

Karolina Klejewska

APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DEL ESPACIO EN EL *TEATRO POSTDRAMÁTICO*. DOS MONTAJES DE RODRIGO GARCÍA: *SOMEBODY TO LOVE* Y *¡HABEROS QUEDADO EN CASA, CAPULLOS!*

Resumen: Con el presente trabajo nos proponemos contribuir al estudio del espacio en el teatro postdramático, considerando paradigmáticas las creaciones escénicas del dramaturgo y artista hispano-argentino, Rodrigo García. De sus numerosas producciones hemos elegido dos: *Somebody to love* y *¡Haberros quedado en casa, capullos!*, porque en ellas se manifiesta de manera más explícita el concepto del espacio performativo. Teniendo en consideración la evolución del lenguaje teatral a lo largo del siglo XX, el foco de nuestra investigación se ha centrado principalmente en la cuestión de emergencia del significado y la articulación de la *experiencia estética* como la noción de la intermedialidad en el teatro del dramaturgo. Para llevar a cabo este propósito nos hemos apoyado, entre otros, en las teorías de Hans-Thies Lehmann acerca del *teatro postdramático*, los estudios sobre la *estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte y lo establecido por María José Contreras Lorenzini sobre las *prácticas performativas*.

Palabras clave: espacio escénico, espacio performativo, espacio de experiencia, espacio de la intermedialidad, La Carnicería Teatro

Title: Approach to the Concept of Space in the *Post-Dramatic Theatre*. Two Stage Productions of Rodrigo García: *Somebody to love* and *¡Haberros quedado en casa, capullos!*

Abstract: This article aims to contribute to a new understanding of the concept of space in the *post-dramatic theatre*, considering the stage creation of the Argentine-Spanish artist and playwright, Rodrigo García, as paradigmatic in this context. From many of his works we have chosen two for our analysis: *Somebody to love* and *¡Haberros quedado en casa, capullos!*, which, in the most explicit way, reflect the concept of the *performative space*. Bearing in mind the evolution of the theatre in the course of the XX century, the article focuses mainly on the question of the emergence of meaning, the articulation of *aesthetic experience* and the notion of intermediality in the theatre of the playwright. These issues have been analyzed from the perspective of the theory of Hans-Thies Lehmann about the *post-dramatic theatre*, the *performative aesthetics* explored by Erika Fischer-Lichte and the idea of *performative practice* studied by María José Contreras Lorenzini.

Key words: stage space, performative space, space of experience, space of intermediality, La Carnicería Teatro

LAS TRANSFORMACIONES DEL ESPACIO ESCÉNICO EN EL SIGLO XX Y LA CONSTRUCCIÓN DEL *ESPACIO PERFORMATIVO*

Hablar del espacio escénico supone –casi de inmediato– un retorno a las propuestas teóricas que influyeron en la evolución del teatro europeo del siglo XX. Recordemos, por tanto, que a partir de las búsquedas relacionadas con la Reforma Teatral y los movimientos vanguardistas de comienzos del siglo XX la creación del espacio escénico ha experimentado cambios fundamentales. Innovadores teatrales como Adolphe Appia, Jacques Copeau, Edward Gordon Craig y Vsevolod Meyerhold, entre otros, optaron por un espacio escénico comprendido como una totalidad técnico-teórica, rechazando o modificando el escenario *a la italiana*¹. 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 la construcción del espacio escénico. Es de destacar que, aunque estéticamente y formalmente distintas, a todas aquellas manifestaciones de vanguardia las unía un común rechazo del teatro de palabras mimético-naturalista (Goldberg 1996). No obstante, hay que reconocer que –como opina José Antonio Sánchez– el teatro naturalista, con el duque de Meiningen como precursor, “había hecho una aportación importante al teatro moderno: la consolidación de la figura del director escénico” (1999: 7), quien –sobre todo a partir del comienzo del siglo XX– se iba convirtiendo en coautor de la pieza representada, además de una figura relevante que adquiriría una gran libertad en lo que se refiere a la organización del espacio escénico. Con ello y las ideas innovadoras posteriores, como las del teatro de la crueldad de Antonin Artaud, se ampliaba el concepto del teatro. Pero ya en las realizaciones escénicas llevadas a cabo por el arquitecto y teórico del teatro, Edward Gordon Craig, destacaban, por ejemplo, la acción, la escena o la voz como elementos principales de la puesta en escena:

Y cuando digo acción quiero decir tanto gesto como danza, la prosa y la poesía de la acción. Y cuando digo escena, quiero decir todo lo que se presenta a la vista, tanto iluminación y vestuario como escenografía. Y cuando digo voz quiero decir a la palabra hablada o la palabra cantada, en contradicción a la palabra leída, porque la palabra escrita para ser dicha y la palabra escrita para ser leída son cosas completamente diversas. (Craig 1905: 94)

Estas ideas no solamente proclaman la autonomía del teatro con respecto a la literatura, lo que también subraya la afirmación de Max Herrmann: “En el arte del teatro lo más importante es la puesta en escena” (*apud* Fischer-Lichte y Roselt 2008: 116), sino que también reflejan el gran interés de las vanguardias europeas por un nuevo tratamiento del decorado, de las posibilidades del lenguaje simbólico y plástico, así como de la expresión corporal del actor en el espacio escénico. A partir de ahora el cuerpo del actor funciona como un cuerpo en movimiento, capaz de condicionar la dinámica y el fluir del espacio

¹ Para más información, *cf.* Javier (1981).

escénico. Lo demuestra de manera muy clara el concepto del *espacio viviente* de Appia, que eleva a una categoría superior el papel que juega la temporalidad rítmica del cuerpo del actor en la creación del espacio escénico².

Otro elemento primordial del nuevo concepto de teatro es la muy particular atención que se presta a la luz, que, antes utilizada solo para iluminar el decorado, ahora concede su valor decisivo y es capaz de contribuir a la creación del espacio escénico. Como dice Appia: “Todas las tentativas de reforma escénica tocan este aspecto, es decir, la forma de dar a la luz su potencia total y a través de ella, al actor y al espacio escénico su valor plástico integral” (1970: 34). Así, el escenario con frecuencia desempeña el papel del laboratorio donde se experimenta con el fin de encontrar nuevas posibilidades en cuanto a la escenografía, y se adopta el procedimiento arquitectónico, ya no pictórico, en su creación. En este nuevo concepto del espacio resalta también el gran interés por la implicación del espectador en el espectáculo. Lo demuestran de manera muy clara las palabras de Appia:

El arte dramático de mañana será un acto social al que cada cual aportará su concurso. ¿Y quién sabe?, quizá llegaremos, tras un período de transición. A fiestas majestuosas en las que todo un pueblo participará, en donde cada cual expresará su emoción, su dolor y su gozo y donde nadie consentirá en seguir siendo un espectador pasivo. Entonces, el actor dramático triunfará. (1970: 25)

Esta propuesta había indicado nuevas direcciones para artistas y directores de escena de la segunda mitad del siglo XX, que cada vez reducían más el elemento de alienación entre el intérprete y el espectador en forma directa, corporal o en plano cognitivo. El teatro de Grotowski, el teatro oprimido de Boal, las obras didácticas de Brecht o prácticas artísticas como el *happening* y la *performance* constituyen sólo algunos de los muchos ejemplos de la elaboración y la reutilización práctica de esta estrategia escénica (Bala 2008: 142). Sobre todo a partir de los años sesenta, los dramaturgos se insertaron en la tendencia escénica que sumergía al espectador en una experiencia total del acto escénico, una atmósfera efímera y particular que apelaba a sus sentidos.

A la luz de lo dicho, el siglo XX se presenta como una época de grandes transformaciones en el lenguaje teatral, tanto en lo referente a la dramaturgia como al espacio, lo que contribuye, por una parte, al nacimiento de la ciencia teatral como una disciplina universitaria a principios del siglo XX y, por otra, al desarrollo de nuevos métodos de analizar las puestas en escena (Fischer-Lichte 2008: 42). La categoría del espacio, como un aspecto esencial dentro de la compleja creación escénica, empezó a ocupar un lugar importante en la reflexión de los investigadores teatrales.

Partiendo de la experiencia espacial del espectador, Patrice Pavis propone dos modos de entender el espacio: como algo vacío que hay que llenar (*espacio objetivo exterior*) y algo que se debe extender (*espacio gestual*) (2000: 59). El primero incluye el *lugar teatral* (un edificio), el *espacio escénico* (donde se mueven los actores y el personal técnico) y el *espacio liminar* (la separación entre el escenario y la sala del público). El teórico teatral sitúa estos tipos del espacio *visible* en contraposición al *espacio gestual invisible*

² Para más información, cf. Appia (2000).

que involucra a los actores (su experiencia kinésica) y la partitura escénica. Como apunta Pavis, es “el espacio que crean la presencia, la posición escénica y los desplazamientos de los actores; un espacio emitido y trazado por el actor, inducido por su corporalidad, un espacio evolutivo y susceptible de extenderse o replegarse” (2000: 160-161). El mismo autor aborda también otros modelos del espacio: el *espacio dramático* (mencionado en las indicaciones del texto dramático) que incide en el *espacio escenográfico*, el *espacio textual* en términos de una metáfora de la pronunciación del texto en el espacio-tiempo, así como el *espacio interior* entendido como una representación de los pensamientos, emociones, sueños, en general, del mundo mental del personaje (cf. Pavis 2000: 163).

Aparte de lo establecido por Pavis, vale la pena tomar en consideración también el concepto del *espacio performativo*, propuesto por Erika Fischer-Lichte (2008: 175-184) en sus estudios sobre la *estética de lo performativo*, y el término del *espacio metonímico*, sugerido por Hans-Thies Lehmann en su ensayo sobre el *Teatro Postdramático* (2004). Teniendo en cuenta los cambios en el lenguaje teatral y las nuevas tendencias en las prácticas escénicas que surgieron en la segunda mitad del siglo XX, las dos propuestas teóricas sitúan la noción del espacio en un contexto más amplio, es decir, en relación con otros instantes de la creación escénica. Según Lehmann, uno de los rasgos característicos de la producción escénica de las últimas décadas es un cruce tanto de distintas submodalidades artísticas (danza, música, pantomima, etc.) como de prácticas del mundo cinematográfico, el arte visual o los nuevos medios de comunicación (Lehmann 2004: 144-147). No obstante, dado que los esfuerzos de las prácticas estéticas performativas se centran ante todo en superar las contradicciones y dualismos prácticos y conceptuales, todos estos elementos constituyen la expresión teatral de manera desjerarquizada (Fischer-Lichte 2008: 33-34), fenómeno que también ejerce un fuerte impacto sobre la percepción y el tratamiento del espacio en el teatro. Como subrayan los investigadores teatrales, la creación artística de los representantes del *teatro postdramático* no opta por la representación simbólica de un mundo ficticio, sino que se articula en torno del espacio de presencia (Lehmann 2004: 217), lo que, en consecuencia, contribuye a la fusión del *espacio-actor* con el *espacio-público*, dos espacios situados en oposición binaria en la historia del teatro.

Encontramos ejemplos de este tipo de práctica en las producciones teatrales de Rodrigo García que, nacido en Buenos Aires (1964), desde los años ochenta del siglo pasado reside en Madrid, contribuyendo al “nuevo” teatro a escala internacional y ganando premios de gran prestigio, entre otros, el Premio Europa de Nuevas Realidades Teatrales en 2009³. Los críticos resaltan que su arte escénico, a partir de la fundación del grupo “La Carnicería Teatro” en 1989, forma parte de la llamada Generación Bradomín, ya que también a él se le había concedido el premio teatral “Marqués de Bradomín”⁴. Su dra-

³ En la edición del Premio Europa del Teatro correspondiente a 2009, celebrada en Wrocław, Polonia, Rodrigo García recibió el XI Premio Europa Nuevas Realidades Teatrales, junto con otros cuatro creadores: el belga Guy Cassiers, el italiano Pippo Delbono, el húngaro Arpad Schilling y el francés Françoise Tanguy (García 2009b: 82).

⁴ 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 (Floek 2008: 162).

maturgia se basa en un replanteamiento total de la creación escénica, hecho que se manifiesta, entre otros, en la coexistencia de varios modelos de espacio en su teatro. Sobre la importancia de la organización espacial en sus puestas en escena el mismo autor afirma:

Creo que el espacio es uno de los elementos menos apreciados. Se pasa por alto en las producciones teatrales y muchas veces es el elemento más revelador. [...] Con respecto al lenguaje de la propia interpretación, el trabajo de Robert Wilson en el teatro y el de Pina Bausch en la danza me han enseñado que el escenario puede ser un lugar de encuentro para una variedad de formas interdisciplinarias del arte, como la danza y la música. (García 2009a: 152)

De las numerosas realizaciones escénicas de Rodrigo García, hemos elegido para nuestro estudio dos, *Somebody to love* (2001) y *¡Haberlos quedado en casa, capullos!* (2000), dejando de lado las ya ampliamente comentadas, como *After sun* (2000), *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002), *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2003), *Aproximación a la idea de desconfianza* (2006) o *Versus* (2008).

ESPACIO PERFORMATIVO

El montaje *Somebody to love* (2001)⁵, una acción político-tragicómica, constituye un claro ejemplo de la destrucción de la tradicional caja del escenario a la italiana. La acción de este espectáculo tiene lugar no en las instituciones teatrales, sino en los espacios públicos. La proyección de la obra empieza en la galería Salvador Díaz, en Madrid. Los espectadores pueden entrar y salir del espectáculo cuando quieran, dado que la puesta en escena no tiene comienzo ni fin. Los ejecutantes, cuatro encapuchados en calzoncillos de diferentes colores, entre ellos un enano que lleva pañales, se entrenan al ritmo de un silbato y ladridos caninos, ejecutando una serie de acciones corporales. El montaje se traslada a la plaza del Museo Reina Sofía, donde los intérpretes derraman tomate (la única escenografía que usan) triturado en la explanada de cemento y se revuelcan en él para dibujar con sus cuerpos formas en el suelo (Hartwig 2002: 83-87). Rodrigo García dice lo siguiente sobre la acción así descrita:

Tengo que medir mucho lo que se diga de ella para que tenga efecto la propia performance. Es una acción político-tragicómica. Se basa en una canción de Queen: *Somebody to love*. ¿Qué hacen cuatro encapuchados cantando a grito pelado esta canción una y otra vez? Claro que el público verá más cosas... (García 2001).

Lo que se pone en evidencia en esta instalación es la ruptura de las estructuras tradicionales de lugar y tiempo escénicos. Mediante la proyección de las acciones desconectadas entre sí, situadas en diferentes espacios no teatrales, Rodrigo García crea un espacio

⁵ Esta obra no fue publicada.

escénico efímero que, en lugar de ofrecer la ilusión de un espacio tridimensional, pone en escena la materialidad de la imagen. Parece que cada gesto, cada movimiento y cada acción surgen como un fenómeno particular que requiere una nueva percepción. En este sentido, la realidad escénica, que se presenta aquí bajo el signo de la fragmentación, aparece como un juego con los marcos de las escenas particulares.

Recordemos que el escenario del teatro tradicional, un elemento estable y permanente, era un punto de partida para la representación del mundo ficticio, que sugería el lugar en el que el personaje se encontraba y, de esta manera, encuadraba la acción de la pieza. En cambio, en *Somebody to love* la escena no funciona como el marco de un cuadro que separa la supuesta realidad del mundo estético, sino que destaca por múltiples microespacios que no buscan una totalidad. Esta estrategia consiste en descomponer acciones del espectáculo en pasos menores, hasta teatralizarlos uno tras otro. En este sentido, cada escena es una imagen, y dentro de cada secuencia mantiene su independencia. La generación de este tipo de espacio parece ser un proceso vivo que aborda la integración de un espacio en el interior de otro. Los movimientos y los paseos del público de un sitio a otro se convierten en un lugar preciso del espacio, y en ese lugar interviene otro espacio que atrae y focaliza la mirada de la persona que percibe las dimensiones del espacio. En un momento dado, el resto del espacio queda en segundo plano. Debido a esto, se puede decir que el espacio del montaje *Somebody to love* surge de la idea de movimiento, tránsito, y de esta manera se acerca a la estética de la escritura escénica, un proceso de creación abierto que nace en torno a lo que está sucediendo en el aquí y ahora de su producción. Asimismo, cabe notar que en ese momento sólo se puede atender a lo que ocurre en un punto concreto, derivado y desplegado a partir de otro. Por eso, en este caso la cuestión del espacio está estrechamente vinculada a la noción de tiempo. Se trata aquí del tiempo real o el tiempo compartido, hablando en términos de Hans-Thies Lehmann (2004: 259), a través del que se va modificando el espacio.

El análisis de este tipo de práctica conduce a la conclusión de que Rodrigo García prioriza el espacio dinámico, en el que no existe ningún punto prioritario, sobre un espacio estable que sirve para el desarrollo de una acción coherente. De este modo, su teatro se asemeja a la idea de *Landscape Play* (Obra Paisajística) de Gertrude Stein. Según la idea de la percepción estética establecida por la artista estadounidense, se trata de mirar una obra de teatro como si mirásemos un *paisaje*. La intención es eliminar la percepción dramática y remplazarla por una mirada no jerarquizada que ya no lee el escenario de izquierda a derecha, de principio a fin, sino que lo contempla como si contemplase un paisaje⁶.

Lo que también llama la atención en cuanto al lenguaje escénico de *Somebody to love*, es el tratamiento de la materialidad, fenómeno ya estudiado en el campo de las bellas artes. Como han señalado los investigadores de las artes visuales, a lo largo de los siglos la búsqueda de la pintura se centraba en la representación mimética de la realidad. En el caso de las artes plásticas, por ejemplo, se intentaba borrar el sustento material utilizado para la producción de la obra. Esto es, se trataba de esconder cualquier marca

⁶ Para más información, véase el comentario de Hans-Thies Lehmann (2004: 88-91) acerca de *Landscape Play* de Gertrude Stein.

del autor con la finalidad de que el receptor del arte llegase a la esencia, al mensaje que transmitía la obra. En efecto, se puede decir que la materia ocupaba un lugar marginado en la estética de la obra (Popczyk 2010: 26). Como reacción a esta postura, los movimientos cubista, dadaísta, futurista y surrealista descubrieron el potencial de la materia y la convirtieron en el espacio de experimentación. Cabe citar las prácticas de Marcel Duchamp, quien propone como obra objetos banales que no pretenden tapar el sustento, sino que se presentan en su materialidad particular. Rueda de bicicleta, de 1913, o Fuente, de 1917, nos pueden servir como ejemplos representativos. En el caso de las prácticas artísticas denominadas *ready-made* no se nota este minucioso trabajo del creador convencional, el objeto es la materialidad de la obra. Siguiendo este camino, la mayor parte de los artistas contemporáneos no solamente convierte la materia en cuerpo de la obra, sino también en su fin, el objeto del discurso estético (Eco 1985: 203-205). El arte vivo, el arte conceptual, el *body art*, el *happening*, el minimalismo son algunos ejemplos de movimientos comprometidos con la revalorización de la materialidad de la obra.

Abordando la cuestión de la función de los objetos escénicos y de la expresión corporal de los ejecutantes en la obra de Rodrigo García, podemos llegar a conclusiones parecidas. Como hemos dado a entender en más de una ocasión, *Somebody to love* despliega el fenómeno del artefacto y da inicio a un juego escénico, que derivaría en el concepto de una puesta en escena entendida en términos de un acontecimiento. No obstante, en él varios requisitos, sonidos, objetos escénicos o vestuarios encuentran su aplicación. Su función es, sin embargo, distinta de la que poseen en el teatro convencional. Recordemos que, en el teatro realista-naturalista, mediante la *escenografía* se reconstruye, se concretiza el lugar de la acción. Los objetos escénicos se convierten en importantes agentes de la acción dramática, dado que, involucrados en el tiempo-espacio de la representación, ayudan al público a comprender al personaje y al mundo representado (Trastoy y Zayas de Lima 2006: 133).

En el caso de un espacio dinámico con un conjunto de actos performativos fragmentarios que no permiten una lectura lineal basada en un entendimiento racional de la obra, los tomates utilizados en *Somebody to love* no tienen otra importancia de la de ser un elemento del proceso performativo. En la acción de Rodrigo García se rechaza la significación de estos requisitos en favor de su presencia. Dado que la percepción se dirige a la específica materialidad de ellos, el objeto escénico concede valor de cualidad autónoma y es efectivamente en su materialidad donde se encierra la verdad. Lo mismo se puede apuntar respecto a la música utilizada en la performance. Las canciones, como otros sonidos del montaje, no funcionan como soportes de otros elementos escénicos ni entran en relación con ellos. Como consecuencia de esta intención del dramaturgo, se establece un enfrentamiento directo con su materialidad.

Lo que resulta llamativo en este contexto es también el espacio gestual, abierto a toda posibilidad expresiva en la creación del dramaturgo. María Paz Brozas Polo observa que en el teatro occidental ha predominado siempre la corriente realista, asociada al código gestual que subordina la palabra (2003: 161-162). En cambio, en *Somebody to love* y otras producciones escénicas de Rodrigo García, por ejemplo, en *Protegedme de lo que deseo* (1997), *After sun* (2000), *Gólgota picnic* (2011) y *La historia de Ronald, el payaso de McDonalds* (2003), por mencionar algunas de las más relevantes, la expresión corporal de los intérpretes

se desarrolla desde la búsqueda del movimiento no codificado, lo que destaca de manera más clara en las situaciones escénicas compuestas de los cuerpos de los actores que pintan gestualmente en la plaza del Museo Reina Sofía. En este caso la gestualización particular se puede considerar performativa en la medida en que remite a sí misma.

ESPACIO PROPIO DEL ESPECTADOR

Sin embargo, mediante la reducción de la *semioticidad* (Fischer-Lichte y Roselt 2008: 121) comentada, se abre un espacio amplio para la interpretación. Con esto se quiere hacer notar que, aunque los objetos y cuerpos no significan otra cosa de lo que son en sentido fenomenológico, no se puede impedir que se les otorguen significados. Los tomates pueden ser entendidos en términos de sangre, violencia o muerte, eso depende de la imaginación y asociaciones de cada receptor del espectáculo. Asimismo, los movimientos y gestos autoreferenciales están abiertos a una gama de interpretaciones. Hablando de los orígenes del teatro, el teórico Eli Rozik apunta que la creación escénica surge de una necesidad innata, psicológica y simbólica del hombre de crear imágenes, por lo tanto, el teatro y un juego imaginario tienen algunos rasgos comunes (2011: 414-445). Teniendo esta reflexión en cuenta, parece que en la expresión teatral de Rodrigo García el espacio propio del espectador se revela como el mundo propio de lo imaginario. Su creación escénica particular ofrece al público la posibilidad de imaginar, abrir zonas oscuras, asociar, definir e inventar. En este sentido, se puede decir que la *representación* de *Somebody to love*, el término típico del teatro convencional, tiene lugar en la mente, en el imaginario de cada *testigo* del hecho teatral y obviamente no es la misma. En efecto, el espectador, asistiendo al fenómeno de la teatralidad que se constituye a la hora de la percepción, se convierte en el demiurgo de los significados y el *co-creador* de la acción escénica. Ahora bien, en el teatro de Rodrigo García nos encontramos ante la estética de *huecos-espacios* ambiguos que se abren para una *experiencia estética* de sus puestas en escena.

ESPACIO DE EXPERIENCIA

Otro ejemplo de *espacio de experiencia* sin una frontera fija entre lo expuesto y lo vivido en el teatro de Rodrigo García sería su anterior obra: *¡Haberos quedado en casa, capullos!*, escrita para el Festival La Alternativa, en 2000. En este montaje, el director de escena opta por la idea de serie, donde se cuenta una historia por capítulos a la manera de una película. La obra consiste en cinco monólogos que tratan de fenómenos sociales del mundo contemporáneo, tales como la familia, el trabajo o la educación. Aunque tienen un hilo conductor, finalmente, según el mismo García, no resultan ser una historia continua:

El discurso tiene que decir cosas importantes, y cada uno será independiente... Los monólogos serán agresivos, con humor, como fotografías en las que te encuentras

a un tío en un escaparate, con un niño, que habla, y habla, o en el peep show, mientras que los espectadores se meten en las cabinas... (*apud* Rolland 2000, en línea)

Como revela la cita del autor, *¡Haberos quedado en casa, capullos!* fue realizada durante el festival en días diferentes y en unas localizaciones inusuales de Madrid: una galería de arte, un sex shop, un escaparate de un centro comercial, la Casa de América y el Círculo de Bellas Artes. En cada una de estas estaciones, acompañado de un niño que observa toda la situación, un personaje realiza un monólogo. Sobre el carácter irrepetible y único del espectáculo, el dramaturgo afirma:

¿Qué pasa cuando la historia no surge exactamente de la cabeza del autor, ni de los gestos de los actores, sino del espacio donde transcurre el acontecimiento? [...] ¿Y qué pasa si hoy presenciamos un incidente en un sex shop, mañana en una galería...? ¿Cómo se construirá la narración? Por eso esta caprichosa idea de no actuar por una vez en salas de teatro y de hacerlo en representaciones únicas que no se vuelvan a repetir. Para ver cómo influye el lugar y la idea de serie en la organización narrativa. (*apud* Rolland 2000, en línea)

No obstante, parece necesario aclarar que el texto escrito por Rodrigo García puede ser adaptado a distintos lugares teatrales o *no teatrales*, como lo demuestran los estrenos de la obra en otras ocasiones y bajo la dirección de otros artistas teatrales. En 2004, por ejemplo, Cristina Rota realiza en el Centro de Nuevos Creadores, en Madrid, su propia representación de los diálogos escritos por Rodrigo García, convirtiendo el texto en un montaje unificado, tanto en el tiempo como en el espacio⁷. En 2009, en cambio, Manuel Orejuela Cortés y Marc Caellas, con su “Compañía Asociación Lodhe”, apreciando sobre todo el novedoso dominio del espacio escénico propuesto por Rodrigo García, estrenan la obra *¡Haberos quedado en casa, capullos!* en cuatro escenarios del barrio La Macarena, en el centro de Bogotá.

En este último estreno, los espectadores siguen la acción recorriendo distintos lugares del barrio, la cual se inicia en un rincón de un parque con un monólogo de una de las intérpretes. La obra continúa en un restaurante, y allí, en la barra, una actriz levanta la voz, mientras a su lado otra está durmiendo una borrachera. Los espectadores siguen su camino hacia un edificio cercano y, desde la ventana de un apartamento en el segundo piso, observan la aparición de un ejecutante en la calle que comenta las palizas que reciben los pordioseros o mendigos. Cuando él desaparece de la calle, un niño lee juiciosamente en la sala, mientras su padre le habla en un último monólogo, en el cual se entremezclan recuerdos de su niñez con la visión soberbia, irónica y pragmática que el padre tiene de la vida⁸.

Como se puede observar, *Somebody to love*, al igual que los estrenos de *¡Haberos quedado en casa, capullos!* –los realizados por los grupos “La Carnicería Teatro” y “Compañía Asociación Lodhe”–, constituyen una muestra de la disolución del *espacio liminar*. En su

⁷ Para más información, véase: <http://www.lukor.com/television/04120605.htm> [26.03.2012].

⁸ Para más información, véase: “Las obras de Colombia. *¡Haberos quedado en casa, capullos!*” (2010, en línea) [10.03.2012].

lugar aparece el espacio, que, mediante el experimento procesual y el diálogo entre distintos recursos teatrales de la puesta en escena, se vuelve un espacio performativo, producido a la hora de la elaboración de los acontecimientos escénicos. Cabe resaltar que no son únicamente los cuerpos de actores los que constituyen dicho espacio, sino que éste se va construyendo también a través de la presencia corporal de los receptores. Eso está vinculado con el carácter de los escenarios elegidos por los directores de escena. Pues, en lugares públicos *habitados* por los actores y el público en un tiempo determinado no existe un lugar categóricamente destinado al espectador. Ahora bien, el público puede participar en la puesta en escena con más libertad que en la arquitectura cerrada de un teatro *a la italiana*; cada uno puede elegir su forma de ver las acciones escénicas fragmentadas, desplazarse con más comodidad y espontaneidad. Este modelo de espacio inacabado, que sólo es real mientras está funcionando, parece estar construido pensando en el efecto que ha de causar en su receptor. Destaquemos que lo que un receptor ve y oye depende del lugar que ocupa en el espacio. Por este motivo, la *experiencia estética* del espectador que se produce con la experimentación del espacio dinámico y la percepción de los cuerpos, objetos y sonidos que *comunican* consigo mismos, se coloca aquí en el primer plano.

Por otra parte, cabe hacer notar que uno de los elementos constituyentes del espacio en este tipo de montaje pueden ser transeúntes que se encuentran por casualidad en el lugar del espectáculo y de esta manera se ven involucrados en el espectáculo: no han ido al teatro, el teatro ha llegado a ellos, como señala Juliusz Tyszka acerca de este tipo de *encuentro* (1998: 17).

ESPACIO DE INTERMEDIALIDAD

Al tratar el tema de la *experiencia estética* en el teatro de Rodrigo García, es imprescindible tomar en consideración la comunicación específica que surge entre los sujetos involucrados en el proceso de producción de la puesta en escena. El hecho de que los montajes del dramaturgo no indiquen de manera muy clara las actividades y funciones tanto de los intérpretes como del público, puede, en este caso, provocar en el espectador una sensación de inmediatez y de *co-presencia*. En esta clase de espacio, que tiene que ser continuamente elaborado y reinventado, nace un tipo de comunicación (no necesariamente) verbal. Cabe aclarar que no se trata aquí de la comunicación entendida en términos de informar, sino más bien de generar inclusión, hacer común lo que era individual. En este contexto, vale la pena recoger la opinión de María José Contreras Lorenzini acerca del tema:

El sistema intercorporal supera los límites epidérmicos de sus participantes; se trata de un sistema que engloba y supera los cuerpos individuales. La intercorporidad explicaría entonces ese tipo de comunicación que prescinde de la palabra y de la representación cognitiva. (Contreras Lorenzini 2008: 149)

Los espectadores de *Somebody to love* y *¡Haberlos quedado en casa, capullos!* crean un grupo informal que reacciona de una u otra manera ante la realidad escénica. Se trata

de la energía específica, como la denomina Erika Ficher-Lichte (2008: 318), de emociones y sentimientos que surgen durante el encuentro de *presencias físico-corporales*, cuyo carácter es, sin embargo, fugaz e inestable, “[...] no es algo que se establece de manera definitiva o constante; muy por el contrario, se trata de un sistema que emerge y desaparece, se va construyendo y deconstruyendo en el curso de la práctica performativa” (Contreras Lorenzini 2008: 156-157).

A la luz de lo dicho sobre el espacio escénico fragmentado y lleno de densidades y gradaciones de *Somebody to love* y *¡Haberlos quedado en casa, capullos!*, podemos llegar a la conclusión de que uno de los espacios relevantes que se crea durante la elaboración de estas puestas en escena es el *espacio de la intermedialidad*. Es decir, se establece aquí un espacio *entre-los-cuerpos-de-los-participantes* (Contreras Lorenzini 2008: 148), basado tanto en la interacción entre los ejecutantes y los espectadores, como entre los mismos receptores de la puesta en escena. En este sentido, la producción escénica de “La Carnicería Teatro” opta por el *espacio de relación*, en cuyo fenómeno Marco de Marinis observa una revolución en las artes escénicas contemporáneas. Según el autor, la renovación espacial del teatro no consiste en utilizar los espacios teatrales alternativos, sino, sobre todo, en plantear la cuestión del espacio como un todo en relación con otros recursos teatrales; en valorizarlo como espacio de relación y de experiencia; y en convertir el espacio en una entidad activa (cf. Trastoy y Zayas de Lima 2006: 226).

OBSERVACIONES FINALES

Concluyendo, podemos decir que en algunas puestas en escena realizadas por Rodrigo García el espectador se envuelve entre y dentro de una mezcla de distintos espacios y realidades escénicas. En ellos se observan novedosas formas de poner en escena el texto hablado, las imágenes y sonidos como nuevas maneras de construir interrelaciones temporales y espaciales. Sus orígenes se hallan en las propuestas vanguardistas de la primera mitad del siglo XX y se enlazan con los movimientos innovadores de la neovanguardia para, finalmente, identificarse con las manifestaciones de las artes plásticas, el *happening* y la *performance*, prácticas artísticas que asimila el teatro de finales del siglo XX y principios del XXI. En este contexto los montajes, *Somebody to love* y *¡Haberlos quedado en casa, capullos!*, al igual que otras producciones de Rodrigo García, constituyen paradigmáticos ejemplos de esta clase de búsquedas que conducen a la desaparición de las fronteras entre las artes.

BIBLIOGRAFÍA:

APPIA, Adolphe (1970) *Investigaciones sobre el espacio escénico/ Copeau... (y otros)*. Ed. de Antonio Hormigón y Agustín García Tirado, trad. Rosa Vicente, Juan Antonio Hormigón y Agustín García Tirado. Madrid, Editorial Alberto Corazón.

- (2000) *La música y la puesta en escena: La obra de arte viviente*. Trad. Nathalie Canizares Bundorf. Madrid, Publicaciones de la ADE.
- BALA, Sruti (2008) "Mirar algo a la luz de las candilejas: consideraciones teóricas acerca de la performance". *Apuntes de Teatro* (Pontificia Universidad Católica de Chile). 130: 141-147.
- BROZAS POLO, María Paz (2003) *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ciudad Real, Ñaque.
- CONTRERAS LORENZINI, María José (2008) "Práctica performativa e intercorporeidad. Sobre el contagio de los cuerpos en acción". *Latin American Theatre Review* (Universidad de Kansas). 18(1): 148-162.
- CRAIG, Edward Gordon (1999 [1905]) "El arte del teatro: primer diálogo". En: José Antonio Sánchez Martínez (ed.) *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid, Akal: 83-96.
- ECO, Umberto (1985) *La definición del arte*. Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini SA.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2008a) *Estetyka performatywności [Estética de lo performativo; en polaco]*. Kraków, Księgarnia Akademicka.
- FISCHER-LICHTE, Erika y ROSELT, Jens (2008b) "La atracción del instante. Puesta en escena, *performance*, *performativo* y *performatividad* como conceptos de los estudios teatrales". *Apuntes de Teatro* (Pontificia Universidad Católica de Chile). 130: 115-125.
- FLOECK, Wilfried (2008) "El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad". En: Herbert Fritz, Ana García Martínez y Sabine Fritz (eds.) *Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*. Hildesheim – Zürich – New York, Georg Olms: 161-186.
- GARCÍA, Rodrigo (2000) *¡Haberlos quedado en casa, capullos! Primer Acto* (Madrid). 285: 38-59.
- (2000) *After sun. Primer Acto* (Madrid). 285: 29-37.
- (2001) "Rodrigo García". Entrevista con Rodrigo García, por Javier López Rejas. *El cultural* (14.02.2001). [En línea] http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/2046/Rodrigo_Garcia [4.03.2012].
- (2002) *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba. Primer Acto* (Madrid). 294: 59-62.
- (2009a) "Una conversación con Rodrigo García". En: John Gabriele y Jerónimo López Mozo (eds.) *Los dramaturgos hablan: entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*. Oviedo, KRK EDICIONES: 149-160.
- (2009b) "Rodrigo García: Labia afilada y ajuste de cuentas". Entrevista con Rodrigo García, por Juan José Santillán. *Revista Conjunto* (La Habana). 151/152: 82-90.
- (2009c) *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*. En: *Cenizas escogidas: obras 1986 – 2009*. Segovia, La uña RoTa: 327-348.
- (2009d) *Aproximación a la idea de desconfianza*. En: *Cenizas escogidas: obras 1986 – 2009*. Segovia, La uña RoTa: 407-414.
- (2009e) *La historia de Ronald, el payaso de McDonalds*. En: *Cenizas escogidas: obras 1986-2009*. Segovia, La uña RoTa: 395-406.
- (2009f) *Versus*. En: *Cenizas escogidas: obras 1986 – 2009*. Segovia, La uña RoTa: 469-484.
- (2011) *Gólgota picnic. Una creación de Rodrigo García*. Madrid, Centro Dramático National.

- GOLDBERG, RoseLee (1996) *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*. Trad. Hugo Mariani. Barcelona, Destino.
- HARTWIG, Susanne (2002) “¿La escena es busca de teatralidad? Reflexiones sobre el uso del color en el festival Alternativo en 2001”. *Acotaciones: revista de investigación teatral* (Editorial Fundamentos y Real Escuela Superior de Arte Dramático). 8: 73-92.
- JAVIER, Francisco (1981) *Renovación del espacio escénico*. Buenos Aires, Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires.
- LEHMANN, Hans-Thies (2004) *Teatr postdramatyczny* [*Teatro Postdramático*; en polaco]. Trad. de Dorota Sajewska y Małgorzata Sugiera. Kraków, Księgarnia Akademicka.
- PAVIS, Patrice (2000) *Análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Trad. de Enrique Folch Gónzales. Barcelona, Editorial Paidós.
- POPCZYK, Maria (2010) “Doświadczenie materialności dzieła sztuki” [“Experiencia de la materialidad de la obra de arte”]; en polaco]. En: Aleksandra Kunce y Anna Węgrzyniak (eds.) *Doświadczenie i obraz* [*Experiencia e imagen*; en polaco]. Katowice, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania Ochrona Pracy: 21-29.
- ROLLAND, Michel (2000) “Haberos quedado en casa...” *El cultural* (30.01.2000). [En línea] http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/14939/Haberos_quedado_en_casa [05.03.2012].
- ROZIK, Eli (2011): *Korzenie teatru* [*Raíces de teatro*; en polaco]. Trad. de Michał Lechman. Warszawa, PWN.
- SÁNCHEZ, José Antonio, ed. (1999) *La escena moderna, manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, Akal.
- TRASTOY, Beatriz y ZAYAS DE LIMA, Perla (2006) *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- TYSZKA, Juliusz (1998) “Wstęp” [“Introducción”]; en polaco]. En: Juliusz Tyszka (ed.) *Teatr w miejscach nieteatralnych* [*Teatro en lugares no-teatrales*; en polaco]. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora: 7-20.

Páginas web:

- “Las obras de Colombia. ¡Haberos quedado en casa, capullos!” (05.03.2010). [En línea] <http://entretenimiento.latam.msn.com/co/especiales/festeatro2010/galeria.aspx?cpdocumentid=23582416&page=19> [10.03. 2012].
- <http://www.lukor.com/television/04120605.htm> [26.03.2012].