

Lo dramático en la dramaturgia de Rodrigo García

Inés Stranger

Dramaturga y guionista, DEA en Estudios Teatrales, Profesora Adjunta de la Escuela de Teatro UC y Directora del TEUC

Resumen

En este artículo se analizan dos diferentes estrategias de escritura en la dramaturgia de Rodrigo García. En textos como **After sun** y **La historia de Ronald el payaso del Mc Donald's** no existen elementos de la forma dramática; no hay metáfora ni construcción de ficción. Son textos que ponen en escena las ideas del autor. En otros, como **Prometeo** o **Agamenón**, se pueden distinguir trazos importantes de la forma dramática.

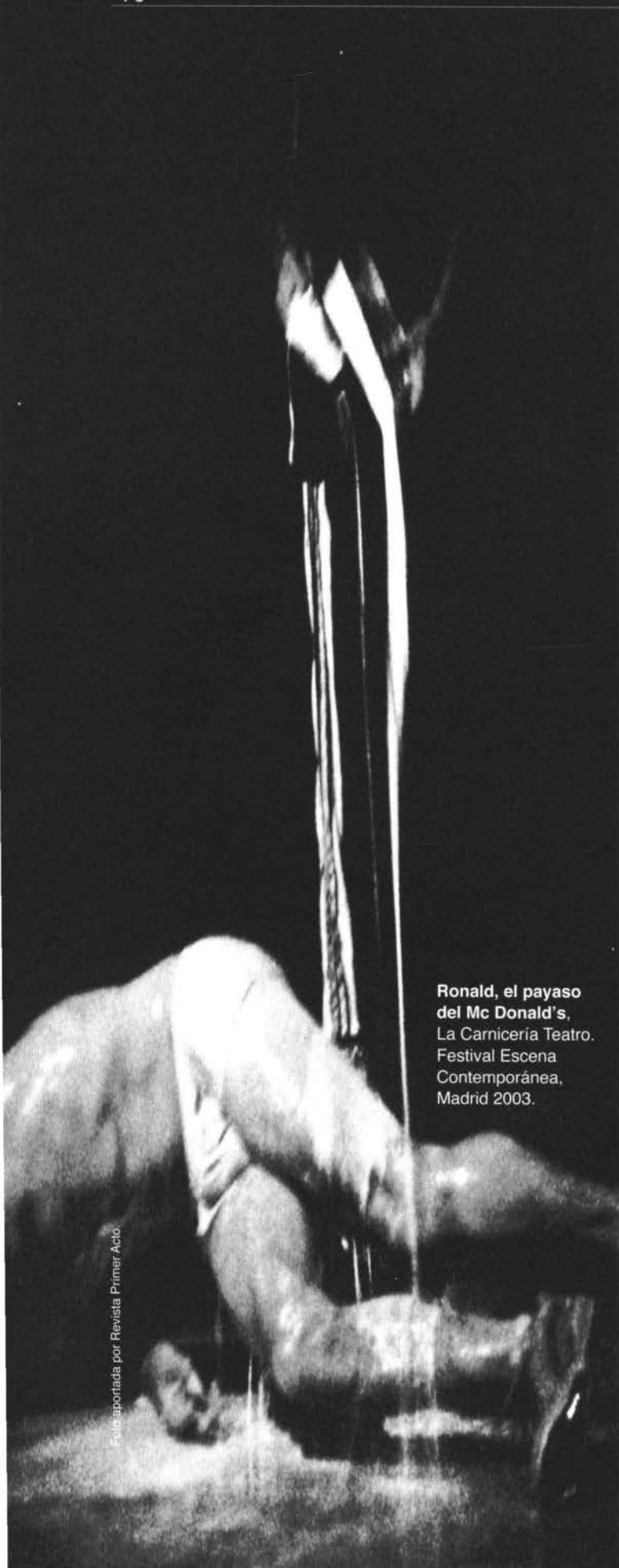
Durante 2004-05 realicé mi memoria de DEA en el Institut d'Études Théâtrales de la Université de la Sorbonne Nouvelle, tomando como tema de investigación la dramaturgia de Rodrigo García. Mi intención fue hacer un ejercicio epistemológico, realizar una reflexión amplia sobre lo dramático, sometiendo estos textos a un riguroso análisis dramático.

El proyecto parecía insensato. Los textos de Rodrigo García, aun cuando han sido escritos para el teatro, no parecen tener ninguna huella de la forma dramática. No definen ni un espacio ni un tiempo de ficción, no desarrollan una acción; muchos de ellos no tienen personajes y ni siquiera distribuyen la palabra entre las diferentes voces convocadas. Buscar en ellos lo dramático fue ponerse voluntariamente en una especie de paradoja terminal. Pero una perspectiva de análisis así de radical me obligaba a ampliar las

categorías y a realizar distinciones conceptuales más sutiles. Eso me pareció interesante.

Como profesora de teoría y técnica dramática en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, he sentido la necesidad de comprender y luego de enseñar cómo están escritos los textos contemporáneos, cuál es su paradigma, cuál es su ley interna. Resulta desagradable que, a la hora de analizar textos como los de Heiner Müller, Valère Novarina o Rodrigo García, se deba recurrir siempre a una definición por defecto, es decir, distinguir todo lo que estos textos no son o no tienen con relación a la forma dramática: no hay una acción representada en tiempo presente, no hay personajes con voluntad de acción, no tienen conflicto dramático, no hay interacción, no hay continuidad entre las escenas sino montaje, no hay diálogo aunque sí hay textos, etc.

Buscar una ley válida para



Ronald, el payaso del Mc Donald's. La Carnicería Teatro. Festival Escena Contemporánea, Madrid 2003.

interpretar la totalidad de la creación contemporánea es probablemente una ilusión metodológica. Pero, asimismo, creer que la dramaturgia contemporánea, incluso la más radical, está escrita de cualquier manera, y que no sigue ningún paradigma de composición, es un error conceptual.

Todo arte tiene sus leyes intrínsecas. Que un texto contemporáneo tenga un principio de composición y que el principio de composición tenga como fundamento elementos de lo dramático, fue la intuición general que orientó esta investigación.

Una confianza un poco ciega en la eficacia histórica de la forma dramática –como una gran metáfora de la vida humana– me hacía pensar que, si estos textos tenían éxito, si tocaban la sensibilidad de los editores y del público, si lograban transformarse en una representación válida del mundo actual, era porque guardaban de lo dramático algo que se podía y valía la pena distinguir.

El corpus

Al definir el corpus de estudio, elegí cinco obras que fueran diversas y que estuvieran traducidas al francés, y consideré una posible clasificación de ellas según algunos criterios propuestos por el mismo Rodrigo García en el prólogo de la edición de dos textos teatrales: **After sun suivi de L'avantage avec les animaux c'est qu'ils t'aiment sans poser de questions**¹:

Deux corps étrange(r)s.

C'est ainsi que j'ai eu envie d'appeler ces deux pièces qui cohabitent dans un même volume: Deux corps étrange(r)s. Elles ont l'air d'avoir été écrites par deux gars différents. Et dans le cas où l'auteur serait le même, on serait tenté de dire que des années les séparent l'une de l'autre, du fait de leurs différences formelles surtout. En fait je les ai inventées l'une après l'autre. L'avantage avec les animaux c'est qu'ils t'aiment sans poser des questions immédiatement après After sun.

Ce sont deux corps étrangers l'un à l'autre et, j'espère, étranges pour le théâtre.

1. García, Rodrigo. **After sun suivi de L'avantage avec les animaux c'est qu'ils t'aiment sans poser de questions** (2002) (2000). Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2001, traduction Christilla Vassezyrot.

Lorsqu'une pièce est si correcte qu'elle réclame à grands cris d'être joué, elle constitue à mon goût un phénomène peu stimulant, le contraire de ce que ressentent les producteurs de spectacles.

En revanche, lorsqu'une pièce pose problème, lorsqu'elle demande plus que ce que n'offre, lorsqu'elle se matérialise comme un kyste gênant dans le panorama théâtral... alors là je ressens une certaine satisfaction.

After sun n'a pas de structure.

L'avantage avec les animaux... sí.

After sun est un texte court et sans personnages...

L'avantage avec les animaux... est excessif et dit par trois personnes.

After sun ne peut pas dialoguer.

L'avantage avec les animaux... est une tentative pour me réconcilier avec le dialogue, si conservateur qu'il m'a toujours répugné dans le théâtre.

After sun semble unimaginable tant que l'on n'a pas vu comment nous en avons fait une création théâtrale.

L'avantage avec les animaux... se présente comme un texte théâtral, voire classique en apparence.

After sun naît d'une salle de répétitions: nous répétons avec des comédiens complètes, une création pleine de mouvements, de corps qui à eux seuls en disent déjà long, puis surviennent ces textes, comme complément idéal.

L'avantage avec les animaux... naît à force de rester des journées entières le cul sur une chaise face à l'ordinateur.

After sun n'en finit pas d'interroger la vie dans son expression la plus triste et pragmatique: des vies à jeter après l'usage, une éclipse sans fin sur des parkings de centres commerciaux, la pénombre de nos jours de communication extra-small, de triomphes au détriment de ton

temps— d'être-humain ; j'entends par là que cette pièce parle d'un humanisme amoindrisant, qui ne va pas au-delà de la domestication.

L'avantage avec les animaux... insiste sur l'idée de ne pas se laisser mourir. Il s'agit à chaque page, désespérément, de rester en vie, de sauver sa peau. Et de promettre—promesse à voix basse, intense, révélation inénarrable, recueillement dans une époque inapte au recueillement— de revenir à la vie mais en mieux, en se repensant en tant qu'homme et non en tant qu'espèce à peine plus évoluée que le singe animal.

Des corps étrangers l'un à l'autre. Des corps étranges comme matière théâtrale.

Le tout en un volume contradictoire, mais oui évidemment.

Rodrigo GARCÍA.²

2. Dos cuerpos extrañ(jero)os.

Así es como quise llamar a estas dos obras que existieron en un mismo volumen. Dos cuerpos extrañ(jero)os.

Excepcionalmente han sido escritas por dos tipos diferentes. Y, en el caso de que el autor fuera el mismo, uno tendría la tentación de decir que las separan una buena cantidad de años, especialmente por sus diferencias formales. Sin embargo las inventé una después de la otra. **La ventaja de los animales es que te quieren sin pedir nada a cambio** inmediatamente después de **After sun**.

Se trata de dos cuerpos extranjeros el uno del otro, eso espero, extraños para el teatro.

Cuando una obra es tan correcta que pide a gritos ser representada, constituye para mi gusto un fenómeno poco estimulante, al contrario de lo que sienten los productores de espectáculos.

Por el contrario, cuando una obra plantea problemas, cuando pide más de lo que ofrece, cuando se materializa como un quiste que perturba el panorama teatral... justo entonces siento cierta satisfacción.

After sun no tiene estructura.

La ventaja de los animales... sí.

After sun es un texto corto y sin personajes...

La ventaja de los animales... es excesivo y dicho por tres personas.

After sun no puede dialogar.

La ventaja de los animales... es un intento de reconciliarme con el diálogo, tan conservador que siempre me ha repugnado en el teatro.

After sun parece unimaginable si uno no ha visto cómo hicimos la creación teatral.

La ventaja de los animales... se presenta como un texto teatral, clásico en apariencia.

After sun nace de la sala de ensayos: ensayamos con actores cómplices, una creación llena de movimientos, de cuerpos que en sí mismos ya dicen mucho, luego aparecen estos textos, como un complemento ideal.

La ventaja de los animales... nace a fuerza de quedarme días enteros con el culo pegado a la silla frente al computador.

After sun no deja de interrogar a la vida en su expresión más triste y pragmática: vidas que se botan después de usarlas, un eclipse sin fin en los estacionamientos de los centros comerciales, la penumbra de nuestros días de comunicación extra-small, de triunfos a costa de tu tiempo— de ser humano; entiendo por ello que esta obra habla de un humanismo empequeñecido, que no va más allá de la domesticación.

La ventaja de los animales... insiste en la idea de no echarse a morir. Se trata en cada página, desesperadamente, de mantenerse con vida, de salvar el pellejo. Y de prometer—promesa en voz baja, intensa, revelación inenarrable, recogimiento en una época inepta para el recogimiento— volver a la vida pero mejor, repensándose en tanto hombre y no en tanto especie apenas un poco más evolucionada que el mono animal.

Los cuerpos extranjeros el uno del otro. Dos cuerpos extraños como materia teatral.

El todo en un volumen contradictorio, pero claro evidentemente.

Rodrigo GARCÍA.

Aunque este prólogo no tiene intención teórica, el autor presenta ahí algunas ideas dramáticas importantes al hacer una comparación entre esos dos textos que suponen dos prácticas diferentes, dos formas de trabajo y de relación con la escritura que darán lugar a dos maneras de construir la relación texto/espectáculo. En ciertos casos, será la escena la que domine la relación, otras veces, será la escritura; algunas veces, será el director; otras, el autor.

Los textos para-dramáticos

En el primer caso, García puede comenzar su trabajo sin haber escrito ni una sola palabra. Todo será construido a partir de los ejercicios que él va a proponer a los actores que desarrollarán una secuencia de movimientos a la que luego él le agregará los textos. En este tipo de textos/espectáculos (*After sun*, *La historia de Ronald el payaso del McDonald's*) no se puede encontrar ningún elemento de la forma dramática. No hay metáfora ni construcción de ficción. Lo importante es todo lo que ocurre en escena, el acto presente, en las acciones que realizan físicamente los actores que no caracterizan ningún rol, ni representan nada. El texto es la puesta en escena de las ideas del autor. Es la interpelación directa al público, el poner en discusión temas contingentes, mediáticos, políticos. Es por esta razón que, más allá de

los temas abordados por García—que pueden reducirse a ideas bastante simples—sus espectáculos constituyen siempre una provocación. Después del análisis detallado de estos textos y sus espectáculos, propuse para su comprensión e interpretación situarse al interior de otra tradición artística: la de la performance, basándome en dos ideas claves: la primera, que performance es una forma artística a la que se ha recurrido históricamente cuando un arte específico se encuentra en una encrucijada, cuando hay una crisis de formato o de soporte, cuando el arte requiere un avance epistemológico. La segunda, que es una forma de creación de un *evento* artístico que permite expresar directamente las ideas del artista (pensemos en el teatro dadá, en los happening pánicos, en las intervenciones del Teatro del Oprimido y otras).

Los textos neo-dramáticos

En el segundo grupo de textos analizados, *Prometeo*, *La ventaja de los animales es que te quieren sin pedir nada a cambio* y *Agamenón*, se encuentran elementos importantes de la forma dramática que se han deslizado y encontrado un lugar nuevo.

Prometeo construye una ficción, un *allá* y un *entonces* definidos por una situación espacio temporal creada por la palabra. Está precedido por una lista de personajes: el boxeador,

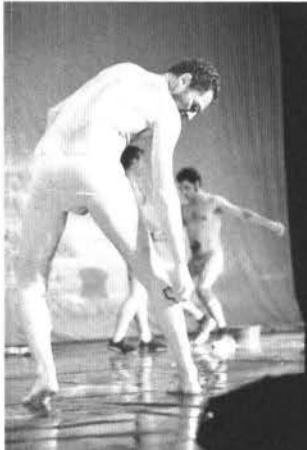
el speaker, la mujer y la otra mujer. Todos los personajes han sido contruidos con relación al boxeador, ya que es fundamentalmente su historia la que se narra. Sin embargo, los otros personajes también son personajes, es decir, tienen los suficientes rasgos de caracterización individual y la suficiente coherencia interna para considerarlos una unidad. Tienen asimismo una historia que se puede reconstruir a partir de los fragmentos narrados. Todos los personajes tienen, con relación al boxeador, una función dramática, es decir, conflictiva; también hay momentos de interacción que se desarrollan en tiempo presente.

Definir cuál es la acción dramática, por el contrario, no es tan evidente. El texto propone situaciones, crea un presente donde se establecen interacciones entre los personajes, pero estas situaciones no se desarrollan en una gran línea de acción representada. No hay un recorrido temporal que siga un encadenamiento de causas y consecuencias sino que el recorrido temporal del texto se desarrolla de manera analógica, con una lógica de asociación de sentido que abre campos de reflexión más amplios que la acción representada.

El tramado del texto se construye siguiendo diferentes estrategias de discurso. Hay una situación inicial de arranque que está definida en el tiempo y el espacio: el ring de box y la obligación del boxeador de seguir luchando. Aquí la palabra tiene

3. Coro/Coralidad. *A nivel de la palabra, la coralidad se manifiesta como un conjunto de réplicas que escapan al avance lógico de la acción y que pueden estructurarse de manera melódica, como un canto a varias voces.* Martin Mégevand y Mireille Losco (2001), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Louvain-la Neuve: Etudes Théâtrales 22, pp. 25-26.

Todo será construido a partir de los ejercicios que él va a proponer a los actores, los que desarrollarán una secuencia de movimientos a la que luego él le agregará los textos.



Fotos: Alejandro Bustos.
La historia de Ronald, el payaso del Mc Donald's. La Carnicería Teatro. Chile, 2006.



una función dramática, construye la interacción conflictiva entre los personajes. En otros momentos, la palabra tiene una función narrativa o periodística, el autor nos da informaciones técnicas e históricas acerca del box. En otros momentos, el uso de la palabra es coral³, los otros personajes dan sus propios puntos de vista acerca de la situación del boxeador. Hay también relatos de vida, momentos de introspección en los que los personajes despliegan un recuerdo, un sentimiento, una nostalgia.

Aunque no siga una acción única ni se establezca un recorrido cronológico, ya que la estructura está dada por montaje de textos,

todos los elementos colaboran para la construcción de un relato y de una metáfora únicos. El orden de las réplicas es importante entonces y se debe respetar su progresión, que va de menos a más, lo que es propio de la forma dramática. Esta progresión se encuentra en la modulación o dosificación de la información para comprender los hechos que explican, de manera sensible, la situación actual de los personajes. El diálogo se desarrolla a partir de esta situación del box y se abre en la búsqueda de los personajes por encontrar el error –el fallo trágico– que hizo que toda su vida se viniera abajo. El texto, de manera fragmentaria, reconstruye los momentos importantes de la vida

de los personajes, describe aquellos pequeños instantes de revelación en la que todo toma o pierde sentido. Así, la progresión va hacia la intensificación de las emociones, hacia la complejidad de los sentimientos. El último texto del boxeador expresa un proyecto de sabiduría, es una anticipación nostálgica de la vejez.

Por otra parte, la metáfora del box es esencialmente dramática. Es la representación de un conflicto en su estado más concreto y más abstracto: dos hombres –dos cuerpos– luchan físicamente hasta perder la conciencia pero no tienen ninguna razón para golpearse. Es un deporte que tiene sus leyes y sus restricciones y que se desarrolla en un espacio aceptado

socialmente. No existen motivaciones más allá de la lucha misma: ganar y hacer perder al adversario. Del punto de vista de lo dramático, el box como gran metáfora de la vida humana es muy elocuente. En consecuencia, la noción de conflicto está en el corazón del texto, aunque no esté puesto en escena de manera mimética. El box se propone como metáfora de la experiencia humana en la cual la dramaticidad es una condición insoslayable: todo se puede perder, todo se puede ganar. En este sentido, **Prometeo** recoge de la forma dramática lo que es esencial: la noción de conflicto. Pero el conflicto aquí no es la expresión de la *voluntad íntima de los personajes que la persiguen*⁴ sino la metáfora de una situación de lucha arbitraria en la que los personajes han caído y de la cual no pueden salir: ellos serán inexorablemente sacrificados.

La ventaja de los animales es que te quieren sin pedir nada a cambio es un texto que tiene una estructura dialógica que lo aproxima a la forma dramática. El conjunto del texto es un intercambio de réplicas organizadas y coherentes proferidas por personajes que llevan un nombre: Elena, Carlos y Patricia. Es un diálogo cerrado, los personajes no se dirigen jamás al público, siempre hablan entre sí, se escuchan y se responden.

Sin embargo, desde el punto de vista de la construcción de la ficción, el texto no crea ni un *allá* y un *entonces* diferente del espacio escénico concreto donde transcurre la acción escénica. No hay ninguna situación representada que acoja este diálogo que, por otra parte, tiene un carácter reflexivo y bastante narrativo. Así, en el sentido estricto del término, incluso cuando existe un diálogo no se trata de un diálogo dramático, ya que la palabra no está llevada por la voluntad de actuar o de alcanzar un objetivo; no es la expresión de un conflicto interpersonal. Haciendo esta salvedad, es innegable que el diálogo constituye la estructura, la columna vertebral del texto. Lo que se pueda llamar acción transcurre en este intercambio de palabras entre estas tres personas. El diálogo es un recorrido verbal que da cuenta de un recorrido interior que permite la toma de conciencia, la *anagnórisis*, que vive cada personaje. El diálogo es el desarrollo de una reflexión, es la construcción de un pensamiento propio sobre temas difíciles, temas que hacen o han hecho sufrir a los personajes. Fuera de esta reflexión no existe ningún rasgo de caracterización de los personajes. Su singularidad está dada por la naturaleza de sus inquietudes y de sus interrogaciones: la enfermedad en el caso de Carlos, la muerte de su madre en el caso de

Elena, y la soledad y la impotencia frente a la creación en el personaje de Patricia. Los tres personajes buscan un sentido, se preguntan cómo llevar de ahora en adelante una vida adecuada y consecuente. Se preguntan incluso cómo poner en palabras las experiencias dolorosas de la vida para darles una grandeza. En un momento dado, el autor convoca las palabras de Quevedo: García va a buscar bien alto en la literatura española.

Enseña a morir antes y que la mayor parte de muerte es la vida, y ésta no se siente, y la menor, que es el último suspiro, es la que da pena.

*Señor don Juan, pues con la fiebre apenas
Se calienta la sangre desmayada
Y por la mucha edad desabrigada
Tiembra, no pulsa, entre la arteria y venas;*

*Pues que de nieves están las cumbres llenas
La boca de los años saqueada
La vista enferma en noche sepultada,
Y las potencias de ejercicio ajenas.*

*Salid a recibir la sepultura,
Acariciad la tumba y monumento,
Que morir vivo es última cordura.*

*La mayor parte de la Muerte, siento
Que se pasa entre contentos y locura
Y a la menor se guarda el sentimiento.*

4. *La poesía dramática tiene su origen en la necesidad que sentimos de ver las acciones y las relaciones de la vida humana representadas ante nuestra vista por personajes que expresan esta acción por sus discursos. Pero la acción dramática no se limita a la simple realización de una empresa que prosigue pacíficamente su curso, gira esencialmente sobre un conflicto de circunstancias, de pabanes y de caracteres, que arrastra acciones y reacciones y necesita un desenlace. Así, lo que tenemos ante nuestros ojos, es el espectáculo cambiante y sucesivo de una lucha animada entre personajes vivos, que persiguen designios opuestos, en medio de situaciones llenas de obstáculos y peligros. Son los esfuerzos de estos personajes, la manifestación de su carácter, su influjo recíproco y sus determinaciones; es el resultado de esta lucha que, al tumulto de las pasiones y de las acciones humanas, hace suceder el reposo.* Hegel (1985-1985), **Del principio de la poesía dramática**, en *Estética* Tomo II, Buenos Aires: Siglo XX, p. 545.

El texto **La ventaja de los animales es que te quieren sin pedir nada a cambio** no mantiene de la forma dramática más que un solo elemento importante: el diálogo. Sin embargo, la falta de una palabra dirigida y dinámica que impulse la acción hace que este diálogo se vuelva literario y narrativo, incluso si los temas abordados –la muerte, la enfermedad, el sentido de la vida– sean por definición o convención naturalmente dramáticos.

El último texto analizado, **Agamenón**, constituye el monólogo de un personaje masculino que no lleva nombre. En él cuenta su *jornada trágica*. Comienza por confesar que cuando llegó del supermercado le dio una buena paliza a su hijo. Contando las cosas más atroces, el personaje nos interpela y nos pasea por su día haciéndonos testigos de

su vida familiar: golpea a la mujer, le da de comer al hijo como si fuera un pavo, los lleva a paseo, se hace el poético, los lleva al Mc Donald's, hace la revolución del local. Toda su *jornada trágica* es de una desmesura y de una brutalidad total.

En cuanto a la identidad del personaje, podríamos suponer que se trata de un cierto Agamenón que, en lugar de regresar de la Guerra de Troya, vuelve a su casa después de ir al supermercado.

El texto se presenta como un monólogo continuo, pero contiene ciertos textos en *italica* que permiten pensar en una posible distribución de la palabra, que otros personajes pueden intervenir en un diálogo o en una acción. A través de este recurso, García propone interacciones que pueden tener lugar en un tiempo presente, o sea, mimético.

La noción de representación es muy ambigua en este texto, los tiempos verbales trocados, que pasan del tiempo pasado al tiempo presente, facilitan la representación de una acción en un trabajo escénico que lleve a la teatralidad.

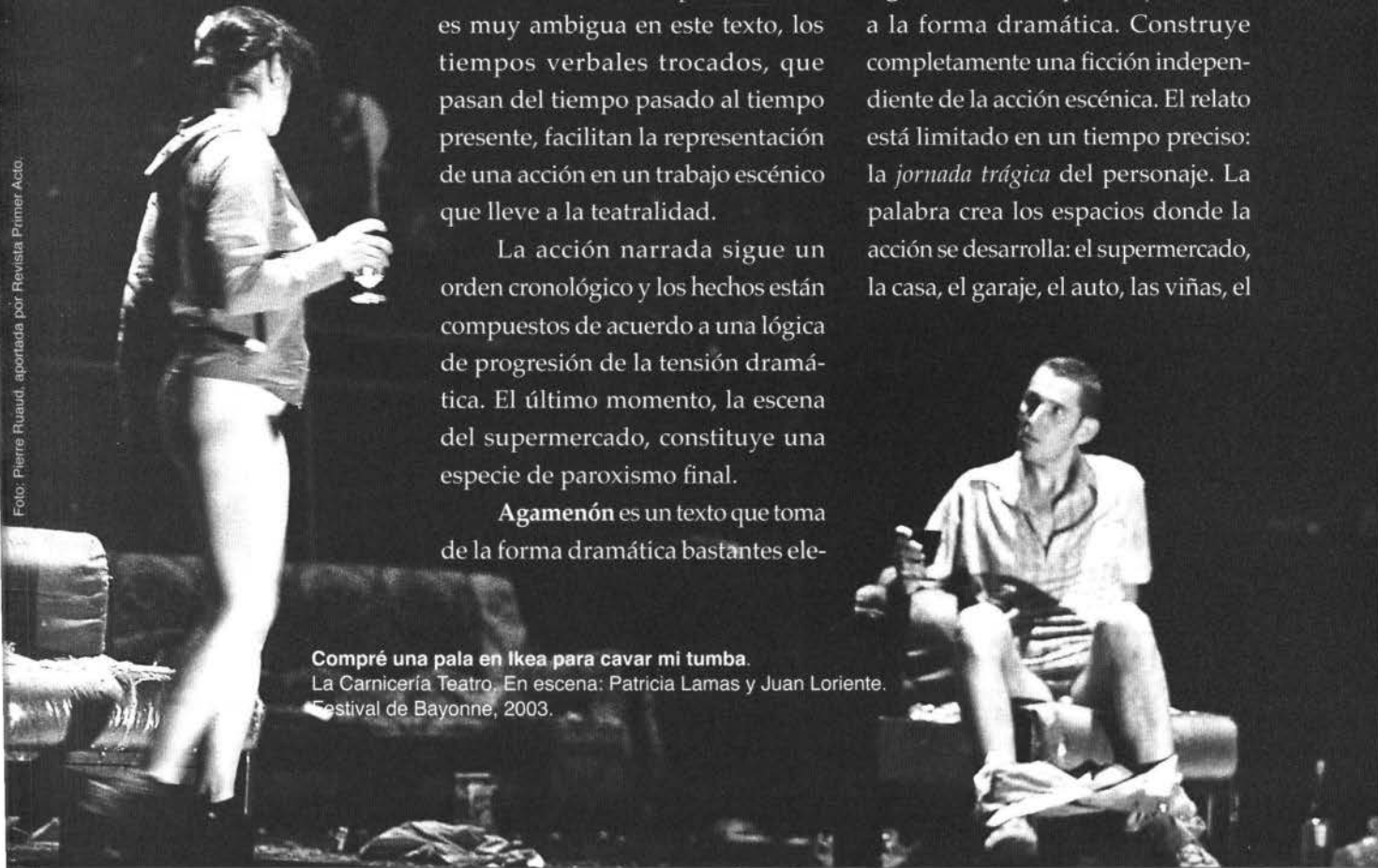
La acción narrada sigue un orden cronológico y los hechos están compuestos de acuerdo a una lógica de progresión de la tensión dramática. El último momento, la escena del supermercado, constituye una especie de paroxismo final.

Agamenón es un texto que toma de la forma dramática bastantes ele-

mentos esenciales: la creación de una situación espaciotemporal que sitúa el relato en una ficción; la creación de personajes fuertes y singulares que llevan adelante una acción con una voluntad feroz que ponen en duda los aspectos morales de su conducta; crea una acción completa que sigue una ley de progresión creciente; tiene un lenguaje construido y expresivo. La sola diferencia con respecto a la forma dramática tradicional –que constituye su interés y su modernidad– es la utilización de los tiempos verbales. De este modo, para llegar a una realización completa de su sentido, hay que considerar una puesta en escena que tome partido frente a la dinámica interna del texto: la narración y la representación de los hechos; el pasado y el presente del relato llevado a su representación.

De los cinco textos analizados, **Agamenón** es el que se ajusta más a la forma dramática. Construye completamente una ficción independiente de la acción escénica. El relato está limitado en un tiempo preciso: la *jornada trágica* del personaje. La palabra crea los espacios donde la acción se desarrolla: el supermercado, la casa, el garaje, el auto, las viñas, el

Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba.
La Carnicería Teatro. En escena: Patricia Lamas y Juan Loriente.
Festival de Bayonne, 2003.



En *Agamenón*, Rodrigo García pone en escena las ideas y las críticas frente a la sociedad y el estado del mundo a partir de una historia contada y puesta en acción por personajes que actúan, que han sido fuertemente caracterizados.

restaurante. La acción, que comienza con la visita al supermercado, termina con la destrucción total del restaurante donde la familia ha ido a comer. Además de esta unidad de acción, el relato diseña un verdadero personaje, aquel que lleva una acción con voluntad y determinación, alguien singular, con rasgos de caracterización propios e irrefutables: es un protagonista feroz, brutal, con pequeños momentos de ternura y de nostalgia que lo vuelven complejo y original. En *Agamenón* asistimos a la extroversión de una subjetividad que se expresa no de manera lírica sino por la exteriorización de una acción inhabitual y desmesurada. La puesta en acción de la persona moral —completamente ajustada a la definición hegeliana⁵— es el mayor compromiso dramático de este texto. El juicio crítico sobre las acciones del personaje se desencadena en el público desde la primera réplica.

El personaje que lleva el relato no tiene nada de particular, hace las actividades de un padre de familia

—ir al supermercado, alimentar a su familia, salir a pasear— pero lo hace de una forma excesiva y desbordada. Estas actividades propias de su rol al interior de la familia están completamente vaciadas de su contenido afectivo y racional. El ha disociado los hechos de su valor, está desprendido moral y afectivamente de lo que cuenta, no expresa ningún sentimiento, ni siquiera un pequeño remordimiento hacia su hijo. De esta normalidad surge una fuerza que no tiene de padre de familia más que el status de poder con relación a los otros. Todo su discurso se vuelve paródico.

Sin embargo, a pesar de su brutalidad, el personaje es alguien lúcido, sabe muy bien lo que hace, no es un inconsciente. Es sólo que con su discurso él no busca nada, ni hacerse perdonar ni hacerse comprender. Entrega su relato simplemente construyendo una nueva normalidad, un orden nuevo en el cual golpear un niño hasta hacerlo sangrar es algo corriente y ordinario.

Si se analizan sus ideas, el personaje es la caja de resonancia de la sociedad entera. Toma prestada una palabra *mística* cuando atraviesa las viñas. Una palabra de *periodista irónico* cuando quiere enviar cartas a sus amigos con los retratos de gente famosa, la palabra de un *artista* cuando quiere hablar de tragedia. Esta incongruencia forma parte de la caracterización esencial del personaje: alguien incongruente, incoherente, un producto de la sociedad de consumo.

Los demás personajes no son más consecuentes. Tienen un discurso que no consigue transformarse en diálogo. Retoman cualquier frase o lugar común que no tiene nada que ver con su condición social: una mesera es activista ecológica y política, un niño quiere ser terrorista. Nada sigue ninguna lógica. Todo está dislocado.

En *Agamenón*, Rodrigo García pone en escena todas las ideas y las críticas frente a la sociedad y el estado del mundo que ha querido

5. Es preciso en primer lugar que, como en la epopeya, la poesía dramática ponga ante nuestra vista un acontecimiento, una acción; pero este acontecimiento, que seguía un curso fatal, debe aquí despojarse de su carácter exterior. Como base y como principio, debe aparecer la persona moral en acción. Digo en acción, porque el drama no representa el sentimiento interior de una manera lírica en oposición con los acontecimientos exteriores: pone en escena los sentimientos y pasiones íntimas del alma en su realización exterior. Ibid, p. 547.

expresar en textos como **After sun** o **Ronald, el payaso del Mc Donald's**, pero esta vez lo hace a partir de una representación muy concreta: una historia contada y puesta en acción por personajes que actúan, que han sido fuertemente caracterizados. En este texto, los elementos constitutivos de la forma dramática se han vuelto útiles para representar problemas nuevos.

Una conclusión posible

Después del análisis de los cinco textos, podemos concluir que lo que resulta obsoleto de la forma dramática hegeliana e inaplicable a las dramaturgias contemporáneas como la de Rodrigo García es la idea de una acción representada en tiempo presente. Pensar que un personaje puede llevar a cabo una acción, con pasión y voluntad, persiguiendo un objetivo único y claro, es una idea que hoy resulta ingenua. Reducir a una sola acción coherente todas las relaciones conflictuales de un ser humano es una tarea imposible para un autor dramático. Sabemos demasiado bien que estamos a merced de fuerzas inconscientes y que la mayor parte de nuestros móviles son desconocidos para la conciencia. Un texto como **Agamenón** pone en escena a un personaje que lleva una acción, pero actuando no persigue ningún fin, es una acción desafiada, movida por fuerzas irracionales inflamadas por una pulsión que no puede dominar.

En textos como **Prometeo**, **La ventaja de los animales es que te**

quieren sin pedir nada a cambio y **Agamenón**, la acción y su desarrollo hacia la catástrofe no están re-presentadas. Lo que pasa *bajo nuestros ojos* no son los momentos en los cuales se juega el destino de los personajes, no son los momentos de elección. En este tipo de textos, la catástrofe ya tuvo lugar, los personajes ya han sido condenados. En consecuencia, la acción no tiene ninguna tesitura heroica, es la puesta en escena de un trauma ocurrido en el pasado que se intenta elaborar y comprender. Así, la progresión dramática no está dada por la pregunta *¿qué va a pasar?*, sino por la pregunta, *¿cómo fue que las cosas llegaron hasta este punto?* La construcción del sentido global del texto está en el acompañar a los personajes hacia la comprensión de su situación (*insight*).

Sin embargo, la noción de conflicto se mantiene muy actual. Lo encontramos en los análisis de los textos **Prometeo** y **Agamenón**. De acuerdo a lo que nos ha enseñado el psicoanálisis, el conflicto es consustancial a la psiquis y determina nuestra forma de aprehensión de lo real. De este modo, la forma dramática es una forma útil para dar cuenta de la experiencia humana y de su dramaticidad intrínseca. Para abarcar y aprehender la totalidad de la experiencia conflictual de una persona, un autor contemporáneo – frente a la imposibilidad de diseñar una acción única que dé cuenta de lo que es complejo y confuso – debió fragmentar, exagerar, dislocar, torcer, cambiar de ángulo y construir así una nueva forma de relato. Un texto

Ronald, el payaso del Mc Donald's, La Carnicería Teatro. Festival Escena Contemporánea, Madrid 2003.



nas presentadas en los textos lo que demanda la escena como espacio de elaboración simbólica de los conflictos que nos tocan a todos, tanto en nuestra experiencia individual como social. Diríamos que son textos que nos conmueven porque mantienen el conflicto humano en el centro de su expresividad.

Si se comprende la creación artística como la proyección y la elaboración simbólica de ciertos contenidos inconscientes, se puede pensar que durante el trabajo de la puesta en escena, los actores facilitan y permiten procesos de extroversión y de objetivación de las energías inconscientes. Como la polaridad está

En los textos de Rodrigo García, no es la acción del personaje lo que provoca la identificación sino la naturaleza dramática (conflictiva) de sus historias.

escrito de este modo permite abarcar muchas dimensiones del conflicto —conflictos de conciencia, interpersonales, de intereses económicos. Lo interesante es que estos conflictos múltiples se mantienen siempre a la escala humana por la representación del personaje.

De este modo, el personaje continúa siendo el vehículo de la identificación y de la adhesión inconsciente del público. O estamos interesados en su problema que nos produce compasión (piedad): **Prometeo**, o estamos escandalizados por su acción (terror): **Agamenón**.

En los textos de Rodrigo García, no es la acción del personaje lo que provoca la identificación sino la naturaleza dramática (conflictiva) de sus historias. Son textos que tienen una escala, una desmesura que requiere de la escena para expresarse. Dicho de otra manera, es la naturaleza conflictiva de las experiencias huma-

Una reflexión divergente

Otra reflexión desarrollada en mi memoria de DEA que quisiera compartir aquí tiene relación con las preguntas, ¿por qué Rodrigo García necesita y puede establecer de dos maneras la relación texto/espectáculo? ¿Por qué, si se sitúa como director, sus textos no tienen ninguna relación con la forma dramática y si, por el contrario, se sitúa como autor, los textos conservan algunos elementos?

Pareciera ser que en el segundo de los casos, Rodrigo García fuera llevado por una tradición dramaturgica inconsciente y que, al momento de la escritura, le resultara imposible sustraerse de la pulsión de construir una ficción creada por personajes que viven en un *allá* y un *entonces* diferente que *el aquí* y *ahora* que se propone en una performance.

Aventuremos una hipótesis.

en la base del dinamismo psíquico, estas energías son siempre conflictivas. De este modo, el trabajo de la puesta en escena se transforma en la proyección de un conflicto inconsciente que será elaborado colectivamente. Esto explicaría, por otro lado, por qué los procesos de creación teatral resultan siempre tan intensos y dinámicos, como si gozaran de una energía propia. Sin embargo, sin la ayuda de los actores, el autor —confrontado a su psiquis en la soledad de la escritura— debe proyectar el conflicto inconsciente (o drama anímico) en personajes que encarnen las posiciones antagónicas.⁶

En las dramaturgias tradicionales, el texto es portador de un drama que la puesta en escena debe re-presentar, un drama que se ha desarrollado antes, en el momento de la escritura, en una escena mental ficticia. Sin embargo, en los espectáculos elaborados directamente sobre

el escenario, el drama se construye con los materiales psíquicos aportados individualmente –que tendrán siempre un contenido conflictivo– y que deben ser organizados por el director para darles coherencia y sentido. Por esta razón, no es extraño que los grandes paradigmas de las escrituras *postdramáticas*, como Heiner Müller, hayan sido también quienes pusieron en escena sus propios textos.

En textos como **After sun o Ronald, el payaso del Mc Donald's**, que pasan completamente de lado de la forma dramática, Rodrigo García define un tema, propone un problema, crea un universo de contenidos y de formas para trabajar en común. Propone un material suficientemente complejo para comprometer y entusiasmar a los actores. La función de esos textos, entonces, es provocar y desencadenar en los actores un proceso de creación individual. El drama –entendido en la acepción daba por el psicoanálisis como la colisión de energías psíquicas inconscientes– será elaborado directamente sobre la escena durante la creación y la organización del espectáculo. Esto explicaría que Rodrigo García no ponga mayor cuidado en la *letra* de sus propios textos.

Por el contrario, en un proceso de creación individual, el autor debe crear por sí mismo la distancia

necesaria para la objetivación de su conflicto interno. De este modo, los personajes que afloran a su conciencia –las personificaciones– serán ubicados en una situación espaciotemporal –una ficción– dándole una forma a estas energías inconscientes que sea comprensible por la conciencia. Como el inconsciente, en términos absolutos, es un continuo de espacio/tiempo irrepresentable, el proceso de objetivación requiere de una puesta en situación. Dicho de otro modo, la psiquis crea la situación espaciotemporal necesaria para contener el antagonismo y permitir su elaboración simbólica. Se hace necesario que los personajes coincidan en un espacio y en un tiempo común para que puedan dialogar y resolver el conflicto. Sólo así, el autor puede delimitar la escena de su drama.

Sin embargo, no se puede pensar la creación artística –en este caso, la creación de un texto teatral– solamente como la proyección de contenidos inconscientes. Tenemos también una conciencia, una sociedad, una cultura y una historia. El teatro es un lugar de reunión pública que especula⁷ también los dramas objetivos –los dramas en el mundo– como los conflictos interpersonales y sociales. Al hacerlo, permite la representación de antagonismos vividos al interior de una comunidad, realizando la

puesta en escena de los conflictos, de los episodios dolorosos y traumáticos. Esta ha sido desde siempre la función social del teatro, en la cual la relación con lo real resulta imprescindible.

Pero a la vez, diríamos que los grandes momentos del drama en Occidente son aquellos donde la representación de una acción *en el mundo* tiene también una correlación con la representación de una *acción interna*, cuando los conflictos hablan tanto de los conflictos sociales como de los conflictos anímicos. Es decir, cuando el personaje es de tal modo que permite tanto la proyección como la identificación inconscientes, cuando existe una coincidencia entre lo proyectado y el *espéculum*.

La crisis de la historia, que se expresa en la crisis de la intriga y de la lógica de causas y consecuencias en la acción –crisis a la que asistimos desde fines del siglo diecinueve– es el resultado de una escisión brutal entre los dos niveles de identificaciones. Dicho de otro modo, las historias que se pudieran construir a partir de los roles sociales de los personajes, de su extroversión y su acción en el mundo, no permiten hoy día la proyección de imágenes internas vivas y dramáticas. El espejo se ha trizado. ●

6. En la proyección (o representación) del drama anímico, las fuerzas inconscientes autónomas que gozan de una energía propia y diferenciada, van a adquirir la forma de una personificación –una especie de personaje en el cual se cristaliza uno de los polos de energía antagonico. Jung explica cómo la psiquis crea personificaciones para facilitar el diálogo de la energía antagonica. *la ventaja de los conceptos demonio o Dios consiste en que ellos permiten una mejor objetivación del conflicto. Sus cualidades emocionales le confieren vida y eficacia. Odio y amor, miedo o veneración, surgen en el teatro de la confrontación y la dramatizan en grado extremo. Así, lo que estaba simplemente expuesto se vuelve acción.* Jung, Carl Gustav (1973), **Ma vie: souvenirs, rêves, et pensées**, Paris: Gallimard, p. 382.

7. Tomo el verbo *especular* en un doble sentido: primero, en el sentido de reflejar, de mirarse en un espejo; segundo, en el sentido de hacer un proceso de abstracción, de reflexionar, de comprender, de ponerse en el lugar del otro.