

KAROLINA KLEJEWSKA

Uniwersytet Warszawski

La expresión corporal y su función en la creación escénica de Rodrigo García

Palabras clave: expresión corporal — cuerpo — *performance* —
La Carnicería Teatro — la estética de lo performativo.

Tendré que decirlo de una vez: odio las tendencias, no hacen más que reducir y el arte debe ampliar.

Rodrigo García¹

En el presente trabajo se plantea la cuestión de la expresión corporal y su función en el teatro del director hispano-argentino, Rodrigo García (nacido en Buenos Aires en 1964). Nuestro estudio se basará en la filosofía de los actos de habla, de John Austin, así como en lo establecido por Erika Fischer-Lichte en lo que respecta a la estética de lo performativo. Hablar de la expresión corporal también supone un retorno —casi inmediato— a las propuestas teóricas que quedan en relación con la evolución del teatro europeo del siglo XX. Recordemos que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en lugar de apoyarse prioritariamente en el texto dramático, los directores y teóricos teatrales exploraron la gran variedad de medios expresivos posibles en la escena. Como el momento fundador de la rebelión contra los postulados del teatro de palabras mimético-naturalista, se considera el estreno de *Ubu Rey* de Alfred Jarry en París, en 1896. De allí en adelante, las prácticas teatrales futuristas, expresionistas, dadaístas o las de la Bauhaus pusieron en tela de juicio las reglas sobre las que el teatro se había fundado, y abrieron nuevos caminos para el desarrollo del lenguaje corporal en la escena. Uno de los focos

¹ R. García, “After sun”, *Primer Acto*, n° 285, 2000, p. 30.

principales de interés fue la transformación del cuerpo humano a partir de las técnicas gimnásticas, acrobáticas o mecánicas con el fin de liberar al actor de sus limitaciones corporales².

Lo mismo es de apuntar respecto a las iniciativas llevadas a cabo por la escuela rusa de Stanislavski, la berlinesa de Reinhard o las parisinas de Copeau, Dullin y Gaston Baty. La comunicación de contenidos emocionales a través del cuerpo, la espontaneidad, la memoria, la imaginación, la organicidad, entre otros aspectos, constituían elementos clave en los que se concentraban los esfuerzos de centros de la formación de ese nuevo actor. Con ello y las ideas del teatro de la crueldad artaudiano, el mimo corporal de Étienne Decroux, la idea del actor biomecánico de Vsevolod Meyerhold o el concepto de la súper marioneta de Gordon Craig, se anticipó al desarrollo de distintas concepciones en torno a la expresión corporal en la escena. A todas ellas les corresponde un aspecto común: la necesidad de trabajar desde el cuerpo del actor que a partir de ahora funciona como un cuerpo en movimiento, capaz de condicionar el dinámico y flujo espacio escénico.

Las propuestas teóricas y la experimentación que las sigue, en gran parte inspiradas en el modelo oriental del actor, constituyen el punto de arranque fundamental para los directores de escena de la segunda mitad del siglo XX. Las búsquedas de un nuevo lenguaje teatral marcadas por los movimientos vanguardistas son comunes entre autores como Beckett, Ionesco, Genet, Adamov, Grotowski, Brook o los representantes de Living Theatre. Y sobre todo las propuestas del Laboratorio de Grotowski tienen primordial importancia en cuanto al desarrollo del concepto de cuerpo de intérprete. La “técnica negativa”³, la memoria emocional orgánica, la idea del cuerpo desnudo, entre otras, han constituido aportaciones relevantes hasta ahora escasamente valoradas y analizadas en la preparación actoral.

Además, como lo ha comprobado Erika Fischer-Lichte en sus estudios sobre la estética de lo performativo, con la evolución del teatro europeo del siglo XX se ha sentado el cambio del concepto dominante de la cultura. Mientras que durante siglos la cultura había sido concebida como un texto, a partir de los años sesenta se desarrolló una idea de cultura performativa⁴. En consecuencia, los métodos elaborados por las ciencias teatrales se convirtieron en un paradigma analítico para la investigación de cualquier tipo de la actividad humana. En este marco, el entendimiento del cuerpo y su tratamiento en las artes como en las ciencias humanas han sufrido importantes transformaciones. Sobre todo la liberación del cuerpo humano de los códigos culturales establecidos empezó a ser objeto de estudio y atención. Las prácticas artísticas como *happening*, arte conceptual, *body art*, *action painting*,

² Véanse: M.P. Brozas Polo, *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*, Ciudad Real, 2003; R. Goldberg, *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona, 1996.

³ C.O. Bernal, *La verdad del personaje teatral*, Murcia, 2004, p. 228.

⁴ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków, 2008, p. 36.

performance, por mencionar algunas de las más relevantes, constituyen un buen ejemplo del dicho proceso.

En el ámbito teatral español las nuevas tendencias, ya extendidas en otros países europeos o en Estados Unidos, se hacen visibles a partir de los años ochenta. Como afirma Wilfried Floeck en su artículo “¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX”, a partir de esa década, al lado de un teatro basado en el texto dramático, en la producción teatral española se desarrolla el teatro de la imagen y del cuerpo⁵. Los nuevos grupos performático-teatrales, en gran parte inspirados en las propuestas vanguardistas, optan por un teatro experimental con la integración de artes y la ruptura de estructuras tradicionales de lugar y tiempo, creando espacios basados en la presencia corporal tanto de los intérpretes como de los espectadores. Asimismo, la búsqueda de posibilidades abiertas de baile, música, movimiento y los nuevos medios de comunicación es la característica común de la creación escénica española postmoderna.

En esta nueva línea de hacer teatro se sitúan los espectáculos de Rodrigo García. A partir de la fundación de su grupo La Carnicería Teatro en 1989 en España, su creación artística forma parte de una tradición de dramaturgos jóvenes llamados la *Generación Bradomín*, dada su relación con el premio teatral correspondiente⁶. Su dramaturgia constituye un claro ejemplo del replanteamiento de la creación escénica que afecta tanto a los recursos escénicos y la concepción del actor como a la participación activa del público en la construcción del espectáculo. Sobre la importancia del discurso corporal en sus puestas en escena el mismo autor afirma:

En el teatro se suele esconder el cuerpo tras la palabra, típico del modelo francés. Yo lo siento una traición, es algo demasiado culto pero que esconde muchas cosas. Creo que se habla mucho para ocultar el cuerpo. Y muchas veces el cuerpo, incluso desnudo, en movimiento, puede contar o sugerir muchas más cosas que la palabra⁷.

A partir de sus obras estrenadas en los años noventa —por ejemplo *Protegedme de lo que deseo* (1997)— Rodrigo García se sirve del cuerpo como soporte básico y medio de la acción escénica. Su método queda clara-

⁵ W. Floeck, “¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX”, en: W. Floeck, M.F. Vilches de Frutos (eds.), *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid–Frankfurt am Main, 2004, pp. 189–207.

⁶ El Premio “Marqués de Bradomín” es uno de los premios literarios más importantes para jóvenes dramaturgos, creado por Jesús Cracio y el instituto de la Juventud. Está destinado a autores nacidos o residentes en España menores de treinta años cuyos textos hayan sido escritos en cualquiera de las lenguas del territorio español. Véase W. Floeck, “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad”, en: H. Fritz, A. García Martínez, S. Fritz (eds.), *Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*, Hildesheim–Zürich–New York, 2008, p. 162.

⁷ M. Passarini, “Mi teatro es duro, sucio y violento”, *Picadero*, n° 1, 2002, p. 9, versión digital en: <http://es.scribd.com/doc/50284297/TEATRO-REVISTA-picadero06> [Consulta: 20 de octubre de 2011]. (Entrevista con autor y director argentino español Rodrigo García, por Miguel Passarini).

mente relacionado con las primeras reflexiones de la dramaturgia vanguardista del cuerpo y —sobre todo— con las propuestas del Teatro Laboratorio de Grotowski. Esta característica de su dramaturgia persiste hasta las piezas más recientes como *Muerte y Reencarnación en un Cowboy* (2009), *Esto es así y no me jodáis* (2010) o *Gólgota picnic* (2011). No obstante, no se debe olvidar que su obra no responde a la poética del teatro puramente visual y gestual que suprime totalmente el texto hablado. En este caso destaca más bien la aplicación de la palabra que se libera de la obligación de transmitir mensajes y establece una relación insólita con otros elementos escénicos. A este respecto Lourdes Orozco observa: “En las piezas de Rodrigo García la palabra tiene una capacidad de expresión limitada y sólo se convierte en teatral gracias a herramientas complementarias como el gesto, la imagen o sobre todo, la poesía”⁸. Esta estética de integración del lenguaje verbal fragmentado con la expresión corporal se pone de manifiesto con especial claridad en las obras como *Protegédme de lo que deseo*, *After sun* (2000), *Gólgota picnic* (2011), *La Historia de Ronald, el payaso de McDonalds* (2003) o *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002). Huyendo de cualquier hilo lógico de la acción, los ejecutantes realizan una sucesión de escenas combinadas, unas veces con un texto recitado, otras, con el texto proyectado o en otro momento, improvisando con la participación de los espectadores.

En la pieza *After sun*⁹ el dramaturgo se sirve del mito griego de Faetón como punto de partida. En su inicio dos intérpretes, Patricia Lamas y Juan Oriente, relatan al público la historia del Faetón, aquel que quiso conducir el carro del sol y al perder el control fue castigado por Zeus. Tras esta introducción, a lo largo del espectáculo, se crea un discurso corporal construido por cuerpos cotidianos, íntimos, sexuales, a veces violentos y brutales. Claros ejemplos del trabajo a partir del lenguaje gestual los constituyen en este montaje teatral las acciones, en las que los intérpretes enumeran posibles muertos, cayendo al suelo para levantarse en seguida. En otro momento, se proyectan secuencias subversivas con la desnudez o con un baile erótico de carácter sado-masoquista, en que los dos actores bailan con dos conejos blancos en las manos. Desde una serie de prácticas corporales chocantes, el dramaturgo plantea cuestiones socio-políticas como el desprecio del sistema educativo, la burla de la ambición, la crítica del consumismo y de la obsesión por penetrar las vidas de los demás.

El planteamiento de lo social y de lo político desde esta óptica, también se hace visible en *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*¹⁰ donde los intérpretes se desnudan de cintura para abajo y se sientan sobre una lasaña,

⁸ L. Orozco, “Aproximación al teatro de Rodrigo García”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 15, nº 1, 2009, p. 53.

⁹ Esta obra, estrenada el 3 de julio 2000 en el Festival de Delfos (Grecia), fue publicada en: R. García, *Cenizas escogidas: obras 1986–2009*, Segovia, 2009, pp. 415–427.

¹⁰ Esta obra fue publicada en: *ibidem*, pp. 383–393, y estrenada en febrero de 2002 en la Sala Cuarta Pared de Madrid.

que sacan previamente del paquete, mientras beben una copa de vino. En cambio, en *Gólgota picnic*¹¹ el completamente desnudo pianista y director de orquesta italiano Marino Formenti toca al piano masturbándose en el escenario cubierto de tres mil panes de hamburguesas, con lo cual surge la referencia al milagro bíblico de la multiplicación de los panes y los peces. En *La historia de Ronald, el payaso de McDonalds*¹² los tres ejecutantes cuentan su primera experiencia en McDonald's con un baile sobre leche y vino. En otra escena, igualmente chocante, un actor torturado por sus dos compañeros de escena, se ahoga con la cabeza envuelta en periódicos llenos de lechuga, fabada y galletas sujetos por cinta de embalar. *La historia de Ronald, el payaso de McDonalds*, al igual que la obra *Protegedme de lo que deseo* termina con el escenario cubierto de líquidos derramados y restos de comida, mientras que al final de *After sun* el mundo escénico se convierte en una gran hamburguesería.

Como se ha señalado antes, la dramaturgia de La Carnicería Teatro, lejos de la estética de artefactos a la manera del teatro convencional, se caracteriza por las acciones desconectadas entre sí, donde nada se queda mucho tiempo y todo aparece como un juego efímero de ideas y sugerencias. En consecuencia, el teatro de Rodrigo García constituye una muestra de las prácticas escénicas fronterizas que no permiten una lectura lineal basada en un entendimiento racional del espectáculo.

Por otra parte, cabe apuntar que en el marco de la teoría de prácticas discursivas performativas de John Austin, las imágenes corporales en la creación teatral del dicho dramaturgo constituyen un complejo conjunto de actos performativos fragmentarios¹³. De buen ejemplo nos sirve aquella escena de *After sun* en la que Patricia Lamas se coloca en posición de parada de manos y Juan Lorient le pone un vaso con flores entre las piernas. En esta postura ella se queda unos segundos para al final de la escena soltar todo.

Como hemos demostrado, en los espectáculos de Rodrigo García no faltan escenas con los cuerpos en movimiento, incluyendo el maltrato de los cuerpos, que no significan otra cosa de lo que realizan. Como en el caso de los enunciados performativos elaborados por el filósofo británico que llevan a cabo un tipo de acción o producen lo que nombran¹⁴, el análisis del lenguaje físico aquí comentado podría llevar a unas conclusiones parecidas. Estas prácticas corporales se pueden considerar performativas en la medida en que remiten a sí mismas, o sea, se crean y se agotan en el acto de su pronunciación. No obstante, observamos que la expresión corporal que no parece tener ninguna conexión con el mundo extrateatral, no puede impedir que se le otorgue significados. Las escenas con cuerpos que no representan una realidad, sino

¹¹ Esta obra, estrenada el 7 de enero de 2011 en el Teatro María Guerrero en Madrid, fue publicada en: R. García, *Gólgota picnic. Una creación de Rodrigo García*, Madrid, 2011.

¹² Esta obra fue publicada en: R. García, *Cenizas...*, pp. 384–405, y estrenada en 2002 en el Festival Citemor en Montemor o Velho (Portugal).

¹³ J.L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, 1982, p. 47.

¹⁴ *Ibidem*.

que más bien se vuelven realidad, ofrecen al público la posibilidad de abrir zonas oscuras, asociar, definir e inventar. En efecto, el espectador se convierte cada vez más en el demiurgo de los significados y el “co-creador” de la acción escénica.

En lo que se refiere al concepto del cuerpo del actor, en estas escenas también se ven reflejados con especial claridad el entendimiento del cuerpo del actor y su función en las artes escénicas de Rodrigo García. Sus actores no tratan de fingir ser otros, es decir, funcionar como cuerpos semióticos que hacen presentes a personajes que encarnan. La creación escénica de La Carnicería Teatro gira ante todo sobre la presencia corporal del intérprete, quien sale a la escena como un *yo* cargado de su identidad y se dirige al público citándose a sí mismo. Esta voluntad de actuación del actor en su propio nombre se deja ver desde los mismos títulos de las piezas como: *Haberos quedado en casa, capullos* (2000), *Creo que no me habéis entendido bien* (2002), o la obra unas veces ya mencionada, *Protegedme de lo que deseo*¹⁵.

En lo que concierne a la idea del *yo-actúo* y la interacción con los espectadores, las acciones en muchas de las piezas de Rodrigo García se subrayan en un proceso vivo, un estallido de energía que surge a partir de una voluntad de encontrarse en un lugar y de confrontarse con el otro. Esta afirmación de sí mismo se demuestra en *Protegedme de lo que deseo* cuando un actor toma el micrófono y se acerca a los espectadores para presentarles una lista de reglas para “hacerse uno una vida segura”. Semejante situación escénica la representa *After sun* cuando Juan Loriente mediante los movimientos de su cuerpo y con la ayuda de unos calzoncillos que simbolizan los pensamientos, se dirige al público para presentarle “una teoría del pensamiento en cinco minutos”¹⁶.

En algunos montajes de La Carnicería Teatro también resalta el gran interés del dramaturgo por la inmersión física del público. *After sun*, donde los actores animan a los espectadores a subir al escenario, constituye un ejemplo más destacado de este procedimiento. Semejante caso lo encontramos en *La historia de Ronald, el payaso de McDonalds*, espectáculo en que los espectadores son obligados a mover el escenario tirando de unas cuerdas repartidas por la platea. Ante la pasividad del público, los intérpretes recurren a la rivalidad para estimular la participación, sugiriendo comparaciones con el público de otras ciudades, que se había involucrado más en el espectáculo¹⁷. De lo expuesto puede desprenderse que no son únicamente los cuerpos de actores, los que constituyen elementos de la puesta en escena, sino que ésta se va construyendo también a través de la presencia corporal de los espectadores. En los términos que emplea Erika Fischer-Lichte en su estudio sobre la estética de lo performativo, en el caso de las prácticas escénicas de Rodrigo García se

¹⁵ Ó. Cornago, *Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán y Fernando Renjifo*, Madrid, 2008, p. 43.

¹⁶ *Ibidem*, p. 88.

¹⁷ L. Orozco, *op. cit.*, p. 56.

puede hablar de espacios escénicos performativos que se producen durante el proceso de su elaboración.

Lo que acabamos de establecer permite creer que el mundo teatral en muchas de las obras del dramaturgo, a su vez director de escena, nace de la estética del espectáculo entendido como un acontecimiento que recuerda por momentos a la instalación (género del arte) o la *performance*. Con el juego entre diferentes niveles de la realidad y ficción, la aplicación del lenguaje roto, desautomatizado y las prácticas corporales autorreferenciales que se cruzan con discursos sociales, Rodrigo García cambia los hábitos perceptivos de su público. En su teatro el espectador, integrado en el espacio de encuentro y de confrontación con los cuerpos biológicos de los intérpretes, forma parte de un proceso vivo donde la producción del significado, su recepción y la interpretación transcurren simultáneamente.

Referencias bibliográficas

AUSTIN J.L.

1982 *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós.

BERNAL C.O.

2004 *La verdad del personaje teatral*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

BROZAS POLO M.P.

2003 *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*, Ciudad Real, Ñaque.

CORNAGO Ó.

2008 *Éticas del cuerpo*. Juan Domínguez, Marta Galán y Fernando Renjifo, Madrid, Fundamentos.

FISCHER- LICHT E.

2008 *Estetyka performatywności*, Kraków, Księgarnia Akademicka.

FLOECK W.

2004 “¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX”, en: Floeck W., Vilches de Frutos M.F. (eds.), *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid–Frankfurt am Main, Iberoamericana–Verveurt Verlag, pp. 189–207.

2008 “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad”, en: Fritz H., García Martínez A., Fritz S. (eds.), *Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*, Hildesheim–Zürich–New York, Georg Olms, pp. 161–186.

GARCÍA R.

2000 “After sun”, *Primer Acto*, n° 285, pp. 29–37.

2002 “Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba”, *Primer Acto*, n° 294, pp. 59–62.

2009 *Cenizas escogidas: obras 1986–2009*, Segovia, La uña RoTa.

2011 *Gólgota picnic. Una creación de Rodrigo García*, Madrid, Centro Dramático Nacional.

GOLDBERG R.

1996 *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona, Destino.

OROZCO L.

2009 “Aproximación al teatro de Rodrigo García”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 15, n° 1, pp. 51–61.

PASSARINI M.

2002 “Mi teatro es duro, sucio y violento”, *Picadero*, n° 1, pp. 9–12, edición digital en: <http://es.scribd.com/doc/50284297/TEATRO-REVISTA-picadero06>.

The corporal expression and its function in the scenic creation of Rodrigo García

Key words: body language — body — performance — La Carnicería Teatro — aesthetics of the performative.

Abstract

The aim of this paper is to present a possible reading of the body language in the selected theatre productions of the playwright and stage director Rodrigo García (born in 1964 in Buenos Aires), who since 1989, together with his company La Carnicería, has developed his own experimental theatre based mostly on the performer's body. Within the terms of performative aesthetics explored by Erika Fischer-Lichte, the notion of "performatives" of J.L. Austin and the theories of the avant-garde and neo-avant-garde movements concerning the concept of the actor, this work examines issues such as: body in movement, mistreatment of body on the stage, body as a generator of meaning, social and political contexts conveyed by physical bodies of the actors and active participation of the spectators in Rodrigo García's performances.