *performativos o realizativos*⁶³ (los que efectúan una acción por el mismo hecho de ser enunciados) (Austin 1982: 195), pero, finalmente en su teoría, expone que cualquier enunciación se considera como acto ilocutivo, y, por lo tanto, realiza una acción: *performa*⁶⁴. Con *Agamenón...*, al tratarse de una narración en primera persona donde el narrador *narra* unos acontecimientos, hablaríamos de enunciados constatativos, que, al ser enunciados, poseen las mismas características y los mismos efectos que aquellos performativos o realizativos. En ningún momento olvidamos la lectura escénica que debe marcar el acercamiento a los textos de Rodrigo García, porque «no podrían estudiarse piezas teatrales o textos literarios escritos sin tomar en cuenta su posible performance escénica o su lectura, adaptación o intertextualidad» (Pavis 2016: 234), que reiteran las palabras de Ubersfeld sobre la recreación de las condiciones de la enunciación para hacer posible el estudio de los textos teatrales más allá de su aspecto lingüístico.

Es importante marcar un paralelismo entre la dimensión ilocucionaria, con referencia a la fuerza ilocucionaria⁶⁵, con la llamada fuerza performativa. Esta última,

⁶³ Dependiendo de la traducción de la obra del filósofo J. L. Austin, varían las dos traducciones: tanto enunciado realizativo como enunciado performativo. En todo momento mencionaremos las dos variantes para evitar confusiones y haremos especial hincapié en la segunda variante por su unión con el concepto de performatividad y su relación con la práctica teatral.

⁶⁴ «[...] ni a distinguir entre los enunciados y el resto de los actos, porque enunciar sólo es uno entre los numerosos actos lingüísticos de la clase ilocucionaria» (Pavis 1982: 194).

⁶⁵ J. L. Austin, en *Cómo hacer cosas con palabras* (1982), habla de fuerza ilocucionaria desde varios ángulos: en un primer momento como posible significado de una expresión, aunque pertenezca a la dimensión locucionaria; de manera más explícita, habla de realizar una lista de fuerzas ilocucionarias dentro de una expresión como forma de explicitar qué actos ilocucionarios se podrían realizar. Por lo tanto, vemos esta fuerza como potencialidad o potencialidades dentro de una expresión para realizar un acto al enunciarla. Nos atrevemos a lanzar una posible definición de esta fuerza en cuanto a nuestra investigación por las palabras del filósofo sobre la doctrina de la distinción realizativo-constatativo: «sólo puedo arrojar muy poca luz sobre este punto» (Austin 1982: 195).

propia del discurso teatral (a diferencia del literario y del lenguaje cotidiano), es entendida como «poder para realizar simbólicamente una acción» ya que «por una convención implícita, en el teatro “decir es hacer”» (Pavis 1998: 137). Casualmente, para conseguir una definición de la fuerza performativa, Patrice Pavis recurre a la expresión de Austin no sin razón. Por un lado, la dimensión y fuerza ilocucionaria, definidas anteriormente, se diferencian de la definición de Pavis sobre la fuerza performativa en el aspecto simbólico de realizar las acciones si hablamos de teatro dramático entendido como imitación y acción (Lehmann 2017: 64), pero si nos fijamos en el teatro posdramático donde hablamos de *presentar* en vez de *representar*, donde se evita imitar porque no se crea un doble de la realidad, ese matiz simbólico desaparece. Tanto fuerza ilocucionaria como fuerza performativa se convierten en una unidad, o, mejor dicho, la fuerza ilocucionaria que encontramos en el texto de *Agamenón...* en tanto que enunciados con potencial para realizar acciones al enunciar, al hablar, es sinónimo de fuerza performativa, porque, como afirmaba Luigi Pirandello, «la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova» (Pirandello 1, septiembre, 2020).

La importancia de resaltar la performatividad de *Agamenón...* y los demás textos de Rodrigo García reside en averiguar y demostrar las raíces del fenómeno de la teatralidad dentro de la textualidad, siendo estas definidas en el concepto de *performance*⁶⁶ en el que recoge Pavis en *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (2016):

⁶⁶ Para hablar de representación teatral, potencialidad escénica o del mismo hecho teatral en cuanto Rodrigo García y el estilo y la estructura de sus obras, es oportuno hacer referencia a la *performance* (que no *performance art*) y a los *performance studies* según la definición recogida por Patrice Pavis en *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (2016). Por su inclusividad, permite hablar de acción en el teatro de manera más libre retrotrayéndonos a las bases del arte escénico en tanto acto comunicativo y artístico. Por todo ello, es conveniente pensar en la representación teatral con tintes de *performance*: «Aplicada al teatro, la *performance* es el hecho de ejecutar una acción, por el actor, o de manera más general por todos los medios de la escena. Es a la vez el proceso de fabricación y el resultado final. [...] la ejecución de una acción, y no sólo sobre un escenario, sino en el mundo» (Pavis 2016: 226).

Una performance (...) es un ajuste que transforma a un individuo en un performer para la escena, siendo este último, a su vez, objeto que puede ser mirado a causa de su comportamiento interesante por personas que desempeñan el papel de público (Pavis 2016: 227).

De esta definición verificamos la presencia de la comunicación teatral necesaria para que se lleve a cabo una representación (un *performer*, una escena y un público) y, a la vez, con la utilización de las palabras inglesas *performance* y *performer* en lugar de representación y actor, dejamos patente la importancia de realizar una acción para hablar de teatralidad, aunque esta sea la mera enunciación.

Por último, encontramos oportuno hablar sobre la performatividad en el texto de *Agamenón...* más allá de la aproximación que hacíamos anteriormente, y según el ejemplo de Raymond Federman, su novela *Double or nothing* (Oppermann y Oppermann 1996). Si lo tomamos de ejemplo, nos permite pensar en un texto y en su escritura desde un prisma performativo distinto al que ya hemos abordado, y que también nos acerca a Rodrigo García, a *Agamenón...* (y a sus demás textos) y a su concepto de *cenizas escogidas*. Preferimos, por lo tanto, exponerlos por separado porque, más que contrarios o dos visiones distintas desde las que afrontar el estudio del texto, creemos que son complementarias y enriquecen la investigación.

Federman definió su novela como un constante movimiento del lenguaje, comparando el acto de la escritura con las *jam session* en cuanto a la improvisación. Ese movimiento queda fijado en un producto final (la novela o texto) que llega a las manos del lector al registrarse el acontecimiento de la escritura: «The final product, in other words, presented itself as the story of its own occurrence» (Oppermann y Oppermann 1996: 76). De este modo, después del movimiento del lenguaje que el autor define,

tenemos un registro: la novela. Es decir, durante el proceso de escritura estamos ejecutando una acción, performando, y la novela⁶⁷ o el texto resultante no sería nada más que un registro de esta acción que es el testigo de su existencia efímera. De manera casi paralela y como ya hemos dicho (ver punto 3.5.), los textos de Rodrigo García son definidos por el autor como cenizas escogidas por ser restos de sus montajes teatrales, residuos de los mismos. La acción ocurrió en la escena y tenemos como registro los textos que, sin embargo, no recogen la totalidad de lo que ocurrió o se dijo en escena. Pero lo que sí podemos cerciorar es que, según el razonamiento de Raymond Federman sobre *Double or Nothing*, hay una unión indisoluble entre el acto primero (ya sea el acto de la escritura o el hecho escénico) y la novela o texto como registro del acto performativo. Así, es oportuno hablar de performatividad en los textos, aunque solo sea por el aspecto de relación con el acto que les precede y del que proceden.

De Raymond Federman, la idea del acto de la escritura como *performance* y la novela como su registro no son lo único de su obra que podríamos relacionar con los textos de Rodrigo García y su naturaleza teatral, también la idea de la página como espacio performativo (Oppermann y Oppermann 1996: 79). Por la percepción del acto de la escritura como *performance* de Federman, la página se convierte en un espacio performativo o escenario, y, con la escritura, este espacio se rellena. Se rompe de este modo la aparente separación del escenario y la página, porque ambos espacios acogen y puede desarrollarse la acción en ellos. En el artículo de Oppermann, mediante la ampliación de las posibilidades de la página según la obra de Federman, se habla de que Federman pulveriza la página tipográficamente transformándola en un campo magnético y energético para la proyección lingüística del yo, y de la presencia de su

⁶⁷ Además, en el artículo de Oppermann, se asemeja el concepto de novela a un contenedor donde se deposita de manera más o menos espontánea material lingüístico, de improvisación lingüística que se mueve en todas direcciones, del mismo modo que Allan Kaprow describió la estructura del *happening* (Oppermann y Oppermann 1996: 79).

propio cuerpo al escribir cuando dice que él lo incluye y lo usa, y no exclusivamente en relación a las ideas, también en términos físicos: termina cansado tras escribir porque se excita física y sexualmente. Entonces, al incluir el cuerpo en el acto de la escritura, se tiene en cuenta el espacio como significante durante la *performance* lingüística del autor, siendo la página el escenario donde se desarrolla (Oppermann y Oppermann 1996: 80).

Por lo tanto, el ejemplo de Federman y la inclusión de conceptos tales como cuerpo, espacio, *performance* y acción en el terreno literario y en el acto de la escritura, nos confirma la posibilidad de hablar de tales términos en *Agamenón...* y, por ende, extrapolarlos (como veremos) a los demás textos del autor dentro de esta investigación. Como se mencionó, la obra de Federman y la de Rodrigo García tienen en común su papel de registro de una acción, de una *performance*, y nos posibilita para hablar de acción, aunque estemos ante un texto, al igual que de conceptos como cuerpo y espacio.

4.1.3.- Historia y discurso; fábula y acción dramática.

En la búsqueda de la potencialidad escénica en los textos de Rodrigo García despuntan ciertos paralelismos con el trabajo de José Sanchis Sinisterra en su investigación y práctica sobre dramatizar textos narrativos. El principal motivo de establecer esta relación es la ausencia de estructura dramática en los textos de García (expresada por el propio autor) y su ¿posible? tratamiento como textos narrativos por la posición fronteriza entre géneros donde radica el trabajo de Sanchis. Tal es así que, en *Dramaturgia de textos narrativos* (2003), Sanchis investiga las fronteras entre narratividad y dramaticidad para buscar una teatralidad distinta a aquella establecida que le condicionaba de manera inconsciente en su escritura teatral (Sanchis 2003: 12),

parejo a las Nuevas Escrituras Dramáticas o a los textos pertenecientes al teatro posdramático en cuanto a su diversidad modal, sobre todo en su cuestionamiento favorable sobre la existencia de la teatralidad más allá de los elementos clásicos del drama. Por todo ello, ejecutaremos una adaptación del análisis sobre la dramaturgia fabular o historial⁶⁸ (Sanchis 2003: 35) en *Agamenón...* por el estudio de las fronteras de los géneros y para asegurarnos de la persistencia o ausencia de la fábula en las obras de García, ayudándonos a conocer si existe un esqueleto fabular: tanto su historia como su discurso, o su fábula y su acción dramática⁶⁹, porque, al estudiar la posible transacción entre la fábula y la acción dramática según el dispositivo analítico de Sanchis, indagamos en la cuatrodimensionalidad de un texto teatral, en la teatralidad implícita (Sanchis 2003: 21), sin olvidar en ningún momento que no tratamos con textos narrativos, sino con textos teatrales por su claro origen y pertenencia al hecho teatral⁷⁰.

En el caso de *Agamenón...* es patente el uso de la fábula (aunque no de un modo clásico), y por eso comenzamos el análisis sobre la dramaturgia fabular, pero en otras obras se puede recurrir, en primer lugar y si fuera necesario, al análisis de la dramaturgia discursiva (Sanchis 2003: 59).

Comenzamos con el primer ámbito: la temporalidad. La dramatización de la fábula de *Agamenón...* arranca con el narrador exponiendo unos hechos con tiempos verbales de pasado: «Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo // Volví y me di cuenta de que había comprado dos o tres veces // las mismas cosas // y que, para colmo, había comprado un montón de cosas // que odio» (García 2016a: 329). Al inicio utiliza

⁶⁸ La elección del análisis dramático de Sanchis Sinisterra por encima de otros sistemas de análisis se ha fundamentado en la posición fronteriza del mismo entre narración y drama, que nos ayuda a comprender el fenómeno de la potencialidad escénica dentro de textos sin estructura dramática.

⁶⁹ Sanchis se pregunta si es posible establecer una separación entre la fábula y la acción dramática en el ámbito de una obra de teatro, al igual que en narrativa se distingue entre historia y discurso, convirtiendo sendos grupos conceptuales se corresponden el uno al otro según el género.

⁷⁰ Este sistema analítico va más allá del objeto al que estaba destinado: el texto narrativo, y como alternativa Sanchis recomienda su uso en textos teatrales. Reconoce su utilidad para extraer la fábula y ver qué acción dramática pudiera derivarse además de la implícita en el texto (Sanchis 2003: 58).

tiempos verbales en pasado para, según avanza, intercalar el presente histórico e ir relegando el pasado a un segundo plano. La fábula, entonces, es narrada con posterioridad, una vez que los hechos ya han ocurrido. El narrador recrea con su monólogo las secuencias que, nosotros como espectadores-lectores, presenciamos a través de sus palabras. Las secuencias narradas son tratadas como antecedentes y como ocurrente la acción de presenciar el monólogo del narrador, es decir, la enunciación del texto.

En las secuencias tratadas como antecedentes, si marcamos una división, obtenemos la siguiente separación:

1. La compra en el supermercado.
2. La llegada a casa con la compra.
3. El niño atado y comiendo para engordar.
4. Salen «por ahí» a cenar fuera - los grillos.
5. Parada en el Kentucky Fried Chicken – explicación de la tragedia.
6. Marcha del Kentucky Fried Chicken – «Filósofos de mierda».
7. Epílogo.

En la narración algunas de estas secuencias aparecen mezcladas en el discurso, como la enumeración de las compras del supermercado que vuelve a aparecer en la secuencia número cuatro, o la secuencia uno y dos que se intercalan en la narración en los primeros párrafos del texto (en un estilo propio de quien cuenta una historia oralmente). Por esta impronta en los enunciados es de difícil análisis el énfasis en las escenas. No responden a una progresión en la tensión, son presentadas con la misma importancia entre ellas y no se genera una expectación en cuanto a un desenlace por lo

precipitado de la progresión de los acontecimientos, además de no poder determinar una extensión distinta que las diferencie unas de otras. Lo que sí podemos deducir en la lectura es punto culmen en la fábula, la anagnórisis en términos aristotélicos (derivado más de criterios temáticos que por extensión, tensión o intensidad) en la escena 5, con la explicación del término *tragedia* en el mundo actual, la mayor participación de los demás personajes (a través del estilo directo) y la aparición de la clave del término *ESPERANZA*:

La ESPERANZA funciona con DINERO,
Como los motores funcionan con
Gasolina y mi cuerpo con mi sangre
La ESPERANZA no es un sueño; es un proyecto
La ESPERANZA empieza por un cambio de voluntades
De actitudes, y se materializa en proyectos (García 2016a: 344).

En la secuencia siete, el epílogo refuerza esta lectura cuando cierra el texto:

Y luego he pensado en aquellos
que no tienen siquiera el mérito de dejarse caer
como una gota de rocío sobre una fina telaraña
y desaparecen torpemente delante de nuestros ojos
Y los absorbe la tierra

Es gente que no se lo ha currado (García 2016a: 348).

Ese cambio de actitudes, de voluntades, son los que dejan marca. Los que «no se lo han currado» serían aquellos que, sin pena ni gloria, no han cambiado para dar lugar a la ESPERANZA. Y de este modo, a través de esta lectura, podemos entender la secuencia cinco como aquella a la que se le da más énfasis, más importancia e intensidad.

En cuanto al segundo ámbito de investigación, la espacialidad, decir que con *Agamenón...*, y una vez estudiada la temporalidad de las secuencias, es de fácil aproximación la relación intraescena-extraescena⁷¹. Las secuencias narradas son antecedentes y la misma acción del personaje al narrar la historia ocurrente, pero desconocemos desde qué lugar se narra (intraescena⁷²) puesto que la información de la enunciación no es explícita por didascalias ni se puede derivar a partir de los enunciados; lo que sí sabemos son los lugares donde ocurrieron los hechos narrados (supermercado, casa, viñedo, Kentucky Fried Chicken).

De los personajes como tercer ámbito de investigación, el yo narrador es el que concretiza y jerarquiza la fábula mediante su relato, trayendo a colación a los demás personajes, dándoles voz al retransmitir sus intervenciones. En el texto solo oímos su voz, y es a través de esta que sabemos qué dicen los demás personajes al estar presentes (extraescénicos). A pesar de la nula presencia de los demás personajes según la información que nos brinda el texto, adquiere mayor relevancia el personaje del hijo sobre todo por su intervención en la escena cinco en torno al concepto de ESPERANZA:

⁷¹ Cuando hablamos de intraescena, y así lo leemos en *Dramaturgia de textos narrativos* (2003) reflejado por Sanchis Sinisterra, nos referimos a todo aquello que ocurre o que está presente en escena durante la puesta en escena, como personajes o situaciones; de extraescena, personajes o situaciones que están o que ocurren fuera de ella, pero que son mencionados de algún modo y por ello tenemos constancia.

⁷² Como tratamos el texto *Agamenón...* y no alguna de sus representaciones, no sabemos desde qué lugar de la fábula se podrían narrar, tan solo que se narran, y tampoco conocemos en qué lugar se encuentra el yo narrador.

Y mi hijo me mira y me dice

En voz baja:

En las demás mesas hay ESPERANZA, que es precisamente

Lo que no hay en esta mesa

¡Y yo le doy un puñetazo en el pecho al chavalote!

¡Muy bien, chaval! (García 2016a: 343).

La ausencia en el texto de los demás personajes durante la escena ocurrente no les resta importancia, porque mediante el trato de sometimiento o de altanería que reciben por parte del padre, del yo narrador, dibujamos un retrato por su comportamiento, por la estructura relacional que establece con los demás personajes. Por ejemplo, por el trato vejatorio hacia su mujer y su hijo y las contadas veces que esta interviene, pensamos en un perfil abusivo y maltratador; por su comportamiento con la cajera y las repetidas muestras de improperios es definido como un personaje violento. Pero no es el único que se pueda identificar con este retrato. Todos (salvo la mujer del yo narrador, la camarera y los cocineros del Kentucky Fried Chicken) muestran violencia en sus intervenciones:

Y la cajera me dice: [...]

Y la tía me dice:

¡Haz lo que te dé la gana, fantasma! (García 2016a: 329).

Y mi hijo dice:

Pues es muy fácil, capullos (García 2016a: 342).

Y el segurata saca a toda la familia a patadas de la mesa (García 2016a: 342).

Y la de la limpieza dice: *Idos todos a tomar por culo*

Mirad cómo habéis dejado el restaurante (García 2016a: 344).

De esta característica subrayamos la posibilidad de que los hechos sean narrados subjetivamente por la semejanza de los rasgos lingüísticos del habla de los personajes con la del narrador. Se pone en tela de juicio la veracidad del relato y su adecuación con la realidad a la que se refiere, entrando en el aspecto del *perspectivismo múltiple*, perteneciente al cuarto ámbito de investigación: análisis sobre el discurso. Se ha tratado anteriormente en algunos aspectos en el análisis sobre *Agamenón...* que estamos realizando, pero cabe destacarlo singularmente dentro del análisis que estamos adaptando. Ante la pregunta de qué escenas de la fábula son comunicadas desde la dialogicidad⁷³ o desde la narratividad (Sanchis 2003: 51), con *Agamenón...* hablamos de un sistema posiblemente dual. Si comprendemos que el yo narrador del relato narra los acontecimientos, entonces la fábula se comunica desde la narratividad, pero si contemplamos la correlación de pronombres personales (el yo que narra, la escena; el tú que escucha, la sala, propios del discurso teatral) como prueba fehaciente de la presencia de un diálogo donde el intercambio de información no es recíproco, se comunica desde la dialogicidad que el narrador establece con la sala, con el lector-espectador al que interpela. Como hemos dicho, tan solo el narrador, partícipe en la fábula, toma la palabra y nos remite las palabras de los demás personajes, en un maremágnum de información rápida, concisa y veloz (que notamos gracias a la

⁷³ Sanchis Sinisterra habla de dialogicidad, y creemos que se trata de un cambio léxico, pero equivalente al término *dialogismo* defendido por Mijaíl Bajtín (Hernández 2011).

versificación), sin información explícita que nos dé más datos sobre el cómo del discurso, con un denso subtexto que cuesta unificar en un solo mensaje concreto.

El último ámbito de investigación en este análisis es la figuratividad y mundo posible, del que cabe decir que es relativo por la gran variedad de factores que vienen a definirlo, como el imaginario del grupo social al que pertenezca cada individuo, su educación, su ideología... (Sanchis 2003: 53). Con Rodrigo García y sus continuas referencias al mundo actual (o la imagen del mundo en la fecha de la escritura del texto), el lector-espectador se siente apelado al mencionar personajes actuales de todo rango, marcas y situaciones que pertenecen a la cotidianidad del espectador. Por el carácter popular de la mayoría de sus menciones en *Agamenón...*, la afinidad con el receptor está casi asegurada en la mayoría de los casos. Referencias al supermercado y las compras diarias, Kentucky Fried Chicken, McDonald's, países y personajes de la política actuales. En cuanto a las situaciones, acciones tan comunes como ir al supermercado, ir a cenar a un restaurante de comida rápida... no las ponemos en duda por su verosimilitud, aunque en la manera de comportarse de los personajes en esos entornos sí que encontramos extrañeza. Su lenguaje y su manera de comunicarse son coloquiales y a la vez áulicos, a pesar de no ser el adecuado o el más común en sociedad por su contundencia en las respuestas y agresividad, por su riqueza en variedad de improperios:

Llego al supermercado

y me lanzo

Cojo tres carros

Voy lanzado

Y la cajera me dice:

Usted no puede coger tres carros;

son muchos carros

Y yo le digo:

Gilipollas de mierda

Tú no sabes lo que es tener una

familia numerosa; (García 2016a: 329).

Sin embargo, sí que reconoceríamos como verosímil estas reacciones desmesuradas como una metáfora de los problemas de la clase media-baja actual, tales como la conciliación, vivir en una sociedad de consumo exacerbado, la manipulación de los medios de comunicación y el poder político, el cansancio y la ansiedad por los bajos sueldos y las horas extra... como una ruptura y rebelión del individuo común que por su hartazgo explota ante cualquier enfrentamiento. Los lectores-espectadores son individuos coetáneos del personaje narrador y de todos los demás personajes extraescénicos, y empatizan con el contenido de la obra. No obstante, se le coloca al margen de su propia moral por las situaciones de maltrato y violencia del texto:

Abro la puerta y le suelto a mi mujer:

Cariño: creo que esta tarde va a haber hostias para todo el mundo;

creo que hoy se rifan hostias

y tú y tu hijo tenéis todos los boletos

Y mi mujer me mira y se ríe porque piensa que estoy de coña

Y es ahí cuando le suelto el primer guantazo a mi mujer

por andarse con chorradas

Y cae contra la mesa de la cocina y se ríe (García 2016a: 331)

Reconocemos la violencia machista y el maltrato a menores como algo cotidiano por su asiduidad y presencia en medios de comunicación, repudiado mayoritariamente por la moral vigente: por lo tanto, verosímil. Este mundo posible⁷⁴ (Sanchis 2003: 56) creado dentro de *Agamenón*... es autoconsistente porque no se aleja del patrón que él mismo crea. En todo momento sigue las propias leyes del mundo que ha originado, como el encadenamiento de los hechos, azaroso e impulsivo acorde con las características del yo narrador. Igualmente, posee (en términos de Sanchis) *reversibilidad* porque con su mundo posible dice algo sobre el mundo real. Y *reactividad* por sugerir cambios o modificaciones también en el mundo real. En cuanto reactividad, en *Agamenón*... se nos ofrece (dentro del abanico de posibilidades y lecturas) un mensaje claro: adoptar una actitud para cambiar el estado actual de las cosas; sobre la reversibilidad, por su impronta soez y directa en la forma de hablar, los referentes reconocidos y populares, te apela directamente y reconoces el mundo que te ofrece Rodrigo García en su texto, ya estés en contra o a favor del mensaje que está lanzando.

⁷⁴ Dentro de la figuratividad como quinto ámbito de los planos de articulación de la fábula y la acción dramática de Sanchis Sinisterra en su obra *Dramaturgia de textos narrativos* (2003), no se desarrolla el concepto de mundo posible y su comprensión depende de una lectura a partir del contexto y de términos tales como la verosimilitud o coherencia. Sin embargo, a partir de la lectura de la obra de Sanchis, podemos definir estos mundos posibles del mismo modo que son definidos, más concretamente, los *mundos posibles ficcionales* a continuación: «entidades simbólicas vehiculizadas por textos u otras formas de representación, que poseen rasgos y características inherentes y que pueden ser reconstruidos (con mayor o menor nivel de detalle) por aquellos individuos destinados a recibir estos textos en primera instancia. [...] Estas entidades –los mundos posibles ficcionales- no son por lo tanto ontológicamente idénticos a objetos imposibles [...], y por ello es que es posible construir discursos acerca de sus propiedades internas que puedan asumirse como *verdaderas*» (Vilar 2012: 19-20), y que para poder llegar a un nivel de verdad por el cual podamos hablar de mundo posible es «fundamental establecer una “homogeneidad ontológica” en los enunciados sobre la ficción [...] sin necesidad alguna de recurrir a elementos externos pertenecientes a nuestro mundo cotidiano» (Vilar 2012: 20). De esta manera, el mundo posible se da cuando se posibilita su reconstrucción a través de la simple lectura del texto gracias a su coherencia interna, a no necesitar de elementos externos a él para estar completo.

4.1.4.- Transtextualidad.

Acerca del título del texto, descartamos la elección del nombre Agamenón como aleatorio o carente de significado, aunque conocer quién fue o su huella en la literatura y en el teatro depende del nivel cultural y bagaje de cada individuo. En cambio, lo que no podemos negar es la relación del texto de Rodrigo García con esta figura. Agamenón, héroe de la mitología, definido como *obstinado o muy resuelto* (Graves 2009: 799), cuyas hazañas han sido reflejadas por autores como Esquilo y Homero en género dramático y épico, ha sido popularmente representado durante los siglos, incluidos referentes populares cinematográficos contemporáneos, como la película *Troya* dirigida por Wolfgang Petersen en el 2004, la versión del dramaturgo Eugene O'Neill de la *Orestíada* titulada *Mourning Becomes Electra* (1931) con el personaje de Erza Mannon como equivalente a Agamenón y versionada al cine por el director Dudley Nichols en 1947, o *Appunti per un'Orestiade africana* (1970) como un intento de adaptación de la obra de Esquilo por parte del director italiano Pier Paolo Pasolini, entre otros. Aun así, aunque se desconociera por completo o no se tuviera ningún dato sobre quién fue Agamenón, el texto se trasciende a sí mismo y contiene lazos con otros textos. Según la teoría de Gérard Genette, hablaríamos de transtextualidad, que estudia «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette 1989: 9-10). Por cómo nació el texto y su elaboración sobre la *Orestíada* de Esquilo, está claro sobre qué texto se establece qué tipo de relación. Dentro de las cinco categorías de la transtextualidad, una relación de intertextualidad⁷⁵ (y posiblemente también la

⁷⁵ «Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette 1989: 10).

hipertextualidad⁷⁶) se presenta entre *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* de Rodrigo García y *Orestíada* de Esquilo por ser aludida la segunda obra en la primera y por la necesidad de establecer esta relación para una comprensión plena. Por las relaciones de paratextualidad⁷⁷, con el título enmarcando la obra, confirmamos la relación intertextual profunda entre la obra dramática de Esquilo y la de Rodrigo García, aunque la autoconsistencia de la segunda no se vea afectada si desconocemos esta unión. De esta paradoja deducimos una cuestión: el peso de las hazañas del héroe Agamenón en el texto (sobreentendido por el título) choca con la escasa presencia de elementos o personajes de la obra de Esquilo:

Y cuando te pregunten por dónde

les dices: *¡Vengo de Troya!*

¡De dar hostias y de repartir hostias!

[...]

Y paramos en cualquier lado y

mandamos postales a todos los amigos

Para tocar las pelotas

Postales

Desde Gibellina

Desde Palermo

Desde Siracusa

Desde Troya, joder

Desde la Zona Cero, joder

Desde Irak

⁷⁶ Hablaríamos de relación de hipertextualidad si consideramos *Orestíada* de Esquilo como el hipotexto y *Agamenón...* como el hipertexto.

⁷⁷ Genette nombra como paratexto los siguientes elementos: «título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.» (Genette 1989: 11).

Desde Guantánamo, joder

Postales

Para desconcertar a la peña

Y vamos a mandar postales con fotos

de famosos pero con el nombre cambiado

Una postal con la cara de Hillary Clinton

que ponga: Clitemnestra

Una de Bill Clinton que ponga: Agamenón

Una de Mónica Lewinsky que ponga: Casandra

Una de Dodi Al-Fayed que ponga: Egisto

Una de Lady Di que ponga: Casandra

Y una del príncipe Carlos que ponga: Agamenón cornudo

Y una de los hijos de Sadam que ponga: Ifigenia

Y una de Sadam que ponga: Agamenón

Y una de Tony Blair que ponga: Egisto

Y una de José María Aznar que ponga: el mensajero

Y una de Berlusconi que ponga: Agamenón

Y una del Canal 5 que ponga: el palacio de los Átridas

Y una del pueblo iraquí que ponga: troyanos

Y otra de unos argentinos que ponga: troyanos

Y una de unos africanos que ponga: troyanos

Y una de unos misiles Scud que ponga: SIDA

Y otra de unos palestinos que ponga: troyanos

Y una de unos cubanos que ponga: troyanos

Y una de George Bush que ponga: Agamenón

Y una de Bin Laden que ponga Egisto

Y una de unos rusos que ponga: troyanos (García 2016a: 337-338-339).

En todo el relato la única mención explícita a la fábula de Esquilo es la enumeración de distintas personalidades, ciudades y nacionalidades, enlazando la actualidad política del momento con la tragedia, y la secuencia cinco, que, aunque no trate sobre el mito, habla sobre el concepto de la TRAGEDIA en la actualidad en claro paralelismo con el género dramático de la *Orestíada*. Esta información nos permite conocer las características de las personalidades según su emparejamiento con los personajes en una actualización de la tragedia, en la que el *yo* narrador, su mujer y su hijo son espectadores: «¡Mira cómo está el patio! // le digo a mi hijo // ¿Y nosotros qué hemos hecho para mejorarlo? // Nada» (García 2016a: 339). Con todo, la comprensión de la obra, a pesar de perder matices si desconoces al héroe Agamenón y sus hazañas, no depende en su totalidad de estas referencias, y es autoconsistente en sí misma.

A la hora de adentrarnos en la relación intertextual, obviamos una reinterpretación de las hazañas del héroe Agamenón en los personajes de *Agamenón*... por falta de evidencias. Del único que encontramos algunos matices es en el *yo* narrador por coincidir en la cualidad de obstinado, en la violencia física hacia su familia porque Agamenón sacrificó a Ifigenia, su hija, ante la demanda de la diosa Ártemis (Graves 2009: 706), en la mala relación con su mujer ya que se casó con Clitemnestra a la fuerza tras haber asesinado a su anterior marido (Graves 2009: 450), o en la crueldad con la que se comporta con los demás (Graves 2009: 719). Más allá de aspectos que parecen ser más casuales que fundamentados, comparten temas tales como la guerra, la violencia, la crueldad de los poderosos contra el pueblo, la venganza...

4.1.5.- Presencia de signos teatrales posdramáticos.

Una vez *diseccionado* el texto, procedemos a señalar la presencia y el tratamiento de los signos teatrales posdramáticos. Como señala Lehmann en *Teatro posdramático*, más que una lista descriptiva, deben ser tratados como «un acompañamiento *a la mirada*» (Lehmann 2017: 143), que nos ayudará a comprender el teatro posdramático, y, en este caso en concreto, sus textos. La adecuación de tratar los textos de Rodrigo García según estos signos teatrales posdramáticos parte del mismo Lehmann: «el término *signos teatrales* debe abarcar todas las dimensiones de significación y no únicamente los signos que portan la información determinable; es decir, no solo los significantes que denotan o connotan inequívocamente un significado identificable, sino virtualmente todos los elementos del teatro» (Lehmann 2017: 143).

Empezamos hablando del abandono de la síntesis como primer signo teatral posdramático presente en *Agamenón...*. Este rasgo abre las puertas a la pluralidad de mensajes o a su ausencia, a distintas interpretaciones, al abandono de la significación, a descartar la innecesaria presencia de un discurso quizá más teórico que artístico en el arte teatral, alejado de la semántica de la forma y sus posibles hipótesis (Lehmann 2007: 144). Ante el texto de *Agamenón...* y su falta de información de una posible puesta en escena, de las condiciones de una probable enunciación, despunta como característica una percepción abierta a interpretación del lector-espectador, ya que no nos ofrece el contexto en que se podría enunciar y de esta manera cerrar nuestra percepción. Esto nos lleva a no poder estipular un único sentido en el texto. Por poner un ejemplo, es fácil definir las líneas temáticas del texto en «MALTRATO, SOCIEDAD DE CONSUMO, FAMILIA» (Cuarta Pared 2021), pero a partir de esos temas desconocemos una única interpretación del texto por falta de información contextual. E incluso, estando presente

las condiciones de enunciación, puede darse este abandono de la síntesis como ocurriría en las representaciones de teatro posdramático, por su cariz fragmentario. *Agamenón...* ofrece una realidad contemporánea, donde los personajes se mueven por impulsos y sin una coherencia ni explicación patente, llevados por el caos y la improvisación:

Íbamos a un McDonald's de carretera
y estamos metidos en un puto viñedo, joder
¡ÍBAMOS A UN MCDONALD'S Y ACABAMOS POR AHÍ!
(García 2016a: 335).

Esta manera de reaccionar se acerca más a una realidad basada en sistemas inestables, en vez de los circuitos cerrados en los que se sustenta la práctica teatral dramática (Lehmann 2007: 145), a un aparente caos que representa la vida cotidiana al que no se le podría requerir coherencia. Este camino abrupto de los personajes de *Agamenón...* durante la fábula responde a un solapamiento de pensamientos, de intenciones y de informaciones e influencias del mundo exterior. El padre es la viva imagen de un hombre del siglo XXI cuya batalla ya no es la de Troya, es la de vivir el caos propio de su tiempo, «el reflejo de la realidad más próxima, ligada al *hic et nunc*» (López 2016b: 21).

El abandono de la síntesis, respondiendo a la pluralidad de lectores-espectadores, conlleva una percepción abierta del hecho teatral (o del texto en este caso) debido a su falta de jerarquía. Anteriormente vimos que ninguna escena se convierte en central pues no podemos casi distinguir aquello que es principal o secundario, dejando a la percepción sin ruta a seguir. En la lectura de *Agamenón...* percibimos, también influenciados por la simultaneidad de acciones por el salto entre secuencias, una estructura y unas imágenes que por su libertad se asemejan a lo que entenderíamos

como sueños, y estos sueños como un mejor reflejo de la realidad según el ensayo *The Burden of the Times* de la dramaturga Marianne van Kerkhoven. Una estructura onírica, libre, abrupta, en forma de collage continuado, pero sin la contigüidad de una narración dramática, donde las escenas se usen no por causalidad sino por una parataxis convulsa. Esta estructura no jerarquizada conduce al lector-espectador al establecimiento de correspondencias⁷⁸ únicas y personales, en una búsqueda de rastros y conexiones sinestésicas al percibir el texto. En *Agamenón...*, la presencia y unión de desjerarquización, abundancia de temas⁷⁹ y su densidad, que forman a su vez una especie de retablo, comulgan con esta percepción abierta propia del teatro posdramático, y dan lugar a la polisemia del mensaje (López 2016b: 23) porque no se defiende un único concepto ya que los que están presentes en el texto no están jerarquizados y ninguno despunta por encima de otro.

Es curiosa la realización que se establece en torno a la calidad o frialdad en el tratamiento de los signos posdramáticos. En *Agamenón...* este tratamiento es visible en cuanto a los personajes. El yo narrador se presenta como un antihéroe, reflejo de su sociedad en continua crisis, y que carece de la moral reinante en su época (como, por ejemplo, al ejercer violencia sobre su familia y no demostrar un ápice ni de arrepentimiento ni de conocimiento de que aquello que realiza es moralmente reprochable), y por tanto despunta como un sujeto libre (López 2016b: 28). Por su forma de comportarse no despierta empatía, y lo percibimos de manera fría, distante. Le juzgamos desde nuestra moral que suele coincidir con la que se presenta en la sociedad actual. No nos acerca a él tampoco su uso del lenguaje: una mezcla entre la

⁷⁸ «El aparato sensorial humano no tolera fácilmente la ausencia de conexiones; privado de ellas trata de encontrarse a sí mismo, deviene *activo*, fantasea *salvajemente* y se le ocurren similitudes, correlaciones y correspondencias, por muy alejadas que estas se encuentren» (Lehmann 2017: 147).

⁷⁹ Al adaptar los signos teatrales posdramáticos a los textos de Rodrigo García, hemos decidido *traspasar* las categorías densidad y sobreabundancia de signos a densidad y sobreabundancia temática, y así establecer un paralelismo entre signos y unidades temáticas, salvando el escoyo entre texto y representación, y al no ser traducible el signo en el teatro al signo lingüístico.

marginalidad y la poeticidad que nos provoca extrañamiento por ser una especie de filósofo de calle. Pero, a su vez, aunque por su forma de hablar y por las diferencias morales que tengamos con el personaje nos impida empatizar, las continuas referencias a una realidad cognoscible por su actualidad nos provocan ese acercamiento, esa calidez, al irrumpir la realidad que reconocemos.

Como hemos dicho, toma la palabra un yo narrador a través del monólogo, lo que nos hace suponer la posibilidad de una voz narradora, una voz monologada como apunta Lehmann. De que se tome la palabra en primera persona deducimos un gran individualismo y una visión subjetiva del mundo que no pretende hacer grandes cambios, tan solo representa su mundo, da su opinión, y en el caso de Rodrigo García, según apunta José Gabriel López Antuñano, conocemos a través de sus personajes una recreación subjetiva del mundo según su percepción y sin esperar que los lectores-espectadores secunden⁸⁰ su visión (López 2016b: 20). Por último, al tratarse de un texto, el tratamiento de la corporalidad, a no ser que esté estipulada la importancia o el significado del cuerpo del actor en la enunciación, se pierde. No obstante, al estar fijado el discurso en la voz de un narrador a través del monólogo, encontramos fisicalidad dramática (Sanchis 2003: 66) al plantarnos delante un cuerpo, una identidad que se comunica con nosotros.

⁸⁰ En la entrevista que nos concedió el autor (anexo 9.2.), en la pregunta número 9, Rodrigo García afirma que él no tiene confianza en el público.



Figura 1: Instantánea de representación de *Agamenón*. *Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* en Gibellina (Sicilia). (Fuente: García 2021a).



Figura 2: Instantánea de representación de *Agamenón*. *Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* en Gibellina (Sicilia). (Fuente: García 2021a).

4.2.- *Daisy*.

4.2.1.- Tipología de texto teatral, características.

Daisy (2013), enmarcada en su época de obras universo (2009-Actualidad) (Fernández 2017: 88), según las categorías textuales de Lehmann pertenece a dos de sus categorías: texto lingüístico y texto representacional. Esta dualidad se manifiesta ante su

NOTA DEL AUTOR:

En esta monumental obra aparece cada noche el filósofo Gottfried Leibniz para explicar un montón de cosas a la perrita Daisy, como el texto no indica. También hay rituales de la Masonería de la Cucaracha, hay danzas con perros, caracoles, tortugas y cucarachas vivas, hay bailes con centollos y un cuarteto de cuerda interpreta a Beethoven y hay mucho, mucho más, todo no indicado en el texto (García 2015: 95).

Esta nota nos informa levemente sobre las condiciones de la enunciación, información que no se vuelve a repetir ni a especificar en forma de didascalias (a no ser que contemplemos las didascalias implícitas). Si damos relevancia a esta nota, estaríamos hablando de texto representacional ya que nos concreta el narrador y el narratario «como el texto no indica», pero si atendemos a la falta de concreción de los demás elementos de cara a una posible enunciación («hay mucho, mucho más, todo no indicado en el texto»), sería más adecuado hablar de texto lingüístico con mínimos aspectos de texto representacional. Por la temporalidad en la escritura del texto con respecto a su escenificación, lo definimos como texto dramático pre-escénico (de segundo grado) basándonos en el modo de trabajar los textos del autor (tal como

reflejamos en el análisis de *Agamenón*... punto 4.1.1.) y porque asumimos que la aparición de la NOTA DEL AUTOR responde a una necesidad de comprensión posterior a las representaciones, para sus lectores en el momento de la publicación del texto. Sobre el narrador y el narratario, conocemos que es Gottfried Leibniz quien se dirige a Daisy, pero en los enunciados solo tenemos un enunciado donde se pruebe esa comunicación:

Y qué peor que esos chochitos lampiños con láser: Daisy, nunca más te lo depiles
(García 2015: 143).

Esta NOTA DEL AUTOR podríamos leerla como posibles didascalias orientativas o descriptivas, al igual que los títulos de los quince monólogos que componen *Daisy*. Salvo la excepción de la NOTA DEL AUTOR y la posible excepción de los títulos de los monólogos (posible texto secundario), el texto se compone en su totalidad de enunciados (texto principal). A diferencia de *Agamenón*..., el texto está formado de párrafos de diversa longitud y de versificación en contadas ocasiones, con ausencia de la puntuación de final de frase en todos los enunciados:

No hace falta fumarme un canuto de maría para ver cómo gaviotas, truchas, delfines y salmonetes se parten el culo a tu costa

Y después de media hora de esquí acuático, al chiringuito. A quitarse el neopreno, a pedir una cerveza, a pedir unos frutos secos, a pedir otra cerveza, a estar entre los tuyos, a hacer el tonto y callar la boca

Cerrar el pico y observar

Observas con las fosas nasales, con las orejas, con el ojete, con cada pelillo del ojete y fosas nasales

Cada agujero roñoso palpitando, al acecho, el ojete observador

Hacer el tonto y callar

Hacer acopio y no enjuiciar

Acumular sin adjetivar

Hago el cactus (García 2015: 102).

En cuanto al ritmo implícito en la versificación o en el cambio de párrafos de diversa longitud, en la decisión de plasmar el texto con este formato, lo entendemos como una decisión consciente de dejar por escrito un ritmo prosódico que se ajusta a la emoción del autor y al mismo sentido textual, al igual que ocurre en *Agamenón...* (ver punto 4.1.1.).

4.2.2.- Entorno comunicativo; acción en el texto.

A diferencia de *Agamenón...*, conocemos tanto al narrador como al narratario, tanto al locutor y como al oyente. La NOTA DEL AUTOR nos dice que el filósofo Gottfried Leibniz se dirige a la perrita Daisy y establecen una comunicación asimétrica por desconocer la respuesta o la atención prestada por Daisy. Del locutor, de Gottfried Leibniz, conocemos los enunciados (el texto principal) y de Daisy su presencia por la NOTA DEL AUTOR (texto secundario) y su mención en un momento del texto principal, pero nada más allá de lo que pueda derivarse de las didascalias implícitas. «cada noche» se produce esta comunicación, y gracias al texto presenciamos esta

conversación por escrito, este discurso teatral⁸¹. Si tomamos de nuevo el ejemplo de *Niebla*, de Miguel de Unamuno, vemos claros paralelismos de algunos fragmentos de esta obra con *Daisy* que nos facilitan la comprensión de su entorno comunicativo. En las demás obras de Rodrigo García, tal y como hemos visto y veremos, no se define un narratario en el texto, pero en este caso tenemos la certeza de la presencia de la perrita Daisy, al igual que en la obra de Unamuno tenemos al perro Orfeo, animales que no toman la palabra y que su función a priori se basa en escuchar. En *Niebla* estamos ante un monodílogo (Unamuno 2007: 25) proferido por Augusto, personaje protagonista. Es decir, no es un monólogo al uso, pero tampoco un diálogo: es un concepto intermedio. Los monólogos de Augusto dejan de ser interiores y los comparte con su perro en un modo de compartir sus pensamientos más íntimos. Gracias a esto, abandona la libre asociación de ideas propia de su divagación, consigue ordenar sus pensamientos al ser Orfeo su confidente, encauza su proceso de razonamiento y es capaz de elaborar ideas completas. El perro Orfeo se convierte en una forma de poder exteriorizar el pensamiento de Augusto (Unamuno 2007: 33), del mismo modo que Rodrigo García le habría otorgado a Leibniz la perrita Daisy como excusa para que monologue el personaje o el autor (Losáñez 2018). Del mismo modo, en el caso de *Agamenón...*, y a pesar de no tener un perro para que el narrador comparta su monólogo, establecimos esta dualidad en la narratividad y la dialogicidad porque entendemos la existencia de una sala y un escenario desde el que se enuncia, o, lo que es lo mismo, el público se convertiría en el perro que escucha dentro de la comunicación teatral, en un proceso comunicativo asimétrico.

⁸¹ Según la información del autor, sabemos que es a Daisy a quien se dirige en todo momento «cada noche», y así lo vemos en el monólogo número 13. Sin embargo, en el monólogo número 6, leemos lo siguiente: «Y os reís, pero estamos hablando a fin de cuentas del setenta y cinco por ciento de la población...» (García 2015: 122). Ya no se dirige a Daisy (segunda persona del singular), sino a más de un sujeto (segunda persona del plural). Desconocemos si se trata de un error o de si de esta forma se desvela que se dirige a la sala, a los espectadores, además de a Daisy.

En cuanto a la acción en el texto *Daisy*, remitimos al punto 4.1.2. sobre *Agamenón...*, pues se dan las mismas condiciones y llegamos a las mismas conclusiones.

4.2.3.- Historia y discurso; fábula y acción dramática.

Para definir un posible esquema fabular de *Daisy*, hablamos en primer lugar sobre su temporalidad. En la NOTA DEL AUTOR ya nos avisan de que «cada noche» Gottfried Leibniz narra una serie de catorce monólogos en primera persona a la perrita Daisy, sin conocer cuántos cada noche o cuantas noches dedica a su narración. Cada monólogo es construido independientemente, no tienen relación temporal o espacial, y tan solo los une su enunciación por el filósofo en una serie de noches sin especificar. Asimismo, en vez de una fábula podríamos estar hablando de unas posibles dieciséis fábulas (si entendemos como fábula un espectro mayor de posibilidades o como simple historia narrada), una conformada por la enunciación por parte del filósofo ante Daisy de los quince monólogos en total y quince fábulas menores insertadas en una fábula mayor que hace de marco. Cada una de estas quince, a su vez, respondería a escenas de la fábula principal:

1.- LAS CUCARACHAS COLABORAN EN LAS TAREAS DOMÉSTICAS. A SU MEDIA NARANJA EL CUERPO LE PARECÍA UNA MIERDA. EL ESQUÍ ACUÁTICO COMO HUMILLACIÓN EN PÚBLICO. EL HOMBRE CACTUS VA A LA PLAYA

2.- UN COÑO PEGADO A UNA PERSONA. CARACOLES

3.- EL PRIMER INTENTO DE BIOGRAFÍA DE BETO Y EL MANIQUÍ ANTES DE APARECER EN WIKIPEDIA

4.- LA DOBLE MORAL DUODINÁMICA

5.- LA INTERPRETACIÓN DE LOS SUEÑOS FREUDIANA Y LOS CALLOS A LA MADRILEÑA. LOS EMPIRISTAS AFIRMAN QUE TODO HABITANTE DEL CANTÓN DE FRIBURGO SUEÑA POR LAS NOCHES CON CHUPAR UNA POLLA

6.- VIDA, RÉCORD PROFESIONAL Y MUERTE DE MARTINA NAVRATIVOLA

7.- LA APARICIÓN EN EL SIGLO XXI DEL SIMBOLITO DE MIERDA. EMILY DICKINSON NO ES UNA ESTRELLA. DE LAS DESAVENENCIAS FRUTO DE REGALAR UN QUESO. PARECE MOZART ES MEJOR QUE BACH

8.- ENTIERRO DEL PADRE EN PRESENCIA DEL CLOWN. EL SOL TIENE LA CULPA DE TODO. EL ALMENDRO RECLAMA LA ATENCIÓN

9.- MUERTE POR ENVENENAMIENTO DEL GATO DEL VECINO, SEGUIDO DEL COMPENDIO DE TODAS LAS COSAS QUE EXISTEN EN LA TIERRA Y SU RAZÓN DE SER

10.- EL SABIO DE LA GORRITA IMITACIÓN ADIDAS APARECE UNOS SEGUNDOS EN LA TELE Y SE LE TOMA POR UN DON NADIE. MI NOVIA CONSIGUE EL PAPEL DE CATWOMAN EN *BATMAN, EL QUIRÓPTERO A MALA LECHE*

11.- ESPLENDOR Y AGONÍA DE LA LOCURA POR AMOR. LA TORTILLA DE PATATAS CON CEBOLLA Y FENILBUTAZONA. VIAJE FUGAZ AL INTERIOR DE UNA OSTRA. ME TRAGUÉ LOS HUESOS DE ONCE ACEITUNAS

12.- CHULETITAS DE LECHAZO CHURRO Y SARDINAS DEL CANTÁBRICO EN LA SUITE DEL HOTEL RITZ. NO LLEVAN A SUS HIJOS DE VACACIONES Y LO RAZONAN

13.- LAS CUCARACHAS APRENDEN SU PRIMER IDIOMA. EL FELPULDO DE GODARD. LA CASA SIN ENSOÑACIONES. «MACACO» SUENA BIEN

14.- LA NATURALEZA SE PRESENTA TAL CUAL ES Y ASÍ NO ESCRIBE UN POEMA NI T. S. ELIOT

15.- EL HELADO DE CHOCOLATE DE SIRACUSA RECORRE ITALIA, PASA POR EL SUR DE FRANCIA Y ACABA EN LAVAPIÉS. CANTAR MAL ES NECESARIO

Estas quince fábulas menores o secuencias encontramos una posible división en subsecuencias por bloques cuando en el título se halle un punto que separe frases. Por ejemplo, en el caso de la escena cinco, primero habla sobre el «simbolito de mierda», para después saltar a Emily Dickinson con una organización de pensamientos desordenados:

Un simbolito de mierda que no tiene nada de ingenioso y que manifiesta la incapacidad lingüística y la debilidad mental del imbécil o la imbécil que, en vez de barajar significados hasta dar con el adecuado, reduce el poder de una cultura ancestral a un

:)

Te escribí sobre un grabado de Rembrandt y me respondiste

:)

[...] Luego pensé en la poeta Emily Dickinson como una estrella, pensé que si una persona podría compararse a una estrella, esa era Emily Dickinson (García 2015: 124-125).

Como secuencia ocurrente, Gottfried Leibniz narrando los quince monólogos; como secuencias «antecedentes», los hechos narrados en tiempos pasados, sin poder obviar que comenta en presente a la vez (o en exclusividad) que narra acontecimientos pretéritos:

No quiero matar al gato del vecino, pero si el gato me provoca como me provoca, si sigue abriendo el cubo de basura, si sigue meando aquí y allá con ese pis de gato, entonces voy a acabar por matarlo (García 2015: 130).

Sobre la importancia de las escenas, ni por intensidad ni por extensión tenemos información suficiente para dictar un juicio. Lo que sí apreciamos es la mayor extensión del primer monólogo que se enlaza con la escena-monólogo número trece por volver a mencionar las cucarachas, pero no creemos que responda a un mayor énfasis en esta fábula en particular.

En *Daisy* la cuestión de la espacialidad es intrincada. De la secuencia ocurrente, desconocemos desde qué lugar narra, y en las demás secuencias, o no se explicita dónde ocurren los hechos (secuencia nueve) o hay una suerte de lugares dispares. Por ejemplo, en la secuencia quince, con el personaje de «El loco de la gorrita imitación Adidas» recorreremos ciudades en el camino desde Siracusa hasta Lavapiés, y nos hace imposible determinar qué lugar o lugares son intraescénicos y cuáles extraescénicos.

De los personajes de *Daisy*, Gottfried Leibniz es el único que escuchamos de viva voz, el que concretiza el relato a través del monólogo y de su propia subjetividad. Los demás personajes son narrados por el filósofo, les concede la palabra en algún momento o nos cuenta sus vicisitudes:

Y a esto llegó un fulano con una pinta de Don Nadie que te cagas, vestido fatal, con una gorrita Adidas de las de imitación y fue el único que dijo algo pasable:

“yo cambiaría esta vida mía que transité, usé, conocí y envejecí, la vida que envejecí ya siendo un chaval –porque ya de chaval todo lo que tocaba lo envejecía, todo lo que probaba lo envejecía- por otra [...]” (García 2015: 135).

Con seguridad, Leibniz como personaje intraescénico; el resto, extraescénicos. El personaje de Daisy merece una mención aparte porque conocemos su existencia, sabemos que Leibniz se dirige a ella, pero no sabemos si se encuentra presente, si la recuerda, si la sueña... si es intraescénico o extraescénico. La relación de los personajes entre sí varía entre la establecida entre Daisy y Leibniz (de suma importancia porque interactúan en la secuencia ocurrente), y la relación con todos los demás personajes: extraescénica por estar ausentes. No siendo necesaria una presencia intraescénica para tener importancia en el desarrollo del texto, la relación con los demás personajes es anecdótica. En la escena tres, por ejemplo, a Beto y a El Maniquí los narra como observador Leibniz, al igual que a Martina Navratilova en la escena seis y al loco de la gorrita imitación Adidas en las escenas diez y quince; a sus familiares (madre, padre) o vecino los menciona de pasada y sin detenerse en ellos.

En cuanto al discurso, ya mencionamos que se nos presentan todos los hechos a través del monólogo/monodialogo de Leibniz, pero (al igual que en *Agamenón*...) cabe la posibilidad de narratividad y dialogicidad en un desarrollo dual (ver punto 4.1.3.). Por presentársenos el relato únicamente en voz del narrador y no tener más información sobre la enunciación, en el texto hallamos una sola perspectiva, no se pone en duda lo enunciado y que deja entrever la figura del autor implícito.

Para dar por concluido el análisis de la dramaturgia fabular o historial en *Daisy*, terminamos con su figuratividad y mundo posible. Sabiendo de antemano que el

concepto de realidad y verosimilitud depende del grupo social al que se pertenezca, la educación y la cultura que se posea (entre otras muchas variables pues no es una noción inmutable), para acercarnos a estos aspectos en *Daisy*, nos fijamos en su constante mención a marcas, personajes y situaciones actuales que apelan al lector-espectador: comprar un coche a plazos y hacer esquí acuático (escena uno); Wikipedia, Michael Jackson y *Pesadilla en Elm Street* (escena dos); una pareja anfitriona invitando a un amigo a cenar para luego criticarlo (escena tres)... Todas estas referencias y las demás presentes en el texto, se vinculan a la realidad, a la cotidianeidad del lector-espectador de este siglo. No tanto así con la idea de un filósofo del siglo XVII hablando cada noche con una perrita llamada Daisy de algún modo humanizada ante la única vez que menciona su nombre: «Daisy, nunca más te lo depiles» (García 2015: 143). Aun así, el mundo o microcosmos que se genera es autoconsistente, coherente, pues sigue las propias reglas que establece: cada noche el filósofo alemán narra alguno de los monólogos a Daisy, cuyo estilo es invariable al compararlos entre sí. El posible anacronismo de una persona fallecida en 1716 hablando de temas actuales se descarta porque los criterios de verosimilitud de la actualidad son cambiantes y plurales. Tampoco el lenguaje utilizado por Gottfried Leibniz, entre vulgar y áulico, con gran capacidad retórica, se asemeja ni a un filósofo del siglo XVII ni al habla estándar de nuestros tiempos. Pero, a pesar de todo lo expuesto, este mundo es posible dentro por las coordenadas que establece Rodrigo García para adaptar su visión del mundo en *Daisy*. En términos de reversibilidad, el mundo posible no está construido en el aire, se construye sobre el mundo real del que toma referencia, y en cuanto a la reactividad de *Daisy*, a diferencia de *Agamenón...*, y por la abundancia informativa de cada uno de los monólogos y la falta de certezas posmoderna (López 2016b: 33), es de difícil análisis

por no mostrar énfasis en ningún elemento que pueda ser entendido como una sugerencia destinada a cambiar algún aspecto del mundo real.

4.2.4.- Transtextualidad.

La relación de *Daisy* con otros textos no es tan sustancial y no destaca a simple vista como ocurría en *Agamenón*... En este caso, para encontrar relaciones intertextuales debemos adentrarnos en el narrador y el narratario (cuyo nombre da título a la obra).

La verosimilitud de escuchar a Gottfried Leibniz, nacido en 1646, hablando de la actualidad del siglo XXI, dependerá del concepto de realidad de cada individuo. Pero su catalogación en la NOTA DEL AUTOR como narrador nos permite acercarnos a la cuestión de su elección y subrayar uniones. Brevemente⁸², destacamos ciertas particularidades que unen *Daisy* con Leibniz:

- El pensamiento filosófico de Leibniz se encuentra sobre todo en textos breves. Misma brevedad que cada monólogo de *Daisy*.
- El principio de razón suficiente de Leibniz, cuyo fundamento es que detrás de las acciones debe haber siempre una motivación, aunque no tengamos un conocimiento acabado de cuál sería (es decir, nada sería ejecutado sin una razón), se asemeja a la forma de trabajar de Rodrigo García: en sus ensayos no habla del porqué de lo que hacen, por miedo a perder el misterio racionalizando el trabajo (Santillán 2009: 90).
- José Gabriel López Antuñano, en su artículo «Escrituras escénicas del siglo XXI. Reformulación y paradigma» (López 2016b: 20), señala a Rodrigo García

⁸² Decimos *brevemente* porque un análisis de la huella de la obra y el pensamiento de Gottfried Leibniz en *Daisy* desborda los límites de esta investigación.

como uno de los autores que comparte su imagen subjetiva del mundo, pero no propone una mejoría, sin reactividad en palabras de Sanchis Sinisterra. Leibniz, según su pensamiento filosófico en la *Teodicea* (1710), defiende una visión optimista del mundo en su faceta de óptima por ser la mejor de las versiones que puede existir⁸³. Entonces, Rodrigo García y Leibniz coinciden en mostrar una misma visión del mundo donde no hay lugar a cambios a mejor.

- En el monólogo número cinco, «LA INTERPRETACIÓN DE LOS SUEÑOS FREUDIANA Y LOS CALLOS A LA MADRILEÑA. LOS EMPIRISTAS AFIRMAN QUE TODO HABITANTE DEL CANTÓN DE FRIBURGO SUEÑA POR LAS NOCHES CON CHUPAR UNA POLLA», entre las distintas obras que se mencionan, aparece *Ensayo sobre el entendimiento humano* de John Locke, un libro que Leibniz comentó en sus *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano* capítulo a capítulo.

Sobre la perrita Daisy, dada la fecha de escritura del texto y sus representaciones, no se ha encontrado una referencia verificada por la fecha en la que se

⁸³ Leibniz, suponiendo desde un principio la existencia de Dios, intentó conciliar en la *Teodicea* la existencia del mal con la existencia de un Dios bondadoso y omnipotente desde el racionalismo y la lógica, y así no oponer la fe a la razón. Se apoyó en el principio de razón suficiente, que se caracteriza por defender que nada se produce sin una razón, y defendía que si existe el mal (o la ausencia de bien) es porque hay una razón que desconocemos y a la que no podemos llegar por nuestra ignorancia. Entonces, si hay algún motivo que nos haga dudar de un Dios bondadoso y omnipotente, como la existencia del mal, se descarta porque, presuponiéndole bueno y omnipotente, tiene razones para que se dé de ese modo concreto. Además, afirmaba que Dios «ha creado el mejor de los mundos posibles» (Andrade 2010: 35), porque al ser bueno y omnipotente no hay podido no-crear uno que no lo sea. Voltaire, sin embargo, contrarió este pensamiento cuatro décadas después. Tras el gran desastre del terremoto de 1755 en Lisboa se reconsideró la teoría de Leibniz para justificar tal horror presuponiendo la existencia de una razón a lo ocurrido que desconocemos, y despertó en Voltaire un espíritu de protesta por no concebir esa justificación divina a la destrucción de la ciudad y las innumerables muertes, escribiendo *Poema sobre el desastre de Lisboa* (1756) y *Cándido, o el Optimismo* (1759) que, desde la ironía, es el primero que categoriza de optimista a Leibniz. A través de estas obras, tira por tierra la justificación racional del mal en el mundo, critica el distanciamiento del sufrimiento que provoca adoptar el pensamiento de Leibniz y da una respuesta más plausible a la problemática del mal: «Al final, en un mundo plagado de enfermedades y guerras, la respuesta más atractiva al problema del mal sigue siendo la propuesta por Voltaire: no hay respuesta» (Andrade 2010: 47).

escribió el texto, por lo que su elección para el texto habrá dependido del azar o de algún tipo de parodia.

4.2.5.- Presencia de signos teatrales posdramáticos.

El primer tratamiento de los signos teatrales posdramáticos que señalamos en *Daisy* es su estructuración paratáctica. La unión de quince monólogos independientes (aunque entre ellos se puedan repetir personajes), sin relación causal, nos lleva a establecer infinidad de correspondencias sinestésicas en un texto teatral que ha abandonado la síntesis.

Igualmente, la falta de jerarquía conduce a una simultaneidad en los temas, o a una sucesión abrupta como se puede ver en los monólogos con las subsecuencias, muchas veces apuntando a la arbitrariedad propia de lo onírico:

En mi sueño no soy el perseguido

Soy el que persigue y sabe que tarde o temprano encontrará –en algún lugar del bosque de hayas que se eleva hasta los rayos del sol, que se sepulta en el abismo de tierra farragosa- una paz voluptuosa

Una serenidad sensual

Un sosiego excitante [...]

Y allí descansar, dormir una vida y mutar

Mutar dentro del sueño

Y despertar convertido en un mecanismo lento y silencioso

La Maquinaria-Caracol

Y avanzo destilando y deslizándome sobre mis propias babas (García 2015:

107).

Y además de simultaneidad, debido a los cambios temáticos en el discurso, se deduce la abundancia temática (cada monólogo habla de distintos temas incluso dentro de sí mismos y a veces completamente inconexos). En el monólogo 9, «MUERTE POR ENVENENAMIENTO DEL GATO DEL VECINO, SEGUIDO DEL COMPENDIO DE TODAS LAS COSAS QUE EXISTEN EN LA TIERRA Y SU RAZÓN DE SER», hallamos dos temas o dos bloques temáticos: la situación en torno al gato y la lista de cosas que existen y su razón de ser. Con el segundo tema vemos cómo su densidad se acerca más a la plétora que hacia la concreción:

Si quiero salvar la vida del felino, lo mejor es que me meta a hacer cualquier cosa y entender el porqué

Observar las cosas y entender para qué demonios sirven y ya que estamos, clasificarlas:

Comprar, para distraerse. Beber, para charlar. Sonreír, para no dar miedo. Besar, para sentir la piel. Jaulas, para los animales salvajes. [...] Viñedos, para que haya botellas. Bolas anales, para el culo. Circo, para los elefantes (García 2015: 131-132-133).

Por ejemplo, en este caso nos *bombardea* con una larga lista de «cosas que existen» y «su razón de ser» jugando con su densidad durante tres páginas en una enumeración que no varía en su estructura. La densidad y la sobreabundancia de los temas a la hora de enunciar el texto dificulta la percepción por abrumador, y nos remite a un tipo de texto teatral cercano a la definición de teatro concreto de Lehmann. El texto, más que mostrarnos una amalgama de referencias que debemos recorrer para comprender la tesis que defendiera, es en sí un elemento completo, aunque en

apariencia nos deje con la impresión de no llegar a entenderlo. Su propia enunciación es ya una experiencia teatral completa, que nos genera conexiones sinestésicas pero que no revela ningún mensaje codificado ni es un señuelo para buscar significación más allá de la propia enumeración.

Sobre la frialdad o calidez, el narrador de *Daisy* se asemeja al de *Agamenón*... en el uso y registro del lenguaje, no jerarquiza sus monólogos, unas veces muy extensos y en otras ocasiones más breves... generando distanciamiento, frialdad, en el lector-espectador. Aunque, tanto por tratar personajes relevantes o conocidos por gran parte del público del siglo XXI como por situaciones que nos son habituales, esa calidez de reconocerte en el texto está presente. Es decir, es distante en su modo y cercano en su contenido.

Al contrario de lo que se suele adjudicar a la etiqueta de posdramático, en este texto y gracias a la NOTA DEL AUTOR, nos adentramos en un cosmos ficticio. Por la información sobre la enunciación nos delimitan un marco (poco concreto o definido, pero aun así presente) donde se desarrolla la acción y los personajes están presentes. En el terreno textual, por lo tanto, en principio no consideramos un co-actor la idea del acontecimiento/situación teatral por la presencia de la cuarta pared por la existencia de este cosmos ficticio.

Y, como último elemento a destacar perteneciente al tratamiento de los signos teatrales posdramáticos, la voz del narrador como voz monologada a través de la cual conocemos los hechos y la corporalidad que se desprende (ver punto 4.1.5. y la presencia de la voz monologada en *Agamenón*...).



Figura 3: Fotografía promocional de representaciones de *Daisy*. (Fuente: García 2021c).



Figura 4: Fotografía promocional de representaciones de *Daisy*. (Fuente: García 2021c).

4.3.- *Todos vosotros sois unos hijos de puta.*

4.3.1.- Tipología de texto teatral, características.

Todos vosotros sois unos hijos de puta (1999), texto de los últimos años de su época de Teatro poético (1986-1999) (Fernández 2017: 85), según las categorías de Jorge Dubatti sobre la temporalidad del texto, nos encontramos entre texto dramático pre-escénico (1^{er} grado) y texto dramático pre-escénico (2^o grado), del mismo modo que en *Agamenón...*, a falta de información exacta del momento de escritura del mismo. Según las categorías de Lehmann, debemos definirlo como texto representacional por los siguientes motivos:

- Nos proporciona información de la enunciación mediante dos notas al inicio del texto, cada una de las notas refiriéndose a cada una de las dos partes que componen el texto.
- En la nota sobre la primera parte insiste en la importancia de enmarcar los enunciados con una acción:

De todas formas he pensado que no tendrían potencia (potencial) las frases, si no estuvieran cada una seguidas de *un beso* y *un sopapo*. Son, por ejemplo, dos personas que hablan y mientras se pegan o se besan (García 2016a: 227),

y más adelante prosigue con:

Me da por culo, pero tengo que proponer la acción al menos para cerrar el círculo. Después que cada equipo de trabajo haga en el teatro con el texto lo de le venga en gana (García 2016a: 227).

- Tanto en la primera nota como en la segunda, hace mención a sujetos enunciadore:

Primera parte

[...]

Son, por ejemplo, dos personas que hablan y mientras se pegan o se besan.

[...]

Segunda parte:

Aparece en escena un nuevo sujeto.

Comienza a decir su texto.

Los dos individuos que hasta ahora se han besado y golpeado, se desplazan para hacer lo propio con el que acaba de entrar a escena (García 2016a: 227-228).

Al ser texto representacional, se compone de enunciados (texto principal) y de información sobre la enunciación (texto secundario). Este texto secundario en forma de didascalias gráficas aparece a lo largo de todo el texto y podemos interpretarlo como didascalias imperativas si queremos seguir los pasos del autor y respetar «la potencia (potencial)» de las frases, o como didascalias motivadoras si asumimos la plena libertad para hacer lo que nos venga en gana con el texto. Las dos notas relativas a la primera y la segunda parte del texto y la acción repetida entre bloques *Acción beso-sopapo*, pertenecen a la primera catalogación como didascalias imperativas y, como clara

didascalia motivadora, la poesía de Pier Paolo Pasolini, integrada en la nota a la segunda parte, por subrayar el concepto del autor en cuanto a su texto, no ofrecer información enunciativa, pero sí ayudar a la comprensión de su idea:

Está claro que cada acción que hemos hecho, consciente o inconsciente, a lo largo de una vida –en ese proceso que va desde empezar una vida sin pedirla y acabarla sin quererlo, horrorizados- ha merecido de unos aprobación y de otros, un golpe, es decir, siempre el juicio de un tercero.

Y nadie tenía razón.

Por eso me gusta esta poesía de Pier Paolo Pasolini:

Fragmento a la muerte

Vengo de ti y vuelvo a ti

[...] (García 2016a: 228-229).

El texto se nos presenta dividido en dos partes. La primera compuesta por 61 bloques de enunciados versificados al estilo de *Agamenón...*, intercalados por *Acción beso-sopapo*; la segunda formada por 10 bloques de enunciados sin puntuación, aunque con la característica de la mayúscula como forma de separarlos entre sí, intercalados además por *Acción beso-sopapo*:

Todos los lugares donde podía haber vivido Todos los lugares que conozco mal Todos los sitios donde me gustaría estar Todos los lugares en los que imaginé vivir Todos los lugares pasados por alto Todas las personas vividas de paso Todas las personas que quisiera olvidar Todas las que olvido y me duele olvidar

Acción beso-sopapo (García 2016a: 259).

Esta forma de estructurar el texto mediante la versificación, o la distinta separación del segundo bloque, al igual que veíamos en *Agamenón...*, confluye en el establecimiento de un ritmo propio cercano a la prosodia de un hablante o hablantes (ver punto 4.1.1.).

4.3.2.- Entorno comunicativo; acción en el texto.

«Son, por ejemplo, dos personas que hablan» (García 2016a: 227) y «Aparece en escena un nuevo sujeto» (García 2016a: 228) nos dan la clave para establecer tres locutores. Sin embargo, y dado que en el texto no encontramos ningún rastro de que más de una voz se manifieste, hablaríamos de un locutor que habla a través de tres cuerpos⁸⁴. En esta comunicación teatral por escrito, asimétrica al igual que en *Agamenón...*, hay dos sujetos que se comunican: la voz de *Todos vosotros sois unos hijos de puta* con el lector-espectador en términos desiguales, pues la voz comunica, y el lector-espectador es influenciado.

En cuanto a la existencia de acción en *Todos vosotros sois unos hijos de puta*, remitimos al punto 4.1.2. del análisis de *Agamenón* por llegar a los mismos resultados.

⁸⁴ «En estos casos, la abstracción y el antropomorfismo permiten recuperar la transmisión de ideas o emociones del autor al espectador, sin la intromisión del intérprete. Al mismo tiempo se requiere el alejamiento de toda traza mimética en la representación, pues el personaje ya no tiene una categoría individual, ni una fuerza central, sino que participa de un proceso discursivo» (López 2016b: 28).

4.3.3.- Historia y discurso; fábula y acción dramática.

Si la fábula, según palabras de José Gabriel López Antuñano, la entendemos como la «relación cronológica del contenido temático que sustenta temas y motivos; es decir, la historia literaria, concebida como encadenamiento de sucesos con un tema preponderante y engarzados por su pensamiento causal y lógico» (López 2016b: 24), en *Todos vosotros sois unos hijos de puta* se disuelve. No hay una lógica imperante del porqué avanza la acción. Leemos sobre distintos momentos en la vida del supuesto yo narrador, tratando temas diversos: la infancia y el choque de realidad; relaciones con la pareja y la familia; el éxito y el amor juvenil; los primeros trabajos... Pero los episodios por los que transita no están definidos con claridad, el esquema fabular que podamos entrever a partir del texto es fragmentario, y nos ofrece más detalle el discurso sobre el contenido de la obra que la historia que pueda contener. Como vimos en el apartado sobre el entorno comunicativo, el relato se sustenta en la voz del narrador, quien maneja la temporalidad:

Hace calor, será verano supongo, soy un niño

Tengo en mis manos una escopeta

Estoy en el cuarto de atrás de la tienda de mis padres: (García 2016a: 231).

En un primer momento, podríamos intuir un orden temporal diacrónico por comenzar la historia en la infancia y avanzar hacia la edad madura, o quizá, a través del presente histórico, un anacronismo retrospectivo de matiz onírico. Siendo más plausible la segunda opción por la fragmentariedad de los bloques, nos encontramos con que la voz está en todos los tiempos y en ninguno concretamente, en una suerte de desdoblamiento. Por ejemplo:

Regreso a casa a las
tantas de la noche
y el perro que me acompañó de niño
está tirado frente a la misma puta puerta
con el mismo puto número
en el mismo puto barrio
puto adoquín rojo, Puto cielo negro
Sobre mi puta casa
Lo mata el Ayuntamiento
La Perrera
Está contemplado como
servicio público
echar gas a nuestros perros
gasearlos
si nuestros perros callejean a las 12 de la noche
No he soltado hasta hoy una puta
lágrima por el puto perro (García 2016a: 232).

Narra en presente unos acontecimientos pasados para luego comentar desde el presente de la narración que «No he soltado hasta hoy una puta // lágrima por el puto perro». Esta falta de definición y pluralidad en la temporalidad no es exclusiva de este ámbito; también se encuentra en los ámbitos de investigación sobre la espacialidad y los personajes. Tenemos información sobre el narrador que toma la palabra y el número de actores en escena que le darían voz por la información dada por el autor en las didascalias, desde un lugar indefinido donde se produce la enunciación. Sobre los lugares en la narración, se producen saltos de un espacio a otro que impide localizar un

lugar para cada acontecimiento, porque se ha dado más importancia a cómo está siendo contada la historia que dónde se desarrolla cada episodio. En contadas ocasiones otros personajes (algunos nombrados y otros indefinidos) toman la voz, pero en estilo directo o indirecto desde el narrador:

Cómo deciros que no bebíamos, ni tomábamos
pastillas, que éramos
unos angelitos

*ella se lo hace
en los coches
hasta con dos tíos a la vez
los sábados,
cuando tu...*

Todos vosotros sois
Unos hijos de puta (García 2016a: 242).

Los personajes surgen de entre los enunciados con menciones veloces, siempre a través del narrador intraescénico que les da voz como extraescénicos, y ninguno de ellos tiene énfasis o intensidad en el desarrollo del texto, ni se convierte de manera alguna en el narratario. Del narrador sí que cabe decir que su figura es la misma que la del autor implícito, y, gracias a la información biográfica que tenemos sobre Rodrigo García, podríamos decir que se trata del autor real o al menos comparte en parte detalles biográficos:

Mis viejos son inmigrantes españoles, dos gallegos que se vinieron a vivir acá en los años cuarenta. Mi viejo era carnicero, mi madre verdulera (Rodrigo García... 2018),

al igual que el narrador-autor implícito de *Todos vosotros sois unos hijos de puta*:

Como mi padre tenía una carnicería
no tenía que ir hasta la carnicería
y pedirle al carnicero
grasa
para el balón (García 2016a: 247).

Como en *Agamenón...* y la definición del ámbito de investigación sobre el discurso, ante la ausencia de información sobre la especificidad de un narratario, sobreentendemos que el narrador se dirige al lector-espectador, a la sala. De este modo, no podemos decir que el discurso se estructure en exclusividad por la enunciación monologada (narratividad), también desde el diálogo (dialogicidad), aunque no sea una comunicación simétrica.

Por último, en términos de figuratividad y mundo posible de *Todos vosotros sois unos hijos de puta*, el grado de afinidad del contenido textual y la posible realidad de los lectores-espectadores es bastante alta por los temas tratados (y ya mencionados al discernir sobre su fábula) y que apelan a la gran mayoría de los posibles destinatarios por genéricos: la infancia, el primer amor, las primeras relaciones y el trabajo...:

El 18 de mayo de 1990 me he olvidado

Del cumpleaños de mi madre (García 2016a: 238).

Mi amigo Pupi trabajaba en una
Fábrica

Me dice: si te admiten
has de tener cuidado con el
torno (García 2016a: 247).

Cuando regresé a casa de mi familia
por primera vez después de
10 años viviendo en otro país
que está separado del país de nacimiento
por aproximadamente 300.000 pesetas
me visitaron muchas personas
del barrio (García 2016a: 248).

La convencí
Nos pegamos de lo lindo
Cambiamos de casa
de país
alquilamos
vendimos
compramos
rehicimos
aprendimos a conducir
a cocinar (García 2016a: 251)

Teniendo en cuenta la pluralidad de realidades de los lectores-espectadores, es imposible descubrir si el mundo posible que crea Rodrigo García hace referencia de

forma objetiva al mundo actual debido a la maleabilidad en la percepción y su subjetiva concepción. Por otro lado, y en cuanto al personaje narrador y su comportamiento, produce la extrañeza propia de los personajes posdramáticos pertenecientes a las Nuevas Escrituras Escénicas: «El que refleja un modelo de sociedad en crisis y responde al concepto de anti-héroe» (López 2016b: 27), con alternancia de un lenguaje en gran parte lírico, incluso con reflexiones filosóficas, intercalado con lenguaje a veces vulgar o cotidiano:

El deseo es infinitamente
más respetable que el amor
El deseo se apaga
el amor se diluye
el deseo expira
el corazón patalea (García 2016a: 249).

Calor dentro de casa, afuera un grado
Estoy de puta madre tengo
el estómago lleno, tengo el tiempo y el
dinero suficiente para describir
una foto de guerra (García 2016a: 250).

Y mi cabeza mía dentro de
mi cabeza prestada:
“Demócrito ha dicho que el aire
está lleno de imágenes” (García 2016a: 253).

Dentro de la subjetividad propia del texto y de ser narrado en primera persona por el autor real, más que hablar sobre la misma realidad, genera una realidad paralela influenciada por esta. En una entrevista el autor afirmó lo siguiente: «Porque el teatro creo que tiene que ser más oscurantista y no tanto el espejo de la realidad, ¡qué coño de espejo!, tiene que proponer otras realidades poéticas» (La ‘anticonmemoración’... 2008). Si hablamos del término reversibilidad, con esta declaración se aprecia que ese mundo posible de Rodrigo García es a la vez poético. Sobre la reactividad del texto, no sugiere modificaciones en la realidad lo bastante consistentes como para ser señalados, lo que sí merece mención es la siguiente declaración: «Yo vivo en una sociedad capitalista y occidental, ya sabemos las reglas del juego» (Théâtre du Rond-Point 18, mayo, 2017b), que deja patente una línea de conformidad en las obras de Rodrigo García, de resignación ante el mundo actual por su falta de reactividad. Entonces, ¿por qué escribe?:

¿Quiénes son esos que llegan a los teatros? Son exactamente como yo, personas que no tienen problemas económicos, que tienen un nivel cultural, que consumen la cultura como una distracción más o como una forma de vivir. Y todos los días te preguntas: ¿qué sentido tiene que yo haga este tipo de discurso para ellos? Realmente es un sin sentido, sí, una contradicción muy grande. Pero la única respuesta que he encontrado siempre es que peor es quedarse callado (Ruiz y Hernández 2008).

4.3.4.- Transtextualidad.

La relación con otros textos existentes en *Todos vosotros sois unos hijos de puta* es a todas luces menor que en *Agamenón...* o *Daisy*. Es más, las relaciones entre textos presentes de manera clara en esta obra se podrían concretar únicamente en dos.

La primera de ellas se trata de la inclusión del poema de Pier Paolo Pasolini en la didascalia referente a la segunda parte del texto, en una relación de intertextualidad y de aumento en la extensión del texto por injerto del poema en *Todos vosotros sois unos hijos de puta*. O, siendo más concretos, este poema iría insertado no en el texto propiamente dicho, sino en el paratexto si entendemos las didascalias iniciales como prefacio o prólogo. De cualquier manera, se daría esa relación intertextual.

La segunda, y siempre teniendo en cuenta una definición de texto plural y no solo aquella que está por escrito (según se comentó al inicio de esta investigación), aquí trataríamos la biografía del autor como un texto al que se remite en una relación de intertextualidad, o como una realidad extratextual⁸⁵ que es conectada al texto por mención. De cualquier modo, gracias al descubrimiento de esta relación se puede ampliar nuestro conocimiento del texto, aunque no sea necesaria para su comprensión. Además, por la polisemia del mensaje que se da en textos de estas características, pueden perderse estas relaciones textuales dado su alto contenido de autorreferencias (López 2016b: 23).

4.3.5.- Presencia de signos teatrales posdramáticos.

Aunque en un principio de su lectura *Todos vosotros sois unos hijos de puta* dé la sensación de unidad con la historia sobre su niñez, al sexto bloque vemos cómo rompe con esa línea progresiva:

Hay gente que lleva, toda la vida, la muerte

⁸⁵ La realidad extratextual no deja de ser una construcción, como podemos leer en *Tras los límites de lo real* de David Roas (2011) o en *La construcción social de la realidad* de Berger y Luckmann. Entonces, desde ese punto de vista de la realidad extratextual como construcción y devenida ficción al ser contada mediante el lenguaje (ver nota 1), es lógico que los textos de Rodrigo García puedan hacerles referencia porque están al mismo nivel o poseen las mismas características.

dentro

Gente huevo-Kinder

Los abres al medio y

sólo encuentras baratijas (García 2016a: 233).

Como vimos, no hay fábula detrás del texto, por lo tanto, observamos una colección de distintos bloques con distintos mensajes, de distinta temática y con distinta estructura... es decir, sin jerarquía en una relación paratáctica entre bloques. A diferencia de *Agamenón...* y *Daisy*, la información sobre la enunciación entre los enunciados es en cierto modo lo suficientemente sólida como para tenerla en cuenta en cuanto a la simultaneidad y su afirmación, porque la relación entre los enunciados y las acciones podemos verlas, dependiendo de su rapidez de ejecución, como acciones simultáneas. En *Daisy*, en su NOTA DE AUTOR, la información de la enunciación que nos proporciona no interactúa directamente con los enunciados puesto que se nos presenta al inicio del texto per sé. Sin embargo, en *Todos vosotros sois unos hijos de puta* la acción *beso-sopapo* está presente dentro de los distintos bloques, y provoca que la comprensión del hecho escénico o del texto deba aparcarse para recibir la información o hasta que esté completada, tanto los enunciados como las acciones y su interacción, sin tiempo para procesar sus significados entre uno u otro (si es que hubiera) porque se dan casi al mismo tiempo en la lectura. Como decíamos, en un principio de la lectura, el autor implícito parece engañarnos con una historia que acaba por disolverse y nos envuelve en infinidad de temas y distintas historias, nos confunde con sobreabundancia de temas, al mismo tiempo que alarga la acción *beso-sopapo* a lo largo de todo el texto en un juego con la densidad de esta misma acción mediante su repetición continua.

El tratamiento del signo teatral posdramático de la calidez (al irrumpir en nuestra realidad) y la frialdad no se distingue del efectuado tanto en *Agamenón...* y *Daisy*, al igual que con la corporalidad (ver puntos 4.1.5. y 4.2.5).

Todo lo ya expuesto nos lleva a confirmar que es un texto que ha abandonado la síntesis por la falta de jerarquía y unicidad en el mensaje, que su estructura está cerca de lo que se entendería por onírico por sus saltos temporales y temáticos, y, gracias a estas conexiones dispares, estaríamos estableciendo correspondencias sinestésicas al no hallar ninguna certeza en nuestra percepción en su lectura.



Figura 5: Fotograma de una grabación de una representación de *Conocer gente, comer mierda*.
(Fuente: García 2021b)



Figura 6: Fotograma de una grabación de una representación de *Conocer gente, comer mierda*.
(Fuente: García 2021b)

4.4.- *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Umberto.*

4.4.1.- Tipología de texto teatral, características.

Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto (2018), cuarto texto de nuestra investigación y primero que analizamos de su etapa de Obras Universo (2009-...) (Fernández 2017: 88), es de difícil categorización a causa de los distintos elementos que lo conforman. Aun así, y como iremos detallando más adelante, lo categorizamos como texto representacional y, en cuanto a su temporalidad, por su fecha de publicación y por la fecha del estreno de la obra, como texto dramático pre-escénico (2º grado).

En la introducción del texto nos avisa el autor de los componentes del texto:

Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto consta de cinco capítulos, diez anexos y seis vídeos como material adicional más un epílogo, ordenados con tino, de modo que quien no la entienda, es que es tonto (García 2018: 9).

La problemática de definirlo como texto representacional está relacionada con la cuestión de saber a qué podemos llamar texto principal o texto secundario. Los capítulos, los anexos y el epílogo, compuestos en exclusividad por enunciados sin información escénica⁸⁶, formarían el texto principal. Sin embargo, a lo largo del texto encontramos seis códigos QR que, a través de un dispositivo móvil, nos muestran seis vídeos:

⁸⁶ A no ser que entendamos los títulos que los *coronan* como didascalias orientativas o descriptivas y por lo tanto información que incumbe a la enunciación.

1. Los códigos QR incluidos en el libro remiten a una serie de vídeos realizados para la puesta en escena de *Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto* en el teatro Humain trop humain – CDN de Montpellier (García 2018: 14).

Cada código QR aparece con una descripción y tratado como *Material adicional* o paratexto. Al haber sido realizados expresamente para la puesta en escena, ¿estaríamos hablando de texto secundario por remitir a elementos que acompañan o modifican la enunciación del texto principal? De lo que sí estamos seguros es que su inclusión en el texto nos imposibilita hablar de texto lingüístico. Como paratexto hallamos también un índice onomástico, no reflejado en la introducción anteriormente citada, que nos da la suficiente información como para entender la temporalidad del texto en cuanto a su representación escénica por el autor y su categorización como texto dramático pre-escénico (2º grado).

A diferencia de las tres obras ya analizadas, la disposición del texto no remite de manera significativa a la sonoridad de la prosodia o al ritmo propio de la oralidad de la versificación o falta de puntuación de *Agamenón...*, *Daisy* o *Todos vosotros sois unos hijos de puta*. En este caso, se intercalan grandes párrafos seguidos de enunciados breves:

La higuera este verano dio lo mejor de sí misma para nadie.

Nadie arrancó las brevas de las ramas, nadie se esforzó. La tierra bajo la higuera Exuberante se hastiaba de higos que caían pesados, llenos de vida, frutos suicidas, estallando, abiertos, chorreantes, algunos putrefactos, mientras zumbidos lejanos de motos y camiones perforaban esa atmósfera del mes de agosto, a medianoche, un aire

espeso como un flan, que anunciaba la tormenta y Permitía que se colasen ruidos por sus orificios.

Si no encontrar sosiego fuese algo estrictamente personal, me lo callaría.

Eres un invitado a la fiesta. Compórtate.

En el fondo, la serenidad causa pavor. Quien la nombra, la nombra para ahuyentarla (García 2018: 40).

Este ritmo, que se distancia al que se había creado en las anteriores obras analizadas, no procede de la eliminación completa del narrador intradieгético que es característico de las demás obras, aunque sí encontramos variaciones en este campo. Únicamente en los anexos y en el epílogo, el narrador hace mención de sí mismo y se coloca como participante en la historia o da fe de su existencia. En los capítulos, sin embargo, no tenemos información de quién toma la voz, salvo en el capítulo IV, titulado «Evel Knievel analiza las causas primeras de las relaciones sexuales y empieza a clasificarlas», que, aunque no haga mención de sí mismo, a través del título entendido como didascalia orientativa, podemos entender que es él quien enuncia el texto, es decir, su narrador; y en el capítulo V, «Discusión entre Demóstenes y Lisias en la playa de Ondina en Salvador de Bahía», donde desconocemos quién habla, en qué momento y qué enunciados son atribuidos a cada uno de los personajes.

4.4.2.- Entorno comunicativo; acción en el texto.

Como decíamos en el apartado anterior, en los capítulos desconocemos quién es el narrador, o podríamos estar hablando de un narrador omnisciente, sin corporalidad, más típico de la novela que de los textos teatrales. En cambio, tanto en los anexos como en el epílogo, a través de los títulos sabemos qué personajes toman la palabra como narradores:

- Anexo 1: Neronga.
- Anexo 2: Evel Knievel.
- Anexo 3: Orson Welles.
- Anexo 4: Charles Darwin⁸⁷.
- Anexo 5: Demóstenes.
- Anexo 6: Lisias.
- Anexo 7: Orson Welles.
- Anexo 8: Demóstenes⁸⁸.
- Anexo 9: Orson Welles.
- Anexo 10: Neronga.

El caso del epílogo y su narrador merece estudiarse por separado. Con un subtítulo que dice «Donde se comprende por fin de qué va todo esto», parece tomar la palabra como narrador el autor implícito (o posiblemente el narrador de los capítulos)

⁸⁷ Tanto en el anexo III como en el IV la información es incompleta. En el III nos dice que toma la palabra Orson Welles mientras se pregunta a sí mismo «quién era él antes de ser MacBeth» (García 2018: 23), pero no tenemos más texto; en el IV supuestamente toma la palabra Darwin, aunque luego el narrador trate al naturalista en tercera persona.

⁸⁸ Sobre el anexo VIII sabemos que fue Demóstenes quien escribió las notas que aparecen en el texto, pero no si realmente es el quien enuncia, o si alguien más lee estas notas.

con la intención de esclarecer el texto, al igual que se demuestra en la introducción. Este, además, toma el control de la fábula tanto para detenerse en comentar lo que le gusta San Agustín como para acelerar el ritmo:

Resumiendo el asunto rapidito –que todo el mundo tiene cosas que hacer y ya son más de las ocho-, se trata de una guerra más larga y más sangrienta que la guerra de Independencia de Brasil, con Neronga llamado a combatir junto al motociclista de acrobacias norteamericano Evel Knievel, que se las veía moradas para liberar él solo al pueblo bahiano de la tiranía de Orson Welles disfrazado de Macbeth, que se había hecho con el control de la región y tuvo, además, la brillante idea de restaurar la esclavitud. Vamos, un colgado (García 2018: 50).

La figura del narratorio, sin identificar ni por el texto principal ni por el texto secundario, al hablar de discurso teatral, se convierte en una posible sala dentro de la comunicación teatral. Como en *Agamenón...* y en *Todos vosotros sois unos hijos de puta*, el narrador (o narradores) se dirige hacia un lector-espectador que desconocemos, un lector o espectador implícito que no toma la palabra (comunicación asimétrica) y tan solo se deja influir.

Por último, para hablar de acción dentro del texto, remitimos al punto 4.1.2.

4.4.3.- Historia y discurso; fábula y acción dramática.

De los textos de Rodrigo García elegidos para esta investigación, *Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto* es uno de los que mejor se puede deducir

una historia o fábula⁸⁹, aunque sus secuencias se nos presenten desordenadas en el tiempo (o en la acción dramática) y quede así diluida y poco compacta. En «EPÍLOGO O PREFACIO TARDÍO // Donde se comprende por fin de qué va esto» se narra la historia per sé de la obra, en un intento de dar coherencia a las intervenciones, a los narradores y a los lugares que giran en torno a ella.

La temporalidad es incierta por el orden de los acontecimientos en el discurso-acción dramática, de los supuestos episodios de la fábula-historia y de las secuencias (anexos y capítulos). Antes de llegar a la lectura del epílogo, los títulos de los capítulos y los anexos nos ayudan a ordenar ligeramente algunas de las secuencias en un esbozo de esquema temporal:

- 1.- Anexo I; Cavilaciones de Neronga durante el vuelo Tokio-Salvador de Bahía (extracto)
- 2.- Capítulo I; Los helados antropomórficos de la sociedad Welles-Roca
- 3.- Capítulo II; Evel Knievel y el tabaquismo
- 4.- Anexo II; Evel Knievel se prepara filosofando a solas ante un más que probable encuentro con Lisias en Brasil
- 5.- Anexo III; Un Orson Welles introspectivo se pregunta quién era él antes de ser MacBeth
- 6.- Seguimiento del anexo IV; Donde toma la palabra el naturalista Charles Darwin
- 7.- Capítulo III; La compañía funeraria para enanos de la sociedad Welles-Starck
- 8.- Anexo V; Demóstenes, aquejado de dolores de toda clase de colitis, va a una farmacia en Brasil

⁸⁹ En la entrevista del anexo 9.2., pregunta 4, Rodrigo García nos dice que sí que intentó hacer una historia en la creación del libro de *Evel Knievel...*, porque creía que tenía que elaborar para este formato algo más que *frases aisladas*, pero que para el teatro este texto fue una cosa *bien distinta*.

- 9.- Anexo VI; Fragmento del diario de Brasil de Lisias correspondiente a su segunda semana en tierras del finado Humberto
- 10.- Capítulo IV; Evel Knievel analiza las causas primeras de las relaciones sexuales y empieza a clasificarlas
- 11.- Anexo VII; Orson Welles le habla a un acarajé
- 12.- Anexo VIII; De las notas del iPhone escritas por Demóstenes para su cuaderno de notas del viaje a Brasil
- 13.- Anexo IX; Escena del banquete de MacBeth con el espectro de Banquo narrada por un Orson Welles irreconocible de tan humano
- 14.- Capítulo V; Discusión entre Demóstenes y Lisias en la playa de Ondina en Salvador de Bahía
- 15.- Anexo X; Cavilaciones de Neronga durante el vuelo Tokio-Salvador de Bahía
- 16.- Epílogo o prefacio tardío; Donde se comprende por fin de qué va todo esto

Aun así, no determina una temporalidad lo suficientemente clara como para estar hablando de la existencia de una fábula o de un esquema fabular consistente. Por ejemplo, por los títulos y el epílogo sabemos que Neronga viaja desde Tokio a Salvador de Bahía con el fin de «combatir junto al motociclista de acrobacias norteamericano Evel Knievel» (García 2018: 50), pero ni el encadenamiento de los sucesos ni la lógica interna son propios de una fábula clásica. Caso extraño ocurre también con la espacialidad y sus lugares poco concretos. Un avión donde Neronga cavila; la farmacia que visita Demóstenes; la playa de Ondina en Salvador de Bahía donde discuten Demóstenes y Lisias; pero en el epílogo, finalmente, se habla de una espacialidad concreta de un suceso de la obra:

La epopeya transcurre en escasos ciento cincuenta metros. La distancia que separa el puesto de acarajé de Dinha del puesto de acarajé de Cira en el barrio de Río Vermelho en Salvador de Bahía (García 2018: 50).

Entre los dos puestos da lugar la guerra y finaliza la historia. Sin embargo, la relación espacio-temporal queda ligeramente matizada y sin ahondar. Así, esta fábula sin definición exhaustiva parece más una excusa para darle la voz a los personajes, para que estos monologuen⁹⁰, que el resultado de una decisión meditada de narrar unos sucesos concretos e interrelacionados con un tema fijo y preponderado, sobre todo por un aparente desinterés de contar la historia. Y así lo percibimos:

Resumiendo el asunto rapidito –que todo el mundo tiene cosas que hacer y ya son más de las ocho (García 2018: 50).

Gran combate desde el acarajé de Dinha hasta el acarajé de Cira. Guerra de religión. Yo qué sé. Me lo acabo de inventar (García 2018: 52).

Y se acabó (García 2018: 58).

De una falta de interés por narrar los hechos, encontramos el mismo síntoma en el porqué de los personajes de *Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto*. Ya conocemos que hay varias voces que a través del monólogo dan lugar a la enunciación del texto, ninguna de ellas especialmente destacada. A pesar de tener varios

⁹⁰ «El punto de partida es un tanto delirante, es verdad –reconoce este polémico creador, cuyos trabajos siguen teniendo mayor repercusión fuera de nuestras fronteras que dentro de ellas–; pero es solo un pretexto para hablar de las cosas que me preocupan de la sociedad actual. Hay reflexiones intimistas, casi filosóficas, y hay también una mirada crítica, con mucho humor, a algunos asuntos como el mundo de los chefs y la nueva cocina» (Losáñez 2018)

narradores, en el léxico y en el modo de usar el lenguaje no encontramos ninguna distinción, parece que un solo narrador es el que toma la voz de varios personajes, o de un autor implícito o real que no varía en la manera en la que les da voz. De las relaciones entre los personajes, Demóstenes y Lisias forman un dúo (proviene los dos de Atenas, discuten en el capítulo V...), Evel Knievel y Neronga luchan juntos contra Orson Welles vestido de MacBeth... y, sobre su importancia, si tenemos en cuenta tanto el título como «Epílogo o prefacio tardío», los personajes de Evel Knievel y Macbeth de algún modo jerarquizan el texto porque alrededor de su conflicto se compone el texto, aunque no sea hasta el final que conozcamos el porqué.

Si en *Agamenón*, *Daisy* y *Todos vosotros sois unos hijos de puta*, el narrador siempre tomaba forma en un sujeto, ya sea un autor implícito o real que toma la palabra, el filósofo Gottfried Leibniz o un narrador al que le ha concedido la palabra el autor implícito, en *Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto* distintos sujetos, distintas voces, propician el discurso a través de la narratividad y la dialogicidad en el sistema dual que también vemos en las anteriores obras. La única diferencia reseñable sería que no sabemos si de los distintos narradores desconocidos, aquellos o aquel al que no se le da nombre mediante el texto principal o secundario, participa en la acción dramática como personaje o es externo a la acción dramática. Por lo tanto, cabría decir que estamos ante un falso perspectivismo múltiple: distintas voces pero que no difieren claramente entre ellas, pareciendo ser todas las del autor implícito sin variar el registro utilizado.

De esta locura de historia caótica, en el ámbito de articulación sobre la figuratividad y mundo posible, sí encontramos cierto grado de similitud con la realidad

del lector-espectador, sobre todo en los personajes. El concepto de realidad es subjetivo y no se puede agrupar en un concepto la pluralidad de visiones. Even Knievel, Orson Welles, Macbeth, iPhone, hípsters, los Rolling Stones, los típicos destinos vacacionales («...y aunque las víctimas se esforzasen por dar con los diseños más originales al final no se libraban de tropezarse en Cancún, en Ibiza o Santorini o en la Lazy Beach de Camboya a doscientas personas...» (García 2018: 16), *emoji*, *selfies*... son figuras o elementos de coinciden con la actualidad o la cultura popular. Otros, como Lisias, Demóstenes, San Agustín, Neronga... se dan con menor asiduidad o son menos populares.

Pero ¿son reales, verosímiles, las situaciones en *Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto*? Sí, si nos referimos a las ocasiones en las que se humanizan algunos personajes y explican sus sentimientos:

Soy todo impaciencia. Ansiedad no me abandones, excrementos no me abandonéis, lágrimas no me dejéis solo, no marchéis. Tristeza no me sueltes de la mano (García 2018: 13).

Empatizamos con su estado anímico porque lo reconocemos como posible, pero de distinta manera con las situaciones en las que aparecen. Algunas, como parodias o sátiras de problemas cotidianos como permitir que en tu casa fumen los invitados:

Por el otro extremo del globo terráqueo andaba Evel Knievel. No permitía que se fumase en su casa, pero le gustaba hacerlo en casa de los demás. Forzaba la situación hasta que daban el brazo a torcer ante su insistencia y mal humor, y luego se iba contento de haberles dejado el apartamento apestando (García 2018: 19).

Sin embargo, especialmente con el capítulo I «Los helados antropomórficos de la sociedad Welles-Roca» y el capítulo III «La compañía funeraria para enanos de la sociedad Welles-Starck» por su surrealismo, difícilmente podremos trazar una similitud con la realidad de estas situaciones. Como ocurría, además, en *Daisy* con la presencia de un filósofo del siglo XVII, el anacronismo de los personajes, la presencia de personajes de ficción de la cultura popular como Neronga y su unión, aunque pertenezcan a distintos imaginarios, las situaciones en las que estos se ven envueltos (Demóstenes va a la farmacia en Brasil o escribe notas en su iPhone, Orson Welles le habla a un acarajé, Lisias escribiendo un diario en Brasil...), el uso del lenguaje entre áulico y vulgar... nos crea una amalgama poco realista, más cercana al surrealismo y a lo onírico. Dentro del caos, no obstante, y sobre todo al narrador que unifica con su estilo los acontecimientos, es un universo autoconsistente porque «un autor puede inventar un comportamiento de la realidad dislocado con respecto a nuestra visión del mundo, pero si todos los elementos que forman ese microcosmos se rigen por un sistema de leyes consistente, ese mundo ficcional será verosímil» (Sanchis 2003: 55), y por tanto se ha construido un mundo posible, además con reversibilidad:

El sueño americano consiste en despertarte pobre y tramar una maldad, ejecutarla, fracasar e irte a dormir igual de pobre. Al día siguiente, vuelta a empezar, hasta que te agarran y vas en cana. ¡Eso de americano no tiene una minga! Dijo Demóstenes. Eso es más universal que el helado de chocolateeeeeeeeeee (García 2018: 58).

Por el contrario, su reactividad, más que estar construida sobre una propuesta de mejorar la situación actual, la realidad, se fundamenta en el rechazo, pero a la vez en el conformismo de saber que no hay solución, en la tónica del estilo de Rodrigo García por sus obras y sus declaraciones.

4.4.4.- Transtextualidad.

Dentro de la relación que pueda tener *Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto* con otros textos, de manera secreta o manifiesta, la primera que trataremos será aquella relacionada con su título. Mediante un juego de palabras hace referencia a través de la intertextualidad a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, película brasileña de 1964, dirigida por Glauber Rocha y dentro del llamado Cinema Novo de Brasil. Esta película, en cierto modo igual que el texto de *Evel Knievel...*, se caracteriza por incluir hechos de la historia de Brasil, sus leyendas, su épica y su lírica, con tintes de revolución social por luchar contra la opresión, las condiciones de las clases bajas y el hambre. También conviene señalar que Rocha realizó sus películas desde un estilo documentalista, donde mezclaba la cultura popular, la religión, el mito... y de esta forma se acerca a temas contemporáneos como las injusticias sociales (la reforma agraria en Brasil) y, muchas veces, a través de la politización de los mitos.

En el anexo IX, el título «Escena del banquete de Macbeth con el espectro de Banquo narrada por un Orson Welles irreconocible de tan humano», hace alusión al acto III, escena cuarta, de *Macbeth* (1623) de William Shakespeare en una relación de intertextualidad, donde Macbeth, Lady Macbeth, Ross, Lennox, caballeros, sirvientes, asesino primero y el espectro de Banquo se reúnen en un banquete, donde a Macbeth, tras haber ordenado asesinar a Banquo se le aparece su espectro solo ante su mirada, creyéndole loco los demás comensales. Pero el texto propiamente dicho del anexo IX, más allá de narrar un banquete bullicioso, no tiene más puntos en común con los acontecimientos de la obra de Shakespeare.

En el «Epílogo o prefacio tardío», mediante alusión directa, el narrador-autor implícito lee algunas citas de san Agustín, de su obra *La ciudad de Dios*, en una

relación intertextual: «luego ir a la biblioteca y ponerme a leer a San Agustín. Qué cabrón San Agustín, ¡cómo me gusta!» (García 2018: 51). Incluso, gracias a la comparación entre la Ciudad celestial y la Ciudad pagana que se concreta en la obra de san Agustín, se divide el *escenario* del conflicto en el texto de Rodrigo García:

Las dos ciudades como debate en el interior del ser humano: la ciudad de Dios y la ciudad en la tierra, el puesto de acarajé de Dinha y el puesto de acarajé de Cira, el acarajé celestial y, a solo ciento cincuenta metros, el acarajé terrenal (García 2018: 52).

Ya consideramos anteriormente la biografía de Rodrigo García como un texto, aunque para Genette sea una realidad extratextual (Genette 1989: 13). Además, como en este mismo apartado la película *Deus e o Diabo na Terra do Sol* la hemos definido como texto, haremos lo consecuente con otros aspectos que presenten coherencia textual en el sentido de un tejido cohesionado y con un sentido definido. Por ejemplo, toda la información en torno a Evel Knievel (en especial su biografía) por remitirnos a su figura, o sobre Neronga, personaje de la serie de televisión japonesa *Ultraman* (1966-1967). De igual modo, a Lisias y Demóstenes, dos de los oradores áticos, con su mención como personajes, se nos remite a sus figuras y obras.

4.4.5.- Presencia de signos teatrales posdramáticos.

Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto, de entre las obras analizadas, es la única que ofrece una falsa ausencia de jerarquía hasta que llegamos a «Epílogo o prefacio tardío; Donde se comprende por fin de qué va todo esto», que consigue ordenarnos, con una temporalidad confusa, los acontecimientos. Este desorden

se resuelve con la llegada del último bloque textual, sin embargo, ya nos ha provocado conexiones sinestésicas por la aparente falta de comunalidad en la propuesta, por la incertidumbre temática y las escasas conexiones. Hasta ese punto desconocemos qué es lo principal y qué lo secundario, salvo por la reiteración de las distintas intervenciones de los personajes, relegando a un segundo plano a Lisias y a Demóstenes como personajes secundarios. A pesar de jerarquizarse el texto al final (por eso el «prefacio tardío»), en cuanto al género no encontramos unanimidad. Se mezcla el género confesional, con la narración clásica en tercera persona, con la epopeya. Esta temporalidad no definida nos provoca en nuestra percepción una simultaneidad al no localizar cada capítulo o anexo, o al menos no en relación a ningún hecho concreto. Sabemos del vuelo de Neronga por el anexo I y el anexo X, pero desconocemos los motivos de tal viaje hasta el «prefacio tardío». Además, el exceso de información que sentimos por la simultaneidad, venida de la falta de jerarquía, nos elimina la comprensión y el sentido. Sin haber priorizado ningún hecho o personaje de manera destacable, nos enfrentamos a una sobreabundancia y a una densidad inabarcable de temas, al menos hasta el último momento.

Este doble juego con la jerarquía lo encontramos de distinto modo con la calidez y la frialdad en *Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto*: las continuas referencias a una realidad cognoscible (la cultura popular de los años 60-70, destinos vacacionales...) nos acerca al mundo posible; el uso del lenguaje, lejano al habla cotidiana, y sus acontecimientos irreverentes, alocados y alejados de la realidad del lector-espectador, nos aleja y nos impide empatizar.

De la corporalidad, a través de la narración en primera persona, como ocurría en las demás obras, advertimos su presencia pues nos apela directamente con la presencia

que denota el tomar el *yo* (aunque, como expresamos con anterioridad, el *yo* no esté claro en todos los bloques).

De las obras analizadas, esta es la primera que presenta un cosmos ficticio cerrado, aunque la fábula esté diluida por cómo se nos presenta, por su discurso. La irrupción de lo real, por lo tanto, dependerá de las condiciones en la enunciación, desconocidas en el terreno textual, y de cómo se llevará la representación escénica de este texto. Sí podríamos entender este tratamiento de los signos teatrales posdramáticos como la mención a ideas, personajes, conceptos y situaciones cotidianas de la realidad del lector-espectador, pero no sería exclusivo del ámbito posdramático.

Por tanto, hay un abandono de la síntesis matizable, recurriendo a la jerarquía como excusa para monologar, provocadora de imágenes oníricas a través de la sinestesia, por las correspondencias que se generan ante la falta de información y la unión de distintos elementos de imaginarios completamente diversos.



Figura 7: Fotografía del montaje *Evel Knievel contrMacbeth na terra do finado Umberto*.

(Fuente: García 2021d)



Figura 8: Fotografía del montaje *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Umberto*.

(Fuente: García 2021d)

4.5.- Protegedme de lo que deseo.

4.5.1.- Tipología de texto teatral, características.

El texto de *Protegedme de lo que deseo* (1997), dentro de su Teatro poético (Fernández 2017: 85), al ser una transcripción a partir de la grabación de la obra en la sala Cuarta Pared en Madrid (García 2015: 9), presenta dificultades para catalogarlo bajo un tipo de texto solamente. Si obviamos su contexto, lo definiríamos como texto lingüístico por la ausencia de información sobre su enunciación en forma de didascalias, es decir, su composición como texto principal por estar formado solamente de enunciados. Pero si tenemos en cuenta su procedencia, debemos matizarlo. En las distintas categorías que expone Lehmann y Jorge Dubatti, podríamos teorizar con *Protegedme de lo que deseo* definiéndolo como una unión de texto de la escenificación y texto dramático pre-escénico (2º grado)⁹¹. Al haber sido registrado por escrito a partir de la grabación de una representación en concreto, tenemos en cuenta las posibles aportaciones de los actores, las deformaciones a la hora de enunciar... es decir, consta de textura escénica al haber formado parte de una representación. A su vez, texto dramático pre-escénico (2º grado) por haber transcrito tan solo el material lingüístico, y, por lo tanto, haber sido elaborado literariamente una vez que fue representado.

El texto se divide en dos bloques: una primera parte como largo monólogo con tintes de teatro confesional, en siete párrafos sin puntuación y ningún elemento que marque una separación entre frases o enunciados:

⁹¹ Nos decantamos por la definición de texto de la escenificación a pesar de que tanto *performance text* y texto espectacular podrían servir para catalogar *Protegedme de lo que deseo*, debido a que su definición es más concreta (ver nota 18).

Yo también me siento cansado vapuleado torturado desde por la mañana temprano a primera hora torturado desde por la mañana de siempre temprano de siempre acabado al cien por ciento sin posibilidad de dar un paso más premeditándolo todo para poder continuar cuando antes hacía las cosas según mi talento mi talante con la arrogancia [...] silvestre Silvestre como el gato Silvestre y común como tú gilipollas

la gente disfruta con el desayuno ¿se dice “disfruto con el desayuno” o “disfruto del desayuno”? (García 2015: 157-158),

y una segunda parte, de enunciados breves tratados como sentencias y llamados *Truismos*, de la artista Jenny Holzer (Fernández 2017: 85):

19

Incluso en una vida hecha hay imprevistos

20

Las previsibles oscilaciones de un modelo de vida copiado no marean tanto

21

Los cambios de una vida haciéndose a sí misma son su esencia (García 2015: 170).

El título del texto, además, proviene de uno de estos *Truismos* (Fernández 2017: 85). Sobre la decisión formal de escribir el texto sin puntuación, desconocemos si fue decisión del autor que en la edición de *La Uña Rota* apareciera de esta manera o si se mantiene la transcripción de Antonio Fernández Lera e Isabel Albertus (García 2015: 9). De cualquier modo, la ausencia de pausas propia del registro oral, nos informa de una

posible rapidez en la enunciación, además de la reformulación continua del discurso, aparentemente improvisado:

...cada vez que me vaya del tema que me salga fuera de las puertas espantosas llenas de barrotes negros y con unos cristales que no permiten ver de fuera adentro pero sí de dentro afuera del bar Paniza me estoy yendo del tema porque se trata de contar si poner un pie fuera del Paniza todo sobre el Paniza y al mismo tiempo nada del Paniza porque el Paniza al menos de doce a doce... (García 2015: 161).

Es decir, hay una prosodia característica de una voz que enuncia, de un ritmo establecido (ver análisis de *Agamenón...*, punto 4.1.1.).

4.5.2.- Entorno comunicativo; acción en el texto.

De la simple pregunta ¿quién habla a quién? podemos descifrar el entorno comunicativo de *Protegedme de lo que deseo*. En *Agamenón...*, *Todos vosotros sois unos hijos de puta* y *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Umberto*, identificamos un narrador o varios, algunos de ellos formados en una dicotomía entre el autor implícito o real, omnisciente o intradieгético. Sin embargo, el narratario no es especificado. Por ello, y entendidos estos textos siempre como discursos teatrales por su espera de la enunciación y su procedencia como material textual en las representaciones teatrales, determinamos que su narratario es la sala teatral, el espectador teatral a la espera. Concretamente, en el caso de *Protegedme de lo que deseo*, por otro lado, el narrador es un yo que toma la palabra en un proceso comunicativo asimétrico en cuanto el intercambio de información, al igual que en *Agamenón...* y *Todos vosotros sois unos*

hijos de puta (aunque en este último texto haya *probablemente* tres locutores o narradores, tal y como mencionamos en el punto 3.5.2.).

Sobre la acción presente en *Protegedme de lo que deseo*, remitimos al punto 4.1.2. del análisis de *Agamenón...*, puesto que sus conclusiones son extrapolables a los demás textos de Rodrigo García presentes en esta investigación.

4.5.3.- Historia y discurso; fábula y acción dramática.

Protegedme de lo que deseo, siguiendo su estela impulsiva a la hora de narrar, nos ofrece una temporalidad y una espacialidad confusa. Además, estos dos ámbitos de articulación son solo aplicables a la primera parte del texto. Por la ausencia de didascalias gráficas, el momento de la enunciación no está detallado, tan solo en el tercer párrafo se nos comunica en la voz del narrador una intencionalidad en cuanto a la temporalidad: «proponiéndome como me he propuesto hablar durante las próximas diez horas del bar Paniza⁹² de los borrachos y de mi relación presencial cotidiana» (García 2015: 160). En la historia que narra sí podemos intuir algunos episodios, que se mezclan con esa espacialidad en un presente incierto, donde no sabemos si son antecedentes u ocurrentes, intraescénicas o extraescénicas. En el primer párrafo encontramos dos. El primero:

⁹² El bar Paniza es un bar que se encontraba en la calle Orense nº 37 en Madrid. A mayo de 2021 se encuentra cerrado, pero gracias a los comentarios en la página web de Tripadvisor dedicada al bar tenemos constancia de que el servicio que restauración que ofrecían se corresponde al que queda reflejado en *Protegedme de lo que deseo*: calamares, chistorra, morcilla... sobre todo en los años de la escritura del texto: «Bar del barrio de toda la vida que ha cerrado definitivamente, una pena porque era un sitio ideal de tapeo en la barra para tomar chistorra, morcilla» (Charlie M. 20, septiembre, 2019).

...Yo he trabajado el espíritu porque escapar de la carnicería no requería menos escapar de lo que mis padres llamaban “la clientela” pensando voy a llegar muy lejos sin saber que al final llegaría hasta aquí al bar Paniza... (García 2015: 157).

Entonces, habla, enuncia, desde el bar Paniza, sobre su escapada de la carnicería de sus padres, sus expectativas vitales y su fracaso: «reconociendo que todos los del bar Paniza hemos llegado a lo mismo» (García 2015: 157). El segundo:

...ahora dan las doce hay que salir por patas de esta oficina aterradora ocho años sin cambiar la moqueta los mismos muebles esperándome desde que dejé esa oficina aterradora riéndose la moqueta a carcajadas de mi regreso de volver después de ocho años yo ya había dicho *lo dejo todo* y pedí al ver al jefe y le solté *lo dejo todo* y ahora vuelvo sin un chavo con el deseo de ser quien era y no se puede volver a ser el que uno era los triunfos no se premeditan trazan planes los que no tienen fuerza atan cabos los que dudan... (García 2015: 158)

está en la oficina para pedir su vuelta al trabajo después de ocho años, y reflexiona sobre volver a una vida que no es la soñada. En el segundo párrafo del texto, menciona su casa y reflexiona sobre el sentido de levantarse todos los días para ir a trabajar, para más tarde dar el salto al metro para ir a trabajar, con su consecuente malestar al ser un trabajo bien visto socialmente y por la intromisión de los demás:

...con el agua del café haciendo *chass chass* comienzo a trabajar en un montaje teatral con la mesa llena de papeles pero eso era antes ahora bajo al metro me hundo en el metro y voy de manera premeditada a intentar no desaprovechar esa llamada de teléfono que fue calificada por algunos muy cercanos a mí como una verdadera suerte

se trataba de un empleo de un empleo pagado y no de un montaje teatral... (García 2015: 159).

En el tercer párrafo, en cuanto a la temporalidad, conocemos la información sobre hablar diez horas sobre el bar Paniza ya mencionada, y podemos intuir cuánto tiempo lleva hablando, más o menos, por los enunciados siguientes:

...me sorprende cómo me voy por las ramas y haber ocupado como mínimo quince minutos referidos a otra cosa (García 2015: 160).

Y sobre la mención de la espacialidad, aunque confuso, nos vuelve a hablar del bar Paniza:

...me estoy yendo del tema porque se trata de contar sin poner un pie fuera del Paniza todo sobre el Paniza [...] la fritanga de chistorra haciendo *sssssssch* ni de la programación ahí en el Paniza... (García 2015: 161).

Ya sea por una relación deíctica señalando la televisión o por la intención de hablar dentro del bar, pensamos en esta espacialidad como una posible localización del episodio. El cuarto párrafo, en su historia, menciona tanto el bar como la carnicería, pero no se sitúa en el presente en ninguna de ellas, para hacerse presente al final del párrafo:

...y así voy ocho años después de la estación de metro Estrecho salida calle Juan de Olías por calle Juan de Olías hasta la planta séptima de avenida Capitán Haya I a las

nueve y esperando que den las doce cuando llega la hora de bajar al Paniza todos triunfamos a escondidas (García 2015: 164).

En el quinto párrafo volvemos al bar Paniza:

...mejor seguir tirando del carro y llegar pleno al Paniza atravesar esa cortina de humo de la grasa quemándose del holocausto de la chistorra ayudaría a sosegar esa desesperada plenitud cuando tu mejor estado te empuja a la desgracia hay que encontrar urgentemente un antro como el Paniza para asomar la cabeza para redimirse para hacer frente a la derrota junto a esta panda de ludópatas de Valdepeñas... (García 2015: 165).

Por la presencia de «esta panda de ludópatas», y más concretamente del determinante demostrativo o deíctico, que, al señalar la cercanía de los ludópatas, nos muestra su presencia en el bar. Y, por último, en el sexto párrafo, en cuanto a su espacialidad:

...y cuando reaparece pone el listón todavía más bajo el pelo más canoso estación de metro Estrecho salida calle Juan de Olías hasta avenida del Capitán Haya I con la carga de lo escuchado a cuestras... (García 2017: 167)

y en cuanto a su temporalidad:

se llenan diez horas sin pausa solo con suposiciones y es bonito son unas entretenidas diez horas o unas intolerables horas he visto llenar diez horas a otros con observaciones... (García 2015: 166).

En definitiva, podríamos pensar en cada párrafo como secuencias, en una historia que cambia de lugar y tiempo en un viaje sin especificar que realiza el narrador, un viaje de su día a día. En la edición de *Barullo, un libro dodecafónico* (2015), en la nota introductoria, el autor expresa su intención de haber continuado con la escritura de *Protegedme de lo que deseo*: «urdir un libro voluminoso fundado en la reiteración del mismo peregrinaje, desde el bar Paniza hasta el bar Las Jarritas (que queda a la vuelta de la esquina y no aparece en *Protegedme...*)» (García 2015: 11). En otras palabras, hay un movimiento por parte del narrador que circula por distintos escenarios, aunque no se expliciten de manera contundente, por lo que suponemos a un narrador que enuncia en su día a día, en sus viajes en el metro y desde su casa al bar Paniza, además de ser, prácticamente, el único personaje susceptible del texto. Sus padres, su jefe, los camareros y los clientes del bar Paniza... son mencionados, pero son personajes ausentes, ninguno de ellos toma la palabra ni interactúa con el narrador, y desconocemos si son intraescénicos o extraescénicos. En el ámbito de articulación sobre el discurso, como en el resto de obras analizadas de Rodrigo García, los hechos se nos transmiten desde dos perspectivas: desde la narratividad, si entendemos que un narrador es quien nos hace ver los hechos a partir de su punto de vista, o desde la dialogicidad si colocamos al espectador o a la perrita Daisy en la obra que lleva su nombre como narratarios y los enmarcamos en un posible diálogo, aunque la comunicación sea asimétrica.

Por último, en el quinto ámbito de articulación sobre la figuratividad y mundo posible en *Protegedme de lo que deseo*, volvemos a hacer hincapié en la problemática de hablar de realidad o realismo. En esta obra se retrata a una clase media baja en distintas situaciones, precaria laboralmente, en condiciones de inferioridad ante los patrones (las idas y venidas a su trabajo en la oficina, pg. 158), usuaria del Metro de

Madrid, asidua al bar del barrio... donde los trabajos soñados o artísticos⁹³, al no dar dinero, son mal vistos y se premia antes «un empleo pagado y no de un montaje teatral» (García 2015: 159)... En definitiva, nos muestra una situación actual en la que se encuentra el mismo narrador y que no difiere de la realidad cotidiana de una parte de la sociedad española. Asimismo, Bugs Bunny, el pato Lucas, el inspector Gadget y el gato Silvestre, son personajes de la cultura popular y reconocidos por la gran mayoría de la sociedad. Apelan, entonces, al imaginario popular, al día a día, y lo perciben como verosímil y con reversibilidad. A su vez, es autoconsistente. El lenguaje, en diferencia a las demás obras, es el más cercano al habla popular, más cercano incluso al registro oral, sin hacer desaparecer por completo el uso áulico y vulgar de la lengua:

...y pegarse el tiro en vez de repetir como un loro idiota “el propósito de todo ser humano debería ser acabar viviendo lo más lejos del tiempo” (García 2015: 167),

pero sin demasiadas florituras:

...el autor no se esmeró en descripciones ni concedió metáforas.

En *Protegedme de lo que deseo* se impone la supremacía del sustantivo, estamos en el reino de lo concreto (García 2015: 10)

y así acercarse a un registro cotidiano de la lengua, sin demasiada poeticidad. Se caracteriza por asemejarse al pensamiento desbaratado, como un continuo caos de una

⁹³ La cuestión laboral es un tema que Rodrigo García aborda en sus obras. Así lo expresa en *Gólgota Picnic*: «El trabajo es algo tan funesto que llevó a los hombres a inventar la frase: “Yo tengo suerte porque trabajo en lo que me gusta”, solo para soportarlo» (García 2015: 47). Además, es un tema popular en la cultura española y que Luis Buñuel trató y que se complementa a lo dicho por Rodrigo García en estos diálogos de su película *Tristana* (1970): «Pobres trabajadores. ¡Cornudos y apaleados! El trabajo es una maldición, Saturno. ¡Abajo el trabajo que se hace para ganarse la vida! Ese trabajo no dignifica, como dicen, no sirve más que para llenarles la panza a los cerdos que nos explotan. Por el contrario, el trabajo que se hace por gusto, por vocación, ennoblece al hombre. Todo el mundo tendría que poder trabajar así. Mírame a mí: yo no trabajo. Y, ya lo ves, vivo, vivo mal, pero vivo sin trabajar» (Buñuel 1970).

conversación o discurso improvisado, aunque tenga como objetivo «hablar diez horas de una manera u otra es decir extenderse o darlo todo por sentado dejarlo todo dicho en dos palabras...» (García 2015: 164). Estas reglas se mantienen durante toda la primera parte del texto, sin fisuras. Este mundo posible, tan fiel al mundo real, a su vez es reactivo. A pesar del pesimismo-sin-exagerar⁹⁴ del autor, el optimismo aflora en este texto de manera brillante y no directa, y es por eso que sugiere un cambio en el mundo real con aportaciones tales como la aceptación de que «vivir implica en todo momento morir lo más lejos posible en el tiempo y lo demás son milongas un tris de desesperación que hay que parar hay que parar a los grandes suicidas de la enciclopedia a los desesperados históricos y a los desesperados desconocidos» (García 2015: 165), haciendo una llamada a una resignación realista.

4.5.4.- Transtextualidad.

La relación con otros textos de *Protegedme de lo que deseo* comienza con su mismo título a través de la intertextualidad y la cita. En su versión original, *Protect me from what I want*, aparece como uno de los *Truisms* de la artista Jenny Holzer⁹⁵, y esta obra es la clara influencia de la estructura de los cuarenta enunciados finales del texto, su segunda parte⁹⁶.

⁹⁴ «Nunca conseguí dejar de ser en el fondo un pesimista-sin-exagerar y me sorprende gratamente reencontrarme con un texto que se me antoja luminoso, escrito cuando todavía yo era un joven oscuro-sin-exagerar» (García 2015: 12).

⁹⁵ «Para acabar, cómo no volver a señalar (lo hicimos siempre desde el estreno de la obra en 1997) que el bello, aleccionador, sugerente título, no es de mi autoría, que lo tomé de la serie *Truisms*, de Jenny Holzer» (García 2015: 11).

⁹⁶ «El texto final de *Protegedme de lo que deseo*, numerado del 1 al 40, recibe una influencia directa de aquellos *Truisms*» (García 2015: 11), que eran una «colección de aforismos que [Jenny Holzer] estampó en camisetas y carteles, repartiéndolos por Nueva York. En ellos se podían leer citas como *Protect me from what I want* (Protégeme de lo que quiero) o *Abuse of power comes as no surprise* (El abuso de poder no llega por sorpresa); textos cortos y directos cargados de significado e intenciones, que siempre invitan a una profunda reflexión por parte de quienes los leen y que en muchos casos juegan con la ambigüedad,

Dejando a un margen la citación de los personajes pertenecientes a realidad extratextuales que pudieran entenderse también como textos, la segunda relación intertextual presente es a través de la siguiente mención:

...ludópatas encadenados a las máquinas tragaperras esas máquinas tragaperras que no prometen ni la mitad de lo que prometía Fausto las tragaperras R. Franco las tragaperras J. W. Goethe ni de los sonidos insufribles de las tragaperras R. Fausto ni de la máquina... (García 2015: 161).

El personaje protagonista de *Fausto*, obra escrita por Johann Wolfgang von Goethe, es traído a colación en este apartado del texto preguntándonos qué es lo que prometía Fausto, adentrándonos en el contenido de la obra del autor alemán. Ante la insuficiencia de conocimiento humano, científico y religioso, Fausto recurre a la magia, y finalmente a Mefistófeles con quien realiza un pacto. Estas tragaperras R. Franco son el equivalente mágico que se encuentra Fausto: el azar, ambos tratados como caminos rápidos para conseguir sus objetivos.

4.5.5.- Presencia de signos teatrales posdramáticos.

En *Protegedme de lo que deseo* no tenemos mucha dificultad para apreciar la intención del narrador, que no es otra que llenar 10 horas hablando sobre el bar Paniza. Sin embargo, reconoce estar yéndose del tema. De esto deducimos la existencia de un tema central, un tema que debería jerarquizar el relato, pero no ocurre así. Sí que existe un punto central, pero sobre el que se gira sin orden ni concierto, y, por lo tanto, no

la contradicción, la doble lectura, el humor y la ironía; convirtiéndose en un fiel reflejo nuestra paradójica vida» (*Jenny Holzer*... 24, octubre, 2008).

queda establecida una jerarquía concisa, aunque la intención en un primer momento fuera que la tuviese. Este razonamiento nos sirve si nos referimos a la primera parte del texto; si queremos abordar la segunda parte, a los *Truismos*, debemos hablar de parataxis por ser una enumeración.

Este vagar de una idea a otra, como si de flujo de conciencia se tratara, nos impide seguir un orden, y presenciamos infinidad de temas al mismo tiempo. Es un pensamiento fragmentario, sin explicar la totalidad de lo que quiere decir:

... no tengo ganas ni paciencia para contar detalles del Paniza que es como se podrían ocupar diez horas ni pretendo hacer descripciones soberbias de los camareros de los enjambres de clientes esos montoncitos de almas repartidas a lo largo de la barra de acero inoxidable del Paniza ni tampoco de los alcohólicos solitarios ni de los tipos de bebida ni de si hay o no televisión... (García 2015: 161),

o como dice el mismo autor:

También es una obra llena de cuadros, es un retablo, es la obra de un mal pintor, incapaz –por impaciente- de recrearse en los detalles (García 2015: 10).

Estos saltos nos obligan a estar atentos a una simultaneidad de sus pensamientos, a un devenir continuo que pocas veces se encarrila en la jerarquía que pretende seguir. Hay un juego con la densidad de los temas y una sobreabundancia de ellos, que son tratados como un incesante bombardeo que sufrimos por los medios de comunicación (Lehmann 2017: 156).

Sobre la musicalización, Rodrigo García compartió en *Barullo. Un libro dodecafónico* lo siguiente:

En *Protegedme de lo que deseo* me incliné por la exageración y la reiteración y antepuse una partitura musical al contenido: a veces se percibe más el empeño del autor en la cadencia que en el significado (García 2015: 10).

Más allá del contenido, se premia el nivel sonoro o la sonoridad del texto, incluso renunciando al sentido. Cosa que no nos aleja del narrador que, tanto por los temas que trata como por sus referentes, lo sentimos cálido, a excepción de la segunda parte que se caracteriza por su frialdad. Por su parte cálida, a pesar de crear un acercamiento a un cosmos ficticio, irrumpe la realidad, lo real, reconocemos su situación y no la sentimos tan ajena a nuestro día a día por su interpelación directa. Como dijimos en el análisis de las demás obras, de tomar la palabra un narrador desde el yo, asumimos una corporalidad, un sujeto que se construye con sus palabras.

Por último, por la falta de información escénica que nos remita a un cosmos ficticio y que enmarque las acciones, los enunciados fácilmente los imaginamos en un entorno escénico, en una representación, o lo que es lo mismo, como acontecimiento/situación, que se uniría a la musicalización y a la falta de jerarquía en el sentido del teatro más como un proceso que como un resultado acabado.

Vista la presencia de la paleta de rasgos estilísticos del teatro posdramático dentro del texto de *Protegedme de lo que deseo*, está claro el abandono de la síntesis en el texto por la ausencia de una jerarquía sólida, por su inestabilidad, que nos lleva a establecer conexiones sinestésicas que nos acercan a imágenes oníricas dentro de la libertad en la percepción que nos brinda.



Figura 9: Fotogramas de la representación de *Protegedme de lo que deseo*. (Fuente: García 2021e).



Figura 10: Fotogramas de la representación de *Protegedme de lo que deseo* (Fuente: García 2021e).

5.- Primeras conclusiones.

5.1.- Puntos generales en común entre las obras.

De los cinco textos analizados de Rodrigo García destacamos sus distintos puntos en común que nos acercan a la naturaleza de los mismos tras la comparación de los resultados y al descubrimiento de los elementos con potencialidad escénica y a su organización en forma de patrón textual.

5.1.1.- Tipología textual, características.

Hay presencia mayoritaria de texto principal en todos los textos cuando no exclusividad (*Agamenón...* y *Protegedme de lo que deseo*), y cuando encontramos texto secundario (en *Daisy*, *Todos vosotros sois unos hijos de puta* y *Evel Knievel...*) es minoritario y su funcionalidad va de ser imprecisa (primera nota de *Todos vosotros sois unos hijos de puta*⁹⁷ y la nota introductoria en *Daisy*), incluso orientada a proponer en forma de didascalias motivadoras (segunda nota de *Todos vosotros...* con el poema de Pier Paolo Pasolini), a confusa con *Evel Knievel...* por la dificultad de determinar qué es texto secundario o texto principal y qué papel ejercen los vídeos enlazados con códigos QR. Según las categorías textuales de Lehmann y el poco peso del texto secundario en los textos, sería adecuado estipular el texto lingüístico como la categoría de texto

⁹⁷ Recordamos parte de la nota en *Todos vosotros sois unos hijos de puta* para destacar su carácter impreciso: «Me da por culo, pero tengo que proponer la acción al menos para cerrar el círculo. Después que cada equipo de trabajo haga en el teatro con el texto lo le venga en gana» (García 2016a: 227).

predominante en la investigación⁹⁸, ya que la información sobre posibles escenificaciones es anecdótica.

Según las categorías textuales de Dubatti para establecer la relación temporal del texto con su escenificación, en los cinco textos de Rodrigo García y tomando por cierta la cuestión de las *cenizas escogidas*, hablamos de texto dramático pre-escénico (de segundo grado) por haber sido elaborados literariamente⁹⁹ posteriormente a su escenificación.

La estructura de los enunciados va desde la versificación en *Agamenón...* y *Todos vosotros sois unos hijos de puta*, a la construcción por párrafos de distinta longitud sin puntuación final en *Daisy*, párrafos con puntuación de longitud diversa en *Evel Knievel...* a la ausencia de separación entre frases, ordenadas estas en seis párrafos, en el primer bloque de *Protegedme de lo que deseo*, y su segundo bloque conformado por breves sentencias enumeradas. El punto en común, por las características mencionadas, y en menor medida en *Evel Knievel...*, es la estipulación de un ritmo característico en la lectura de los textos, que nos concede información de su enunciación como puede ser la existencia de marcas prosódicas (ver 4.1.1.).

5.1.2.- Entorno comunicativo; acción en el texto.

Salvo en *Evel Knievel...* con la pluralidad de personajes que toman la palabra (ver 4.4.2.) y en *Daisy* donde Gottfried Leibniz es el narrador, en los demás textos

⁹⁸ En último término, a pesar de haberlo catalogado a *Protegedme de lo que deseo* como texto de la escenificación, podemos decir que en su publicación aparece como texto lingüístico sin información gráfica sobre su enunciación, en su totalidad como texto principal, a pesar de su origen como transcripción de un vídeo de la obra en la sala Cuarta Pared, Madrid (García 2015: 9).

⁹⁹ Entendemos *literariamente* en este caso como la preparación de los textos de Rodrigo García para su publicación, proceso especialmente visible en el caso de las ediciones de *Evel Knievel...*, *Daisy* y *Todos vosotros sois unos hijos de puta* por la añadidura de notas, prólogos e introducción para facilitar su lectura o acercamiento al lector.

desconocemos quién es el locutor que narra en primera persona del singular. No se nos da esta información a través de un *dramatis personae*, inexistente en todos ellos, ni tampoco de las características físicas ni psicológicas de los locutores ni de los posibles personajes. Tampoco así de los oyentes o narratarios, excepto en *Daisy* donde el filósofo se dirige a la *perrita*, pero no nos da más información sobre ella y llega a ser anecdótica su presencia (ver 4.2.1., 4.2.2.). Esta constancia del locutor y ausencia del oyente, si no perdemos de vista las palabras de Ubersfeld sobre la lectura del discurso teatral (referidas en nuestro marco teórico) en cuanto a la importancia de reconstituir en nuestra imaginación las condiciones de una posible enunciación, debe ser interpretada dentro de una comunicación teatral donde conocemos a ese locutor que habla en primera persona y a un oyente, que es la sala de teatro, que se siente interpelado directamente. Eso sí, estamos ante una comunicación asimétrica: el público no comunica, se deja influenciar.

Dentro de esta comunicación, y según el esquema de J. L. Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* (1982) sobre los actos del habla, en todos los textos de Rodrigo García encontramos acción a nivel de enunciados al encontrarse estos a la espera de la enunciación, es decir, en el acto ilocutivo, y, por lo tanto, todos los enunciados son enunciados performativos o realizativos. Este matiz performativo o realizativo se posiciona al mismo nivel que el concepto de fuerza performativa que, aunque en el ámbito teatral se caracterice por el «poder para realizar simbólicamente una acción» (Pavis 1998: 137), en el ámbito posdramático y por su cariz de presentar en vez de representar, el matiz simbólico desaparece y por consiguiente la acción es realizada *de verdad* (ver 4.1.2.).

5.1.3.- Historia y discurso; fábula y acción dramática.

Tras el análisis de los cinco textos según Sanchis Sinisterra en *Dramaturgia de textos narrativos* (2003) y la comparación de los resultados, remitimos en primer lugar al punto cuatro del decálogo de las características de las Nuevas Escrituras Escénicas (López 2016b: 24) sobre la disolución de la fábula. Durante nuestra investigación, hemos intentado vislumbrar la fábula en todos los aspectos de los textos. Con la definición de historia de Émile Benveniste (ver nota 8), enumerar una serie de acontecimientos es posible, pero si nos acercamos a la definición de historia de los estructuralistas mencionada por Sanchis (ver nota 30) o a la de fábula como la «relación cronológica del contenido temático que sustenta temas y motivos; es decir, la historia literaria, concebida como encadenamiento de sucesos con un tema preponderante y engarzados por su pensamiento causal y lógico» (López 2016b: 24), en ninguno de los textos se cumplen todos los requisitos. En todo caso, estaríamos más cerca de constituirlos en *Agamenón...* (donde se narran unas *aventuras* sin aparente encadenamiento causal y lógico) o en *Evel Knievel...* (la fábula se presenta *trastocada* y *caótica* para luego ser ordenada en el epílogo de forma rápida). En *Daisy, Todos vosotros sois unos hijos de puta* y *Protegedme de lo que deseo*, debemos hacer un esfuerzo por recomponer una posible fábula a partir de retazos. En *Daisy* planteábamos una fábula que englobaba a otras quince narradas por un filósofo cada noche, al estilo del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio; en *Todos vosotros sois unos hijos de puta*, un sujeto que narra sus vivencias o pensamientos en un caos temporal y espacial; en *Protegedme de lo que deseo*, un sujeto que narra distintas vivencias con la finalidad de hablar durante diez horas del bar Paniza, desde distintos lugares de su rutina diaria. Sin embargo, el resultado de estas reconstrucciones no es lo suficientemente consistente

como para ser llamadas fábulas por la falta de consecutividad y causalidad, y nos permite llamarlas, si seguimos el decálogo de López Antuñano, fábulas diluidas. Si nos fijamos en la falta de consecutividad, en la falta de concatenación, tampoco podemos hablar de acción dramática. Si hay progresión, esta no es gracias a la sucesión lógica de situaciones, sino por la suma de distintas partes por yuxtaposición y elipsis, que nos impide reconstruir una fábula porque no existe la acción como línea transversal que recorre todo el texto y lo hace avanzar, o como el elemento que posibilita el paso lógico y temporal de una escena a otra (Pavis 1998: 21). No podemos hablar entonces de acción en estos términos¹⁰⁰, pero sí del modo que vimos de los enunciados performativos en el punto 5.1.2. donde el mero hecho de hablar es actuar (Pavis 1998: 23), o, en palabras de Pirandello, la *azione parlata*, donde no es necesario entender el concepto de acción exclusivamente por el movimiento en escena, sino por el mismo acto de enunciar.

Volviendo a la fábula disuelta, además de la falta de acción dramática por la supresión de la progresión, los espacios en los que se desarrollan las distintas situaciones que componen las fábulas de los textos de Rodrigo García son de difícil fijación por los continuos saltos en el discurso, en la narración de la misma fábula, salvo en el caso de *Agamenón...* (supermercado, casa, viñedo, Kentucky Fried Chicken) y en menor medida en *Evel Knievel...* por los lugares desde donde supuestamente se narra (un avión, una farmacia, una playa de Salvador de Bahía...), para luego especificar que la epopeya se desarrolla entre dos puestos de acarajé en el barrio de Río Vermelho en Salvador de Bahía (García 2018: 50). Por ello, durante esta investigación, nos hemos

¹⁰⁰ Pavis en *Diccionario de teatro* (1998), (pg. 28-30), al hablar de la utilidad del modelo actancial para descifrar las fuerzas del drama y su implicación en la acción, reconoce la dificultad de aplicar este método de análisis al *drama moderno* definido por Péter Szondi y a las formas sin conflicto, fábula y progresión dramática. Como las características de los textos de Rodrigo García se acercan a esta definición, es obvio que hablar de acción en un sentido dramático y analizarla desde esta perspectiva no es apropiado.

acercado a la cuestión de la espacialidad mediante los yo narradores que concretizan el discurso y toman la palabra en cada uno de los cinco textos. En el sentido de *espacio textual* (Pavis 1998: 176), los narradores toman la palabra y suponemos un lugar para esa enunciación, aunque en los textos no se nos especifique cuál ni dónde. Solo a través de esta deducción hemos podido establecer una espacialidad clara (y la presencia o ausencia de los personajes en escena) ayudándonos del estudio del entorno comunicativo en el punto 5.1.2. y su resultado como una comunicación entre la sala y el escenario. Ese lugar no especificado de la enunciación sería el escenario, o mejor dicho un futuro *espacio escénico* (Pavis 1998: 171), ya que el *espacio dramático* (Pavis 1998: 169) solo nos remitiría a los lugares donde se ha desarrollado la fábula diluida. Así pues, como personajes extraescénicos estarían todos aquellos a los que el narrador hace referencia y no tienen una presencia estipulada por didascalias (como el personaje de la perrita Daisy que no toma la palabra, pero se estipula su presencia), y como único personaje intraescénico el yo narrador de cada texto¹⁰¹.

Del hecho de tomar la palabra un yo narrador dando forma a lo que podríamos catalogar como monólogos, volvemos a remitir al decálogo de las características de las Nuevas Escrituras Escénicas y en concreto al punto siete sobre las nuevas formas dialógicas (López 2016b: 26). Rodrigo García pone la palabra en narradores en los cinco textos de la investigación, y, a través de lo que parecen largos parlamentos, divagan, recuerdan y reflexionan, con la diégesis como prevalencia por estar narrando aquello que vivieron. Si sumamos que, en el análisis de cada uno de los textos, en mayor o menor grado, hemos hablado de la presencia del autor implícito (y en ocasiones real como en *Todos vosotros sois unos hijos de puta* y *Protegedme de lo que deseo*), ese yo procede de la «explicitación» del pensamiento del autor (López 2016b: 30) y como

¹⁰¹ La transformación de estos personajes extraescénicos en intraescénicos dependerá de las decisiones de una hipotética puesta en escena y su materialización.

su «expresión de lo más íntimo» (López 2016b: 26). Esto nos impide pensar en unos textos donde sea posible un perspectivismo múltiple, ya que prácticamente nos encontramos con un único personaje¹⁰² que nos ofrece su visión particular del mundo. A pesar de hacerlo a través del monólogo y la tendencia a simplificar asumiendo que se hace por medio de la narratividad, ya vimos en el análisis de los cinco textos que se trata de un sistema dual, ya que integra la dialogicidad si tenemos en cuenta la comunicación teatral entre escenario y sala (ver punto 4.1.3. en relación al discurso).

Por último, en cuanto a los resultados en la comparación de la figuratividad y mundo posible, repetimos la relatividad a la que apelaba Sanchis para este ámbito de investigación por la gran variedad de factores que lo influyen (Sanchis 2003: 53) y a que apelan a las referencias previas, de la percepción que tenga cada uno del mundo y de la sensibilidad de cada lector-espectador (López 2016b: 34). En todos los textos hay un gran número de referencias al mundo real por la mención de personajes de la cultura popular como políticos o personajes de dibujos, McDonald's o Kentucky Fried Chicken, grupos de música, marcas de teléfonos móviles como iPhone... También, aunque a veces de manera satírica, a situaciones habituales como ir de cena a restaurantes de comida rápida, invitar a un amigo a cenar a casa, ir en metro o ir a la farmacia. Nos sorprendemos ante el comportamiento de los personajes (*Agamenón...* y el maltrato a su familia o la agresividad con la cajera del supermercado, por ejemplo) o su manera de hablar entre áulica y vulgar (salvo en *Protegedme de lo que deseo* donde su lenguaje es el más cercano al habla cotidiana), ante situaciones inverosímiles como escuchar a un

¹⁰² López Antuñano menciona la desaparición del dramaturgo tras los personajes como una característica del teatro dramático que en las Nuevas Escrituras Escénicas ya no se encuentra (López 2016b: 27). Siguiendo esta estela y como hemos visto en nuestra investigación, la huella de Rodrigo García en la voz de los yo narradores es patente y no se puede desligar de ellos, incluso podríamos hablar de que el autor, por su impronta en los narradores, puede ser estudiado como uno de los cuatro tipos de personajes que enumera Antuñano: aquel que «refleja un modelo de sociedad en crisis y responde al concepto de anti-héroe» pero desde la libertad y con pocas ataduras éticas y morales (López 2016b: 27). Sin duda, cabe decir que para una categorización de esta envergadura deberíamos analizar esta cuestión por separado y en exclusividad, pero se sale del objeto de estudio de esta investigación.

filósofo del siglo XVII o a Demóstenes yendo a una farmacia en Brasil. Sin embargo, todos esos mundos posibles son autoconsistentes pues siguen las reglas que establecen, y expresan una visión particular del mundo real, por lo tanto (y tomando los conceptos de Sanchis Sinisterra), tienen reversibilidad. En cuanto a la reactividad, no encontramos un patrón común entre los textos. En tan solo dos de ellos apreciamos esa capacidad propositiva¹⁰³ para con el mundo real desde su mundo posible: *Agamenón...* y *Protegedme de lo que deseo*. En el resto, no hay suficiente énfasis en ninguno de los temas presentes como para destacarlo como mensaje o tesis del texto.

5.1.4.- Transtextualidad.

En los cinco textos de Rodrigo García hay rastros de relaciones de sus textos con otros externos, desde una presencia escueta hasta ser el eje de conformación de algunos de ellos.

En cuanto a los elementos paratextuales, los títulos de tres de los textos investigados establecen una relación de intertextualidad con otros textos: *Agamenón...* con la *Orestíada* de Esquilo, *Evel Knievel...* con *Deus e o Diabo na Terra do Sol* del director Glauber Rocha y *Protegedme de lo que deseo* con *Truisms* de Jenny Holzer. Asimismo, dentro del paratexto de *Todos vosotros sois unos hijos de puta*, encontramos una relación de intertextualidad con aumento del paratexto por injerto al incluir un poema de Pasolini en la didascalia sobre la segunda parte del texto.

¹⁰³ La presencia de reactividad en los textos de Rodrigo García es muy poco probable. El mismo López Antuñano, al hablar sobre el individualismo de los autores de las Nuevas Escrituras Escénicas, trae a colación a Rodrigo García como uno de los autores que al exponer su concepción del mundo no buscan la comunión de los lectores-espectadores con sus ideas. En definitiva, no es propositivo (López 2016b: 20).

Sobre hipertextualidad, podríamos decir que *Agamenón...* se construye como hipertexto sobre el hipotexto de la *Orestíada*, y aunque no se diera de este modo, es clara la relación de intertextualidad entre uno y otro, aunque sea únicamente por su título. La relación hipertextual puede ponerse en duda si enfatizamos la poca presencia de elementos del hipotexto en el hipertexto: el título, breve mención de personajes, concepto de tragedia o temas recurrentes como la violencia, la guerra, la venganza...

En *Daisy*, las relaciones entre textos no son tan obvias o no están tan claras. Como vimos en el punto 4.2.4, si indagamos en la obra y el pensamiento de Gottfried Leibniz encontramos algunos conceptos con los que podemos crear paralelismos con las características del texto, como la brevedad de los mismos o la mención como relación intertextual de *Ensayo sobre el entendimiento humano* de John Locke que el mismo Leibniz comentó en *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*.

De la poca presencia en *Daisy* a la plétora en cuanto a relaciones intertextuales en *Evel Knievel...*, donde prácticamente el texto se construye con elementos de otros (el título, los personajes, la escena del banquete en *Macbeth*, los dos puestos de acarajé como la Ciudad celestial y la Ciudad pagana de la obra *La ciudad de Dios* de San Agustín...). En la misma senda que *Evel Knievel...* por la trazabilidad de sus referentes, *Protegedme de lo que deseo*, donde sus relaciones intertextuales más claras se pueden resumir en dos: su segundo bloque a la estructura de los aforismos de Jenny Holzer en *Truisms* (además del título) y el *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe.

Cabe destacar la información autobiográfica sobre Rodrigo García que hallamos en *Protegedme de lo que deseo* y *Todos vosotros sois unos hijos de puta* y que hemos considerado como seña de relación con sus propios textos una vez que tratamos su biografía como texto. Unido esto a la presencia de relaciones de transtextualidad en los

cinco textos, obtenemos un gran individualismo y subjetividad de los mismos, debido a la incertidumbre que genera una escritura autorreferencial (López 2016b: 19) y a las otras textualidades que son parte del subconsciente del autor, como sus lecturas, su cultura artística y cinematográfica... y a las cuales, a veces, es difícil acceder si no tenemos las suficientes referencias o recursos sobre el autor en cuestión. López Antuñano, sobre las Nuevas Escrituras Escénicas, apuntaba a la necesidad de conocer este «universo dramático del autor; es decir, el yo y las circunstancias del dramaturgo, sus referencias y el paisaje externo» (López 2016b: 21), así como la misma biografía, para desentrañar las obras.

La cuestión de las continuas referencias fuera del mismo texto, las cuales nos obligan a salir para comprender, nos plantea que el universo textual no está contenido en exclusividad en los textos, sino que reside en una pluralidad de realidades textuales y extratextuales, como un mundo posible (ver punto 5.1.3.) que desborda el mismo escenario y el texto y que, para su plenitud, se une a la vida real.

Por lo tanto, el resultado que nos ayudará a avanzar en nuestra investigación después del estudio de la transtextualidad es la cuestión de la existencia de un cosmos real abierto y de la necesidad de tener una percepción abierta porque los referentes van más allá del propio escenario (en contraposición con el teatro dramático y su cosmos ficticio cerrado y la percepción cerrada propios de espacios dramáticos).

5.1.5. Presencia de signos teatrales posdramáticos.

Aunque ya nos hemos acercado al tratamiento de los signos teatrales posdramáticos en cada análisis de los textos por separado, será por la comparación de los resultados obtenidos que lleguemos a las conclusiones que nos permitirán acercarnos

a los elementos o características implícitas en los textos que denotan potencialidad escénica. Los signos teatrales posdramáticos nos han ayudado a subrayar las conclusiones a las que hemos llegado en los demás apartados del análisis de los textos, e incluso en algunos casos, desde la mirada de la lectura teatral, pudimos vislumbrar algún avance en la investigación antes de llegar a este último punto, como el matiz sobre la acción presente en los textos de Rodrigo García.

De los rasgos estilísticos característicos del teatro posdramático, únicamente hemos encontrado dificultad para derivar desde la textualidad información sobre el aspecto de la escenografía y dramaturgia visual¹⁰⁴; sobre el resto de la paleta de rasgos, cabe destacar la adaptación del concepto de signo por tema en el juego con la densidad de los signos y sobreabundancia de signos (ver nota 79).

En los cinco textos, hemos hallado un patrón en la presencia y en el modo de los rasgos estilísticos posdramáticos que se repite casi en las mismas condiciones. En ninguno se establece una jerarquía sólida entre sus elementos, por las relaciones paratácticas entre las distintas partes del texto (*Daisy* y *Evel Knievel...*), por la falta de acentuación o centralización entre las distintas escenas o situaciones (*Agamenón...*, *Protegedme de lo que deseo...* y *Todos vosotros sois unos hijos de puta*), entre otras variantes ya mencionadas. Por la ausencia de una jerarquía que establezca orden percibimos de manera simultánea gran cantidad de información, por estar descolocada, como movida por impulsos y no por un orden con un fin preestablecido (sin reactividad) y, por lo tanto, expuesta de manera fragmentaria. Esta información, al no tener una jerarquía que funcione como cauce, se multiplica, es excesiva o sobreabundante, y en algunos casos repetida infinidad de veces (por lo tanto, densa), como, por ejemplo, vemos en *Daisy* por la proliferación de los distintos temas tratados y su abrupta

¹⁰⁴ En este sentido, solo en *Todos vosotros sois unos hijos de puta* con la acción beso-sopapo especificada en el texto y su intervalo entre párrafos podríamos acercarnos a una intención de dramaturgia o escritura visual.

conexión, y la repetición constante en forma de largas enumeraciones. O en *Agamenón*... con los continuos saltos entre situaciones y localizaciones, así como las largas listas de la compra y de postales enviadas a políticos, entre otras.

Por una parte, encontramos una frialdad que se desprende de un tipo de texto que se construye de una manera que a priori desconocemos o que nos produce extrañeza desde una perspectiva de lectores dramáticos por no estar habituados a su formato, pero, por otra parte, y por las continuas apelaciones a nuestra realidad y nuestros referentes actuales, encontramos una calidez de situaciones que podemos asociar a nuestra vida de una nueva forma a la que no estamos acostumbrados, empatizando en cierto modo con las vivencias de los personajes, por muy alocadas que parezcan. Este fenómeno descrito como frío y cálido se da por igual y en distintos grados en todos los textos, y, si lo sumamos al establecimiento de relaciones de transtextualidad en todos ellos, estaríamos delante de la irrupción de lo real en el sentido de ruptura de un supuesto cosmos ficticio al hacer patente la misma realidad por medio de referentes que trascienden la textualidad y crean conexiones con realidades extratextuales, con nuestra realidad, y por consiguiente a la estipulación de la representación teatral como un fenómeno en un lugar y tiempo concreto que los espectadores compartimos y tanto el espectáculo como el público somos consciente de ello.

Entonces, estos cinco textos, ya no solo por su matiz de *cenizas escogidas* sino porque están relacionados con el rasgo de acontecimiento/situación tras la ruptura de esa enmarcación y la irrupción de lo real, permiten entender el teatro como un proceso en un tiempo y un lugar estipulado y compartido con el receptor, no encerrado en ese cosmos ficticio a las afueras de la participación¹⁰⁵ o presencia del espectador. Por las mismas razones, su realización se puede entender como teatro concreto por su cualidad

¹⁰⁵ Ya vimos en los apartados sobre el entorno comunicativo de cada texto cómo el lector-espectador se sentía interpelado al establecer una comunicación desde el yo narrador, aunque la comunicación fuera asimétrica.

espaciotemporal y la desaparición de la cuarta pared, y nos permite hablar del teatro posdramático como el arte del *aquí y el ahora* y la posibilidad de ser, simplemente, una elaboración concreta en un tiempo y espacio, donde percibamos sus aspectos formales, aunque desconozcamos la magnitud de referencias presentes en cada texto y cuyo conocimiento dependerá de cada lector-espectador. Además, gracias al matiz de tomar la palabra un yo narrador en todos los textos en forma de monólogo, se nos coloca (en principio) un cuerpo o entidad que narra y se dirige al público, tenga o no corporalidad por la posibilidad de separar el *locus agendi* y el *locus parlandi* (Lehmann 2017: 272), y, a su vez, esto hace que nos cercioremos de la pertinencia de hablar de una comunicación teatral que se da entre el escenario y la sala, tal y como recogimos en los apartados 5.1.2. y 5.1.3. Esta voz monologada, que nos permite hablar de espacialidad y del entorno comunicativo, es prácticamente nuestra única fuente de información en los cinco textos analizados, y de la que deducimos una fisicalidad o presencia.

Sobre un patrón en cuanto la musicalización, en palabras de Rodrigo García, sabemos de la intención en crear una partitura musical por encima del contenido en *Protegedme de lo que deseo*, y aunque no tengamos otras declaraciones específicas del autor sobre los cuatro textos restantes en este aspecto, en ellos encontramos una conciencia en su estructuración para potenciar un ritmo o una cadencia mediante la escritura versificada y/o sin puntuación (sobre todo en *Agamenón...*, *Daisy* y *Todos vosotros sois unos hijos de puta*), que entendemos como rasgos prosódicos (ver 5.1.1. y 4.1.1.).

Otro punto del tratamiento de los signos teatrales posdramáticos es el número cuatro de la enumeración elaborada por Lehmann en *Teatro posdramático* (2017): *performance text*. Como incluimos los distintos tipos de texto que se suelen dar en el ámbito posdramático como parte del primer apartado del análisis sobre la tipología

textual, no aparecían dentro del análisis individual de cada uno de los textos sobre los rasgos teatrales posdramáticos como resultado. Sin embargo, creemos necesario traer a colación en este momento de la investigación la tipología resultante: el texto lingüístico. Como dijimos, la elección se basó en el carácter anecdótico de la información sobre una posible escenificación en los textos en los que sí aparecía, y que nos permite entender el texto como un material más de una puesta en escena porque, al desconocer sus condiciones escénicas, por fuerza mayor no puede contener en sí mismo toda la información necesaria para levantar una representación teatral ni para funcionar como sus cimientos.

Por todo lo dicho anteriormente, los cinco textos, además de por sus circunstancias y su contexto, confirmamos que contienen unas primeras trazas que nos permiten identificar su potencialidad escénica y continuar con nuestra investigación, sobre todo en lo concerniente a corporalidad, teatro concreto, irrupción de lo real, acontecimiento/situación y *performance text*, y que desarrollaremos más adelante. Lo que sí podemos asegurar en este punto es que la totalidad de los textos concuerdan con la estética posdramática, como hemos demostrado.

Otro aspecto a destacar es la contraposición de la percepción cerrada de textos dramáticos con la percepción abierta como condición *sine qua non* de los textos o representaciones posdramáticos y explicitada por todos los rasgos mencionados anteriormente. Finalmente, y para concretar, en todos los textos investigados hay un abandono claro de la síntesis, cuya causa se debe a una estructura fragmentaria, más propia del mundo onírico por su libertad y gracias al cual establecemos nuevas correspondencias sinestésicas (sustituyendo a la síntesis), coincidiendo exactamente con la descripción de las categorías globales sobre los signos teatrales posdramáticos de Lehmann.

5.2.- Elementos con potencialidad escénica.

Después de la realización del análisis propuesto en esta investigación estamos en disposición de enumerar qué elementos presentes en los textos o qué características contienen potencialidad escénica, para así definir un patrón en los textos. En primer lugar, y como hemos visto en el apartado anterior, los rasgos de la estética posdramática que nos han aportado información sobre potencialidad escénica son corporalidad, teatro concreto, irrupción de lo real, acontecimiento/situación y *performance text*¹⁰⁶, dado que todos los elementos que se han relacionado con estos rasgos nos remiten directamente al hecho escénico y sus características en el sentido que expone Patrice Pavis como evento o acontecimiento teatral con citaciones a estudios de Grotowski, Mounin, Artaud y Boal¹⁰⁷. En segundo lugar, los elementos que proponemos son aquellos que a partir de este análisis hemos descubierto, sin descartar la posible presencia de otros. Sobre todo, cabe recalcar que los elementos potencialmente escénicos no provienen o residen en el texto, sino que serán las herramientas escénicas las que se apropien de estas particularidades textuales por su potencialidad escénica y que propicien un correcto desarrollo en escena, más allá de la presencia de una fábula (e incluso si se hallara esta, es a través del discurso que la adaptamos a las posibilidades que nos permite el escenario).

¹⁰⁶ Desde un principio creímos necesario investigar la presencia de todos los rasgos estéticos posdramáticos porque solo a través de un estudio total de los mismos podíamos llegar a una comprensión plena, además de la imposibilidad de un estudio parcial por la gran complejidad de separarlos por su estrecha interrelación.

¹⁰⁷ La adecuación de estudiar los textos de Rodrigo García teniendo en cuenta el aspecto de evento o acontecimiento teatral de las representaciones posdramáticas estuvo desde un principio de la investigación cuando llevábamos a cabo la lectura teatral que proponía Ubersfeld. En este caso, Patrice Pavis recopila los estudios de distintos investigadores y artistas teatrales que hacen hincapié en la importancia del aquí y ahora y del intercambio entre «actor y espectador» en el arte teatral, por encima de su «aspecto ficcional de su fábula» (Pavis 1998: 191).

Como lista detallada de los elementos con potencialidad escénica, exponemos lo siguiente:

1. La presencia de narradores intradieгéticos que toman la palabra, designándose locutores en una comunicación teatral donde el público es el oyente, sustentados en la corporalidad o fisicalidad/fisicidad que se desprende de su presencia en un escenario.
2. La ausencia de acotaciones o didascalias que posibilita o favorece que sea un espacio escénico donde se desarrolle la comunicación que tratábamos en el primer elemento con potencialidad escénica. Esta ausencia en los textos, o su invalidez en el caso de su existencia para designar un lugar de la enunciación del texto, nos dice que la espacialidad de la enunciación pertenece en el escenario.
3. Los enunciados a la espera de enunciación, pues estos llevan implícito el concepto acción entendido no en términos dramáticos, sino como ejecución en el acto de hablar.
4. Las marcas prosódicas plasmadas en el texto por el autor (de manera consciente o inconsciente) mediante la elección de un formato durante la escritura que dé lugar a un ritmo concreto que se haga audible en la enunciación del texto. Puede establecerse mediante la versificación, ausencia de puntuación en los textos investigados, formación de párrafos de distintas longitudes...

La presencia de estos elementos forma entre sí un patrón que, gracias a esta investigación, hemos detectado en los textos de Rodrigo García y que nos permiten la búsqueda de potencialidad escénica en textos de otros artistas escénicos, además de poder elaborar de cara al futuro un sistema que nos ayude a trabajar con textos que no hayan sido pensados durante su escritura con una finalidad escénica. Y, sobre todo, estos elementos y esta investigación nos demuestran que la potencialidad escénica de los textos posdramáticos reside en su unión a la realización en el hecho escénico y no en la conformación de un drama.

6.- Profundización y justificación de los elementos con potencialidad escénica.

Para completar esta investigación ahondaremos en el origen o la justificación de los elementos con potencialidad escénicas que hemos determinado en el punto 5.2., ya que, como apuntaba Lehmann en el objetivo de *Teatro posdramático*, debemos mirar al teatro con herramientas adaptadas y marcos conceptuales acorde con las nuevas propuestas escénicas (Lehmann 2017: 19), y, ante los pocos acercamientos hacia el teatro desde un punto de vista plural y no estructurado desde la visión del drama aristotélico, creemos necesario repensar y cuestionarnos lo que entendemos por teatro desde una amplitud de miras para comprender en su variedad los resultados de esta investigación.

6.1.- La renovada consciencia teatral del hecho escénico posdramático y la ruptura del cosmos ficticio.

Lehmann separa en tres un único concepto o idea en su enumeración del tratamiento de los signos teatrales posdramáticos. En cierto modo, teatro concreto, irrupción de lo real y acontecimiento/situación forman una unidad con algunas versificaciones o modalidades que los distinguen ligeramente y en la que cuesta marcar líneas divisorias claras. Los tres se fundamentan en el hecho del teatro como una acción, una producción, que ocurre en un espacio y tiempo determinado, aquí y ahora, con la eliminación de la cuarta pared y del cosmos ficticio cerrado. Es decir, el teatro entendido en su aspecto de acontecimiento, y no exclusivamente en calidad de representación de una fábula. Ya citamos en el objetivo de nuestra investigación, en relación a la apertura de los textos y sus nuevas funciones, esta *dimensión*

événementielle que se debía recuperar en el teatro, y para comprender el fenómeno de esta vuelta a los orígenes debemos echar brevemente la vista a las raíces. Si nos vamos al nacimiento del teatro, los elementos que en un principio lo fueron conformando fueron sobre todo comunicativos: un diálogo como forma de «comunicación elemental y primaria», para establecer contacto con seres superiores, divinizados, para «suplicarles benevolencia, pedirles favores [...], darles gracias» (Oliva y Torres 2012: 11-12). Sin embargo, es muy común que se establezca el inicio de la teatralidad¹⁰⁸ de esta comunicación cuando aparecen aspectos ficcionales o simbólicos que crean un cosmos ficticio que representa la realidad. Entonces, concebimos esta teatralidad incipiente, en primer lugar, cuando se crea una ficción, relacionada con la realidad, y, en segundo lugar, con la disposición de un grupo de receptores de esa ficción en un lugar y tiempo establecido. No dejará de ser teatralidad incipiente hasta que se defina con claridad aquellos que ejecutan y aquellos que observan la ejecución, dando lugar al teatro. Pero, por el significado del vocablo griego θέατρον como *lugar desde donde se contempla la escena* donde ya están claras las posiciones entre escenario y público o sala¹⁰⁹, no vemos rastro de esa ficción como elemento capital, al menos en origen. Por lo tanto, más que una ficción sobre un escenario, el teatro se define, por su origen etimológico, por la presencia de un público enfrentado a un escenario donde está ocurriendo algo y que observa, sin concretar si ficticio o real.

Por todo lo dicho, en el caso de los textos de Rodrigo García que hemos estudiado, por sus fábulas diluidas, la ausencia de un cosmos ficticio cerrado por las continuas referencias al mundo real y la presencia de la sala en el acto comunicativo

¹⁰⁸ César Oliva y Francisco Torres Monreal definen la *teatralidad* como «serie de manipulaciones que se producen en un hecho concreto para poner en relación un espacio ficcional con otro real» (Oliva y Torres 2012: 12).

¹⁰⁹ Jerzy Grotowski en *Teatro laboratorio* define teatro como lo que sucede entre el actor y el espectador, y todo lo demás entendido como suplemento. Esta forma de entender el teatro comprende el texto como un trampolín y no como modelo, porque no es en la literatura donde se halla la parte creadora del teatro (Oliva y Torres 2012: 449)

encerrado en el texto, es más pertinente hablar de teatralidad, o elementos indispensables para el teatro, desde la concepción que nos ofrece Alain Girault y su punto de vista estático: el escenario como espacio para la actuación, la sala como el lugar desde el que se puede mirar, actores sobre el escenario y espectadores en la sala, que nos permite contemplar mejor el acontecimiento. (En contraposición, su punto de vista dinámico, como elementos indispensables: un mundo ficticio sobre el escenario que se contraponga al mundo real de los espectadores¹¹⁰, que, aunque el escenario esté presente, el mundo ficticio es capital). Como ese mundo ficticio ha desaparecido, o, mejor dicho, no se contrapone con el mundo real del espectador, el punto de vista estático es el que en principio se corresponde o define mejor al teatro posdramático, y será el teatro dramático, el drama, el que se ajuste al punto de vista dinámico.

Charles Magnin, por ejemplo, define drama de este modo:

Qu'est-ce donc que le drame? J'appelle ainsi tout ouvrage où le poète, mettant de côté sa personnalité, parle et agit ou fait agir et parler des acteurs au nom de personnages fictifs, dans le but d'exciter la curiosité et la sympathie d'un auditoire- Toutes les fois que je rencontrerai ces caracteres réunis, quels que soient le lieu, les acteurs et l'assemblée, je me croirai sûr d'avoir rencontré, sinon une pièce de théâtre, du moins un produit du génie dramatique, un drame¹¹¹. (Magnin 1868: 13).

Más peso al lado ficticio, priorizándolo por encima del lugar y las condiciones que propician el acontecimiento teatral. Derrida pedía recuperar la *dimensión*

¹¹⁰ Patrice Pavis recoge en *Diccionario de teatro* (1998), página 436, las aportaciones de Alain Girault en *Théâtre/public*, en su número especial de 1982, en el artículo «Photographier le théâtre».

¹¹¹ «¿Qué es entonces el drama? Llamo a esto cualquier obra en la que el poeta, dejando de lado su personalidad, habla y actúa o hace que los actores actúen y hablen en nombre de personajes ficticios, con el objetivo de despertar la curiosidad y la simpatía de un público. Cada vez que me encuentre con estos personajes reunidos, sea cual sea el lugar, los actores y la asamblea, me creeré seguro haber encontrado, sino una obra de teatro, al menos un producto del genio dramático, un drama».

événementielle porque el teatro se había encerrado, como vemos, en el mundo ficticio plasmado en el texto y había olvidado o le restaba importancia al hecho escénico, como demuestra Magnin y la común equivocación de considerar drama y teatro como sinónimos¹¹². Esta problemática se asemeja a aquella que encontramos cuando hablamos de teatralizar y dramatizar¹¹³, o espacio dramático y espacio escénico, y que nos ayuda a separar el drama del teatro, el cosmos ficticio del acontecimiento teatral. La diferenciación entre el punto de vista dinámico y el punto de vista estático de Girault nos permite definir el drama y separarlo del teatro por sus características, como ya hizo Lehmann al afirmar que hay un teatro sin drama, que ha abandonado o roto con la idea de que el teatro debe representar un cosmos ficticio (Lehmann 2017: 55).

Como dijimos previamente, el texto, al erigirse como soporte del cosmos ficticio dramático por su capacidad para contenerlo y fijarlo, provocó un encierro textual del teatro dramático con la ayuda de la ilusión de la cuarta pared y la separación entre la sala y el escenario. Esta situación condujo a Meyerhold a creer en un teatro *teatral*, en un arte escénico que trascendiera el código naturalista de los textos y la práctica habitual de plasmar en el escenario una ilusión salida del texto. De este modo, Meyerhold denegaba la posición del público como ente que observa por una cerradura otro mundo representado y separado por la existencia de la cuarta pared (ambos conceptos propuestos por Stanislavsky), y apuesta por potenciar la conciencia del público de estar en un teatro, de ser parte del espectáculo (García 1983: 57), copartícipe de una puesta en escena que no es un montaje acabado, que debe ser perfeccionada y finalizada delante

¹¹² Lehmann, sobre la utilización de la palabra drama, subraya la total desconexión de su uso en el lenguaje cotidiano de cualquier teoría del drama. Drama como «una intensificación de la emoción, al miedo y a la incertidumbre» en vez de «un conflicto entre posiciones representadas por personas mediante las cuales el personaje dramático está completamente identificado con un *pathos* fundado objetivamente; es decir, busca asegurar apasionadamente posiciones éticas a expensas del prestigio y la imposición de la persona» (Lehmann 2017: 63). Además, el vocablo drama tiene su origen en δράμα (acción, acción representada), y este a su vez en el verbo δράω (actuar, ejecutar), por lo que su valor de acción simbólica es parte de su esencia.

¹¹³ Teatralizar como la interpretación escénica de un texto, y dramatizar como la estructuración de un texto bajo conceptos de tensión, conflicto y dialogación (Pavis 1998: 436).

del auditorio (García 1983: 58). O a Evreinov con la fundación del Teatro Antiguo y su afán de redescubrir las relaciones entre el escenario y el espectador, así como devolver al teatro su teatralidad después de un exceso de literatura en el siglo XIX (García 1983: 61). De estas ataduras provenientes del drama y su fijación textual, ya citamos algunos ejemplos de autores como Heiner Müller o Edward Gordon Craig y su problemática en cuanto a la relación texto-escena (ver punto 2.1.).

Patrice Pavis, a partir de la pregunta ¿es la teatralidad una propiedad del texto dramático? (Pavis 1998: 435), se cuestiona dónde reside la teatralidad, siendo consciente de la ambigüedad del término y la habitual asignación de esta a los textos que dan pie a su transposición en el escenario. Nos remite a la categoría de teatro teatral de Meyerhold y a la idea de la teatralidad no como algo contenido en los textos, sino a las herramientas de la escena para sustituir el discurso de personajes. Concluye con la idea de que el texto que sí es teatral es aquel que «no puede prescindir de la representación y que, por tanto, no contiene indicaciones espacio temporales o lúdicas autosuficientes» (Pavis 1998: 435). Salvando el escollo de la utilización de representación (no aplicable, como hemos visto, para el teatro de Rodrigo García) y que cambiaríamos por presentación, eliminaríamos cualquier referencia a la necesidad de la presencia de un espacio dramático para que el texto fuera teatral, pues, como vemos, la teatralidad depende de herramientas escénicas y no de la existencia de un cosmos ficticio cerrado. Obviamente, hay textos cuyo cosmos ficticio dramático se presta en mayor o menor medida a las herramientas escénicas, pero no dependerá de ningún modo del propio texto, sino de la escena. En los textos investigados de Rodrigo García, hemos señalado elementos con potencialidad a partir de su relación con la escena, y, si hablamos desde la idea de Patrice Pavis de ausencia de información sobre indicaciones espaciotemporales para la teatralidad, confirmamos su pertinencia por la falta de

acotaciones y su denominación como textos lingüísticos. Un texto dramático, por el contrario, en sí mismo forma una totalidad que no necesita de una subida al escenario para completarse, contiene un espacio dramático que no necesita obligatoriamente representarse. Este encierro es inconcebible en los textos de Rodrigo García por las continuas referencias a realidades extratextuales mediante las relaciones de transtextualidad que hemos señalado, y los elementos que nos confirman que estos textos están vertebrados por la definición de teatro como acontecimiento, pertenecientes a un espacio escénico.

En cierto modo, tenemos que fijarnos y mirar hacia las vanguardias y más en concreto a John Cage para marcar la vuelta a la importancia del aquí y ahora en el teatro de la que bebe la obra de Rodrigo García. Aunque se suele catalogar como *happening*, *Silencio 4' 33''* en 1952 fue de vital importancia para el futuro del teatro, y demostró la intención de Cage de suprimir la ficción teatral y así darles un valor real a sus acontecimientos, convertir y considerar la vida misma como teatro (Oliva y Torres 2012: 399). Será en la década de los sesenta cuando el texto deje de verse como intocable, y por ende deje de estructurar todo el espectáculo. La influencia de esta apertura la percibimos claramente en Rodrigo García, con textos que prácticamente representan casi en exclusividad la parte hablada¹¹⁴. También el espectador recobró su importancia en la comunicación teatral, dejando de ser mero receptor y teniéndosele en cuenta para rellenar los espacios indeterminados, o, como señala Lehmann, con posibilidad de establecer cada individuo correspondencias únicas y sinestésicas, porque la obra no se presente completada, y es el receptor quien asume esa función finalizadora. Serán provenientes del *happening* estas aparentes innovaciones en el arte escénico, que el teatro asumirá y que le hará avanzar, por su «descubrimiento del

¹¹⁴ «La parte hablada podía reducirse a unas cuartillas. Está claro que en tales casos se da mayor relieve al espectáculo y sus manifestaciones audio-visuales, en particular al lenguaje del cuerpo» (Oliva y Torres 2012: 399-400).

espacio» y su «nueva actitud con respecto al público» (Oliva y Torres 2012: 401). Por la influencia del *happening*, posteriormente el Living Theatre escogerá textos que le permitan reflexionar sobre el hecho escénico, como Brecht, Paul Goodman y Pirandello, y será Joe Chaikin quien, contestando a Strasberg del Actors Studio, remarque la auténtica esencia del teatro como el encuentro entre el actor y el espectador, y no como introspección individual y colectiva (Oliva y Torres 2012: 403), para años más tarde, ya dentro del Open Theatre, hablar del elemento elemental del teatro: la presencia actual (Oliva y Torres 2012: 405).

Entonces, concluimos después de cerciorarnos con este breve acercamiento histórico que en las raíces del teatro y a lo largo de su historia está presente el carácter de acontecimiento a pesar de la confusión que suele aportar confundir drama con teatro, que el teatro posdramático continúa con esta estela y se fundamenta por lo tanto en estos tres aspectos que señala Lehmann (teatro concreto, irrupción de lo real y acontecimiento/situación) en cuanto a su relación con la comunicación teatral que se establece entre sala y escenario y la importancia concedida a este hecho, además de confirmar que los textos de Rodrigo García se adecúan a esta concepción. Incluso, queda patente que no se trata de una novedad en la historia del teatro la consciencia del hecho escénico del teatro posdramático, sino que es una característica implícita en los orígenes y en el desarrollo del teatro como arte presencial.

6.2.- El narrador y la narración como recurso teatral.

Sanchis Sinisterra gradúa en tres estadios el origen del teatro hasta su desarrollo en *Dramaturgia de textos narrativos* (2003): 1^{er} grado, epicidad pura; 2^o grado, narradores múltiples; 3^{er} grado, narración dentro de la cuarta pared hacia la dramaticidad plena. Lo más interesante para nuestra investigación de la teorización de Sanchis es el establecimiento del origen de la literatura narrativa y del teatro en el mismo fenómeno: la narración oral, dentro del grado de epicidad pura. Normalmente, se atribuye a la fiesta y al rito¹¹⁵ el origen del teatro, pero no se contempla la narración oral como tercera raíz. Estos narradores primigenios no tenían como única herramienta la palabra, sino que se servían de gestualidad, la entonación, el movimiento, incluso de objetos y espacio donde desarrollaban su arte. La llamemos teatralidad incipiente o primaria por su cercanía al género épico, lo cierto es que en este primer grado de epicidad pura ya observamos a un actor que narra lo que podríamos considerar un texto en una espacialidad y ayudándose de gestualidad, entonación... García Barrientos coincide con Sanchis Sinisterra sobre el origen narrativo del teatro (García 2017: 20), basándose en el paso de la epopeya a la tragedia (de la narrativa al teatro), en la idea de una única voz que se multiplicará en un paso del monólogo al diálogo, donde el monólogo primigenio está cerca de la narratividad y, según avanza hacia la polifonía (entendida por la aparición de voces autónomas entre ellas), más cerca estará de la genuina dramaticidad. Narración y drama como polos opuestos; narración y drama como el inicio y la meta. No es extraño decir que en nuestra cultura la diferenciación entre ambas formas está arraigada y solemos mostrar rechazo cuando hay interferencias entre ambas, sobre todo cuando en el drama hay partes narradas. Sin embargo, sería

¹¹⁵ César Oliva y Francisco Torres ya hablaban de una teatralidad incipiente en primitivas ceremonias en los albores de la humanidad (Oliva y Torres 2012: 13).

poco realista hablar de un proceso que no tiene vueltas a los orígenes, puesto que en el teatro contemporáneo encontramos una vuelta al origen narrativo y de predominancia del monólogo (García 2017: 20). Esta inclusión de píldoras de narratividad, cuando no es esta la que organiza la totalidad de la obra, choca directamente con cualquier definición de teatro convencional que podamos encontrar. Barrientos define el teatro cercano al sentido del punto de vista dinámico de Alain Girault (ver punto 6.1.) con la referencia a la convención representativa y la suposición de alteridad donde los actores simulan ser otros y el público acepta que cada ser o elemento representado es otro (García 2017: 21), y separa conceptualmente el drama y la narración por medio de los modos de imitación de Aristóteles: por un lado, narrando lo imitado por boca de un narrador o de uno de los personajes (modo narrativo); por otro, cuando los imitados son presentados como actuantes y operantes (modo dramático), por imitar a personas que obran. El modo narrativo como un modo donde la representación se encuentra mediada, donde se imita, pero a través de una voz que se encarga de retransmitirla, y el modo dramático, carente de esa voz porque se presenta a los imitados realizando esas acciones que en el modo narrativo se cuentan, no se ejecutan. Desde esta perspectiva, Barrientos elabora una clara distinción entre lo que considera teatro o drama y lo que considera narración, pero al mismo tiempo reconoce esa vuelta a los orígenes narrativos del teatro en el teatro contemporáneo. Entonces, ¿hay constante hibridación entre los modos o quizá este tipo de separación no representa la realidad escénica? ¿Es realista crear categorías inamovibles o deberíamos flexibilizarlas? Sarrazac habla de la división de los géneros como algo molesto que muchas veces nos provoca errores en vez de ayudarnos a comprender, y de un *re-comienzo* continuo del teatro en cada época para liberarse de la forma canónica anterior (Sarrazac 2019: 288) derivado de este tipo encorsetamientos,

porque no se copia un modelo anterior o prefijado. Quizá por estos motivos debamos revisar el origen, los márgenes y el presente del teatro.

Si fuera por la concepción de Barrientos a partir de la teoría modal de Aristóteles, los cinco textos analizados de Rodrigo García deberían ser entendidos en todo momento como textos narrativos y no teatrales o dramáticos¹¹⁶. Al estar la figura del narrador en estos textos como quien constituye los supuestos mundos ficticios, estos estarían mediados por su palabra y negarían la premisa de la teoría modal que defiende Barrientos al no ser dramáticos. Pero, por su misma existencia como textos teatrales dado su origen tenemos la clave y la oportunidad definitiva para repensar qué es teatro y sus características, sin restricciones teóricas que no nos dejen avanzar, porque si drama y teatro los consideramos como distintos vocablos para designar al mismo fenómeno o experiencia incurriríamos en un error de fondo: el drama se convertiría en una fuerza coercitiva hacia el teatro, y bloquearía, por ejemplo, la posible narratividad que pudiera contener. Peter Szondi teorizó sobre la crisis del drama en *Teoría del drama moderno* y afirmó que el drama se desplazó hacia lo épico por los cambios que surgieron desde 1880 por la dialéctica entre contenido y forma, pero, en realidad, esta aparente cercanía hacia lo épico se basaba en oposición clásica de representación épica (por narrativa) y representación dramática (Lehmann 2017: 53), y por la presencia del yo épico como rasgo que comparte con formas narrativas como la epopeya, la novela, el relato... y que no tendría cabida en el drama por su condición de mediador. Lehmann, desmarcándose de la senda teórica que sigue Barrientos y que inauguró Szondi, evita contraponer la épica al drama (la narración al drama) puesto que el único resultado será reducir la perspectiva que tenemos sobre el teatro y sus dimensiones (Lehmann 2017: 54).

¹¹⁶ García Barrientos trata al teatro y al drama como sinónimos, y así lo vemos cuando argumenta la imposibilidad de la existencia de un narrador: «Desde este punto de vista, el drama o el teatro, como representación in-mediata del universo ficticio, presenta el mínimo de distancia representativa, alcanza el máximo de ilusión de realidad, ocupa la cima de la mimesis representativa» (García 2017: 42).

Este proceso que estamos llevando a cabo en este apartado nos sirve sobre todo para resignificar qué entendemos por teatro y así tratar con propiedad los textos de Rodrigo García, ya que, si continuáramos con la teoría modal de Aristóteles o la visión de Peter Szondi, deberíamos estudiarlos desde un punto de vista narrativo y no teatral, o prescindir de su estudio de manera apropiada¹¹⁷. Es por ello que debemos entender el teatro como una práctica artística que puede contener elementos o partes tanto dramáticas como narrativas, sin que se excluyan o se pierda la categoría teatral si predomina la narrativa. En definitiva, entenderlo desde su complejidad y no con herramientas o categorías que no nos permitan acercarnos a él con propiedad y adaptabilidad a sus cambios y evolución, porque la realidad escénica no se corresponde a categorías que no avancen al mismo ritmo que la producción teatral, con sus cambios e innovaciones.

Esta apertura de miras es la que nos permite acercarnos a los textos de Rodrigo García porque, de otro modo o siguiendo una separación estricta entre narración y drama o teatro, cualquier acercamiento o estudio sería imposible o al menos inadecuado. Por ejemplo, según nuestra investigación y sus resultados evidentes, la presencia del narrador intradieгético es síntoma de potencialidad escénica, aunque narren, por denotar corporalidad/fisicalidad (ver punto 5.2.), ya que de este narrador no solo oímos su voz, sino que le atribuimos un cuerpo y una posición/ubicación desde donde habla hacia un público que le escucha en otro lugar cercano (escenario a sala). Los cinco narradores narran, según la terminología de Genette en *Nuevo discurso del relato* (1998), un *relato de palabras* porque expresan sus pensamientos o nos comunican en estilo indirecto o

¹¹⁷ García Barrientos así lo testimonia cuando pone de ejemplo el texto de Heiner Müller *Camino a Wolokolamsk I: Apertura rusa* como monólogo narrativo y no teatral. Considera que no contiene ninguna marca de las características de los textos dramáticos, sin acotaciones y sin conocer detalles de la situación comunicativa y tampoco quién habla. Y, si acaso, dice que habría que presuponer quién habla y buscar restos de dramaticidad (García 2017: 58-59). Con esta visión, y sabiendo que son textos que en la teatralidad contemporánea se dan y forman parte de montajes teatrales, encontramos nada más que puertas cerradas a la comprensión.

directo los enunciados de otros personajes, y es a partir de su voz que conocemos un supuesto cosmos ficticio. Obviamente, este narrador no es invisible, y como narratarios somos conscientes de su presencia, aunque se suele considerar la visibilidad del narrador como un signo de ausencia de drama o teatro (García 2017: 41-42) porque se concibe como una historia que se cuenta sola. Por lo tanto, no coincidimos ni tomamos en cuenta esta resolución.

Es bajo las teorías de Lehmann y Sarrazac que podemos comprender, por ejemplo, la presencia de un narrador en términos teatrales. Lehmann lo llamó voz monologada dentro de la estética posdramática, pero Sarrazac hablará sobre pulsión rapsódica de forma más amplia y más cercana al tema que tratamos, ayudándonos a entender este fenómeno¹¹⁸. Comenzando por la afirmación por parte de Sarrazac sobre la coexistencia de los modos, más que hablar de una sucesión entre ellos por la negativa de entender el drama como la superación de la épica de la dialéctica hegeliana (Sarrazac 2019: 293), su visión nos permite ampliar las fronteras de lo que entendemos por teatralidad o teatro. Esta pulsión rapsódica recupera la conexión con el mundo tras la falta de apertura del drama por encontrarse encerrado en su propio canon. Según Sarrazac, alterna el modo dramático, épico y lírico, y con esta alternancia consigue retratar el mundo en el que vivimos con mayor eficacia, un mundo que el drama ya no puede representar. Más que una sucesión de modos, no es que esta pulsión rapsódica nazca después del drama, sino que regresa. Regresa tras haber sido expulsado por la poética del teatro desde Aristóteles hasta Hegel, regresa desde los orígenes de la oralidad en los que se fundamenta el teatro y entra dentro de la ficción. Esta voz Sarrazac la define como imprevisible, desasosegada y errática, que ha aparecido en el drama/teatro desde 1880 (misma fecha que señaló Szondi, pero haciendo referencia a lo

¹¹⁸ La pulsión rapsódica tiene «propiedad discriminadora de ilimitar el drama» (Sarrazac 2019: 322), y por tanto de ampliar y derribar conceptos inamovibles sobre lo que entendemos por teatro.

épico) y que se mueve como sujeto lírico, dramático, épico a la vez que sujeto rapsódico. Esto es debido a su gran libertad y plasticidad, a la gran variedad de formas que conlleva y posibilita¹¹⁹. No cabe duda de que la presencia o la aparición de esta pulsión rapsódica hace imposible su estudio desde el modelo dramático aristotélico-hegeliano por sus características implícitas y por la carencia de herramientas adecuadas para este nuevo modelo, pero no por ello debe ser marginada ni dejada como imposible su estudio¹²⁰.

Tanto el acercamiento de Lehmann como el de Sarrazac no niegan la cualidad teatral a obras donde se encuentra un narrador o voz, sino que incluyen esa voz dentro del fenómeno teatral. Sus teorías permiten la flexibilidad que necesita el estudio del arte escénico actual y de los últimos años, y nos reafirma en la posibilidad de un narrador encima de un escenario como característica teatral de pleno derecho. Tanto es así que Sarrazac le atribuye un lugar por excelencia en el escenario: el proscenio, por dirigirse al público (Sarrazac 2019: 310). Sarrazac lo llama rapsoda no sin acierto, pues nos conduce a los orígenes del teatro, a ese narrador originario que recitaba poemas épicos, que no ha desaparecido y que era escuchado por un público, ya en la línea de la teatralidad desde los dos puntos de vista de Girault: estático y dinámico (ver punto 6.1.). Del rapsoda actual sabemos que es síntoma claro del alejamiento del drama u obra teatral como *pièce bien faite* porque incluye cortes en la continuidad de la obra con la creación de cuadros y al mismo tiempo dejando a la vista sus *costuras* (Sarrazac 2019:

¹¹⁹ Sarrazac se pregunta si la narrativización en el teatro moderno y contemporáneo se acerca más a los postulados de Platón que a los de Aristóteles, ya que en *La república* habla sobre un género intermedio entre la mimesis y la diégesis, encarnado en el arte del rapsoda, que se aleja de la teoría de dos únicos modos de imitar de Aristóteles, y que se ve reflejado en el teatro moderno y contemporáneo con una hibridación entre mimesis y diégesis, donde la mimesis se ve interrumpida y contrariada por la diégesis (Sarrazac 2019: 297).

¹²⁰ Su presencia puede ser estudiada con el mismo rigor que el modelo dramático aristotélico-hegeliano. Tanto es así que Sarrazac señala cómo el principio rapsódico puede presentarse en diversas formas, aunque lo más habitual es que aparezca en forma de coros o anunciadores (Sarrazac 2019: 299), sin descartar su forma como didáscalo, teatro de voces, presentador, personaje-rapsoda... (Sarrazac 2019: 309).

312). Rapsoda como montador y responsable de la estructura de las acciones o cuadros, como el encargado del movimiento de la obra que se ensambla por medio de una estructura paratáctica. Este rapsoda actual, a pesar de sus diferencias, dialoga con el rapsoda primigenio y establece una línea temporal de teatralidad, aunque Sanchis y Barrientos la denominen primitiva o monólogo primigenio, que nos ayuda a comprender el teatro de manera amplia y a despojarnos de categorizaciones que nos impidan avanzar y que delimiten lo que es teatro a todo aquello que se asemeje el drama, porque la pervivencia de la narración en el teatro demuestra que no se trata de un caso aislado, más bien de una posibilidad más.

Es infructuoso y poco realista, entonces, hablar de una teatralidad que esté basada exclusivamente en las características dramáticas. Un breve vistazo a los orígenes del teatro y sus fases nos permite ver cómo en distintas épocas ha estado presente la figura del narrador o la narración, y es poco acertado hablar de una rueda donde los modos se van turnando cuando deberíamos hablar de coexistencia.

Si volvemos a los textos de Rodrigo García, la presencia de un narrador intradieético (desde el escenario o espacio escénico) que se dirige a un narratario no especificado (y que nosotros hemos asumido que se trata de la sala) nos da pie a tratar este elemento como potencialmente escénico, puesto que, como hemos visto, el teatro es algo que supera las características típicas del drama como pueden ser la cuarta pared o la representación de acciones in situ, no mediadas por un narrador. Su fisicalidad/corporalidad encima de un escenario, lugar donde lo presuponemos en nuestra investigación, y su comunicación teatral asimétrica con un público que lo escucha, nos dan todas las claves para estar hablando de teatro, sin demérito hacia el narrador porque medie las acciones o un cosmos ficticio a través de sus palabras, en vez de representarlas.

6.3.- El texto como material lingüístico y la acción de su enunciación. Breve acercamiento a las cinco puestas en escena de Rodrigo García.

Desde el inicio de esta investigación, partimos de la concepción del texto como material de la puesta en escena en el teatro posdramático (ver punto 2.1.), además de ser el motivo principal por el cual nos decantamos por la teorización de Lehmann por encima de la de otros autores: por su adecuación con los textos de Rodrigo García y su posición en sus puestas en escena. En un ejercicio de comprobación y ahondamiento, en este punto enfocamos nuestra mirada a la relación entre el texto y sus puestas en escena, dirigidas todas por Rodrigo García, por creer necesario este acercamiento para tratar la acción como el acto de enunciar, dentro del punto de vista tratado en el punto 5.2.

A pesar de que se *advirtió* desde un primer momento que el objeto de estudio eran los textos teatrales de Rodrigo García y por ello no nos adentrábamos en las puestas en escena, también creímos necesario ir más allá en lo propuesto inicialmente pues el cariz de material de la configuración escénica (Lehmann 2017: 30) no queda reflejado con contundencia en esta investigación, así como la totalidad del término acción en los textos. Como compete a la naturaleza de los textos, finalmente lo trataremos con el fin de acercarnos a su funcionamiento en escena. Aun así, queremos incidir en que la finalidad no es crear un texto de la escenificación, sino estudiar o hacer ver la relación entre el texto y la puesta en escena.

Lo haremos con las grabaciones de las puestas en escena, de gran accesibilidad ya que pueden ser vistas por servicio de préstamo online o por consulta en archivos online (ver punto 7.1.). Sin embargo, no obviamos que estas grabaciones sirven como documento, jamás podrán sustituir la presencialidad en un teatro, y que la calidad de algunas de ellas, por ser obras de los años 1998 y 1999, nos dificulta en algunos

aspectos la exactitud de las descripciones del escenario. En muchas partes, su mera descripción es caótica y confusa, pero no es más que un fiel reflejo de cómo es su visionado, donde en ocasiones no sabemos quién sale de dónde, quién ha cogido tal objeto o la razón de los movimientos de los actores, pero hemos querido mantener este estilo para que, textualmente¹²¹, nos acerquemos a la sensación de presenciar o visionar una de estas puestas en escena. Aun así, creemos que son de gran ayuda para comprender cómo el texto es un material de la escenificación y no su cimiento.

6.3.1.- *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo.*

Lo primero que vemos de la puesta en escena de *Agamenón...* (García 2003a) es un plano corto de una máquina de asar pollos al fondo del escenario a la izquierda¹²², para luego abrirse el plano. Después de varios minutos de oscuridad y con una cámara en continuo movimiento, vemos a cuatro personas (la banda musical Standstill) que entran en escena y se dirigen al tercer término en un escenario de grandes dimensiones al aire libre, que ahora vemos repleto de instrumentos musicales que se dispondrán a tocar y otros objetos que irán siendo utilizados a lo largo de la obra, como una silla metálica con una tela y una nevera portátil a su lado, en el centro del escenario. Dos actores entran en ropa interior (Nico Baixas y Rubén Ametllé), rodilleras, y se meten dentro de sacos de dormir, el primero cercano a los músicos y el otro en primer término. Un tercer actor (Juan Navarro), vestido con chándal rojo, entra seguido de una actriz en ropa interior (Anne Maud Meyer) y se colocan a la izquierda del escenario. Este la moja

¹²¹ Para este proceso nos hemos basado en el concepto de *escritura performativa* definido por Pavis y la acepción del crítico como aquel que con sus palabras tiene que compartir la energía que se ha producido durante el espectáculo, de una manera no neutra o como mera constatación (Pavis 2016: 104).

¹²² Cuando hablamos de derecha o izquierda para hablar de las posiciones en la escena, tomamos como referencia la posición del actor cuando está de frente al público en un teatro a la italiana. De este modo, seguimos las indicaciones que se suelen utilizar cuando se trabaja en la escena.

con una pequeña manguera. Anne Maud Meyer se va hacia la silla y coge la tela, la extiende y vemos una silueta negra de una persona dibujada. La utiliza como toalla y se seca. Al terminar se sienta en la silla y Juan Navarro y Gonzalo Cunill retiran los objetos de su alrededor y balancean la silla de un lado a otro mientras ella grita, con diversas posturas, incluso llegando a correr con ella bocabajo y dando giros por el escenario.



Figura 11: Captura de pantalla de la grabación de *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*. (Fuente: García 2003a).

Al detenerse la acción central de la silla, Nico Baixas se comienza a mover como un gusano dentro del saco de dormir, al igual que Rubén Ametllé. Van expulsando de la crisálida objetos que no reconocemos su forma (da la sensación de pollos enteros desplumados). Juan Navarro les comienza a rociar con la manguera que ya apareció anteriormente, hasta que se detiene la música que tocaba la banda, se marcha y oímos los golpes contra el suelo de los dos actores dentro de los sacos. Será entonces cuando

Juan Navarro, Gonzalo Cunill y Anne Maud Meyer se coloquen en primer término, con sacos de lo que parece harina y botellas de agua, y lancen la harina por los aires con la música de la banda de fondo, se revuelquen por el suelo y se la esparzan por la piel, echen agua al suelo y formen una pasta. Al fondo vemos que tanto Nico Baixas como Rubén Ametllé han salido de los sacos de dormir, y que, a sus espaldas, en la pared del fondo, se están proyectando imágenes que no se aprecian bien por los continuos movimientos erráticos de la cámara.

Hasta el momento, nada de lo presenciado tiene alguna conexión con el texto publicado. En el minuto diez, Nico Baixas y Rubén Ametllé, ahora vestidos, prácticamente a voces, dan la bienvenida al público en italiano y tenemos la certeza de que se encuentran en Gibellina, ciudad siciliana donde se estrenó el espectáculo en 2003. Reparten entre el público dulces y hablan con ellos, les dicen que es la última noche y que quieren hacer algo inolvidable. Mientras Rubén Ametllé se dirige al público en *itañolo*, los demás actores recogen del escenario un plástico que ahora sabemos que estaba colocado en el suelo para quitar la harina y el agua utilizadas anteriormente. Después, buscarán un voluntario entre el público, una mano inocente. Hasta el minuto veinte, con el voluntario que ya se encontraba en el escenario sentado, recrean un truco de magia donde le introducen billetes por la boca y le sacan objetos por el ano, de manera figurada, tras decir el público unas palabras mágicas. Si consideramos texto los enunciados proferidos por los dos actores, estos no son recogidos en el texto publicado.

A partir del minuto veinte, la banda vuelve a tocar, vemos proyectado al fondo un vídeo donde aparece Silvio Berlusconi y todos los actores bailan en escena, de un lado a otro del escenario. Dos minutos después, la banda para de tocar, los actores se tiran al suelo agotados. Entra un niño de unos seis años en escena, coge una silla

pequeña y se sienta en el centro del escenario mirando el vídeo de Berlusconi. Los actores (ocho en total) colocan unos bancos delante de él y se sientan a ver el vídeo. Una vez sentados, uno de ellos saca del escenario al niño y se lleva su silla. En el minuto veinticinco, después de empujones y collejas, se tiran agua y se pelean. En el vídeo, ha desaparecido el expresidente italiano y leemos, sobre un cuadro del pintor flamenco Frans Snyders, la siguiente frase: «Accumulare esperienze no ti protegge», una traducción al italiano de una única frase del texto, exactamente de la página 345 del mismo. Por la izquierda del escenario, en el minuto veintiséis y al mismo tiempo que desaparece el vídeo, aparece Anne Maud Meyer micrófono en mano dando la bienvenida al público en italiano y presenta a cuatro de los actores como soldados de los Cascos Azules, mientras bailan. Nada de lo que dice está registrado en el texto.



Figura 12: Captura de pantalla de la grabación de *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*. (Fuente: García 2003a).

Casi a la media hora, los cuatro actores cascos azules, comienzan un bloque de acciones con sandías, acompañados con un cambio de armonía por parte de la banda. Recrearán sobre los bancos la silueta de dos *pietà* que se mueven al ritmo de la música de forma convulsa. Para la música y Anne Maud Meyer vuelve al escenario hablando a gritos de forma ininteligible. Los cuatro actores se sientan en los bancos de cara al público, Gonzalo Cunill incluso se pone la parte de arriba de un chándal, beben agua y comienza finalmente a enunciar el texto en el minuto treinta y tres, mirando al público, tratando a sus compañeros de escena como oyentes. De las páginas 332, 333 y 334, hay cambios sustanciales en el texto si lo comparamos los enunciados de Gonzalo Cunill, más allá de pequeñas diferencias en el léxico, en la sintaxis o eliminación de enunciados sueltos, puesto que párrafos enteros se recolocan en la enunciación o se eliminan.

En el minuto cuarenta y seis, según avanza en la enumeración de las postales con caras de personalidades actuales y nombres de personajes trágicos, vemos proyectadas estas mismas postales al ritmo que las enuncia. En el minuto cincuenta y dos, cuando habla de los siete actos de la tragedia, esta vez de pie, se proyectan fotos de los dirigentes mundiales en el 2003. Según los va mencionando, aparecen pollos asados en las cabezas de estos mandatarios, y señala él mismo con la mano a quién se refiere en cada momento. En el minuto cincuenta y seis hay un corte en la grabación y volvemos a escuchar a nuestro narrador una página más adelante en el texto, por lo que suponemos que hemos perdido un par de minutos y desconocemos si hay diferencias entre el texto proferido y el texto por escrito. Además, encontramos al actor de pie y caminando por la izquierda del escenario. Gracias a esto descubrimos que el texto se está proyectando en italiano en esa zona y que previamente no ha quedado registrado en la grabación. A la hora y un minuto termina con el bloque principal del texto, y a su derecha e izquierda se encuentran Nico Baixas y Rubén Ametllé, subidos a los extremos del banco, con una

corona de patatas fritas y los brazos en alto, vertiéndose zumos por la cabeza. Gonzalo los mira, y les entrega otros tetrabriks para que continúen.



Figura 13: Captura de pantalla de la grabación de *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*. (Fuente: García 2003a).

Bajan lentamente de los bancos y caminan hacia el proscenio. Giran y se besan. Comienza una proyección en la pared del fondo donde se ve a una familia comprando en un supermercado, un matrimonio con dos niños pequeños, que luego irán a un McDonald's. A la hora y ocho minutos, finaliza la proyección, retiran los bancos de la escena y con cinta adhesiva crean una red por el escenario, que va desde la boca de algunos de los actores al culo de otros. Mientras tanto, leemos proyectado un texto que no forma parte del texto:

I costruttori leccano il culo ai politici

I politici leccano il culo agli elettori

José María Aznar lecca il culo a George Bush

Il Real Madrid lecca il culo a David Beckham

Le segretarie leccano il culo ai capiufficio

[...]

Le compagnie teatrali leccano il culo allo Stato

Saddam lecca il culo a Bin Laden

Sharon lecca il culo a George Bush

George Bush lecca il culo ai finanzieri ebrei

Le imprese funebri leccano il culo alle vedove

La classe media lecca il culo alle banche

Gli allevatori leccano il culo a Mc Donald's

Ketchup Heinz lecca il culo [...]

Coca Cola lecca il culo a Mc Donald's

[...]

Tu lecchi il culo a Mc Donald's

Le star del Rock leccano il culo a Sony

Le attrici porno leccano il culo e almeno ci guadagnano

Gli artisti leccano il culo alla Biennale di Venezia

I cineasti leccano il culo a Cannes

Le reti televisive leccano il culo ai prodotti che pubblicizzano

I fabbricanti di armi leccano il culo a qualsiasi pazzo pericoloso

L'Argentina lecca il culo al Fondo Monetario Internazionale

L'Africa lecca il culo agli aiuti umanitari

Gli hippies leccano il culo a Greenpeace

Le discoteche leccano il culo ai fabbricanti di ecstasy

[...]

Maradona lecca il culo al suo [...]

[...] ¹²³

Después del texto, a la hora y doce minutos, se produce una presentación de fotografías de militares, alambre de espino, presos... con la banda tocando. Mientras tanto, los actores caminan a gatas desenfundados, de un lugar a otro. Unos minutos después, la banda para de tocar, los actores se detienen, continúan las imágenes. Rubén Ametllé se separa del grupo, se va junto a la banda y come sin parar. Los demás actores, junto a los miembros de la banda, realizan diversas acciones en una especie de *horror vacui* (desnudarse, colocar la cara sobre una mesa y envolverla con plástico, rociarse con pintura el cuerpo, batir huevos...). De entre estas acciones, las más significativas son la colocación de pequeños ataúdes por el escenario, el dibujo de dos edificios (presumiblemente las dos Torres Gemelas) que realiza Rubén Ametllé sobre la espalda de Juan Navarro, el vaciado de pollos del asador del fondo que irán dentro de los ataúdes y el encierro de Anne Maud Meyer en las tripas de un colchón, al que le colocarán un micrófono a la altura de su boca. En francés recitará el final del texto: el epílogo, con el texto proyectado en italiano. Y finaliza la puesta en escena.

El texto publicado, y al que hemos recurrido durante esta investigación, en la puesta en escena ocupa poco más de media hora de la hora y media que dura la obra en sí. Hemos comprobado los cambios textuales a posteriori de la representación, texto que no se ha incluido (como las improvisaciones de los actores o el texto que hemos transcrito en este apartado), y el recurso del estímulo visual para apoyar el texto. En cualquier caso, en los ejemplos de las postales o la visita al supermercado y al McDonald's en formato vídeo, estaríamos hablando de comentarios a posteriori al texto más que de una recreación o una representación de lo que se nos ha narrado. Para

¹²³ Algunos fragmentos son imposibles de extraer de la grabación por el constante movimiento de la cámara.

afirmar lo anterior nos basamos en la ausencia en el texto de la hija proferido durante la visita al supermercado y que vemos en el vídeo, y a que, en realidad, en el texto visitaron un Kentucky Fried Chicken, no un McDonald's. Por ello no podemos hablar de representación, sino de comentario.

El texto en esta puesta en escena se percibe como un bloque independiente, casi sin adornos. Cuando Gonzalo Cunill narra, como hemos visto, los demás actores hacen pequeñas acciones que pasan prácticamente desapercibidas. Incluso, al poco desaparecen los demás actores (o al menos salen de plano) y vuelven casi al final de su monólogo.

En definitiva, queda más que probado que la puesta en escena no tiene como origen o define su estructura en el texto que encontramos publicado, y se demuestra su fundamento como material textual.

6.3.2.- Daisy.

Gracias a una buena calidad en la grabación (García 5, octubre, 2020), desde un primer momento tenemos en pantalla la totalidad del escenario antes de comenzar la función y todos sus elementos: en tercer término a la izquierda, una pantalla adherida a una estantería (donde leeremos los títulos de los monólogos); en tercer término a la derecha, otra pantalla con una motocicleta delante (donde se proyectará el texto en francés); en segundo término en el centro, una escultura de un perro; después, diseminados por el resto del escenario, cuatro sillas de distintas formas y alturas (una de ellas redonda, blanca y roja, al estilo de *2001: A Space Odyssey* de Kubrick y que podrá cerrarse con una especie de tapón transparente), una manguera enrollada, instrumentos de percusión y cámaras y trípodes.



Figura 14: Captura de pantalla de la grabación de *Daisy*. (Fuente: García 5, octubre, 2020).

A los treinta y ocho segundos, se proyecta en la pantalla de la izquierda el título del fragmento o monólogo número trece del texto. Escuchamos a Gonzalo Cunill enunciar el texto (con saltos de enunciados o párrafos), aunque todavía no lo vemos a él en escena. En este monólogo encontrábamos un contacto del narrador con Daisy, la perrita. Sin embargo, en la creación escénica, se omite, y una referencia al apellido del autor (García), es reemplazada por el apellido del actor (Cunill). A los dos minutos, cuarenta y seis segundos, ya aparece Gonzalo Cunill montado en la escultura de Daisy, con un chaleco salvavidas, y dirigiéndose al público.

A los seis minutos y medio, se baja de la escultura y la mueve para dejarla en medio de las pantallas, y continúa hablando hasta el final del monólogo. Se detendrá para beber una cerveza y colocarse en los pies unas aletas de buceo. Comenzará casi sin detenerse con la enunciación del monólogo número uno, proyectado su título en la pantalla de la derecha sobre la retransmisión en directo de un plano de un recipiente

lleno de cucarachas, presente en el escenario, con sonido. Mientras habla, cogerá trozos de lechuga, dará de comer a las cucarachas y lo veremos en detalle en la retransmisión, para luego sentarse al lado en una silla. Al minuto veintidós, entra desde la izquierda del escenario Juan Lorient y se dirige hacia Gonzalo Cunill con dos cachorros en las manos. Le da uno y lo coge en su regazo. Minuto veinticuatro, termina de enunciar, suena una música que podemos definir como electrónica-estridente con aires de Bollywood, y los dos actores, con los perros en las manos, bailan de un lado a otro del escenario. La música se va yendo cuando dejan a los perros metidos en dos baterías. Escuchamos distintos ruidos, provocados en su mayoría por los actores (agua, piedras, percusión...), con un escenario prácticamente a oscuras, hasta que en el minuto veintinueve aparece una proyección en la pantalla con símbolos masones y cucarachas, con individuos vestidos de cucarachas y con estandartes, caretas de cerdo y perros con capas, caminando por un bosque con niebla en procesión. Durante la proyección, Gonzalo Cunill y Juan Lorient destrozarán libros de la estantería arrancándoles las páginas.

En el minuto treinta y cuatro, en la pantalla se puede leer entre fuegos artificiales «Et voilà // Leibniz!», mientras aparece en el escenario Juan Lorient disfrazado como el filósofo alemán con un cachorro en la mano. Será la primera vez que se hace mención a Leibniz, aunque en el texto se nos presente al inicio en la nota del autor. A continuación, leemos el título del monólogo número cuatro: «La double morale duodynamique». Sentado al lado de la estantería, enunciará el texto leyéndolo y dirigiéndose al público, y vemos proyectado un vídeo de caracoles.

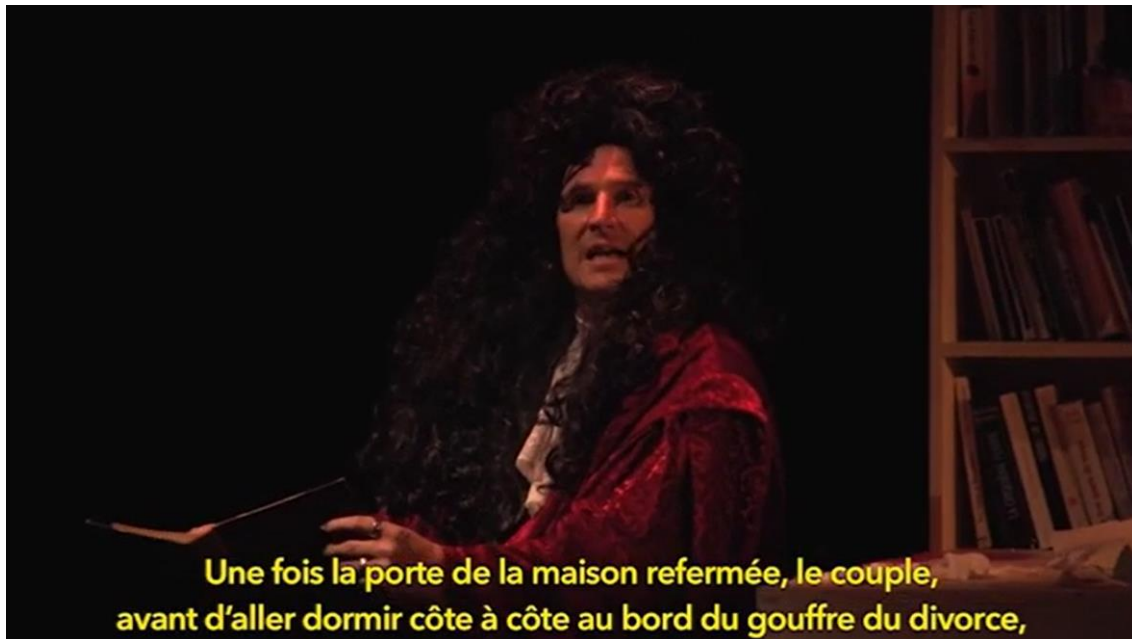


Figura 15: Captura de pantalla de la grabación de *Daisy*. (Fuente: García 5, octubre, 2020).

Unirá el texto del monólogo número cuatro a la segunda parte del monólogo número dos, uniendo por el tema del sueño y la lentitud de los caracoles. Se levanta, se quita el *disfraz* de Leibniz, se sube a la moto y en el minuto treinta y nueve se proyecta el título del monólogo número tres: «La première tentative de biographie de Beto et de l'automate avant publication sur Wikipédia», a la vez que comienza a enunciar el texto. Dos minutos después, sin dejar de hablar, se desplaza hacia delante y se sienta en una silla, en la misma en la que anteriormente Gonzalo Cunill se sentó con las aletas de buceo.

En el minuto cuarenta y cuatro ya ha finalizado su monólogo, oímos una música, Gonzalo Cunill juega con un coche teledirigido iluminado, Juan Lorient baila y se proyecta un vídeo donde se animan pinturas religiosas al ritmo de la música con luces de discoteca que se alternan con carreras de coches y escenas con Freddy Krueger. Tres minutos después, para la música de golpe y se proyecta el título del monólogo número nueve: «Mort par empoisonnement du chat du voisin, suivie d'un résumé de toutes les

choses qui existent sur terre et de leur raison d'être». Gonzalo Cunill enuncia el texto desde el centro del escenario, de cara al público. En la proyección del título, como *pentimento*, vemos la retransmisión de una tortuga moviéndose en una pecera. Mientras dura la narración, Juan Lorient prepara una cena en una mesa delante de la estantería del fondo. Se sentarán ambos a cenar una ensalada.

Al minuto cincuenta y cinco, finaliza el texto, Gonzalo Cunill se levanta de la mesa, enfoca una de las cámaras de primer término (que más adelante veremos que encuadra un juguete de una hamburguesa de la estantería) y se proyecta ahora el título del monólogo número diez: «Le sage à la casquette imitation Adidas est pris pour un moins que rien. Ma fiancée décroche le rôle de Catwoman dans Batman le chiroptère mal luné». Juan Lorient, desde la mesa y con el plato de ensalada delante, enuncia el texto. Habla sobre *el sabio de la gorrita imitación Adidas* y se proyecta una foto de un señor de las características de las que habla.

A la hora y tres minutos, una vez termina de enunciar el monólogo número diez, entran cuatro músicos con largas túnicas plateadas y se disponen a tocar en primer término del escenario a la derecha. Los dos actores, durante la ejecución de la pieza musical, se han puesto pelucas como la que usaron para interpretar a Leibniz y realizan distintas figuras con sus cuerpos en el suelo. Al terminar de tocar, se proyecta una versión del vídeo anterior donde mencionaban a Leibniz, pero esta vez con un pequeño cambio: «Et revoilà // Leibniz!». Gonzalo Cunill, esta vez él en el papel de Leibniz, se coloca en el cuello una guirindola. A su espalda, leemos «L'interprétation freudienne des rêves et les tripes à la madrilène. Les empiristes affirment que chaque habitant du Canton de Fribourg rêve la nuit de sucer une bite», monólogo número cinco. La mayor parte de su enunciación lo hará sentado en la silla roja y blanca, con un cachorro en su regazo.

A la hora y cuarto se quitan las pelucas y se ponen a bailar y a cantar «Positivity» de Prince con los cachorros en las manos. A la hora y diecinueve minutos, el cuarteto vuelve a tocar, vemos un vídeo de unas personas disfrazados de fantasmas al aire libre, en un barrio residencial, y a los pocos minutos aparecen los dos actores con el mismo disfraz en escena. A la hora y treinta y seis, el cuarteto se marcha del escenario entre aplausos. Los dos fantasmas, sentados en la mesa delante de la estantería, y a sus espaldas proyectado el título del monólogo número siete: «Emily Dickinson n'est pas une star. L'apparition au xxième siècle d'un petit symbole à la con»¹²⁴. Cuando hace mención a los emoticonos o símbolos, estos aparecen proyectados con el sonido típico de recibir un mensaje. A la hora y cuarenta minutos, se deshacen de sus disfraces, leemos en la pantalla el título «Quand la nature se livre telle quelle, même T.S. Eliot ne peut pas écrire un bon poème», correspondiente al monólogo número catorce, Juan Lorient se sienta en la silla blanca y roja con un libro en el que lee en voz alta el texto.

A la hora y cuarenta y cuatro minutos, escuchamos «Pero a mí nunca jamás» de Atahualpa Yupanqui, Gonzalo Cunnil coloca una gran manguera en un orificio de la silla blanca y roja (que cerrará con una tapa de plástico dejando a Juan Lorient encerrado). Por esa manguera llegará el humo del tubo de escape de la motocicleta. Arranca la moto y vemos inundarse de humo la silla-contenedor. Finaliza la puesta en escena yéndose el escenario a oscuro.

¹²⁴ Este título es una abreviación del que encontramos en el texto: «La aparición en el siglo XXI de un simbolito de mierda. Emily Dickinson no es una estrella. De las desavenencias fruto de regalar un queso. Parece que Mozart es mejor que Bach» (García 2015: 124). Omiten todos los enunciados que encuadraríamos con el tema del queso, pero sí enuncia lo relativo a Bach, aunque no lo presente mediante su inclusión en el título.



Figura 16: Captura de pantalla de la grabación de *Daisy*. (Fuente: García 5, octubre, 2020).

En esta breve comparación entre texto y puesta en escena, lo primero que percibimos es el desorden de los monólogos que no se presentan en el orden del texto, además de que solo se enuncian nueve de los quince presentes y algunos de ellos se mezclan. La enunciación de estos monólogos tiene como característica primordial los escasos movimientos que se producen durante la narración en escena, que, acompañando con los títulos proyectados que nos anticipan el monólogo, nos da la sensación de que en la puesta en escena dejan el espacio a las palabras. También decir que la información que contiene la NOTA DEL AUTOR se cumple *a medias* (ver punto 4.2.1.). Sobre que sea Leibniz el narrador, solo tenemos constancia en los dos monólogos donde los actores se *disfrazan* de él y lo anticipan dos vídeos similares; sobre Daisy la narrataria, se elimina la única vez que Leibniz se dirige a ella directamente, más allá de su presencia como escultura. Como vimos, la NOTA DEL AUTOR nos informa de manera escueta de elementos que encontramos en la puesta en escena, como la presencia de caracoles, cucarachas, el cuarteto de cuerda... Algunos de

ellos sí son elementos que se mencionan en el texto, pero no funcionan ni tienen una finalidad ilustrativa, más bien de comentario del texto o acompañamiento.

Por todo lo dicho anteriormente, aunque en la publicación del texto tengamos algo de información sobre una posible puesta en escena o información que entendemos como el establecimiento de un marco en el que se *dan* los monólogos (como dijimos, con tintes de texto representacional), vemos que, durante el trascurso de la grabación, el texto no impone su estructura en la puesta en escena, además de que este es desestructurado y vuelto a ensamblar, como comprobamos, para la creación de un espectáculo autónomo, donde el texto cumple una función de material escénico en línea con las prácticas posdramáticas.

6.3.3.- *Todos vosotros sois unos hijos de puta.*

En la grabación de *Todos vosotros sois unos hijos de puta*¹²⁵, vemos que ningún espacio mencionado en el texto es representado. El escenario se presenta a los pocos minutos con abundante utilería (tocadiscos, copas de cristal, luces de Navidad, latas de cervezas...) y practicables (mesas en primer término a la derecha o las bolsas de plástico colgadas en tercer término a la izquierda) que no recrean ningún lugar que podamos derivar del texto: es, simplemente, un lugar (un escenario) donde se desarrollan las acciones de los actores. En los títulos iniciales, leemos sobre la autoría de los textos (Eclesiastés // Rodrigo García // Improvisación de los actores), sin embargo, comprobamos que en la edición de *Cenizas escogidas* aparece exclusivamente el texto de Rodrigo García. Aun así, si contempláramos el material lingüístico no reproducido textualmente como parte del texto no variarían las conclusiones, pues

¹²⁵ Para acceder al visionado de esta grabación debemos buscar por *Conocer gente, comer mierda* en el OPAC de Teatroteca ya que el cambio de título de la obra que no viene reflejado en su colección.

funcionan como elementos por separado. Del texto no incluido, los primeros ocho minutos Patricia Lamas y Miguel Ángel Altet enuncian al mismo tiempo que comen patatas, y los enunciados son prácticamente incomprensibles; sobre el minuto once Miguel Ángel Altet tumbado en el suelo habla con un micrófono.



Figura 17: Fotografía de la grabación de *Conocer gente, comer mierda*. (Fuente: García 2021b).

En el minuto quince, discuten y se insultan de una forma presumiblemente improvisada; a la hora y ocho minutos, Miguel Ángel Altet habla con alguien de manera airada y le dice que *salga el enano, que se ponga aquí el enano* para más tarde aparecer de la mano de Patricia Lamas Rubén Escamilla; a la hora y diez minutos, Miguel Ángel Altet resume en clave cómica y mordaz el argumento de *La Ventana Indiscreta* de Alfred Hitchcock; a la hora minuto dieciséis, Rubén Escamilla lee un texto breve sobre la mesa; a la hora y veintiocho minutos, Patricia Lamas enuncia una historia durante ocho minutos mientras la ejemplifica con objetos como un cartón de leche, lo que

parecen tulipas y una bombilla o una fuente de luz. El texto publicado no aparece hasta el minuto cincuenta y dos, y escucharemos tan solo dieciséis de los sesenta y un bloques de enunciados de la primera parte del texto, en orden no consecutivo y alternados en la voz de Patricia Lamas y Miguel Ángel Altet. La *acción beso-sopapo* separa cada bloque, salvo un breve paréntesis sobre el minuto cincuenta y siete al cincuenta y ocho con un pequeño bloque de acción que se asemeja a una pelea de niños, y en tan solo tres ocasiones se besarán para golpearse en el resto de intervalos. Finalizará a la hora y tres minutos. No será hasta la hora y cuarenta y cinco minutos que no aparezca la segunda parte del texto en la voz de Miguel Ángel Altet, pero será de forma resumida y eliminando la *acción beso-sopapo* que separa cada párrafo.

El desorden de la enunciación de los bloques, la inclusión de un número reducido de ellos y la falta de adecuación de la puesta en escena a las pocas instrucciones de las didascalias iniciales, nos remite a un texto que sirvió como un elemento más en el trabajo sobre el escenario, por no abarcar *todo* lo que ocurre en la escena por extensión y falta de concreción y detalles. Además, el tiempo empleado a la enunciación del texto que hemos investigado y el texto no registrado por escrito asciende, en términos generales, a unos cuarenta y cinco minutos, de los que solo quince pertenece al texto publicado, de un total de una hora y cincuenta y un minutos.

6.3.4.- *Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto.*

La disposición del escenario en la puesta en escena de *Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto* (García 30, diciembre, 2020) (y sus elementos visibles al inicio de la obra) es de las más austeras de Rodrigo García. Con una superficie blanca al fondo del escenario a modo de pantalla y un teclado-xilófono en

tercer término a la izquierda, los demás elementos que entren en escena serán traídos por parte de los actores, como trajes, extintores, paneles en forma de *bocadillo* para proyectar subtítulos... En definitiva, da más sensación de espacio vacío escénico que de recreación de ningún lugar específico en un primer momento.

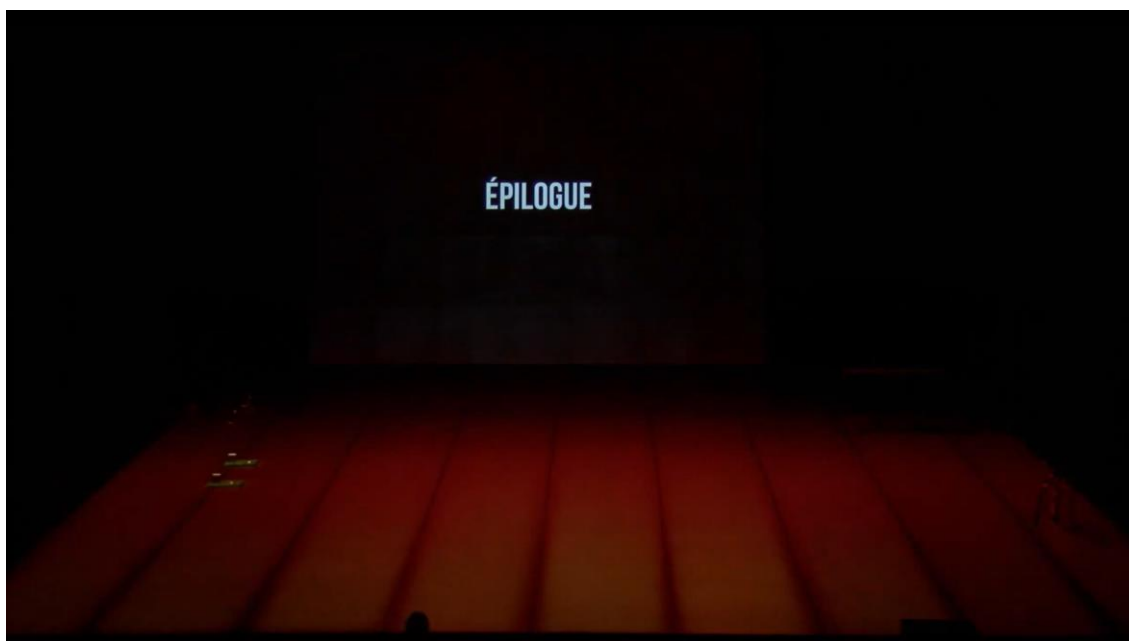


Figura 18: Captura de pantalla de la grabación de *Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto*. (Fuente: García 30, diciembre, 2020)

A diferencia del texto publicado, la puesta en escena comienza con el texto de «EPÍLOGO O PREFACIO TARDÍO // Donde se comprende por fin de qué va esto», incluido en un vídeo proyectado titulado *Èpilogue*¹²⁶ que no es ninguno de los enlazados por medio de los códigos QR. En el vídeo vemos a Neronga paseando por una ciudad que, a la vez que se mencionan los distintos personajes, van apareciendo en grandes carteles en los edificios de la ciudad. Sobre el minuto nueve de la grabación, finaliza el vídeo y vemos proyectado el título de la obra, para a continuación dar paso a la entrada

¹²⁶ La puesta en escena a la que tuvimos acceso el texto proyectado estaba en francés, aunque luego los actores hablaran tanto en inglés, español como en francés.

en escena de Núria Lloansi y Inge Van Bruystegem con estructuras metálicas en su cuerpo y retransmitiendo en la pantalla del fondo lo que registra una cámara que llevan encima. Gracias a esta retransmisión, vemos cómo detrás de la pantalla se está representando el «Anexo I; Cavilaciones de Neronga durante el vuelo Tokio-Salvador de Bahía (extracto)», con Neronga sentado en un asiento de avión, le atiende una azafata y se proyecta a continuación el título del anexo sobre la imagen. Oímos una voz de un niño narrando el contenido del anexo mismo, hasta el minuto doce. A partir de ese momento, veremos en la pantalla un vídeo del estilo o parecido al material adicional VI, de la página 59 del texto, pero que es difícil de asegurar debido a sus imágenes de estilo psicodélico. Durante el transcurso de este vídeo, vuelven las dos actrices con las estructuras metálicas, jugarán al golf por la escena, darán golpes en el suelo... En el minuto diecisiete entra Neronga con luchacos en una mano e iluminado por un foco que seguirá sus movimientos. Correrán por el escenario unos detrás de otros, hasta que en el minuto diecinueve se tiran al suelo y se les deja de iluminar. Sobre el vídeo anterior leemos «Annexe II; Lysias, souffrant de douleurs en tout genre et de coliques, se rend dans une pharmacie au Brésil et, tout en faisant la queue, se met à philosopher», que no se corresponde con el Anexo II del texto, sino con el VI junto con partes del VIII. Tampoco se trata de Lisias, sino de Demóstenes, quien se aqueja de dolores. El texto será proyectado letra a letra, hasta que llenen a su totalidad y se mantendrá un tiempo considerable para posibilitar su lectura. En el minuto veintitrés leemos «Annexe III; Notes sur iPhone écrites par Démosthène pour son carnet de notes sur son voyage au Brésil», cuya numeración no se corresponde con la del texto (sería el anexo VIII) y su contenido pertenece al anexo II del texto. Sobre el minuto veintiocho termina el *Annexe II* y comienza «Chapitre I; Les glaces anthropomorphes de la société Welles-Roca», y coincide con la numeración del texto. Esta vez, la pantalla del fondo se apagará y

veremos el texto proyectado en una superficie con forma de *bocadillo*, al estilo de los tebeos, sostenido por una actriz y recitado por la otra, dirigiéndose directamente al espectador.



Figura 19: Captura de pantalla de la grabación de *Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto*. (Fuente: García 30, diciembre, 2020)

Una vez termina de recitar el texto, en el minuto treinta y tres, vemos en la pantalla un título: «Bonus I; Projets non réalisés du chef Jordi Roca», y a continuación un vídeo que se corresponde al enlazado con el código QR de la página catorce, titulado «Material adicional I: proyectos sin realizar del chef Jordi Roca». Durante el transcurso de este vídeo, no veremos nada en escena, ni estará iluminada, aunque escuchamos una conversación que parece comentar las imágenes. Termina el vídeo anterior, y leemos «Chapitre II; Les pompes funèbres pour nains de la société Welles-Starck», cuya numeración es distinta al del texto ya que es el capítulo III. Para la enunciación y la proyección de este texto, se utiliza la misma dinámica que para el *Chapitre I*, pero con

Neronga al lado de las actrices. Finaliza de enunciar el texto sobre el minuto cuarenta y tres y se proyecta en la pantalla del fondo el texto «Bonus II; Le projet de Philippe Starck pour la compagnie de pompes funèbres pour nains Víctor & Fernandito», seguido del vídeo enlazado por código QR en el texto titulado «Material adicional III: el proyecto de Philippe Starck para la compañía funeraria para enanos Víctor & Fernandito» de la página treinta y dos. Los actores, mientras se desarrolla el vídeo, deshacen las posiciones en las que se encontraban para colocarse de nuevo en el suelo, tumbadas y con los pies unidos. En el minuto cuarenta y seis, una de las actrices se levanta para coger un micrófono de fuera de escena y dárselo a Neronga, al mismo tiempo que leemos en la pantalla «Annexe IV; Neronga est assailli par des pensées néolibérales; suivie de; Annexe V; Où le naturaliste Charles Darwin prend la parole». El título del *Annexe IV*, sin embargo, es distinto al que aparece en el texto, y el *Annexe V* se corresponde al anexo IV en la página veintitrés, titulado «Donde toma la palabra el naturalista Charles Darwin». Es Neronga, ahora sin la cabeza del disfraz del monstruo japonés, con una iluminación parecida a la típica de sala, quien recitará el texto contenido en el anexo, mientras se pasea por el escenario, esta vez sin estar ni subtítulo ni sobretítulo (al menos, que se perciba en la grabación). Antes de terminar el texto y que comience la proyección del siguiente vídeo, esta vez sin título que le preceda, las actrices ayudan a Neronga a quitarse el disfraz. Este vídeo son fragmentos del «Material adicional VI: voces de las brujas del filme *Macbeth*, de Orson Welles, más xilófono», enlazado por código QR, de la página cincuenta y nueve. Hasta el minuto cincuenta y ocho se suceden diversas acciones físicas llevadas a cabo por los tres actores frente a la pantalla, hasta que se detiene la imagen y Neronga se marcha del escenario. Con el escenario casi a oscuras, las dos actrices se hacen con una especie de portapapeles con linternas, se dirigen al proscenio dando la espalda a la sala, mientras

leemos en la pantalla «Annexe VI; Fragment du journal du Brésil de Lysias correspondant à sa deuxième semaine sur les terres de feu Humberto», con la misma numeración que en el texto publicado. Las actrices se sentarán a leer este bloque textual al mismo tiempo que el texto se nos presenta proyectado, letra a letra, una a una, a grandes dimensiones en la pantalla. A la hora y tres minutos, leemos «Chapitre III; Démosthène et Lysias discutent sur la plage d'Ondina, à Salvador de Bahia» (en el texto publicado es capítulo V, no III), con la misma dinámica anterior, hasta la hora y siete minutos que, sin ver nada del escenario, los portapapeles con linterna se apagan, perdemos la pista de las actrices, y comenzará el vídeo «Bonus III; Compilation des exploits d'Evel Knievel sur un joli fond sonore», que corresponde a «Material adicional II: donde se agrupan las hazañas de Evel Knievel amenizadas con música de fondo» de la página dieciocho del texto. Durante la proyección, veremos las siluetas de las actrices bailar delante de la pantalla. Al terminar el vídeo, una de las actrices se coloca un casco de motociclista y comienza un bloque de acciones donde simula ser una moto, con acompañamiento sonoro y donde interviene el actor que anteriormente llevaba el traje de Neronga. A la hora y quince minutos, gradualmente se va oscureciendo la escena y vemos en la pantalla un fragmento de la película de Orson Welles, *Macbeth*, de 1948, exactamente aquella del banquete y el espectro de Banquo, pero con la inclusión de escenas del actor Gabriel Ferreiras con un casco de una moto y comiendo espaguetis en el supuesto papel del fantasma. Se hace mención de esta escena en el texto, en el título del anexo IX que hace referencia a esta escena de la película, pero no leeremos ni oiremos ninguno de sus enunciados.



Figura 20: Captura de pantalla de la grabación de *Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto*. (Fuente: García 30, diciembre, 2020)

De manera paratáctica, sucede a la escena anterior «Bonus IV; Recherche sur la santé mentale d’Orson Welles prisonnier de son personnage», que se corresponde al vídeo enlazado al código QR, al «Material adicional IV: investigación sobre el estado mental de Orson Welles prisionero de su personaje» de la página cuarenta y tres. Parte del monólogo que recita Orson Welles es recitado a la par por una de las actrices, completamente desnuda y gritando, que aparece en escena y la podemos ver por la luz que desprende la proyección. Antes de finalizar el vídeo, la rocían con dos extintores, primero uno con pintura roja mientras ella se retuerce en el suelo, para luego hacer lo mismo con uno rojo. Después, el escenario queda oscuro por completo y leemos en la pantalla «Bonus V; Le chemin du kiosque d’acarajé de Dinha au kiosque d’acarajé de Cira, avec références au film l’âge de la terre de Glauber Rocha» a la hora y veinte minutos. Este vídeo se corresponde al enlazado con código QR titulado «Material adicional V: el camino del puesto de acarajé de Dinha al puesto de acarajé de Cira con

referencias al filme *La edad de la tierra*, de Glauber Rocha» de la página cuarenta y nueve. Al finalizar el vídeo, volvemos a escuchar a los actores con la armadura y haciendo ruido metálico. Saldrá una de las actrices con un palo de golf, romperá uno de los paneles que componen la pantalla del fondo, y dará comienzo a un bloque de acciones físicas por el escenario, hasta la hora y veintinueve minutos que se proyecta cómo *se viste* de Evel Knievel la otra actriz detrás de la pantalla. Al momento, desaparece la proyección y hace acto de presencia *la falsa* Evel Knievel, pone un pie sobre la actriz de la armadura, miran hacia el público y termina la representación.

Como hemos ido viendo, ni el orden de los capítulos ni de los anexos del texto se respeta en la puesta en escena. Varía el orden e incluso algunos párrafos cambian de lugar a diferentes bloques. Ocurre igual con los vídeos enlazados y que se proyectan. Esto nos dice que tanto la creación del texto como el trabajo de puesta en escena son independientes, aunque se beneficien el uno del otro en su construcción, pero ninguno tiene el poder jerarquizador sobre el otro. En el texto, además, aparecen capítulos y anexos que no tienen lugar en la puesta en escena, como «Capítulo II; Evel Knievel y el tabaquismo», «Anexo III; Un Orson Welles introspectivo se pregunta quién era él antes de ser MacBeth», «Capítulo IV; Evel Knievel analiza las causas primeras de las relaciones sexuales y empieza a clasificarlas», «Anexo VII; Orson Welles le habla a un acarajé», «Anexo IX; Escena del banquete de MacBeth con el espectro de Banquo narrada por un Orson Welles irreconocible de tan humano» o «Anexo X; Cavilaciones de Neronga durante el vuelo Tokio-Salvador de Bahía», al igual que en la puesta en escena aparecen vídeos y enunciados que en el texto no están recogidos. Es cierto que, de algún modo, tanto el anexo IX como el anexo X sí están presentes en la puesta en escena, aunque no se enuncien, debido a que vemos al inicio de la puesta en escena a un Neronga sentado en un avión (recreándonos esa escena sin necesidad de hablar, sin

comunicarnos esas cavilaciones) y a Orson Welles como Macbeth sin que nos narre lo que escribe Rodrigo García en su texto, solo con los parlamentos extraídos de la película.

6.3.5.- *Protegedme de lo que deseo.*



Figura 21: Captura de pantalla de la grabación de *Protegedme de lo que deseo*. (Fuente: García 2021e).

En la grabación de *Protegedme de lo que deseo*¹²⁷, descubrimos los distintos espacios que se han puesto en escena según avanza. No somos conocedores del

¹²⁷ Ya hemos tratado el origen de este texto publicado por La Uña Rota y su característica como texto transcrito de una grabación, exclusivamente la información lingüística. A partir del archivo al que tenemos acceso, hemos descubierto algunas diferencias entre el texto publicado y el enunciado por los actores, cuyas variaciones puedan deberse a la edición a posteriori que Rodrigo García hizo del mismo para incluirlo en *Barullo. Un libro dodecafónico* (2015) o a que la transcripción se hizo de una grabación distinta. En todo caso, los cambios son superficiales, ya bien por inclusión de algunos enunciados (como la comparación del Fausto de Goethe con las tragaperras) o reestructuración de algunos de ellos que mantienen el mismo contenido, aunque varíen en el léxico.

escenario por completo y lo vamos percibimos por partes hasta completar una imagen mental del mismo.

Comienza con el actor Chete Lera sentado enfrente de una mesa con distintos objetos encima (un candelabro apagado, copas, botellas de vino, botes de cristal, una sartén, fruta...) que según pasan los minutos sabremos que se encuentra a la izquierda del escenario, en primer término. En el minuto dieciocho, el actor cambia su posición y se dirige a una habitación construida en el centro del escenario de unos tres metros de ancho, con una puerta amplia y con tres agujeros en la pared de la izquierda y cuatro en la derecha, lo suficientemente grandes para introducir la cabeza y los brazos de los actores, como se ve en ciertos momentos de la representación. Aunque por la perspectiva desconocemos su profundidad, vemos dentro en lo que creemos el centro una mesa con dos sillas a los lados, donde desarrollarán gran parte de las acciones corporales. En las partes de la habitación a las que como espectadores no tenemos acceso visualmente, se esconde gran parte de la utilería que se utiliza. Sobre el minuto veintiuno y por el movimiento de Contreras y *Fernandito* por distintas zonas del escenario, vemos por primera la parte derecha. Por la apertura del plano, vemos una hamaca en tercer término y en primer término lo que parece ser el pie de un micrófono. En el estudio de la espacialidad del texto (ver punto 4.5.3.), la mayoría de las menciones a un lugar concreto desde donde se enuncie eran sobre el bar Paniza; en la puesta en escena, hay distintos escenarios que nos remiten a un posible bar, como la mesa desde donde se enuncia el largo monólogo que conforma la primera parte del texto o la mesa dentro de la habitación donde cenan Patricia Lamas y Miguel Ángel Altet, con Víctor Contreras y *Fernandito* que les sirven la comida en posición de camareros, alrededor del minuto treinta y cuatro. Repetirán la misma acción sobre el minuto cincuenta y cinco cuando fríen carne y preparan huevos fritos en dos sartenes a gas en la mesa de la

izquierda, mientras bailan, para volver a la mesa de dentro de la habitación y servir a los comensales, esta vez uniéndose Chete Lera.

La enunciación del texto, lo que consideramos la primera parte con forma el largo monólogo, finaliza en el minuto dieciocho, en una única posición (la mesa inicial); la enunciación de la segunda parte, los breves enunciados inspirados en los *Truismos* son enunciados en cuatro ocasiones y en partes (minuto veintiuno, del uno al diez; minuto veinticinco, del once al veinte; minuto cuarenta y nueve, del veintiuno al treinta; a la hora y tres minutos, del treinta y uno al cuarenta), y todas las ocasiones en el primer término a la derecha y leídas de un cuaderno y mirando al público. Entonces, ¿qué grado de dependencia tiene la puesta de escena con el texto? ¿Organiza su estructura? Para contestar a estas preguntas podríamos basarnos en la presencia sobre el escenario de los dos supuestos bares que recrean en teoría el bar Paniza, pero no deja de ser anecdótica esta conexión porque no se basa en una relación de dominación del texto sobre la escena. Si contabilizamos de manera superficial el tiempo de la obra donde los actores enuncian, este ronda los veinte minutos de la hora y cinco minutos de la grabación. El resto del tiempo se ocupa con acciones independientes y no reflejadas de manera alguna en el texto. Así lo refería Eduardo Haro Tecglen en su crítica a la puesta en escena de *Protegedme de lo que deseo*, publicada en diciembre del 97 en El País, cuando separaba de facto las acciones del texto enunciado: «Aquí hay vómitos de comilones, simulación de obscenidades de grupo, rotura de platos y otros objetos: una buena dosis de asco, a la que precede un texto serio y bien escrito que dice muy bien el actor Chete Lera» (Haro 1997). Además, ese preceder nos da una pista del texto como material colocándolo como igual junto a las distintas acciones, sin crear jerarquía. Hay elementos del texto que vemos en el resto de la representación más allá del monólogo inicial, como todo lo relacionado con del bar y la comida, pero estos ni tienen función

organizadora ni recrean las acciones o situaciones que se han narrado o su continuación, o al menos no se tiene la suficiente información o evidencias para dictaminarlo. Nos fijamos para ello en el paso del monólogo inicial, minuto dieciocho, al siguiente bloque en la habitación central, con música up tempo que se prolonga hasta el minuto veintiuno con la lectura de los diez primeros *truismos*. Este bloque está compuesto por acciones físicas, con los actores rodando y peleándose por el suelo, unos encima de otros, de un lado a otro de la habitación, para levantarse de repente y caminar como si pasearan, para luego volver a tirarse al suelo. Se levantan, Patricia Lama se sirve (lo que creemos) dos copas de vino blanco sentada en la mesa, Miguel Ángel Altet y Chete Lera se agarran mutuamente y fuertemente las caras en una especie de extraña pelea y *Fernandito* y Víctor Contreras lanzan la mesa con las bebidas unos metros más adelante.

Si tuviéramos que considerar la opción de que el texto de *Protegedme de lo que deseo* contuviera el germen de esta representación y le negásemos su existencia como un material escénico más, entonces tendríamos que considerar la opción de que nos enfrentamos a un texto incompleto, o que solo refleja la información lingüística.

6.3.6.- Puntos en común: materialidad del texto y concepto de acción.

La relación de las cinco puestas en escena con cada uno de los cinco textos es, prácticamente, equivalente o similar. Ninguna de las puestas en escena recrea los acontecimientos que se narran (con la excepción de pequeños casos de *Evel Knievel...*, como quedó demostrado), los textos no contienen la totalidad de lo que ocurre en escena ni dan información sobre ella (registran solo los enunciados que se dicen o se proyecta, y a veces solo una selección de los mismos) y si cuantificamos el tiempo de las puestas

en escena que se ocupa narrando, salvo en *Evel Knievel...* y *Daisy*, es menor a la mitad del tiempo que dura la puesta en escena.

Otro dato relevante es la misma materialidad de las palabras o de los enunciados. Menos en *Todos vosotros sois unos hijos de puta* por la inclusión de propuestas de acción entre bloques, el texto se materializa en las puestas en escena por el poco peso de las acciones por parte de los narradores o de los demás actores en escena mientras enuncian y la importancia dada al acto de enunciar, por la intención de convertir las palabras en acciones verbales¹²⁸. Los bloques o las partes de las puestas en escena donde se enuncia están prácticamente enfocados a escuchar la palabra, nada interrumpe esa atención y las acciones que se realizan mientras se enuncia no enturbian nuestra escucha ni la interfieren, por el ya mencionado interés de Rodrigo García en separar el texto y la acción (ver punto 3.5.). En el caso del texto que es proyectado, destaca la práctica de *Evel Knievel...* donde la escena desaparece por completo para observar solo la pantalla y concentrar nuestra atención en el texto, presentado letra a letra alguno de los textos, o proyectado en *bocadillos* al estilo de los tebeos que recogen lo que las actrices enuncian. En el resto de puestas en escena, cuando hay texto proyectado, sí encontramos acciones durante la proyección, pero esta funciona como acompañamiento y jugamos con la ventaja de la mayor atención que, como público, solemos prestar a una pantalla.

Ya hablábamos de la acción en el acto de enunciar en el punto 4.1.2. y de la presencia de actos de habla según Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* (1982), basándonos sobre todo en su conclusión sobre los enunciados constatativos y su potencial para *performar* al mismo nivel que aquellos realizativos o performativos.

¹²⁸ María Ósipovna Knébel, en *La palabra en la creación actoral* (1998), hace alusión a la teoría de Stanislavsky sobre la acción verbal como principal recurso del arte dramático, convirtiendo al teatro en una de las formas de creación artística más poderosas (Ruiz 2008: 91).

Pero, habiéndonos acercado a las puestas en escena, podemos corroborar finalmente que las decisiones que se tomaron por parte de la dirección escénica dieron valor o potenciaron esa cualidad. Por lo tanto, podemos concluir afirmando que entender el concepto de acción como sinónimo de ejecución nos permite comprender la enunciación del texto como tal, dándole en las puestas en escena su espacio (su materialidad) tal y como se comprueba en la obra de Rodrigo García, tanto la escénica como la literaria.

6.4.- La prosodia *encerrada* en los textos de Rodrigo García.

Ya desde el análisis individual de cada texto, así como en las primeras conclusiones donde comparábamos los resultados obtenidos y en la denominación final de los elementos con potencial escénico, hablábamos de la posible existencia de una intención de dejar un patrón prosódico, funcionando este como elemento que encierra dentro de sí potencial escénico. En un primer momento, y partiendo del concepto del ritmo por la versificación en la mayoría de los textos (ver punto 4.1.1.), nos acercábamos a la poesía para entender los textos de Rodrigo García y su forma. Gracias a esta y su teorización, de cara al estudio o utilización de los textos para una puesta en escena, vislumbrábamos aspectos intrínsecos tales como una posible entonación, articulación de la lengua y pausa que nos ayudarían a acercarnos al sentido de los enunciados, o, en el caso de ausencia de significados, a la estructura que el autor quiso darles a sus enunciados (ver punto 4.1.1.), que nos ayudan a prever una prosodia en escena.

Antes de la invención de la escritura, en un principio donde la narración oral era el vehículo de transmisión de las historias, el ritmo cumplía una función mnemotécnica para poder enunciar con más facilidad¹²⁹ y recordar esas historias. Por este simple matiz, nos acercamos a lo que entendemos por teatro como representación en el aquí y el ahora, y si queremos establecer un paralelismo con el teatro, la narración de estas poesías-historias entran dentro de esa teatralidad incipiente de la que hablaba Sanchis, por cómo Eric A. Havelock habla de la invitación a cantar y a recitar la *Ilíada* y la *Odisea* por parte de la musa, en términos orales y transmitido acústicamente por medio del espacio y a los oyentes (Havelock 1996: 42-43). Con la invención de la escritura, es

¹²⁹ Del establecimiento de este ritmo mnemotécnico y la creación de los versos nació la poesía (Vallejo 2019: 101).

lógico que estas estructuras orales se traspasaran al papel en un primer momento, pues consistía en registrar lo que los primigenios narradores recitaban y dejar constancia de ello de manera directa, por eso en estos textos quedaba reflejada la estructura oral, y, por lo tanto, tenían más de oral que de texto escrito.

Siguiendo la estela de Havelock en *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, lanzamos una de sus cuestiones para nuestra investigación: ¿un texto puede hablar? Entendiendo la escritura como lo opuesto a la oralidad, ¿cómo se podría derivar cualquier información oral desde un texto con su vocabulario y sintaxis propia de su estructura? Para estas preguntas, el autor insiste en que, a fin de cuentas, los textos están hechos, precisamente, para que hablen, porque se publicaban en primer lugar siendo leídos en voz alta, el mismo público los compartía para lecturas posteriores, colectivamente o en soledad, y así conservar vestigios de esa oralidad como primer eslabón de la cadena (Havelock 1996: 76), como los ecos de oralidad en la *Ilíada* y la *Odisea* por su estructura y por los «recurrentes epítetos formularios ligados a los nombres propios» como una técnica de composición oral (Havelock 1996: 81). Milman Parry fue quien avisó de estas características presentes y las investigó en las dos grandes obras griegas. Sobre todo, se centró, por cuestión de tiempo, en la mecánica acústica de la versificación oral, y sus discípulos ampliaron su estudio complementando el análisis de fórmulas verbales.

De la investigación de Parry¹³⁰, podemos deducir que la cuestión particular de las estructuras orales (como la prosodia partiendo del ritmo de la versificación) presentes en los textos de Rodrigo García merece un estudio independiente, clasificador y en profundidad distinto al que estamos llevando a cabo, yendo más allá de su simple

¹³⁰ La teoría de Milman Parry se basaba en la dicción homérica y su esquematización por distintas fórmulas repetidas. Estas fórmulas se daban por una cuestión de adecuación al metro más que por una razón de contexto, en un entramado expresivo que denota que no estamos ante un recurso de un único poeta que hubiera dado con este sistema, sino de un patrimonio proveniente y creado por aedos, transmitido gracias a las composiciones orales (Fernández 1983: 65-66-67).

catalogación como un elemento con potencialidad escénica y abordándolo para la búsqueda de elementos de oralidad en sus textos. Por ello, en este apartado, sin adentrarnos en la raíz del fenómeno por salirse de los límites de nuestra investigación¹³¹, expondremos cómo la prosodia derivada de la estructura formal del texto contiene potencialidad escénica¹³².

Si hablamos de unos textos que surgen de la oralidad o para la oralidad (en el caso de Rodrigo García, para la oralidad del hecho escénico), inevitablemente se reflejan estructuras propias de la oralidad. Nosotros hicimos especial hincapié en la versificación de los textos por el ritmo que en el actor dan pie a una entonación propia de la lengua hablada (en este caso para el escenario o espacio escénico), o una prosodia contenida según las decisiones del autor, que marcan unos tiempos y un ritmo, visible gracias a su versificación y descubierto gracias al análisis que establecimos para la investigación.

Al encontrarse la prosodia personificada y producida en la figura del actor a través de su voz, recurrimos a Stanislavski y su corpus teórico y práctico sobre la palabra y la voz (Ruiz 2008: 88-89-90), pero más en concreto sobre lo que él denomina como leyes del lenguaje o del habla, entendidas como el estudio de la utilización de la palabra en el hecho escénico, y dentro de estas leyes sus tres elementos diferenciados como compases del habla, la acentuación y la entonación, para concretar cómo Rodrigo García nos ofrece esta información en los textos.

¹³¹ Otra investigación paralela o complementaria a la que estamos llevando a cabo, sobre el aspecto de la prosodia implícita en los textos de Rodrigo García, podría ser un estudio contrastivo entre el texto y la enunciación llevada a cabo por los actores y así comprobar la permanencia de las pautas establecidas textualmente por Rodrigo en la puesta en escena.

¹³² Sí reconocemos una unión entre oralidad y teatralidad incipiente (ver punto 6.1.) y la definición de oralidad recogida por Havelock: «la oralidad era [...] de aquella clase que se lleva a cabo entre individuos o entre un individuo y su auditorio (momentáneo)» (Havelock 1996: 85), por lo que no estaríamos hablando de campos de estudio completamente ajenos.

Alejados ya de la razón de ser de la rima y del establecimiento del verso para memorizar, el versolibrismo o la ausencia de puntuación en los textos investigados responden más a una cuestión de estilo que se transmitirá en escena a través de, prioritariamente, la voz. Según Stanislavski, una vez que nos enfrentamos a un texto debemos definir las *pausas lógicas*¹³³ de las que dependerá el significado del texto, y las *pausas psicológicas*¹³⁴ que nos ayudarán con el subtexto, y, de este modo, organizar el texto en compases del habla o grupos de palabras para su comprensión. Si normalmente en un texto en prosa o en un texto dramático (que no sea teatro en verso), establecemos como directores de escena o actores dónde se encuentran estas pausas, en los textos investigados, sobre todo en *Agamenón...*, *Todos vosotros sois unos hijos de puta* y *Protegedme de lo que deseo* (en menor medida *Daisy* o ausente en *Evel Knievel...*), ya se nos ofrecen con la versificación de los enunciados o la ausencia de puntuación, o al menos una propuesta de estas. Pero no solo nos lo ofrecen con las pausas lógicas o psicológicas, también con la entonación de los signos de puntuación, ya sea por su ausencia o por su presencia, o por la entonación que se deriva de versificar un enunciado y las pausas¹³⁵ entre párrafos. También estos textos, en diversos momentos, nos dan *pistas* sobre la acentuación entendida como el mecanismo que nos sirve para destacar una palabra en el compás, mediante la entonación, la colocación de las pausas o el ritmo.

Es obvio que un texto narrativo o un texto dramático (no teatro de verso) también nos confiere información relacionada con las leyes del habla o del lenguaje, como con los signos de puntuación, pero no podemos negar que en los textos de

¹³³ Stanislavski pone de ejemplo el enunciado «Perdón, imposible enviar a Siberia» y juega con el establecimiento de la pausa donde la coma o cambiándola después de imposible. De esa manera, el significado cambia por completo (Ruiz 2008: 89).

¹³⁴ La pausa lógica solo sirve para marcar un compás mecánico que nos proporciona el verdadero sentido. Sin embargo, la pausa psicológica es aquella que nos informa del subtexto.

¹³⁵ «La entonación y la pausa poseen por sí mismas, al margen de las palabras, el poder de influir emocionalmente sobre el oyente» (Ruiz 2008: 89).

Rodrigo García sí encontramos una estructura que ya está construida propiamente con elementos que facilitan, potencian y predisponen su tratamiento teatral en su enunciación, sin descartar la imposibilidad de una determinación cerrada en cuanto al significado o intención de las decisiones que tomó el autor sobre el texto por la polisemia de los mismos. Sin embargo, intentaremos acercarnos a los textos con la visión que nos confieren las leyes del habla de Stanislavski, y lo haremos con algunas muestras de los distintos textos investigados:

Y mi hijo dice:

Pues es muy fácil, capullos

Las alitas de pollo son las grandes potencias

Representan el mundo industrializado

Y si la TRAGEDIA se planifica desde el mundo industrializado

la cuestión que nos planteamos es:

¿Dónde hay que ir a buscar la ESPERANZA?

Y yo me quedo perplejo por lo bien que ha entendido

mi hijo la historia de la TRAGEDIA

y cómo, sin yo decir nada,

acaba de apuntar la idea utópica de

ESPERANZA

Y le digo al segurata:

La ESPERANZA hay que ir a buscarla a otra parte

Y tú nos vas a ayudar (García 2016a: 342)

De este breve ejemplo de *Agamenón...* podríamos decir que las pausas lógicas se corresponden con las pausas estróficas, o con las pocas comas que encontramos en

algunos enunciados para separar los vocativos o los incisos; las pausas psicológicas dependerán del subtexto otorgado gracias al núcleo de convicción dramático¹³⁶ (en el caso de que se planteara). Sobre la entonación, en *Agamenón* encontramos puntuación de la que podemos derivar esta información (los signos de admiración, las comas y los dos puntos), aunque la versificación también se puede entender como el establecimiento de signos de puntuación si esta nos informa de una entonación determinada o del establecimiento de pausas, así como de los enunciados en cursiva para cuando el narrador enuncia las voces de otros personajes en estilo directo. La peculiaridad de este fragmento que más llama la atención son las palabras en mayúsculas. Pudiendo ser una característica vacía de significado, nos subraya dos conceptos a tener en cuenta por su significado o su función en el texto. De estas mayúsculas, derivamos información sobre una posible acentuación que remarque su importancia en la puesta en escena, pues tiene que ser subrayada, o así nos lo indica, preferiblemente con la voz o con otras herramientas escénicas.

Y lejos de considerar aquellas intimidades como algo correcto o positivo,
resulta que cambiar de parecer y ahora afirman que la existencia del amigo o amiga y
todo lo que les acaba de contar de su vida era

una mierda total

y nada más que

una mierda total

[...]

¹³⁶ «Lo que explicita la razón profunda de la (elección de un texto), de nuestra lectura personal» (López 2016a: 442).

Hay que estar «fatal» -decían- para hacer algo así, seguido de comentarios del tipo: vaya vida que lleva, me da muchísima pena, te lo digo con todo el dolor del alma porque la quiero mucho y es mi amiga o amigo

Así funcionaba la *doble moral duodinámica* momentos antes de ir a dormir los dos en el vértice de la desavenencia, en las esquinas mullidas del divorcio (García 2015: 114)

Este fragmento de *Daisy* nos muestra las diferencias notables con el texto de *Agamenón...*, por su versificación menor, aunque mantiene la ausencia de puntuación final de frase o párrafo. Más que presencia de pausas lógicas (identificables por la puntuación y el sentido de los enunciados, cercanas a un análisis de un texto narrativo característico), hablaríamos de las pausas psicológicas marcadas con la separación en versos por su importancia a la hora de marcar una prosodia. Estas marcan el subtexto, la entonación y la acentuación como un bloque como «una mierda total // y nada más que // una mierda total». Con esas pausas marcadas por la versificación, nos establece unas pautas para la enunciación de ese texto, al igual que con la inclusión de comillas latinas o guiones para hacer incisos, o la utilización de cursiva para, en cierto modo al igual que las mayúsculas en *Agamenón...*, subrayar un concepto o una idea que debe destacar por encima del compás con el que enunciamos. A pesar de que su estructura sea una mezcla entre párrafos de distinta longitud intercalados por fragmentos versificados, la ausencia de la puntuación final también nos da información escénica porque no plantea cortes. Esto se puede entender de diversas maneras, y nosotros, en este caso, proponemos una interpretación entre otras muchas que se pueden establecer: un discurso atropellado o con un ritmo ágil, frases sin terminar por, quizá, ser interrumpido, o por la ausencia de pausas contundentes que separen bloques.

Rapados al cero por el
espanto
-dicen que a muchos ya no les
volverá a crecer
el pelo-
Montan en camiones-jaula sin rumbo
Unos encima de otros
Y pasan frente a una pintada
que pone «queremos
la paz»
¿A que entristece que estos hombres
mujeres, críos escuálidos
ya no muevan a compasión?
La facilidad con que lo extraordinario
se transforma en cotidiano es
extraordinaria es
cotidiana (García 2016a: 234-235)

Con la diferencia de la inclusión de acciones entre bloques, la primera parte de *Todos vosotros sois unos hijos de puta* comparte con *Agamenón...* similitudes en su estructura. En el fragmento anteriormente citado, a diferencia con *Agamenón...*, interpretamos la versificación como pausa psicológica y en menor medida como pausa lógica en exclusiva, por cómo otorga a los enunciados un resalte, diverso a la idea de capturar el significado del enunciado. Por ejemplo, en el segundo verso leemos «espanto». Dejar tan solo esta palabra en el verso no se puede entender como un acto baladí. De este modo, se está señalando que esta palabra sea enunciada de manera distinta o prestándole atención. Para ella realizamos una entonación, una pausa y una

acentuación distinta, así como con «el pelo», «la paz», «extraordinaria es» y «cotidiana», sucesivamente. Sin embargo, la segunda parte de *Todos vosotros sois unos hijos de puta* abandona la versificación, así como lo hace en la primera parte de *Protegedme de lo que deseo*:

la gente disfruta con el desayuno ¿se dice «disfruto con el desayuno» o «disfruto del desayuno»? hay zonas de Portugal donde los portugueses dicen «disfruto con el desayuno» y zonas de Nueva Zelanda donde dicen los neozelandeses «disfruto del desayuno» [...] ni a mi edad se anda uno con ganas de broma mucho menos después de hojear la prensa del día anterior que está tirada en la cocina desde ayer por la tarde es decir el día anterior considerando que tengo los ruidos de la prensa en mi contra me pregunto *¿para qué he salido de la cama?* y después pienso *es admirable que consigas salir de la cama así tranquilo sin mediar palabra sabiendo lo que te espera nada en realidad ni la prensa del día anterior ni nada en realidad porque no hay prensa...* (García 2015: 158-159)

Por la ausencia de puntuación en el texto de *Protegedme de lo que deseo*, la identificación de pausas lógicas se dificulta hasta el nivel de desconocer dónde podríamos establecerlas con rigor, y así las pausas psicológicas (a no ser que se diera otra relación deíctica que nos indicara su presencia, como el cambio de párrafo). Podríamos embarcarnos en un ejercicio de inclusión de puntuación libre que nos permitiera darle una sintaxis más clara al texto, pero iría en contra del efecto que el autor quiso al darle este formato a su obra. La misma falta de puntuación nos está dando pistas o información de cómo enunciarlos. ¿Quizá un discurso veloz, desordenado, como si fuera flujo de conciencia? De las cursivas sí percibimos una señal de cambio en

la entonación o la acentuación cuando se pregunta a sí mismo para diferenciarlo del resto del discurso.

De este modo, se aprecia cómo en los textos de Rodrigo García hay un patrón prosódico presente, en mayor o menor grado en sus textos que requeriría de un análisis en profundidad para revelar todas sus posibilidades. Sobre todo, porque merecería un estudio pormenorizado donde se detallara la presencia de los elementos concernientes a las leyes del habla en todos los textos, así como sus posibles interpretaciones escénicas. En este apartado, finalmente, hemos mostrado un pequeño acercamiento en los límites de nuestra investigación.

Para terminar, decir que *Evel Knievel...* es el único texto de Rodrigo García que hemos excluido de nuestro análisis sobre la prosodia porque, tal y como vimos en el apartado 4.4.1., sus características se alejan de lo que percibimos como trazas de oralidad o de sonoridad prosódica, quizá por la intención del autor en crear un *libro* a partir de las cenizas de la escenificación (ver pregunta 4 del anexo 9.2.). Sin embargo, sí que se podría hacer un análisis según las leyes del habla de Stanislavski, pero este no nos revelaría elementos o una estructura distinta al de cualquier texto narrativo o dramático común.

7.- ¿Necesitamos una nueva definición de texto teatral?

Una de las cuestiones definitorias de esta investigación fue la búsqueda y el establecimiento de distintas categorías textuales que representaran la práctica teatral y textual contemporánea, o al menos que nos permitieran abarcar en mayor medida su espectro. Recurrimos, en primer lugar, a las categorías posdramáticas de Hans-Thies Lehmann y, en segundo lugar, las de Jorge Dubatti por permitirnos retratar la relación temporal con su puesta en escena (ver punto 2.1. y 2.2.). Esto se debió al sentido restrictivo que posee la definición y el uso popular de texto dramático y que no ampara, en principio, las características de los textos de Rodrigo García. Patrice Pavis contempló en *Diccionario del teatro* la complicación de definir texto dramático con las nuevas tendencias teatrales del siglo XX, pero hace hincapié en los elementos que caracterizaban lo dramático hasta el siglo XX, como los diálogos, el conflicto y la situación dramática (Pavis 1998: 470), idea que perdura hasta hoy en día y que se hace extensible a todo tipo de texto teatral, aunque se separe del drama. Un ejemplo de ello es, como mencionábamos en el punto 6.2., concretamente en la nota número 117, García Barrientos denegando cualquier teatralidad al texto de Heiner Müller por desconocer quién habla, la situación comunicativa y su aparente modalidad narrativa. Sin embargo, deberíamos, en vez de denegar la categoría teatral, que no dramática, a textos teatrales de autores como Rodrigo García, Heiner Müller, Angélica Liddell, Pablo Gisbert o Sarah Kane, afrontarlos desde una perspectiva que nos acercara a la escritura teatral contemporánea y a sus textos, porque si, ante la falta de herramientas, descartamos su estudio desde la teatrología (y lo hacemos desde, exclusivamente, la narratología), estaremos obviando una realidad.

El texto dramático, tratado en el punto 2.1., tiene la capacidad de encerrar la totalidad de un cosmos ficticio, o, entendido de otro modo, de un espacio dramático. En él se encuentra toda la información necesaria, como las acotaciones espaciotemporales, que nos ayudan a crearnos una imagen mental bien detallada de los acontecimientos, su ubicación y sus personajes (en definitiva, de la situación dramática). Normalmente, cuando nos enfrentamos a un texto posdramático, las primeras diferencias notables son las que apuntaba García Barrientos y las que hemos ido detallando a lo largo de esta investigación: desconocemos desde dónde se narra o enuncia y quién enuncia (en la mayoría de los casos). Si seguimos las palabras de López Antuñano, las Nuevas Escrituras Escénicas se caracterizan por la abstracción, por la subjetividad y por propuestas donde, en muchas ocasiones, cuenta más la forma que el contenido (López 2016b: 23), por lo que no debe sorprendernos que su forma no se adecúe a los principios dramáticos ya que, en muchos aspectos, la escritura de los nuevos artistas teatrales se vuelve líquida en términos de Zygmunt Bauman por su falta de certezas, incertidumbre o sucesión de cambios imprevistos (López 2016b: 18) que, obviamente, tiene su reflejo en el texto. Por desgracia, al texto posdramático, por tradición, lo miramos desde un sistema analítico propio del texto dramático, y, por ende, el resultado nunca va a ser satisfactorio.

Uno de los sistemas de análisis más utilizado en el entorno teatral y académico español es el elaborado por el mismo García Barrientos y explicitado en *Cómo se analiza una obra de teatro* (2017) y *Análisis de la dramaturgia, nueve obras y un método* (2007). Este es de gran utilidad y concreción en cuanto al teatro dramático y el texto dramático, pero no es pertinente con el teatro y texto posdramático. De aquí nació la necesidad del análisis de Sanchis Sinisterra para nuestra investigación que, gracias a su concepto de *narraturgia* y a su estudio fronterizo entre la narración y el drama, nos

permite acercarnos con más rigor a los textos de Rodrigo García. Si quisiéramos abordar el análisis de los textos investigados según el procedimiento de García Barrientos, veríamos la dificultad para llevarlo a cabo, sobre todo en algunos aspectos más que en otros, debido, sobre todo, a un problema de falta de adecuación. El mismo autor, al explicar su método (García 2007: 11-12-13), deja patente que su análisis se basa en la *dramatología*, y esta sobre los modos de imitación de Aristóteles (ver punto 6.2.) donde el drama se cuenta sin mediación, al contrario de lo que ocurre con la narrativa. Entonces, los textos de Rodrigo García, según este análisis, están descartados por estar mediados por un narrador, pero sí tendrían en común la comprensión del teatro como un acto comunicativo, donde sus elementos necesarios son personajes que se encuentran frente a un público en un tiempo y en un espacio concreto, pero no coinciden con la convención teatral que señala Barrientos donde todo elemento real es doblado en el teatro por otro ficticio o representado. Tampoco así con el modelo de comunicación triangular que según Barrientos define mejor al teatro, donde hay dos interlocutores que hablan entre sí ante un espectador que observa esa comunicación, y que no coincide con el modelo de comunicación de tipo lineal que establecimos como propio de los textos investigados, ni tampoco con la comprensión que hace del drama como el contenido o la cara ficticia del teatro, condicionada por la representación, y así definiendo el modelo dramatólogo como compuesto por la fábula o historia (lo que nosotros hemos llamado espacio dramático, con independencia de la escena) y la misma puesta en escena o escenificación. Desde este punto de vista, tampoco encajaría con los textos que analizamos porque, en primer lugar, estamos hablando de textos con fábulas diluidas y, en segundo lugar, con su razón de ser en la misma representación para su existencia, o lo que Lehmann definió en su paleta de rasgos estilísticos posdramáticos como teatro concreto, irrupción de lo real y acontecimiento/situación (ver punto 2.3.).

Entonces, ¿qué le faltaría al texto posdramático para tener el mismo nivel del texto dramático? ¿Son textos incompletos como nos preguntábamos en el punto 3.5.? La principal causa de su limitación es la corta existencia de un tipo de texto nuevo y la poca adecuación que se ha demostrado para textos de este rango, o también pueda deberse a su nuevo papel como material dentro de las puestas en escena y a la escasa investigación en torno a él. García Barrientos al hablar del texto dramático, lo describe como un documento del teatro, como la transcripción de un drama, sin olvidar que este siempre estará incompleto por la imposibilidad de textualizar un espectáculo teatral. El texto dramático transcribe un drama imaginado, y por tanto para acceder a él no sería necesario verlo representado, porque a través de la lectura llegaríamos a conocer ese espacio. Sin lugar a dudas, los textos de Rodrigo García que hemos analizado, sobre todo por su mayor pertenencia a la categoría de texto lingüístico y por su existencia como material lingüístico de distintas puestas en escena, no consiguen generar un cosmos completo. En realidad, son el resto de lo que fue una puesta en escena en concreto, o una bolsa llena de *cenizas escogidas* tal y como los nombraba Rodrigo García.

En todo caso, si quisiéramos ponerlos al mismo nivel y que el texto posdramático empezara a contener en sí un espacio equivalente al espacio dramático¹³⁷, al no contener este ningún drama, deberíamos empezar a hablar de un *texto de la escenificación posdramático* que contuviera todo lo acaecido en el espacio escénico y así igualarse al texto dramático representando una totalidad, esta vez la escénica. De este modo, aumentaríamos el texto posdramático hasta que su estructura nos sirviera de documento de *todo* lo que ocurre en escena, ofreciéndonos la totalidad del espectáculo. Estaríamos hablando de realizar un proceso similar al que llevamos a cabo en el punto

¹³⁷ En su caso deberíamos hablar de un documento que transcribiera el espectáculo al mismo nivel que el texto dramático *transcribe* el drama.

6.3., donde se dejara constancia por escrito de las características de la escena, la presencia de los actores, sus movimientos, sus intervenciones, los enunciados tanto pronunciados como proyectados... en una estructura parecida al guion cinematográfico.

Este proceso responde más a una cuestión de querer igualar la capacidad que posee el texto dramático para encerrar la totalidad de su espacio dramático que de despojar al texto posdramático de sus cualidades intrínsecas, porque, en su caso, no representaríamos ningún cosmos ficticio propio del drama, sino que detallaríamos en forma de documento por escrito lo que ocurre en escena. Por hacernos una idea más clara, en *4, una obra concreta* (2016b), a partir de la página 55, vemos viñetas dibujadas por el autor que responden a una secuenciación de la puesta en escena. A través de este texto, tenemos más información, aunque no sea exclusivamente por signos lingüísticos, que nos acerca a la totalidad de la obra, y no solo a los enunciados. Una reconstrucción desde las cenizas para acercarnos a lo que en su día fue antes de arder en un escenario.

Durante esta investigación nos hemos cuestionado el origen de esta necesidad de darle una entidad propia al texto posdramático partiendo de las características del texto dramático. Para responder a este debate, queremos primero mencionar a Jacqueline Vidal y Enrique Buenaventura en *Apuntes para un método de creación colectiva*¹³⁸, donde, distanciándose de si es dramático o posdramático, se preguntan qué entienden por texto teatral. Desde un espectro más amplio y sin contemplar los modos dramático y posdramático, ven el texto teatral como un elemento sin el cual no hay teatro. A pesar de lo taxativa que parece esta afirmación, desde su visión aperturista de lo que es el texto teatral, dan su lugar también a textos que se han dado a lo largo de la historia del teatro que se acercan al guion cinematográfico o a esquemas de conflicto que sirven de

¹³⁸ César Oliva y Francisco Torres Monreal, dentro de su monografía *Historia básica del arte escénico* (2012), nos brindan un fragmento de este estudio para contextualizar los nuevos caminos en la escena del siglo XX y XXI.

base para la escenificación o puestas en escena. Lo que vienen a decir es que, sin un esquema de un conflicto o de una secuenciación (en el caso de que no haya conflicto) no hay teatro. Ese esquema puede estar por escrito o, si evitamos su fijación, tener una idea mental nítida del mismo que nos permita fijar una base del espectáculo. La importancia de la existencia de este esquema radica en la cohesión y la coherencia de lo que presenciamos en escena que es la razón de su existencia, alejando la idea de un espectáculo donde no haya unidad (que no tiene por qué denegar la estructura paratáctica del teatro posdramático).

El texto posdramático, por ende, no tiene impreso el esquema de las puestas en escena posdramáticas. Dentro de él no se suele quedar reflejado porque su función es la de material escénico, normalmente de contenido lingüístico. En el caso de Rodrigo García, podríamos decir que el que más se acerca a poseer un esquema es *Evel Knievel...*, tal y como deja patente en su introducción afirmando que se puede comprender en su totalidad por la información que nos proporciona (García 2018: 9), pero en el resto de los textos analizados es difícil o fuera de nuestro alcance el intuirlo. Nos falta la información de la escena y la de los miembros de la compañía. Tenemos *las piezas textuales*; nos faltan las piezas escénicas para completar el puzle. Por esta razón hablábamos de la necesidad del texto de la escenificación para igualar al texto dramático, y para definirlo como texto teatral según el estándar de Jacqueline Vidal y Enrique Buenaventura. Nosotros, desde un primer momento, tratamos a los textos de Rodrigo García como textos teatrales por su origen y su uso en la escena, pero, para hacerlos coincidir con las características mencionadas deberíamos hablar de texto de la escenificación como el texto posdramático por excelencia, aunque a este no seamos capaces de llegar porque la mayoría de los artistas escénicos no tienen intención ni interés en dejarlo por escrito. Se podría deducir de sus cuadernos de notas, de los

bocetos que dibujan en su trabajo (como en *4, una obra concreta*), de los enunciados que sí suelen publicar y compartir... para formar un texto que textualice la puesta en escena al completo.

Esta idea de un texto de la escenificación posdramático, al no ser tangible en la mayoría de los casos, sería un concepto más que una realidad, pero nos ayudaría a comprender y a acercarnos a la dinámica del teatro posdramático, y a la idea de que en toda puesta en escena hay un texto, aunque no esté por escrito.

8.- Cuando montar es acotar: propuesta y ejemplo práctico de una breve dramaturgia para textos posdramáticos.

Uno de los objetivos de esta investigación era adecuarnos con más rigor a los textos de Rodrigo García, los llamemos posdramáticos o pertenecientes a las Nuevas Escrituras Escénicas, y poder, con los resultados obtenidos, ser capaces de acercarnos a textos de características similares, incluso si no han sido escritos con una finalidad escénica, pero que en el ambiente posdramático destaquen por sus cualidades implícitas que posibilitan su presencia en una puesta en escena. Por ello y gracias a los elementos con potencialidad escénica y al ejercicio de apertura de lo que entendíamos por teatro¹³⁹ para llegar a su designación, podemos crear una guía práctica, poniendo la mirada en crear una puesta en escena con estos textos (no necesariamente partiendo de ellos) que elaboraremos a continuación.

Al habernos acercado a la naturaleza de estos textos, hemos aprendido su estructura y ahora conocemos mejor su forma y su función en escena. A partir de este avance, comenzaremos a elaborar una propuesta que, como todo en el teatro, tendría su verdadera validación en un escenario y delante de un público. Lo haremos a partir de una afirmación de Sanchis Sinisterra: montar es acotar. En *Sesiones de trabajo con dramaturgos* (1999), al hablar de la libertad que concede como dramaturgo a los directores de escena que vayan a montar ese texto al no dar excesivas acotaciones, nos dice lo siguiente:

¹³⁹ Sanchis Sinisterra afirmó que nuestra manera de escribir para el teatro y de afrontar una puesta en escena ha estado condicionada siempre por el teatro que vemos y que leemos (Sanchis 2003: 108), por lo que no es extraño pensar que, por tradición, nuestras expectativas y la manera de crear nos orienten hacia lo que entendemos por teatro dramático.

cualquier decisión escénica tanto del director, del actor, escenógrafo, supone introducir un ámbito acotacional al texto. En cualquier caso montar querría decir acotar. (Boadella 1999: 105).

Desde el punto de vista del director, actor, escenógrafo... según avanzamos en un montaje, incluimos acotaciones a nuestro texto. Esta forma de inclusión de acotaciones por parte de los profesionales nos permite pensar que el texto se engrandece a medida que se trabaja con él, y que, una vez terminada la representación, estaremos ante el texto por completo. Si le damos validez a esta noción, el concepto de texto¹⁴⁰ (de manera teórica) se vuelve plural y no es necesario que esté fijado mediante la escritura, pues estamos hablando, por ejemplo, de una directriz del director de escena a un actor sobre su enunciación o los movimientos que debe realizar en algún momento en concreto que no tienen porqué (o no suele) quedar registrados.

En el caso de textos como los de Rodrigo García que caracterizamos como textos lingüísticos según la denominación de Lehmann, la idea de *montar es acotar* nos puede desvelar un proceso de escenificación que comienza con la inclusión de acotaciones a su alrededor hasta dar lugar a una puesta en escena. En sus márgenes o espacios en blanco, iríamos introduciendo acotaciones hasta que, a partir de o con ese material escénico, tengamos la totalidad de nuestra obra: es decir, un texto engrandecido. A pesar de la negativa de García Barrientos a tratar como teatral el texto de Heiner Müller por carecer de las características propias de los textos dramáticos,

¹⁴⁰ Un *film* puede engendrar un texto *filmico* del mismo modo que el teatro posdramático lo hace con el *texto de la escenificación posdramático* (según nuestra investigación) sin necesidad de que estén por escrito. En el cine su *creación* (o concepción) sirve para anclar las significaciones, las estructuras narrativas, los aspectos relacionados del campo visual... y permite la investigación porque, como ocurre con el teatro, un simple visionado no es suficiente, porque no se puede investigar sin la descripción detallada que ofrece este texto engendrado por las películas. En el artículo titulado *Una propuesta metodológica para el análisis del texto filmico* (2007), donde se halla la idea de un texto nacido de las películas, también recoge la creación de un texto por cada espectador en un proceso hermenéutico, a través de la lectura individual, y del texto como un tejido con huecos o espacios en blanco que el espectador rellena siendo él quien le otorga el último significado (Gómez 2007: 1-2-3-4).

como acotaciones o la información sobre quién habla/enuncia (ver nota 117), ahora sabemos, por la teoría de Sanchis, que estos elementos se irían incluyendo a lo largo de su montaje por acotaciones posteriores no reflejadas en el texto, acotaciones que dependen de las decisiones que tome la compañía teatral que se acerque a ese texto, que, obviamente, serán o deberían ser distintas a las que tomara Heiner Müller en su día¹⁴¹. García Barrientos, al decir que habría que suponer quién habla y buscar los rastros de dramaticidad que hubiera en el texto, no está más que describiendo un proceso de montaje teatral, donde en vez de rebuscar en los restos textuales, estamos incorporando el texto a una idea anterior o estamos creando un texto mayor a partir de este.

Sobre la existencia de textos de este tipo, López Antuñano afirma que no se trata de un fenómeno de escritura marginal (aunque sea demasiado pronto para estudiarlos correctamente por su cercanía en el tiempo) (López y González 2016: 13), pero nos da ciertas pistas sobre cómo desentrañarlos. Por su aparente hermetismo, por la visión del mundo que expresan (y que se encuentra filtrado por el imaginario del autor) y por su abstracción, propone desentrañar el contexto comunicativo, por la ausencia de una lectura unívoca en estos textos, mediante el establecimiento de cuatro puntos:

- a) los indicadores del acto de comunicación (emisor, mensaje, receptor); es decir quién habla o transmite un cúmulo de imágenes y sensaciones, a quién y con qué finalidad; b) la existencia de enunciadores verbales y no verbales; c) plantear un objetivo sobre la escena dotado de una lógica y un discurso, o bien responder a instancias sensoriales, pero siempre alejado de la banalidad; y d) una cierta sucesividad, no causal necesariamente, pero sí motivada por un proceso asociativo sensorial, onírico, de corriente de conciencia, etcétera que, aunque ligado al propio dramaturgo, se transmite a

¹⁴¹ ¿Qué sentido tendría dejar reflejadas unas acotaciones que responden a una puesta en escena en concreto y que no son extrapolables a otra? Si acaso, este acto respondería más a un interés de documentar el proceso artístico de una compañía que de un aspecto práctico para futuros directores de escena que quisieran montar ese texto.

unos espectadores por diversos procedimientos intelectuales o sensoriales. Este contexto de comunicación no necesita expresar, explicar o servir para que el espectador aprehenda una idea, sino que basta que cause al menos algún tipo de conmoción. (López 2016b: 35).

Antuñano enumera estos cuatro puntos al hablar sobre el espectador y su necesidad de completar la recepción de estos textos, pero desde el punto de vista del montaje también son de gran utilidad. Al igual que el espectador rellena los aparentes huecos (los espacios indeterminados), a la hora de montar el texto podemos tener en cuenta este proceso, porque establece un patrón a seguir que nos sirve en la idea de montar es acotar. Definiendo o estableciendo estos puntos, estaríamos acotando el texto. Pero, primero, volvamos a la naturaleza de los textos para continuar con nuestra propuesta.

Hay que ser consciente de que los textos de Rodrigo García han funcionado como material para una escenificación. Las puestas en escena no se han construido sobre los textos; estos han formado parte de un conjunto mayor. En el punto 7 hacíamos una analogía con la construcción de un puzle, donde el texto era una o varias piezas, pero que por sí solas no completaban el puzle completo. Debemos pensar que las piezas que nos faltan son las que creamos a base de acotaciones y que estas las uniremos a las textuales para obtener el resultado que es la obra. Si lo enfocamos desde esta perspectiva, encontramos una primera posibilidad de presencia de los textos en montajes posdramáticos, donde elegiríamos un texto que formaría parte de una escenificación mayor, donde encajaría ya sea por temática, forma o estilo, y que no rigiera la totalidad del espectáculo (es un elemento más, una pieza que se une a otras de distinta clase, pero, aun así, encajen). La segunda opción sería la de estos textos como hipotexto o pretexto

de la puesta en escena. De esta opción se derivan otras muchas, pues podríamos elaborar un texto donde se recrearan las acciones narradas, en el modo que Sanchis Sinisterra muestra en *Dramaturgia de textos narrativos* (2003), pero nos acercaría a la concepción de texto dramático, y, por lo tanto, la descartaríamos en esta propuesta. Esto, sin embargo, no nos impide hablar de hipotexto o pretexto en una configuración posdramática. Un texto puede incentivarlos a hablar de un tema en concreto o de querer expresar o recoger la emoción que nos ha despertado durante la lectura y traspassarla en escena, pero no será este el que ocupe la totalidad de la obra ni marque el centro, simplemente nos dará pie para pensar en una propuesta mayor (la pieza textual del puzle nos motiva a elegir las demás piezas escénicas, pero sigue siendo del mismo tamaño que las demás). Una vez elegidas las piezas, ya sea mediante la primera o segunda opción, tendríamos delante el texto de la escenificación (ver punto 7).

Después de esta pequeña introducción, comenzamos a elaborar una breve propuesta de dramaturgia con textos posdramáticos, ayudándonos de los puntos establecidos por López Antuñano para desentrañar el contexto de comunicación y de la metodología del trabajo dramático elaborada por José Antonio Hormigón en *Trabajo dramático y puesta en escena. Volumen I* (2008). Teóricamente, al finalizar el proceso que comentaremos a continuación, tenemos como resultado la conformación de un texto de la escenificación:

1. Necesidad de una idea previa¹⁴².

Ya sea independiente o derivada del texto, esta idea será el eje sobre el que el resto de las piezas se muevan. Si no ha sido derivada del texto, este debe

¹⁴² Hormigón llama a esta fase de dramaturgia para el teatro dramático *fase inicial: elección del texto*, y coloca como desencadenante de la futura puesta en escena la elección de un texto por escrito sobre el que se construye una representación (Hormigón 2008: 139). Evidentemente, en un entorno posdramático donde el texto es material de la escenificación y no cimiento, hemos variado este matiz para darle el peso a una idea previa como originadora de una puesta en escena.

ajustarse a las características de la idea previa. De alguna manera, esa idea sería un concepto homólogo al núcleo de convicción dramático, pero con la diferencia de que puede darse antes incluso de encontrar los textos que van a formar parte de nuestra puesta en escena. Esta idea es aquello que queremos o contar o hacer sentir al público, la razón de ser e incluso el objetivo de nuestra propuesta.

2. **¿Quién-qué estará en escena?**

La respuesta a esta pregunta dependerá de los recursos tanto materiales como humanos de los que dispongamos¹⁴³ para crear nuestra puesta en escena, y de la habilidad que poseamos para trabajar con ellos, así como de su sintonía con la idea previa. Podemos hablar del número de actores que aparecerán, los recursos que utilizarán, los practicables y el sistema audiovisual...

3. **¿Qué veremos u ocurrirá en escena?**

Esta parte es la más extensa. Entramos en la creación de las piezas del puzzle con las posibilidades que nos ofrecen el punto dos y el punto uno, y las crearemos dependiendo de las elecciones de los dos puntos anteriores. Por ejemplo, si hay tres actores y estos tienen habilidades musicales, podríamos diseñar una de las piezas como un mini concierto, o si tenemos la posibilidad de proyectar, incluir un pequeño vídeo que sea el acompañamiento a un bloque físico. Como tenemos de ejemplo los textos de Rodrigo García, aquí podríamos plantearnos si narrarán los actores o se proyectará el texto, si se harán ambas cosas al mismo tiempo o se intercalarán... En definitiva, crearemos los distintos bloques, las distintas piezas, para dar el salto al siguiente punto.

¹⁴³ Hormigón contempla en la fase inicial estos mismos condicionantes, pero en cuanto a la elección del texto (Hormigón 2008: 139).

4. Unimos las piezas¹⁴⁴.

A pesar de que en el teatro posdramático es muy común hablar de estructura no jerárquica o paratáctica y la ausencia de causalidad, esto no quiere decir que las *piezas* no tengan ningún tipo de unión o de sucesividad. Sobre todo, se busca que la puesta en escena dé la sensación de unidad, y no de una sucesión de bloques que no tienen ningún punto en común. Para conseguir este objetivo, una vez tengamos más o menos definidos los bloques que elaboramos en el punto tres, veremos cómo encajan y si hay necesidad de ampliar, disminuir o crear transiciones entre ellos que los unifiquen y que den sensación de unidad.

Aunque este punto dé la sensación de comenzar la casa por el tejado, nos asegura la fiabilidad y la autonomía de las distintas piezas y la no-subordinación de ningún elemento bajo otro, como podría ocurrir con bloques físicos que, más allá de comentar la idea, funcionaran como recreación del bloque textual.

Esta teórica propuesta que hemos presentado brevemente en este apartado merecería ser desarrollada más allá de los límites que nos propusimos en un primer momento en esta investigación, pero sirva esta para dar un ejemplo de realidad escénica, de práctica escénica, sobre los conceptos que hemos ido tratando a lo largo de nuestra investigación. Y para no quedarnos en una superficie teórica, ejemplificaremos estos cuatro puntos con uno de los últimos textos de Rodrigo García, *Cómo se llama*, publicado en febrero de 2020, y que, aunque forma parte de su obra *PS/WAM*, el autor lo construyó con plena autonomía en su versión como libro¹⁴⁵. Reconocemos, por

¹⁴⁴ Este punto se asocia con la concepción del teatro de José Gabriel López Antuñano como arte de la composición y no como elementos sin ensamblaje que se suceden unos detrás de otros (López 2016a: 9).

¹⁴⁵ Tal es la autonomía entre *PS/WAM* (García I, enero, 2021) y el libro *Cómo se llama* (2020) que, tal y como vemos en la grabación de la puesta en escena, hay pausas en la puesta en escena para que el público

último, que la verdadera prueba de fuego de cualquier método en el teatro es la misma representación, y que tomaremos de ejemplo las puestas en escena de Rodrigo García para diseñar y proponer los bloques de nuestra dramaturgia.

Este texto, según la categoría de texto teatral que hemos utilizado, sería texto lingüístico, sin ningún tipo de acotaciones. Se divide en tres textos iniciales con forma circular bajo el título «Antes de la glaciación» (García 2020: 6), seguidos de la única imagen de todo el texto: un indicador de combustible de un vehículo utilitario. Después de esta primera parte, aparecen enunciados de distintas longitudes, con puntuación. No tiene estructura versificada, aunque en algunos fragmentos, por el uso de la repetición y de enunciados más breves, se consigue cierta sonoridad. En la página 89 y 90, cambia el formato y tenemos un largo párrafo que cierra el texto. No sabemos quién enuncia el texto (no hay indicaciones sobre ello) ni tampoco desde dónde ni cuándo lo hace. Como material escénico, nos hallamos con enunciados.

1. **Idea previa.**

Tomaremos el mismo texto como hipotexto, porque tras su lectura nos ha interesado especialmente la idea sobre reírse de uno mismo que se subraya con el texto de la contraportada de Herman Melville. Su lectura nos ha despertado ese interés en concreto y a través de nuestro trabajo en la escena investigaremos sobre la idea de reírnos de nosotros mismos y contra la estupidez de las modas y tendencias.

lea los textos. En esas pausas se detiene la acción por parte de los actores y se les da a los espectadores un tiempo concreto para la lectura.

2. **¿Quién-qué estará en escena?**

Para este punto, pensaremos en un proyecto de pocos recursos, por lo que hablamos de solo tres actores, un espacio vacío (que podría ser un simple teatro sin aforar), una pared donde poder proyectar, un proyector, un espejo de cuerpo entero en tercer término a la izquierda, un baúl grande con ropa en tercer término en mitad del escenario, con un ordenador conectado al sonido del teatro encima de él.

3. **¿Qué veremos u ocurrirá en escena?**

Para esta dramaturgia hemos pensado en seis bloques, en los cuales habrá algunos que contengan el texto de *Cómo se llama* y otros se construirán inspirados en la idea previa.

- a. El primer bloque está constituido por la proyección de los tres textos circulares, precedidos por el título «Antes de la glaciación», construyéndose palabra a palabra en la pantalla, de un modo parecido a cómo se proyecta el «Annexe VI; Fragment du journal du Brésil de Lysias correspondant à sa deuxième semaine sur les terres de feu Humberto» en *Evel Knievel...* (ver punto 6.3.4.), con las voces de los actores a la par.
- b. El segundo bloque se forma con la narración de todo el texto restante por uno de los actores, sentado en el suelo mientras los demás lo escuchan pacientemente y comen palomitas, como en *Agamenón...* a partir del minuto treinta y tres (ver punto 6.3.1.).

- c. En el tercer bloque uno de los actores intenta enseñar a sonreír a los otros dos, como si les costara aprender o fuera un gesto que desconocieran, y se dibujan después en la cara sonrisas falsas con rotuladores para facilitarse el aprendizaje. Irán a comprobar (por turnos) el resultado de los dibujos al espejo del fondo.
- d. En el cuarto bloque vemos proyectadas distintas imágenes típicas que vemos a día de hoy en nuestras redes sociales que se han vuelto cotidianas, como utilizar un filtro de alguna red social que nos ponga corazones o flores por la cara, compartir una foto de un plato del restaurante *cool* del momento con hashtags como #happydays, #picoftheday, #travelgram o #foodie, hacer un viaje al Valle del Jerte (por ejemplo) con la única intención de *sacarnos un selfie* delante de los cerezos en flor y compartirla en nuestra cuenta de Instagram porque *queda bien*. Sobre cada una de estas imágenes, se irá estampando un sello del mismo estilo con el que se marcan las reses que contenga las palabras *Snob*, *Ridículo*, *Patético* o *Postureo*, o frases completas como *¡Y a mí qué me importa!* o *Más tonto que un bocado en la polla*.
- e. En el quinto bloque se proyecta la frase *Desfile TACKY*, y los actores abren el baúl de ropa y se preparan para desfilan con prendas horteras, que tanto se podrían denominar como tal o como *vintage*. Mientras desfilan, sonará la canción «Clowns (Can you see me now?)» del grupo ruso T.A.T.u.

- f. Como último bloque, una sesión de DJ. Se proyecta la frase *David LoPeta*, uno de los actores saca un ordenador, lo coloca encima del baúl y comienza a *pinchar* música preferiblemente sin letra, al estilo de la escena final de *Protegedme de lo que deseo* donde cocinan y bailan en el minuto cincuenta (ver punto 6.3.5.).

4. **Unimos las piezas.**

En este punto ya tenemos las piezas del puzle, tenemos los distintos bloques. Para darles unidad, hemos pensado una acción que funcione de marco y le dé cohesión al resto (se repetiría a lo largo de la puesta en escena), y le daría pie y cierre. Como nuestra idea previa era el concepto de reírse de nosotros mismos y lo ridículo de las modas, esta acción marco será la siguiente: uno de los actores, el único que sabe cómo hacer reír y que enseñaba a los demás a sonreír en el tercer bloque, se marchará entre bloques o en mitad de ellos hacia el espejo según decida. Señalando con el dedo su reflejo, irá aumentando la risa, de una ligera sonrisa hasta casi llegar a la asfixia en el final por las risas exageradas. Después del último bloque, llegará a ese alto nivel de asfixia, parará para dar un sorbo de agua, y se marchará del escenario. No habrá pasado nada y así termina la obra, invitando al público a marcharse muy serio.

Queda reflejado que en esta propuesta de dramaturgia de textos posdramáticos (por su papel de material de la escenificación), los mismos textos que se suelen publicar y que contienen la información lingüística son solo una parte del total, a ese total que nosotros hemos llamado texto de la escenificación, del que forman parte y que se

construye a base de acotaciones. Si queremos explicitar este proceso a partir de la noción de montar es acotar, en un primer momento nos encontramos con una pieza del puzle en bruto, que sería el texto *Cómo se llama*. Este nos ha dado una idea para afrontar una puesta en escena, y, a través de la inclusión de acotaciones que responden a la idea previa, hemos dado forma a esta pieza y la hemos convertido en el primer y segundo bloque. Esta pieza no tiene influencia sobre las demás que hemos creado a su alrededor, y tampoco giran en torno a ella, solo lo hacen alrededor de la idea previa. Cada una de estas nuevas piezas está formada en su mayoría por acotaciones o breves enunciados que son los que se han proyectado. Y, por último, hemos unido todas las piezas gracias a la acción marco que sirve como nexo entre ellas, como una acotación sobre las acotaciones. En definitiva, de la idea previa (hipotexto) hemos sacado una puesta en escena completa que en términos textuales hemos llamado texto de la escenificación (hipertexto).

Por el punto 2 de nuestra propuesta de dramaturgia y la mención de los recursos tanto materiales como humanos para llevar a cabo nuestra puesta en escena, damos una muestra de la importancia de la realidad escénica para crear nuestro texto de la escenificación. Esto es, tener en cuenta la realización de dicho texto, de igual modo que, de la paleta de signos teatrales posdramáticos nos sirvieron aquellos que tenían relación directa con el hecho escénico para designar los elementos con potencialidad escénica. La ausencia de didascalias en los textos publicados, en las piezas textuales, es la constatación de su cercanía con la escena y responde a un proceso de trabajo distinto al que estamos acostumbrados en el ámbito dramático, donde no es necesario construir un espacio dramático pues estamos hablando de espacio escénico al que pertenecen los textos.

Los elementos con potencialidad escénica también han influido a la hora de crear esta propuesta de dramaturgia. En primer lugar, que entendamos la figura de un narrador como un elemento escénico o teatral, nos libera de la teoría de los modos de Aristóteles y nos acerca a esa coexistencia a lo largo de la historia del teatro del modo narrativo y teatral, defendida por Sarrazac, y, por ello, podemos desarrollar ese aspecto sin necesidad de pensar en recrear unos acontecimientos en la escena, permitiendo a la narración ser un vehículo de expresión en un escenario, y comprender que el mismo acto de hablar se considera como acción verbal. Sobre la ausencia de didascalias o acotaciones, aunque ya lo hayamos comentado brevemente en este apartado, hemos de decir que no hace más que remitirnos a la idea del teatro en su aspecto de acontecimiento, porque el teatro es una expresión artística que se da en un tiempo y en un lugar determinado, con la presencia de un público que observa. Por eso, tuvimos en cuenta la materialidad de la escena para diseñar los puntos de la propuesta. En cuanto a la prosodia que se deriva del texto, *Cómo se llama* es un texto que no nos da demasiada información que nos sirva para conceptos tales como la entonación, acentuación o pausas lógicas y psicológicas, salvo por las repeticiones en la estructura de algunas partes del texto o los tres primeros textos circulares. Por esa forma en el texto y porque las palabras comienzan todas o por efe o por e en orden consecutivo, decidimos jugar con su sonoridad mediante la narración y que a la par fueran apareciendo las palabras pronunciadas en pantalla hasta completarse cada texto, en un ejercicio de mostrar esa misma sonoridad como poema visual.

Por último, la gran presencia de relaciones intertextuales que se establecen desde dentro del texto como en los bloques que carecen de textualidad (como puede ser con las canciones o las imágenes que se proyectan), junto a la noción del teatro del aquí y ahora, nos rompe con la idea del teatro y su representación como un cosmos ficticio

cerrado y teleológico, propio del teatro dramático (ver punto 2.1.). Desde el escenario y en un tiempo concreto, podemos establecer uniones con la realidad o con la actualidad sin necesidad de explicar esas referencias ni que el público las conozca, simplemente podemos hacerlas formar parte de nuestra puesta en escena por diversas razones, y el hecho de que no queden explicitadas no es razón ni motivo para descartarlas.

9.- Anexos.

9.1.- Entrevista a Carlos Rod, editor de La Uña Rota.

A fecha de 2 de junio de 2021, Carlos Rod, editor de La Uña Rota, editorial que publica a Rodrigo García, nos envió las respuestas de esta entrevista por correo electrónico.

1. ¿Afrontáis la edición de los textos de Rodrigo García de una manera distinta por su procedencia teatral?

La puesta en página de un texto lleva tiempo y cuidado conforme a la forma que tiene el texto. Por otro lado, hay textos de Rodrigo García que se escribieron para la escena, y formaron parte de un espectáculo -como los recogidos en *Cenizas escogidas*; mientras que otros Rodrigo los pensó para un libro; ahí están, por ejemplo, dos libros recientes, *¿Cómo se llama?* o *Léxico radioactivo*; y de un modo más claro y extremo, *Enciclopedia de Fenómenos Paranormales Pippo Y Ricardo*, con un diseño loquísimo.

A la hora de afrontar una edición, tenemos en cuenta la naturaleza del texto -al margen de que sea poesía, narrativa o teatro- y las ideas que pudiera tener al respecto al autor.

2. En algunos de los textos que habéis editado, Rodrigo se queja de tener que dar acotaciones o de proponer acciones, y a veces estas aparecen como forma de un

juego (como en *Daisy* que no nos aclaran nada o en *Evel Knievel*... que remiten a la inteligencia del espectador o lector). ¿Sabéis si estas acotaciones las escribe especialmente a la hora de publicar los textos para darles un poco de contexto o eran ya parte del material textual de sus puestas en escena?

Pues ha dado el caso que en el proceso de edición ha quitado acotaciones, pero no recuerdo que haya añadido ninguna. También creo que las acotaciones de Rodrigo no cumplen con las funciones que se le supone a una acotación, esto es, según la RAE: «En el texto de una obra de teatro, nota, generalmente del autor, con indicaciones sobre los personajes y el desarrollo de la escena».

3. Como editorial, ¿sus textos os interesaron por su calidad literaria por sí misma o tuvo peso que formaran parte de puestas en escena?

Por su calidad, sin duda alguna. Consideramos a Rodrigo García como uno de los escritores más originales e incisivos de la literatura en castellano. Para nosotros, sus textos son faros. Hay que tener en cuenta que hay textos que se sostienen en un escenario, en cambio leídos se caen, pierden interés. Es un fenómeno curioso. Pasa, por ejemplo, con los textos de los cómicos en plan *stand-up comedy*: te ríes cuando los escuchas, pero no hacen ninguna gracia cuando los lees. En el teatro también pasa. Los textos de Rodrigo, cuando son leídos, ya sea en voz baja o en voz alta, despegan y vuelan en la cabeza de los lectores.

4. En la edición de *Evel Knievel...* o *4* hay códigos QR y bocetos. ¿Es porque entendéis el texto teatral de una forma plural o estos elementos los veis como apéndices o curiosidades?

Se trata de una decisión del propio autor. Rodrigo quería incluir información que no se puede recoger en un libro como un vídeo o una canción, y la impresión de un código QR facilita, para quien tenga teléfonos móviles inteligentes (sic) la posibilidad de saltar del libro a un formato audiovisual. Ahora los QR sirven, sobre todo, para leer cartas en restaurantes. A ver qué es lo próximo que idea Rodrigo.

9.2.- Entrevista a Rodrigo García.

A fecha de 22 de mayo de 2021, Rodrigo García nos concedió la siguiente entrevista por correo electrónico.

1. Sus textos publicados apenas contienen información escénica en forma de acotaciones. ¿Cree usted que, como textos, deben ser independientes y por lo tanto carecer de cualquier dato que los vinculen a una puesta en escena? Antes de entregarlos a los editores, ¿elimina cualquier referencia a la escena (si la hubiera) con el fin de presentar al lector solo el material lingüístico?

En realidad, hago e hice siempre teatro. Esto es: trabajo con diversas materias. Una es la literatura, otra son los actores, otra es el espacio, también la música y también los videos (excluyo la luz porque la iluminación siempre la dejo en manos de otra persona). Por lo general escribo constantemente, pero nunca para una obra determinada. Escribo. Es mi ocupación. Luego llega el momento de crear una pieza teatral, cuando aparece un productor. Entonces en paralelo comienzo a pensar en el espacio, en objetos, luego en qué actores estarán, pienso en acciones para ellos... y a la vez visito esos textos que fui escribiendo durante meses y selecciono cuáles son los apropiados para esta nueva obra y cuáles no. Es intuitivo, no hay una regla. Por eso mis obras casi nunca tienen acotaciones, nacieron como textos que formarán parte de la pieza y tampoco creo que sea conveniente poner las didascalias a posteriori, o sea, hecha la obra transcribirla al papel con sus acotaciones. Luego viene el libro, el libro es otra cosa. Allí me permito

seguir trabajando. Para el libro. Agrego más textos, les doy un orden que no tienen en la obra teatral. Es el doble el trabajo y el doble de diversión.

2. Siguiendo con la pregunta anterior, ¿cree que tanto los lectores como los posibles directores de escena deben desconocer u obviar las decisiones que tomó usted en sus montajes en relación a los textos para, quizá, apreciarlos por sí mismos?

Oh, ¡por supuesto que sí! Si me invitan a ver un texto mío montado por otro director, yo quiero sorprenderme con el imaginario de esa persona y ese grupo de trabajo, ver en escena lo que yo escribí con referencias a mi estilo de teatro es aburrido. Nunca entendí a los autores que tienen claro como debe ser puesta en escena su obra y disfrutan cuando la ven tal y como se la imaginaron.

3. A pesar de su tendencia a no incluir acotaciones, en *Todos vosotros sois unos hijos de puta* y *Notas de cocina* sí expone la necesidad de *completar* estos textos mediante información anexa, como una propuesta de acción o de espacio. ¿Esta peculiaridad se debe a una cierta imposibilidad de las palabras para expresar según qué ideas? ¿O se debe a que perderíamos lo que usted quería expresar si no se incluyera?

Estamos hablando de obras antiguas. Mi estilo cambió mucho. En el caso de *Todos vosotros...* creo que hay una acotación que pone “Acción beso-sopapo”. Me

gusta. Así lo hicimos cuando estrenamos la obra, los actores decían una frase, estaban frente a frente y recibían bien un beso, bien un sopapo; la gracia radicaba en que lo improvisaban, que no estaba pautado cuándo te darían un cachetazo o un beso. En *Notas de cocina* no me acuerdo si escribí acotaciones, creo que hablo de utilizar ciertas músicas... no lo recuerdo. Insisto: si esas notas aparecen yo espero que no se les haga caso.

4. En la edición de *Cenizas escogidas*, hablaba de sus textos como *infortunados residuos* de sus montajes teatrales, hasta tal punto que menciona que la *descontextualización* derivada de separarlos de sus montajes teatrales podría impedir una lectura corriente. Sin embargo, En la publicación de *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Umberto* apela a la completa comprensión del texto por sí solo con todos los elementos que lo conforman, y quien no lo entienda es que es tonto. ¿Ha habido un cambio en la manera de ver sus textos hasta conducirle a concebirlos con total independencia del trabajo escénico en su publicación?

Es que pasan dos cosas. Una es que cada obra pide una forma determinada. La otra es que cumplo años. Si son iguales las obras de un muchacho de veinticinco años (*Todos vosotros sois...*) que de un viejo de cincuenta y cinco (*Evel...*) es que no viví. Viví y cambié. Y eso se refleja en las obras. Y está además el esfuerzo y el tiempo que uno tenga para ese esfuerzo. En *Evel...* efectivamente intenté hacer una historia y te agradezco que lo cites. Si nos remontamos a mis primeras piezas sí que se puede intuir una historia. Luego hay una etapa donde la historia la dejo para crearla en la sala de

ensayos, con los actores, y empleo textos inconexos: *Muerte y reencarnación en un Cowboy*, *Jardinería Humana* pueden ser buenos ejemplos. Después me cansé. Dije: es fácil. De un escritor se espera más que frases aisladas. En el teatro me funcionan, pero en el libro, no. Por eso en *Evel...* trato de hacer una historia para el libro. Y otra bien distinta para el teatro. No creo que se correspondan, creo que ni el orden de los textos se corresponde, me refiero a los del libro con los del montaje teatral.

5. ¿Modifica los textos pertenecientes a sus montajes para su publicación, ya sea por ampliación, cambio o eliminación, en una especie de adaptación al papel lejos de sus puestas en escena? En el caso de ampliación, ¿la escritura al margen de la escena le permite desarrollar temas, ideas o energías que en el escenario no vieron su lugar?

En mis respuestas anteriores ya hablé de esto. Otra pregunta que me haces que me parece interesante. Yo soy una persona eminentemente solitaria, de ahí que ir a crear con los actores me provoca un pequeño placer incomparable al gran placer de estar encerrado en casa tecleando. Ir a los ensayos me sirve para no estar encerrado el día entero, es terapéutico. Pero lo que me gusta es teclear a solas. No desarrollo cuando escribo temas diferentes a los que usé en la obra teatral ensayada, pero sí que desarrollo otra clase de energía, creo que escribiendo es más intensa. En el teatro hay gente, tienes que ser respetuoso y eso, eso mata el arte. Tratarnos con cortesía trabajando nunca lo entendí. Lo hago, qué remedio, pero merma mi capacidad. En cambio, en la soledad de mi estudio cuando escribo ahí no hay cortesía ni respeto por nada.

6. En el 2008 comentó en una publicación que una constante en su investigación era la de encajar la literatura en el teatro. A día de hoy, doce años después, y viendo que en entrevistas recientes sigue afirmando que su trabajo es colocar la palabra en el teatro, ¿a qué conclusiones ha llegado en este aspecto gracias a su trabajo en la escena? ¿Ha habido algún método o práctica de inclusión de la literatura en el teatro que no le haya dado el resultado que usted esperaba o que se le haya resistido?

He probado de todo, efectivamente. Cosas que ahora las hace cualquiera ya las probábamos hace rato, proyectar textos por ejemplo... ahora se hace por moda, yo lo hice hace años por necesidad: no soportaba como hablaban los actores o, mejor dicho, no sabía escribir para actores. Por eso ponía los textos escritos en una pantalla enorme. Y me gustaba que aquello fuese la escenografía. Se trata de una creación plástica, con letras. Me preguntas si algo se me ha resistido, pues poco, pero resulta que justo lo más importante: la magia. Yo, que no leí con pasión a Brecht, tengo un espíritu brechtiano genético, siempre quise que se sepa que lo que hacemos es una ficción, siempre quise tener una mirada fría y racional, nada de emociones en el teatro, por favor. Y así es difícil que aparezca la magia. Tal vez en mi pequeña obra *Accidens* donde Juan Lorient se come un bogavante... tal vez ahí haya algo...

7. Ha afirmado en varias ocasiones que, durante los ensayos de un montaje, suele marcharse para escribir durante un tiempo estipulado, a partir de las notas que tomó y las imágenes que se produjeron. ¿Este proceso se repite actualmente en

todos sus trabajos o hay montajes donde el texto se ha dado previamente a los ensayos? ¿Podríamos decir que el germen de sus textos aparece en los ensayos y no viceversa?

Te parecerá una frivolidad, pero todo depende del dinero. Si hay dinero y medios, el proceso de creación puede durar tres meses y me puedo permitir parar los ensayos, seguir escribiendo, retomar los ensayos. Por lo general los procesos son de dos meses y cuando paro es porque necesito salir de esa rutina que odio, la de ir a ensayar cada día (la odio porque le temo, sé que me están esperando y que hay que crear juntos y eso me da mucho miedo, no estar yo a la altura de mi equipo de artistas). Pero ocurre que esa rutina los actores la necesitan para sentirse seguros y tener luego el tiempo suficiente para hacer suyo el montaje. Y los que trabajan en videos para la obra, lo mismo.

8. En el año 95 afirmaba que no escribía para ser leído, sino para que sus textos sirvieran para que un grupo de personas trabajara con ellos en un escenario. Con el paso de los años, la popularidad de sus textos y su consumo como libros independientes de la puesta en escena, ¿ha notado en su trabajo con los textos una *preocupación* por su futura lectura o simplemente piensa en su uso en escena?

No sigo las ventas de mis libros. Ni idea. Para mí con un solo lector ya es suficiente y para la soledad de ese lector trabajo. Siempre que escribo «para mí» siento que estoy a la vez haciéndolo para un solo lector solitario. Me río cuando tengo una idea

o una frase que pienso que le hará daño, que le sentará mal al lector. Me río solo en casa, me lo paso en grande así. No ocurre lo mismo cuando se trata del acabado formal de un poema por decirlo así, poemas que aparecen siempre en mis obras, aunque no parecen poemas... ahí es una batalla buscando la cadencia, solo en la cadencia.

9. ¿Siente curiosidad por saber por qué despierta interés en otros artistas que llevan a escena sus textos? ¿En algún momento ha sentido que esos textos ya no le pertenecían al verlos en otras manos?

Siento agradecimiento. Y al mismo tiempo absoluto desinterés. Yo no vuelvo a ver mis obras; antes trabajaba de técnico en mis obras, llevaba el sonido. Ahora ya no puedo. Terminó una obra y no la puedo aguantar más. No quiero verla. Cuando la representamos estoy en el teatro con el equipo hasta que la obra empieza, me voy al hotel y vuelvo con el equipo cuando la obra termina. Yo no tengo confianza en el público.

9.3.- Glosario.

Acción: En el ámbito dramático, podemos definir acción como el «conjunto de procesos de transformaciones visibles en el escenario» y como «Serie de acontecimientos escénicos producidos esencialmente en función del comportamiento de los personajes» (Pavis 1998: 20). Sin embargo, y acorde con la investigación en términos posdramáticos, entendemos acción como ejecución en un sentido cercano a la *performance* (Pavis 2016: 226): acción como enunciación (acción hablada) o como movimientos llevados a cabo por un artista en escena.

Acción dramática: El modo en el que se dispone la recepción de una obra de teatro, las estrategias dramatúrgicas y las pautas establecidas por el autor para desarrollar la fábula (Sanchis 2003: 35).

Acotaciones: Texto que no es pronunciado por parte de los actores y que nos facilita la comprensión de la obra o cómo debe ser representada en una puesta en escena (Pavis 1998: 25). Sinónimo de didascalía.

Didascalía imperativa: Aquella que nos ofrece información imposible de descartar para la correcta realización del relato (Hormigón 2008: 215).

Didascalía implícita en el terreno dialógico: Como su propio nombre indica, información que derivamos del terreno dialógico sobre la puesta en escena (Hormigón 2008: 216).

Didascalia irrelevante o prescindible: Las que contienen, por ejemplo, una descripción minuciosa de la puesta en escena o de los movimientos (Hormigón 2008: 216).

Didascalia motivadora: Las que inducen, proponen o incitan por su capacidad de ser interpretadas de manera diversa dependiendo del director de escena (Hormigón 2008: 216).

Didascalia orientativa o descriptiva: Las que nos ofrecen información sobre el espacio escénico (vestuario, sonorización, iluminación) y nos informan sobre el *Dramatis Personae* y el título (Hormigón 2008: 216).

Discurso teatral: A partir de la correlación de pronombres, discurso con presencia tanto de locutor como de oyente y no solo en su variedad oral, también en su variedad textual pues el texto teatral se encuentra a la espera de su enunciación (Pavis 1998: 136).

Dramaturgia: En un sentido práctico, proceso previo a la puesta en escena donde se *diseña* lo que va a acontecer en el escenario (Pavis 2016: 83).

Dramaturgo: Escritor de textos dramáticos.

Enunciación: Dentro del discurso teatral, la manera de decir los enunciados (Pavis 1998: 137).

Enunciado: Dentro del discurso teatral, lo que es dicho (Pavis 1998: 137), sin incluir la información anexa del cómo es dicho.

Fábula: «relación cronológica del contenido temático que sustenta temas y motivos; es decir, la historia literaria, concebida como encadenamiento de sucesos con un tema preponderante y engarzados por su pensamiento causal y lógico» (López 2016b: 24).

Hipertexto: Según la terminología de Genette, texto resultante de una relación de hipertextualidad con un texto previo (hipotexto).

Hipertextualidad: Según la terminología de Genette, unión de un texto B (hipertexto) con un texto anterior A (hipotexto) por un injerto que no es la del comentario.

Hipotexto: Según la terminología de Genette, texto que influye en la creación de un texto posterior.

Historia: Según los estructuralistas, tal y como recoge Sanchis en su obra *Dramaturgia de textos narrativos* (Sanchis 2003: 25), «consiste en la cadena de acontecimientos que afectan a unos personajes dados, en unas circunstancias espacio-temporales concretas y según un determinado principio de causalidad».

Intertextualidad: Según la terminología de Genette, copresencia entre dos o más textos por cita, plagio, alusión...

Lectura teatral: Recreación imaginaria de las condiciones de enunciación de un texto teatral a través de su lectura (Ubersfeld 1999: 159).

Metatextualidad: Según la terminología de Genette, relación que establece una unión de un texto con otro del que habla sin nombrarlo o citarlo.

Paratextualidad: Según la terminología de Genette, la relación del texto con sus elementos adyacentes como el título.

Performance Text: Texto que comprende la interacción del material lingüístico y la representación (Lehmann 2017: 148), aunque aquí la significación de texto se comprenda como cada vez que los elementos portadores de significado se entrelazan o establecen una conexión.

Texto: Tejido significante de enunciados, unificado y coherente, interpretable dentro de un contexto, que no tiene que estar necesariamente registrado por escrito.

Texto de la escenificación: Texto que recoge la participación de los actores, adiciones paralingüísticas, deformaciones del material lingüístico, la temporalidad particular... (Lehmann 2017: 149) y que sería el texto resultante después de cada representación.

Texto dramático: El que lleva implícita la marca de lo que comprendemos como dramático hasta el siglo XX: situación dramática, diálogos y conflicto (Pavis 1998: 470).

Texto dramático escénico: «Texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica; texto efímero de cada función sólo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión)» (Dubatti 2009: 12-13)

Texto dramático post-escénico: Texto literario resultante de la notación en el texto escénico y del «repertorio de acciones no verbales» (Dubatti 2009: 13)

Texto dramático pre-escénico (de primer grado): texto literario con potencialidad escénica y que sirve de tránsito para llevar a cabo una puesta en escena (Dubatti 2009: 12).

Texto dramático pre-escénico (de segundo grado): «Textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente» (Dubatti 2009: 13).

Texto espectacular: Definido por Pavis en *Diccionario del teatro* (1998), pg. 472, como la «relación entre todos los sistemas significantes utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la puesta en escena», siendo una noción teórica y no práctica.

Texto lingüístico: El que contiene exclusivamente el material lingüístico de una obra (Lehmann 2017: 148), y que es equivalente a la definición de texto principal de R. Ingarden (Pavis 1998: 473).

Texto principal: En un texto teatral, enunciados dichos (o *enunciados*) por los personajes y que, a su vez, nos puede informar sobre la enunciación (Pavis 1998: 473).

Texto representacional: Texto que está orientado a su representación por la inclusión de acotaciones o didascalias (Lehmann 2017: 147), con la presencia tanto de texto principal como texto secundario (Pavis 1998: 473).

Texto secundario: En un texto teatral, las acotaciones teatrales o didascalias que nos informan sobre la situación, motivación de los personajes y el sentido del discurso (Pavis 1998: 473).

Texto teatral: Partiendo de la base de que cualquier texto es teatralizable (Pavis 1998: 470), un texto teatral es aquel que tiene una relación directa con el hecho teatral o que su estructura posibilita un uso escénico.

10.- Bibliografía.

ALONSO DE SANTOS, José Luis (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Editorial Castalia.

— (2007). *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Madrid: Editorial Castalia.

ANDRADE, Gabriel (2010). Dos perspectivas sobre el problema del mal: la *Teodicea* de Leibniz y *Cándido* de Voltaire, *Revista de Filosofía*, nº 64, 25-47.

Recuperado de:

<https://produccioncientificaluz.org/index.php/filosofia/article/view/18193/18181>

ARISTÓTELES (1933). *La Retórica (Ars Rhetorica)*. Madrid: Nueva Biblioteca Filosófica.

— (2002). *Poética*. Madrid: Ediciones Istmo.

ARJONA, Juan (2004). Microponencia: La narración oral y los lenguajes teatrales, *Educación y biblioteca*, Año 16, n. 144, 73-74. Recuperado de:

https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/119124/EB16_N144_P73-74.pdf?sequence=1&isAllowed=y

ARTAUD, Antonin (2005). *El arte y la muerte: otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra.

AUSTIN, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós Ibérica.

BAJTÍN, Mijaíl M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Paidós: Barcelona.

- BENVENISTE, Émile (1997). *Problemas de lingüística general (vol. I)*. Madrid: Siglo Veintiuno editores.
- (1999): *Problemas de lingüística general (vol. II)*. Madrid: Siglo Veintiuno editores.
- BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas (2003). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- BIENNALE DI VENEZIA. [Biennalechannel] (8, noviembre, 2010). *Laboratori di Teatro - Rodrigo García (1)* [Vídeo]. Youtube. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=na1-ZjnQ6dY>
- BOADELLA, A., ONETTI, A., SANCHIS, J., SOLANO, A. (1999). *Sesiones de trabajo con dramaturgos*. Ciudad Real: ÑAQUE Editora.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco.
- BOOTH, Wayne C. (1974). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Casa Editorial.
- BRECHT, Bertolt (2010). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- BUÑUEL, Luis. (Director). (1970). *Tristana* [película]. Época Films, Talia Films.
- CARUANA, Pablo (2002). Entrevista con Rodrigo García y los actores de La Carnicería, *Primer Acto*, nº 294. Recuperado de
<http://archivoartea.uclm.es/textos/entrevista-con-rodriigo-garcia-y-los-actores-de-la-carniceria/>
- CASTRO, Antonio (30, noviembre, 2009). Arte nuevo de hacer teatro. Entrevista con Rodrigo García. *Letras Libres*. Recuperado de

<http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/arte-nuevo-de-hacer-teatro-entrevista-con-rodrigo-garcia>

CASTRO FLÓREZ, Fernando (2014). Hasta la risa está enmierdada. Una aproximación al teatro indignado de Rodrigo García, *Primer acto*, nº 346, 114-119.

CHARLIE M. (20, septiembre, 2019): *CERRADO* [Comentario en foro en línea].

Recuperado de: https://www.tripadvisor.es/ShowUserReviews-g187514-d4149187-r733824788-Casa_Paniza-Madrid.html

CORNAGO, Óscar (2006). Teatro postdramático: Las resistencias de la representación, *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, 165-179. Recuperado de: <http://archivoartea.uclm.es/textos/teatro-postdramatico-las-resistencias-de-la-representacion/>

— (2008). *Individuo versus sociedad. En torno a Rodrigo García*. Archivo Artea.

Recuperado de: <http://archivoartea.uclm.es/textos/individuo-versus-sociedad-en-torno-a-rodrigo-garcia/>

— (2009). Experiencia y actuación, infancia e historia. De Rodrigo García a Giorgio

Agamben. En ÁLVAREZ BARRIENTOS, J.; CORNAGO BERNAL, O.; MADROÑAL DURÁN, A.; MENÉNDEZ-ONRUBIA, C. (Coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo (1051-1060)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Recuperado de

<http://archivoartea.uclm.es/textos/experiencia-y-actuacion-infancia-e-historia-de-rodrigo-garcia-a-giorgio-agamben/>

— (2014). Algunas reflexiones sobre la historia y un texto de Bruce Nauman. *Primer acto*, nº 346, 120-125.

CRAIG, Edward Gordon (2011). *El arte del teatro. Hacia un nuevo teatro (Escritos sobre teatro I)*. Madrid: Asociación Directoras de Escena.

CUARTA PARED (2021). *AGAMENÓN. VOLVÍ DEL SUPERMERCADO Y LE DI UNA PALIZA A MI HIJO*. Recuperado de:

<https://www.cuartapared.es/obra/agamenon-volvi-del-supermercado-y-le-di-una-paliza-a-mi-hijo/>

DEL PRADO BIEZMA, Javier (2000). *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.

DEL TORO, Alfonso (2005). Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico, *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, nº.47, 17.

DERRIDA, Jacques (1986). *De la gramatología*. Madrid: Siglo Veintiuno de España S.A.

— (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos.

DIAGO, Neil (1998). *Conversando con Rodrigo García*. Parnaseo Servidor Web de Literatura Española. Recuperado de:

<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero0/indicecero/a8.htm>

DUBATTI, Jorge. (2009). *Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático*. Recuperado de

<https://www.patrimoniouruguay.gub.uy/innovaportal/file/98325/1/librillo-jorge-dubatti.pdf>

ECO, Umberto (1984). *La obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini.

- ESTEBAN MONJE, Ángel. (10, junio, 2015). El Nuevo Romántico. *Kritilo*.
Recuperado de: <https://kritilo.com/2015/06/10/el-nuevo-romantico/>
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. (1983). Los estudios de poesía oral cincuenta años después de su “descubrimiento”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 7, 63-90.
Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/58526.pdf>
- FERNÁNDEZ PÉREZ, Milagros (1999). *Introducción a la lingüística. Dimensiones del lenguaje y vías de estudio*. Barcelona: Ariel.
- FERNÁNDEZ VILLANUEVA, Juan José (2015). *Aportaciones a William Layton a la creación escénica. Metodología y puesta en escena* [Tesis doctoral, Universidad de Alcalá de Henares]. Dialnet.
- (2017). Rodrigo García. Palabra y escenario. En HOYO, Margarita del (ed.), *La escenificación española contemporánea* (83-104). Granada: Tragacanto.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Editorial Ábaco.
- GALÁN, Marta (1998). *Hablando con Rodrigo García sobre a través de entre otras voces*. Barcelona Review. Recuperado de:
http://barcelonareview.com/09/rg_int09.htm
- GARCÍA, Rodrigo (1991). *Matando horas* [Vídeo]. Teatroteca. Recuperado de:
<http://teatroteca.teatro.es>
- (1998). *Protegedme de lo que deseo* [Vídeo]. Archivo Artea. Recuperado de:
<http://archivoartea.uclm.es/mediatecas/protegedme-de-lo-que-deseo/>
- (2001a). *Conocer gente, comer mierda* [Vídeo]. Teatroteca. Recuperado de:
<http://teatroteca.teatro.es>

- (2001b). *After sun* [Vídeo]. Teatroteca. Recuperado de: <http://teatroteca.teatro.es>
- (2003a). *Agamenón* [Vídeo]. Rodrigo García. Recuperado de:
<https://rodrigogarcia.es/videos/Agamenon.mp4>
- (2003b). *La historia de Ronald, el payaso de Mc Donald's* [Vídeo]. Teatroteca.
Recuperado de: <http://teatroteca.teatro.es>
- (2010). *Muerte y reencarnación en un cowboy* [Vídeo]. Teatroteca. Recuperado de:
<http://teatroteca.teatro.es>
- (2011). *Gólgota picnic* [Vídeo]. Teatroteca. Recuperado de:
<http://teatroteca.teatro.es>.
- (2015). *Barullo. Un libro dodecafónico*. Segovia: La Uña Rota.
- (2016a). *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*. Segovia: La Uña Rota.
- (2016b). *4, una obra concreta*. Segovia: La Uña Rota.
- (2018). *Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Umberto*. Segovia: La Uña Rota.
- (2019). *Enciclopedia de fenómenos paranormales Pippo y Ricardo*. Segovia: La Uña Rota.
- (2020). *Cómo se llama*. Segovia: La Uña Rota.
- [Rodrigo García] (5, octubre, 2020). *Daisy* [Vídeo]. Youtube. Recuperado de:
<https://youtu.be/5RgsKf4InzU>
- [Rodrigo García] (30, diciembre, 2020). *Evel Knievel VS Mac Beth* [Vídeo]. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=leoMG4o5UjM>

- (2021a). *Agamenón*. Rodrigo García. Recuperado de:
<https://rodrigogarcia.es/agamenon>
- (2021b). *Conocer gente, comer mierda*. Rodrigo García. Recuperado de:
<https://rodrigogarcia.es/conocer>
- (2021c). *Daisy*. Rodrigo García. Recuperado de: <https://rodrigogarcia.es/daisy>
- (2021d). *Evel Knievel contrMacbeth na terra do finado Umberto*. Rodrigo García.
Recuperado de: <https://rodrigogarcia.es/evel>
- (2021e). *Protegedme de lo que deseo*. Rodrigo García. Recuperado de:
<https://rodrigogarcia.es/protegedme>
- (1, enero, 2021). *PS/WAM PORTUGAL* [Vídeo]. Youtube. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=4aP4pyG1q6M&t=954s>

GARCÍA BARQUERO, Juan y ZAPATERO VICENTE, Antonio (1983). *Cien años de Teatro Europeo*. Madrid: Ministerio de Cultura.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2017). *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español*. Madrid: Ediciones Complutense.

— (2017). *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Editorial Síntesis.

— (2007). *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Editorial Fundamentos.

— (2014). *El texto dramático*. México: Paso de Gato.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1989). *Teoría de la literatura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (dir.) (2016): El cambio de paradigma en las escrituras dramáticas del siglo XXI, *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, nº 9-10.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1994). *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid: Editorial EDAF.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y MARZAL FELICI, Javier. (2007). *Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico*. Recuperado de:
<http://apolo.uji.es/fjgt/TyF%20cine.PDF>
- GRAVES, Robert (2009). *Los mitos griegos*. Barcelona: RBA Coleccionables S.A.
- HARO TECGLÉN, Eduardo (1997). *Un poco de asco*. En *Diario El País* (8, diciembre, 1997). Recuperado de:
https://elpais.com/diario/1997/12/08/cultura/881535609_850215.html
- HARTWIG, Susanne (2003): *La mirada del otro: La posición del espectador en el teatro español contemporáneo (Borja Ortiz de Gondra, Itziar Pascual, Angélica Liddell, Rodrigo García)*. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 28.2, 36-60.
- HAVELOCK, Eric A. (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.

- HERNÁNDEZ, Silvestre Manuel (2011). Dialogismo y alteridad en Bajtín, *Contribuciones desde Coatepec*, nº 21, 11-32. Recuperado de:
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28122683002>
- HORMIGÓN, Juan Antonio (2011). *La profesión del dramaturgista*. Madrid: Editorial Asociación Directores de Escena.
- (2008). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Editorial Asociación Directores de Escena.
- ISSACHAROFF, M. (1985). *Le spectacle du discours*. París: Corti.
- Jenny Holzer. *El poder de las palabras*. (24, octubre, 2008). MASDEARTE.COM.
Recuperado de: <https://masdearte.com/jenny-holzer-el-poder-de-la-palabra/>
- La 'anticonmemoración' de Rodrigo García (2008). En diario El País (28, octubre, 2008). Recuperado de:
https://elpais.com/economia/2008/10/28/actualidad/1225182776_850215.html
- LABAN, Rudolf (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- LEHMANN, Hans-Thies (2017). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- (2011): *Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después*, en *Repensar la dramaturgia*. Murcia: Cendeac.
- (1991): *Theater und Mythos: die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: J.B. Metzlersche.
- LODGE, David (2002). *El arte de la ficción*. Barcelona: Ediciones Península.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2016a). *La escena del siglo XXI*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

- (2016b): Escrituras escénicas del siglo XXI. Reformulación y paradigma, *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, n° 9-10, pp. 15-36.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J. (2016): El cambio de paradigma en las escrituras dramáticas del siglo XXI, *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, n° 9-10, pp. 13-14.
- LOSÁNEZ, Raúl (2018). *Rodrigo García estrena en Madrid su nueva obra: «Evel Knievel contra Macbeth»*. La Uña Rota Ediciones. Recuperado de: <http://www.larota.es/noticias/rotas/rodrigo-garc%C3%ADa-estrena-en-madrid-su-nueva-obra-%C2%ABevel-knievel-contra-macbeth%C2%BB>
- LYOTARD, Jean-François (1987). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MAGNIN, Charles M. (1868). *Les origines du théâtre Antique et du théâtre moderne ou histoire du génie dramatique depuis le 1^{er} jusqu'au XVI^e siècle*. París: Auguste Eudes. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204351h>
- MONLEÓN, José y DIAGO, Nel (2003). *La palabra y la escena (Acción Teatral de la Valldigna III)*. Valencia: Universitat de València.
- MORENA, Nadia (2008). *Strumenti di analisi letterario*. Roma: ARACNE Editrice.
- OLAYA PÉREZ, Fernando (2015). *El teatro de Rodrigo García*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales
- OLIVA, César (2000). Apuntes sobre historia del teatro: hacia el camino de la verdad escénica, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, n° 27, 15 – 80. Recuperado de: http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/27/cilh-27-1.pdf
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco (2012). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Editorial Cátedra.

- OPPERMANN, Serpil y OPFERMANN, Michael (1996). The Novel as Performance: The Example of Raymond Federman, *Journal of American Studies of Turkey*, nº 3, 75-93. Recuperado de: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/995607>
- OROZCO, Lourdes (2009). Aproximación al teatro de Rodrigo García, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, nº 15:1, 51-61. Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/14701840903160150>
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- (2016): *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2009). Cenizas escogidas: Aproximación a la escritura dramática de Rodrigo García, *Cuadernos del Ateneo*, nº27, 87-100. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3250011.pdf>
- PIRANDELLO, Luigi (1, septiembre, 2020). *L'azione parlata*. Pirandello Web. Recuperada de: <https://www.pirandelloweb.com/l-azione-parlata/?cn-reloaded=1>
- PUCHADES HERNÁNDEZ, Xavier (2016). Ejercicios de caligrafía teatral para escribir una escena imprevisible y disconforme. Rodrigo García (1987-1997), *Estudios Humanísticos. Filología*, 38, 79-103. Recuperado de: <http://revpubli.unileon.es/index.php/EEHHFilologia/article/view/3920>
- QUINN, Paul Patrick (1995). *La metaficción en México y en los Estados Unidos* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-prints Complutense.
- (2016). *El viaje inmóvil. Técnicas narrativas en Buñuel*. Madrid: Diseños Educativos con Historia.

- RADIO FRANCE INTERNATIONALE. [RFI Español] (29, marzo, 2019). *El director y dramaturgo argentino Rodrigo García con Jordi Batallé en RFI* [Vídeo]. Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=URrKy9sMJcE>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.). Enunciado. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/enunciado?m=form>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.). Texto. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/enunciado?m=form>
- RICOEUR, Paul (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica México.
- ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Rodrigo García: «No tengo ni la virtud ni las ganas de escribir diálogos» (2018). *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/137310-no-tengo-ni-la-virtud-ni-las-ganas-de-escribir-dialogos>
- RUIZ, Borja (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai.
- RUIZ RUIZ, Mercedes y HERNÁNDEZ, Yohayna (2008). Pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene Una charla con Rodrigo García, *Tablas. La revista cubana de artes escénicas*, 3-4. Recuperado de: <http://archivoartea.uclm.es/textos/pero-hay-que-hacerlo-si-no-que-gracia-tiene-una-charla-con-rodrigo-garcia/>
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (2007). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México D. F.: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2004). *Una dramaturgia de las fronteras*. ÑAQUE Editora: Ciudad Real.

— (2003): *Dramaturgia de textos narrativos*. ÑAQUE Editora: Ciudad Real.

SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique de y MAILLARD, Chantal (eds) (1999).

Hermenéutica y Deconstrucción: divergencias y coincidencias. ¿Un problema de lenguaje? Málaga: Departamento Filosofía Universidad de Málaga.

Recuperado de: <https://www.uma.es/gadamer/styled-10/styled-17/index.html>

SANTILLÁN, Juan José (2009). *Rodrigo García: Labia afilada y ajuste de cuentas*.

Recuperado de <https://es.readkong.com/page/rodrigo-garcia-labia-afilada-y-ajuste-4622508?p=1>

SARRAZAC, Jean-Pierre. (2019). *Poética Del Drama Moderno. De Henrik Ibsen A Bernard-Marie Koltès*. Bilbao: Artezblai

— (2013): *Léxico Del Drama Moderno Y Contemporáneo*. México: Paso de Gato.

— (2009): *El Drama En Devenir. Apostilla A L'Avenir Du Drame*. México: Paso de Gato.

— (2011). *Juegos De Sueño Y Otros Rodeos: Alternativas A La Fábula En La Dramaturgia*. México: Paso de Gato.

SCHECHNER, Richard (1998). *Performance Theory*. Nueva York: Routledge.

STANGOS, Nikos (2000). *Conceptos del arte moderno*. Barcelona: Ediciones Destino.

SZONDI, Peter (1994). *Teoría del drama moderno*. Barcelona: Destino.

TAMAMES GALA, Cristina (2020). La belleza es una desviación: Rodrigo García reflexiona sobre teatralidad, poesía y performance, *Acotaciones*, nº45, 565-593.

Recuperado de

<https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/464/616>

THÉÂTRE DU ROND-POINT. [Théâtre du Rond-Point] (18, mayo, 2017a). *Rodrigo García #1: «Les gens ont besoin de petites prisons où ils se sentent en sécurité»*

[Vídeo]. Youtube. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=wXmS2AyKlv4>

— (18, mayo, 2017b). *Rodrigo García #2: «Nous ne savons pas aimer»* [Vídeo].

Youtube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cl5Gsd3ITXw>

— (18, mayo, 2017c). *Rodrigo García #3: «Le Net c'est vertigineux et souvent superficiel»* [Vídeo]. Youtube. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=soxO6lyFOKM>

— (18, mayo, 2017d). *Rodrigo García #4: «On vit dans une espèce de Walt Disney animalier»* [Vídeo]. Youtube. Recuperado de

<https://www.youtube.com/watch?v=iY2y1j46cLM>

TRANCÓN PÉREZ, Santiago (2004). *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro* [Tesis doctoral, Universidad Nacional a Distancia]. e-spacio UNED.

UBERSFELD, Anne (1999). *Reading Theater*. Toronto: University of Toronto Press.

— (2002): *Diccionario de términos claves para el análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.

UNAMUNO, Miguel de (2007). *Niebla*. Madrid: Cátedra.

UNIVERSIDAD DE LLEIDA. [CulturaUdL] (20, marzo, 2014).

SeminariTeatre2014_03_04_Torrefiel [Vídeo]. Youtube. Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=9_AwmoZZSZI

- VALLEJO, Irene (2019). *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Madrid: Siruela.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo (2016). Derrida: Deconstrucción, 'différence' y diseminación. Una historia de parásitos, huellas y espectros, *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 48(2), 289-301. Recuperado de: <https://doi.org/10.5209/NOMA.53302>
- VELASCO GONZÁLEZ, María (2017). *La literatura posdramática: Angélica Liddell* («La casa de la fuerza» y la trilogía «El centro del mundo») [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense.
- VIDAL EGEA, Ana (2010). *EL TEATRO DE ANGÉLICA LIDDELL (1988-2009)* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Educación a distancia]. Dialnet.
- VILAR, Mariano (2012). Introducción a la teoría de los mundos posibles. Verdad, método y construcción de realidad, *Luthor*, vol. 2, nº 9. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3979955>
- VIRNO, Paolo (2005). *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Madrid: Traficantes de sueños.

11.- Índice de figuras.

Figura 1: Instantánea de representación de <i>Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo</i> en Gibellina (Sicilia).....	99
Figura 2: Instantánea de representación de <i>Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo</i> en Gibellina	99
Figura 3: Fotografía promocional de representaciones de <i>Daisy</i>	115
Figura 4: Fotografía promocional de representaciones de <i>Daisy</i>	115
Figura 5: Fotograma de una grabación de una representación de <i>Conocer gente, comer mierda</i>	130
Figura 6: Fotograma de una grabación de una representación de <i>Conocer gente, comer mierda</i>	130
Figura 7: Fotografía del montaje <i>Evel Knievel contrMacbeth na terra do finado Umberto</i>	146
Figura 8: Fotografía del montaje <i>Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Umberto</i>	146
Figura 9: Fotogramas de la representación de <i>Protegedme de lo que deseo</i>	160
Figura 10: Fotogramas de la representación de <i>Protegedme de lo que deseo</i>	160
Figura 11: Captura de pantalla de la grabación de <i>Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo</i>	194
Figura 12: Captura de pantalla de la grabación de <i>Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo</i>	196
Figura 13: Captura de pantalla de la grabación de <i>Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo</i>	198
Figura 14: Captura de pantalla de la grabación de <i>Daisy</i>	202

Figura 15: Captura de pantalla de la grabación de <i>Daisy</i>	204
Figura 16: Captura de pantalla de la grabación de <i>Daisy</i>	207
Figura 17: Fotografía de la grabación de <i>Conocer gente, comer mierda</i>	209
Figura 18: Captura de pantalla de la grabación de <i>Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto</i>	211
Figura 19: Captura de pantalla de la grabación de <i>Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto</i>	213
Figura 20: Captura de pantalla de la grabación de <i>Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto</i>	216
Figura 21: Captura de pantalla de la grabación de <i>Protegedme de lo que deseo</i>	218