



Rodrigo García vuelve a estrenar en sus barrios

La Carnicería se abre al encuentro del público

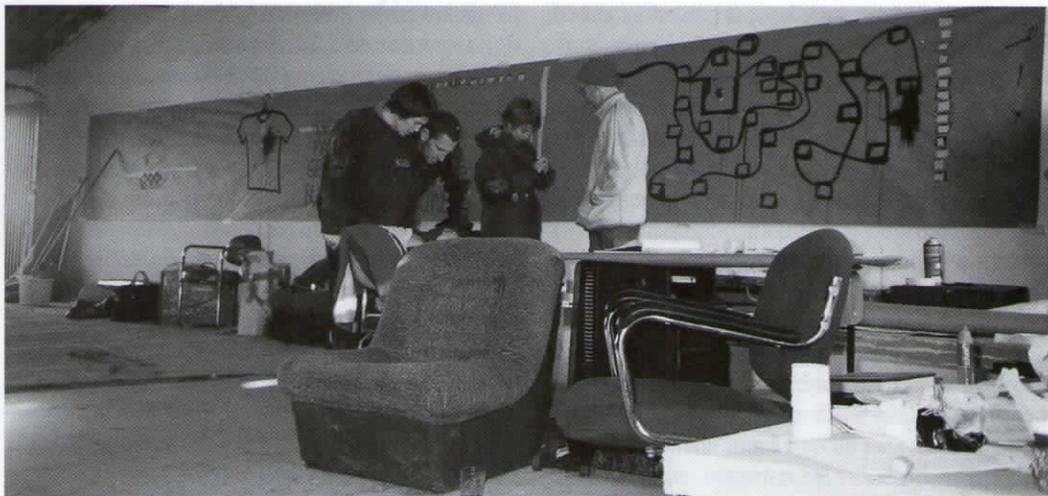
Pablo Caruana

El pasado 2 de mayo, en la Cuarta Pared, Rodrigo García y su compañía La Carnicería hicieron el estreno absoluto de un nuevo montaje, *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*, hecho que no ocurría en Madrid hace más de dos años, con la presentación de *Haberos quedado en casa, capullos*, en el Festival La Alternativa del 2000. Después llegarían el debut de *After sun* en el Festival de Delfos —que se vió en Madrid en el 2001—, el estreno de *Lo bueno de los animales es que te quieren sin pedir nada a cambio* en Rennes, —montaje que no hemos podido ver en España—, y de *A veces me siento tan cansado que hago estas cosas*, en el Festival Internacional de Sitges del pasado año, espectáculo que se pudo ver en el VI Festival Madrid Sur.

Desde aquel estreno absoluto en Madrid a éste, la compañía y Rodrigo García en especial, han visto como su teatro era acogido en Europa de una manera hasta hoy desconocida para el teatro hecho en España. Giras por los teatros más

importantes de dramaturgia contemporánea, producciones con Teatros Nacionales en Francia y Portugal y, este mismo verano del 2002, en el Festival de Avignon, algo insólito: tres obras del autor, entre ellas *After sun*. La Carnicería lleva disfrutando y sufriendo un calendario monstruoso. Un calendario que hasta abril del año que viene no tiene ni un pequeño hueco para el descanso. *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba*, aparte de su valor intrínseco, es producto de toda esa vorágine y de toda esa experiencia. Durante dos meses, hemos acompañado el proceso creativo de este montaje, en sus ensayos, en entrevistas y charlas, en el estreno y debates.

Este trabajo, con apenas un mes en cartel en un pequeño teatro, ya promete tener una vida larga e internacional. A mediados de junio, estaban confirmados para su gira los teatros nacionales de Annency y Rennes, el Teatro de la Bastilla de París, el Teatro Central de Sevilla y el Mercat de les Flors, en Barcelona.



© Pablo Caruana

La Carnicería prepara un ensayo.

I. Entrevista del 7 de abril:

“Estoy defendiendo ahora un teatro con discurso”

Llegamos a un pueblo de las afueras de Madrid, a una parcela donde hay pequeñas naves repartidas para distintos artistas: pintores, escultores... La Carnicería se ha hecho con una de ellas para ensayar; llevan dos semanas trabajando allí. Nada más entrar, uno se da cuenta de que, aunque inhóspita —suelo de cemento, dos mesas y cuatro sofás un tanto desvencijados—, la nave se ha convertido en el centro de operaciones de la compañía. Rodrigo va todas las mañanas allí a trabajar, a planear ensayos y escribir, y por las tardes, a las cuatro, recoge a los actores Juan Lorient, Patricia Lamas y Rubén Escamilla en la parada más próxima del tren de cercanías.

La primera cosa que dice Rodrigo cuándo les pregunto cómo va todo es: “*Tenemos mucho material, un huevo de material, demasiado. Hay que empezar a limpiar*”. En las paredes de la nave, la compañía ha colgado grandes papeles de estraza donde se han ido pintando esquemas posibles de la obra, interrelaciones imposibles, un pequeño fragmento del comienzo del poema *Aullido*, de Ginsberg —“*He visto a las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura...*”—, fotos de moda seccionadas, el calendario de ensayos... En la mesa de tra-

bajo se pueden ver páginas escritas, anotaciones, recortes de prensa, sacacorchos, tijeras, tiritas y una numerosa colección de revistas tipo *ID*, *The Face*, *Colors*, *Big*, libros de poesía, muñecos horteras, perritos de cuello movable para automóvil, programas de festivales, contratos... Rodrigo pone un corte de cualquier disco de “drum and bass” y se sirve un vino blanco frío. Patricia, Juan y Rubén se visten con ropa de faena y comienza el ensayo.

Van a ser cuatro o cinco horas. Hoy no hay ensayo de textos, aunque éstos están distribuidos y los actores ya andan trabajando con ellos. Ahora se centran en las acciones de cuerpo, en perfilar movimientos, en elegir y desechar materiales. Tras el ensayo, se recoge la nave. El frío empieza a notarse. El cielo, que lleva todo el ensayo atardeciendo por los ventanales, se queda oscuro, y Rodrigo dice que invita a cenar. Ya en el pueblo más cercano, ante una buena comida, comenzamos la entrevista.

PABLO CARUANA.— *Primera pregunta obligada: ¿de qué va la obra?*

RODRIGO GARCÍA.— No hay una idea muy clara, muy definida. Hay todo un discurso como de alie-

nación anti consumista. Claro, al hablar así puede sonar muy ingenuo, por eso mezclamos cosas muy abstractas con cosas super concretas. Cuando digo concretas me refiero, por ejemplo, a actores manipulando objetos de consumo. Se entra en relaciones a veces agresivas, a veces irónicas... Francamente, no hay una idea central en esta obra, pero tampoco creo que la hubo en ninguna anterior. Nunca tuvimos algo así como un tema, siempre hay una energía de trabajo, y lo que sí creo es que la energía de trabajo está cada vez más clara. Ahí es donde estamos luchando contra la obviedad, porque, por un lado, queremos ser super obvios, queremos ser muy evidentes y, por otro, no.

P. C.— *¿Por qué ser obvios?*

R. G.— Por una necesidad casi social. Como si uno pensara que en estos momentos hacer teatro pudiera servirle a alguien para algo práctico, más que algo que esté lleno de contenidos artísticos. Es la idea medio romántica de que el teatro todavía le puede servir a alguien para algo y se pueda ir directamente contra la alienación de la manera en que se vive. Y sin vergüenza. A veces es mejor decir algo que no decir nada, mejor que darle muchas vueltas cuando en realidad no hay discurso. Yo estoy defendiendo ahora un teatro con discurso. Evidentemente, luego está la lucha, porque nosotros nunca hemos hecho una cosa ni narrativa, ni panfletaria. Hay una lucha formal, de cómo tratar las cosas para que lo que tienes super claro no sea de telediario: para eso, pones la tele o sales a la calle. Hay que darle una forma poética, quizá es el camino que estamos tomando ahora: darle una forma poética a la necesidad de decir ciertas cosas muy claras. Soy cada vez menos poeta y más activo socialmente.

“El artista es como un albañil”

P. C.— *¿Mucho trabajo de cuerpo?*

R. G.— Sí, pero no estamos haciendo cosas físicas muy abstractas. Por ejemplo, hoy viste una parte en la que los actores se arrastraban por el suelo. Bueno, pues tenemos una idea de hacer una auténtica escena límite, porque puede ser una

payasada lamentable... La idea es que en vez de dejarlo como lo has visto hoy, que sería muy “chic” y muy moderno, Juan aparezca vestido de Spiderman y Patricia con uniforme de empleado. Así, se crea cierta narración, aunque nada obvia, de quién rescata a quién. Antes, haciendo esto me hubiera muerto de vergüenza; con el movimiento y vestirlos un poco modernitos, ya estaba. Pero a mí eso ya no me sirve de nada; quiero ir a unos niveles de narración más evidentes. Por suerte estoy en un momento en que no tengo miedo al ridículo, antes sí, ahora ya no. Lo hago y ya está. Esto puede significar dar un paso más allá, o más atrás, no tiene por qué ser un paso más adelante.

P. C.— *En el dossier de prensa escribías: “Los días más luminosos para el cerebro, los contados días lúcidos, son aquellos en que, al regresar a casa luego de un paseo, te das cuenta de que ya no eres poeta”. ¿Por qué?*

R. G.— Es lo que te decía antes, de ser más obvio. Bueno, antes creía que era artista o tenía otra idea del artista, más asociada a las cosas que me gustaban, a las vanguardias. Ahora, ya no. Pienso que el artista es como un albañil. También esto es delicado; lo digo y tampoco me lo creo del todo: tiene una parte de ironía. Se supone que uno lucha para que lo que haga tenga una calidad poética. Es una llamada de atención a cierto tipo de arte que no dice absolutamente nada; el arte formal no me interesa. Evidentemente, el didáctico, el que tiene un mensaje y todo eso, tampoco: es horrible. Entonces, hay que navegar entre los dos. Pero yo ahora me siento super maduro para calibrar el discurso tal y como yo lo quiero dar. Otra cosa es que funcione o no funcione, pero me siento muy seguro en la mezcla de forma, poesía y contenido. Muy seguro, muy tranquilo.

Sobrevivir, trabajar, vivir

P. C.— *La autogestión. Sobrevivir con el curro de uno mismo. ¿Lo habéis conseguido?*

R. G.— Sí, ahora hay más dinero, esto es buenísimo. Recibimos subvenciones, es muy poco, pero para la estructura que tenemos éstas nos permiti-

ten ganar unos sueldos dignos. Ahora viene el problema: son sueldos para dos meses o tres a lo sumo. Entonces, el resto del año ¿qué pasa? Para eso está sirviendo el trabajo que está saliendo en Europa. Y es cierto, ahora, si no todo el año, tenemos bien cubiertos por lo menos ocho meses.

P. C.— *Lo que decía antes de la autogestión creo que también incide en el contenido de la obra, en su valor ético, en la veracidad que tiene lo que hacéis... Compañías que se dedican a hacer pasillos...*

R. G.— Eso es esencial. En nuestro caso es evidente. Lo que hacemos es el antipasillo, y eso se nota. Se nota, sobre todo, porque en nuestra compañía es frecuente que cada vez que un trabajo tiene éxito, viene otro que no lo tiene. Es decir, en vez de repetir la fórmula, pasamos en picado y hacemos lo que realmente sentimos y que, por lo general, suelen ser cosas en contra del éxito; a mí me sale así.

P. C.— *¿Eso pasa también en esta obra?*

R. G.— No lo sé. El caso es que todavía uno no es muy consciente de dónde se mete. Pero está claro que es diferente. Con *After sun* se empezó a abrir una pequeña relación con el público, cosa que antes en mis obras no había, o había, pero mucho menor. Después, con *Des vegades...* (*A veces me siento tan cansado...*), era tremendo, porque era casi todo con el público, y ahora estamos otra vez más sosegados, buscando otra vez una poética interna, no tanto de ir a confrontar con el público. Quizá la agresión... Mi trabajo está cada vez más lleno de agresión, yo no lo llamaría violencia, porque las cosas que para uno son violentas para otro son de risa. Pero sí que el trabajo está cada vez más cargado de agresividad, y ahora la agresividad está más entre nosotros, más dentro.

P. C.— *¿Agresividad como consecuencia de un rechazo a lo social?*

R. G.— No hay muchas formas de vivir, está todo demasiado estándar. Ahora, voy a saco; incluso en los ensayos estamos intentando no ser tan reiterativos.

P. C.— *¿Otras causas de esa agresividad?*

R. G.— (*Silencio largo*). Creo que personalmente estoy viviendo un momento super duro. Me he convertido en una máquina de trabajar. Eso, me imagino, también se tiene que ver en la obra, se tiene que notar esa ira, que estás viviendo de una manera en que no quieres vivir. Es una cosa muy privada, y, sin contar mi vida a nadie, eso se tiene que reflejar. Es difícil hablar de esto, porque como persona libre, si quiero, mañana dejo de trabajar; anulo todos los compromisos y me voy a vivir bien, pero esto tiene que ver con el pasado de uno y no hay que olvidarse que nosotros hemos trabajado mucho en un país que nos ha hecho creer que nosotros no valíamos nada, y hemos trabajado muchos años con toda una serie de gestores que no nos valoraban. Justo ahora que se te viene a reconocer, aunque desgraciadamente sea desde fuera, que sí que valías y que el que tenía razón eras tú, pues ¿qué hago? ¿Lo desaprovecho? ¿Dejo de trabajar?

P. C.— *¿Qué te gustaría?*

R. G.— Me gustaría parar de trabajar. Y eso lo haremos.

“Nuestra propuesta haría más daño en el María Guerrero que en la Cuarta Pared”

P. C.— *La Carnicería: ¿primera compañía en Avignon con dos montajes propios? Rodrigo García: ¿primer autor, aunque argentino, salido de España, que monta tres obras en Avignon?*

R. G.— Eso no ha pasado nunca en la historia del teatro de aquí. Además, una regla del Festival de Otoño de París es no repetir un montaje que haya estado en Avignon y *After sun* será la excepción.

P. C.— *¿Quién os contrata en España? ¿Cuánto ha girado “After sun” y dónde? ¿Cuánto lo hizo “Conocer gente, comer mierda”, y en qué tipo de teatros?*

R. G.— *Conocer gente, comer mierda* giró por toda España, pero en salas alternativas. Nunca nos contrató en España ningún local de la Red de Teatros Públicos. Antes de llegar al Mercat de les Flors (2001), nunca fuimos a ningún teatro oficial en España.

P. C.— *¿Crees que esto va a cambiar?*

R. G.— No, esto no va a cambiar. Va a cambiar si nos vamos del país.

P. C.— *Pero, si llegara el CDN y te hiciera una propuesta, ¿qué te parecería?*

R. G.— Maravilloso, porque aplicaría exactamente el mismo esquema de producción y de trabajo de La Carnicería en el CDN. El mismo. No me afectaría ni lo más mínimo la estructura. Hombre, intentaría pedir más sueldos, que es lo que hago en los teatros nacionales de Francia. Pero, salvo eso, no cambiaría nada. La misma forma de iluminar, los mismos actores, la misma manera de hacer los vídeos. Creo que el equipo que tenemos es buenísimo, el CDN no lo puede hacer mejor que nosotros. Lo único bonito de allí es que en vez de actuar para cien personas cada día, lo haces delante de 800; más gente, mejor. Además, sé que nuestra propuesta haría más daño en el Maríá Guerrero que en la Cuarta Pared.

P. C.— *Sé que la ausencia de relación con las instituciones no viene por desinterés vuestro. Creo, incluso, que habéis llegado a presentar un proyecto de un centro de creación al Ministerio, junto a Carlos Marquerie y Elena Córdoba...*

R. G.— Sí, lo presentamos; era un proyecto muy interesante, muy abierto, para invitar a cierta gente y confrontar sus trabajos con quien quisiese... Sí, estaba muy bien. Además, si ves a la gente que lleva los teatros públicos de este país te das cuenta de que no conocen a nadie. ¿Quién conoce a los gestores españoles en la Schaubühne?, ¿quién les respeta a ellos y a su trabajo? Es que ya el nivel de acercamiento no pasa del “business”.

Los actuales directores de los teatros en Europa son nuestros amigos, gente de nuestra ge-

neración y con la que nos tenemos admiración artística recíproca. La única diferencia es que nosotros trabajamos en la Cuarta Pared. Está claro que a todos los teatros públicos se llega de una forma rara. Tampoco es que ellos sean santos, pero sí que en sus países hay relevo.

“Es importante guardar las condiciones de trabajo”

P. C.— *¿Te asusta la capacidad de Francia para fagocitar artistas extranjeros?*

R. G.— Sí, claro. Sé que hay que tener cuidado; ahora en Francia ha pasado una cosa muy rara: de pronto me he convertido en un personaje medio curioso y toda la peña va detrás. Ahora, me encuentro diciendo que no a cosas que creo que no me son propias. Y el sí lo tenemos muy fácil. Me han dicho que después de Avignon, la avalancha va a ser total y absoluta; ya me lo han avisado, y estamos diciendo que no, que no, que no, a muchas ofertas. Hay muchos casos de gente a la que le pasa esto; por ejemplo, a la compañía de Romelo Casteluchi, de Italia. Es importante guardar las condiciones de trabajo. Hay que parar, está claro. Pero bienvenido sea. Y se hará lo que se tenga que hacer.

A mí lo que me gustaría que pasase es seguir así, y dentro de un año y medio hacer una obra al año o dos. Y ya está. Y, sobre todo, quien quiera tener vida privada, la va a tener; porque esto daña, nos va a dañar, personalmente y en nuestras relaciones. Estamos en un ritmo que quien tenga novio o novia lo va a flipar. No sé si hay que hablar de esto o no en una entrevista, pero es bastante duro.

La publicidad y el arte

P. C.— *Cuando me habla de Rodrigo García, mucha gente me dice: “tienes que pensar que era publicista”. ¿Hasta qué punto crees que esto afecta o determina tu trabajo?*

R. G.— Estoy convencido de que ahora, en la propuesta estética, se nota cantidad. Porque son todas ideas claras, con una relación de la pala-



© Pablo Caruana

Patricia Lamas y Juan Loriente prueban acciones.

bra y la imagen que es superpublicitaria. No desarrollo cosas, son formatos muy resumidos, muy poéticos, muy poéticos en cuanto a lo conciso; son muy directos; esto es muy publicitario: no hay rodeos. Y, en ese sentido, creo que sí. Ahora, si esto se dice con mala intención, yo también puedo contestar con mala intención. Ayer, que estaba en París, había la lectura de un texto de otro español y él dijo una cosa que me pareció terrible. Dijo que él empezó haciendo teatro, pero que ahora era guionista de culebrones de la televisión. Yo empecé haciendo las dos cosas y me di cuenta de que el tiempo que tiene una persona hay que dedicarlo a una sola cosa, porque no se pueden tener dos cosas claras en la vida. Dos cosas claras, no. Cuando la gente dice que yo fui publicista es verdad. Fui publicista y ganaba un montón de dinero y decidí no tener dos caras, lo dejé. Esa es mi decisión y eso es lo que yo quiero enseñar con mi trabajo. Bueno, yo intenté dejar la publicidad tres veces, cuando no me conocía nadie; lo intenté cuando ganaba mucho dinero; volvía a la publicidad porque no tenía para comer y ahora he vuelto a dejarla. Hace tres años que la dejé.

P. C.— *¿Por qué dos caras?*

R. G.— ¡Claro que existen dos caras! ¿Cómo puedo yo criticar el consumismo y hacer publicidad? Hay un punto donde tienes que plantarte. Bueno, no sé, en ese sentido soy muy idealista y me lo tomé como un idealismo. Dejar de ganar una pasta por hacer mi trabajo.

P. C.— *Lo de ser argentino, ¿hasta dónde es importante?*

R. G.— Nada, en absoluto. Profesionalmente no hice nada en Argentina y yo, ahora, no soy argentino. Lo de cambiar de país, que fue una cosa muy dolorosa, fue hace quince años. Y ahora ya no me muevo, no me iba a Francia ni a hostias.

Hablan los actores

P. C.— *En este momento, Rodrigo dice sentirse mal. Ayer estuvo en la Comédie Française, en París, en una lectura dramatizada: “Los putos vuelos, los horarios... Te frien”, dice. Se levanta de la mesa y, ya con los cafés, la conversación sigue. Pregunto a los actores cómo van con su trabajo.*

JUAN LORIENTE.— Yo ahora estoy muy concentrado con los textos. Por un lado, tengo que estar a tope con toda la energía de los ensayos y, por otro, trabajar los textos.

P. C.— *Esta es la segunda obra que hacéis juntos Patricia Lamas y tú... ¿Esto lo vais notando?*

J. L.— La tercera; en Francia, en Rennes, hicimos una de la leche, de dos horas y pico ahí hablando, *Lo bueno de los animales es que te quieren sin pedir nada a cambio*.

PATRICIA LAMAS.— La gente nos dice que se nos va viendo más a gusto en escena. Y si cada vez la comunicación es mejor, nos cuesta menos y llegas antes, y a más sitios.

P. C.— *Y tú, Rubén, ¿qué piensas cuando ves las cosas que se hacen y se dicen en escena? ¿Te cuesta a veces hacer lo que te pide Rodrigo?*

RUBÉN ESCAMILLA.— Muy bien no me parece, pero qué se le va a hacer (*risas*). Pero costarme, no me cuesta, y cuando no estoy muy de acuerdo con lo que se dice, pues le busco el lado positivo. Por ejemplo, en un montaje anterior, lo de los ratones en los monólogos me parecía mal, pero cuando ya ahogué a dos o tres, pues me acostumbré; me seguía pareciendo mal, pero lo hacía.

P. C.— *Aparte de trabajar con Rodrigo, ¿has hecho más cosas como actor?*

R. E.— Sí, estuve en *Misericordia*, en el Albéniz; fue mientras hacía *A veces me siento tan cansado que hago estas cosas*. Cuando acababa en una, me iba a la otra, y les contaba lo que hacía con Rodrigo; nadie lo conocía, pero yo se lo contaba.

P. C.— *¿Tienes claro que quieres seguir actuando?*

R. E.— Bueno, de mayor quiero ser técnico de luces, pero sí me gustaría seguir.

RODRIGO GARCÍA.— *¿Eso es por Carlos Marquerie?*

R. E.— No, es por otro Carlos, el antiguo técnico de la Cuarta. En otra obra, en el momento que yo

no salía a escena, me esperaba en el camerino y nos íbamos al bar a tomar unas patatas. Ahí le conocí. Además, cuando estábamos de gira pasábamos de los demás, y cuando ellos se iban a un restaurante, nosotros nos íbamos a un burger. Ellos se iban a ver exposiciones y nosotros nos íbamos a escuchar música, a nuestra bola.

P. C.— *¿Qué es lo que más te cuesta en escena?*

R. E.— Por ahora, hablar, porque no sé. En *De vegades... (A veces me siento tan cansado...)* escupía a Nico Baixas, le daba con una lata de cerveza en la cabeza, luego, él me perseguía. Aquella obra sí que me gustaba; me maltrataban, pero yo también a ellos. Los de StandStill —la banda de hardrock que actuaba en escena en el montaje— fue guay, porque a mí me gusta patinar y ellos controlaban un montón y conocían muchos sitios para patinar en Barcelona.

P. C.— *Y tú, Patricia, ¿qué otras cosas haces?*

P. L.— Acabo de presentar una pequeña pieza en un bar de Lavapiés, en la que trabajo con un batería. He estado trabajando mucho en improvisaciones con músicos, con Ana Buitrago, y ahora acabo de trabajar con Katie Duck... Me interesa mucho lo que es improvisar; me apetece trabajar y moverme con música. Lo que pasa es que ahora estamos a tope con La Carnicería: Amberes, Bruselas, Berlín... Es una locura.

R. G.— Son momentos; yo quiero acabar una novela y no estoy escribiendo una mierda. Quisiera escribir poesía y no puedo. Juan ha dicho que no a dos proyectos con otra gente, pero es que no podemos...

J. L.— Pero es que queremos estar aquí; son momentos que uno elige.

R. G.— Sí, si está claro, pero lo que pasa es que ahora vienen las cosas bien dadas, y el problema que tenemos es que no sabemos decir que no. El sábado tenemos una función en Berna y nos jode un huevo ir. Pero es que nos están contratando muy decentemente y crees que hay que ir.

2. Entrevista del 16 de abril:

“En este momento, el arte es básicamente pudoroso, sobre todo el teatral”

Han pasado diez días desde nuestra primera entrevista. Me encuentro con Rodrigo en la estación de tren; me cuenta que lleva toda la mañana puliendo un texto. Está emocionado con lo que escribe y preocupado al mismo tiempo. El ensayo de hoy es importante. Van a trabajar con textos y necesitan concentración. Pongo en marcha la grabadora.

P. C.— *¿Qué puedes decir de los textos de la obra?*

R. G.— Es muy difícil; me pillas en el momento más complicado: estamos justamente trabajando con ellos y decidiendo. Mira, me compré una grabadora muy chica. Esto fue hace mucho tiempo, porque me he encontrado textos que tienen más de un año. Allí voy grabando pequeños textos, cuando puedo. Es algo a lo que me he visto obligado porque no tengo tiempo para escribir. Es una pena, pero es así; tanto esta obra como *After sun* están estructuradas por el tiempo.

P. C.— *Sentarte todas las mañanas en el escritorio...*

R. G.— Eso a mí me encanta. Cuando tengo un proyecto y cuento con cuatro o cinco meses por delante, dos meses los dedico sólo al texto. Y eso me apasiona. Pero en este proyecto eso no ha podido ser. Para cubrirme, ando con esta grabadora por todos lados. Voy transcribiéndolos en el ordenador: tengo un archivo que se llama: “La grabadora”. Ahora, estoy en el momento difícil de mirarlo, de ver qué tiene relación con la obra, y qué no la tiene, y elegir. Tiene su punto bonito. Las relaciones entre las cosas son frágiles, bastante dadas por el azar. Ahora estamos leyendo los textos y vamos viendo qué nos hace “tilín” y qué no. Leer, leer, leer y, sobre todo, ver como colocarlos.

P. C.— *¿A qué te refieres con colocarlos?*

R. G.— Tiene que haber un “feeling” muy rápido y ser consciente de los recursos que uno tiene. Tenemos un mogollón de acciones con muy poco texto. Así que voy a seguir un esquema similar a *Conocer gente, comer mierda* —obra en que los actores decían el texto, por ejemplo, mientras se pegaban galletazos—. He pensado en meter un bloque de textos muy reconocible, no desperdiciarlos por toda la obra.

P. C.— *¿Son textos fragmentarios?*

R. G.— Sí, aunque en la obra también hay textos que surgen más de la improvisación y estos están más trabajados. Luego me gustaría meter un texto al principio, para conservar las fotos que hemos hecho para presentar la obra, donde se ve a los actores con tarjetas de crédito y euros clavados en sus cabezas. Quiero empezar la obra así, con ellos con las tarjetas clavadas y meter un texto para decirlo ahí. Luego se quitan las tarjetas y siguen con la obra.

Y, hay otro texto, que acabo de dejarlo casi a punto de terminar, que sé que me va a plantear muchísimas dificultades, porque es un texto para Rubén. Es imposible que él se lo aprenda de memoria; si se queda en blanco, no tiene los recursos para salir de ahí. Además, es un texto un tanto jodido; hoy vamos a trabajar con él. Hoy tenemos que hacer dos cosas. Primero, los aforismos; hay como 60 u 80 aforismos; realmente, más del 50 por ciento es malo, pero del otro 50 por ciento que no está mal hay que quedarse con la mitad. Los malos se descartan solos, pero con los otros es difícil, así que hoy el problema va a ser seleccionar. Eso es una cosa. Y luego, está el texto de Rubén, que cada vez me está gustando más... (En él, un niño de doce años habla de sus planes para el futuro). Hay que hablar con él, ver a qué llega; yo creo que va a llegar y que seguro que es posible.

P. C.— *Dices que es un texto que te está gustando mucho. ¿Te da pena que no se diga literalmente?*

R. G.— No. Yo lo único que quiero es que salga bien. Es una cosa que no la hemos hecho en nuestra puta vida. Entonces, es tan raro. Si le doy el texto a Patricia o a Juan, sé que no hay problemas, pero no puedo hacer eso.

P. C.— No vi *Carnicero español*, obra en la que actuaba Javier Marquerie, que tenía muy pocos años por aquel entonces. Pero, me da la impresión de que en esta obra es clave que Rubén se meta en el proceso como actor y no como en *Ha-beros quedado en casa, capullos* o en *A veces me siento tan cansado...* En ellas, Rubén era más una presencia extraña que potenciaba todo lo que allí se decía.

R. G.— Quiero que Rubén esté a tope. Aquí lo extraño tendría que ser que no es extraño, que lo ves como uno más, que te olvidas que tiene doce años y que le ves haciendo cosas que son auténticas barbaridades. Hasta ahora me gustaba como un elemento potenciador. Es decir, tenía un texto medianamente fuerte que si lo decía un actor solo, pues bien, pero si se lo decía a un niño era terrorífico. Me gustaba ese contraste. Ahora, es más caña.

P. C.— *Volviendo al texto. En “A veces me siento tan cansado...” se veía cierto abandono del texto, de la dramaturgia escrita. ¿Era un camino o simplemente una adecuación a aquel montaje? ¿Hay un despojarse de la escritura o no?*

R. G.— Es raro. Mira en Rennes, hace dos años, montamos una obra que era puro texto, *Lo bueno de los animales es que te quieren sin pedir nada a cambio*. Yo prefiero ir navegando: ahora tengo más ganas de escribir, ahora tengo más ganas de movernos... Siempre parece que la nueva obra debería ser una reflexión sobre la que hiciste antes. Lo único es que el mercado es muy cruel. Por ejemplo, en Rennes se quedaron muy desconcertados, decían que ése no era mi teatro, que desde cuándo tanto texto, desde cuándo se dialoga... Para mí es muy triste la lucha contra el mercado. Porque además es duro. No sé, la gente se quiere sentir segura, sobre todo los que programan. Compran estilos.

“Una libertad de la hostia”

P. C.— *¿Qué aportan los actores en tus montajes?*

R. G.— Siempre tengo propuestas superfrágiles. Claras, pero muy tontas. Entonces, depende de quien las haga son muy interesantes o son una basura. Y la manera en que Juan y Patricia desarrollan y hacen suya la propuesta es lo que a mí me deja una gran tranquilidad. Estás sembrando, pero es que está chupado sembrar para donde están ellos.

Después hay una cosa muy importante que comparto con Patricia y con Juan, que es el mundo del pudor. El pudor para mí es el enemigo del arte y en estos momentos el arte es básicamente pudoroso, y sobre todo el teatral. Patri y Juan “parece” que ignoraran el pudor. No hay problema de plantear cualquier escena. Por ejemplo, hay una escena en la que cocinan, ponen la comida en las sillas, se bajan los pantalones y se meten toda la comida por el culo. No todo el mundo está dispuesto a pasar por ahí, y nosotros pasamos por ahí sin ningún tipo de diálogo. Ellos saben que ése es el trabajo que hemos venido a hacer, se hace y compartimos una misma sensibilidad. Por eso, para mí hablar de ellos es hablar de una manera muy general, no es tanto decir que Juan te aporte tal o cual cosa y Patricia otra... Es más hablar de un “feeling” y una libertad de la hostia.

P. C.— *Eso es cierto. Pero también me acuerdo de hablar antes del estreno de “After sun”. Decías que el humor era una de las cosas que te estaba dando la vida y que en cierta manera era nueva. Y a lo mejor, uno de los grandes responsables de que ese humor funcione es Juan Loriente.*

R. G.— Eso sin duda. Juan es un intérprete que tiene esas calidades...

P. C.— *Y corporalmente, Patricia está muy fuerte. Había momentos impresionantes de Patricia en “After sun”, de una calidad y una fuerza que elevaban la obra, ¿no?*

R. G.— Pues ahora, es curioso, verás a Juan muy potente en el trabajo de cuerpo, pero muy, muy po-



© Manuela Villa

Rubén Escamilla ensaya una imagen.

tente. De eso que dices “será bailarín”, sí, sí, sí... Pero, ¿cuál fue el último *After sun* que viste?

P. C.— *Primero, lo vi en Madrid Sur y luego, en la Cuarta Pared.*

R. G.— Si lo vieras ahora. La obra no ha cambiado nada: los mismos textos, los mismos actores. Pero ellos están completamente distintos. Lo que Patricia ha ganado en cuanto a interpretación es una cosa bestial; hay momentos en que como actriz pasa por encima a Juan. Decir los textos no ha sido su gran fuerte, pero ahora es una cosa impresionante.

“La representación es una acción de cartón piedra”

P. C.— *Un “corre ve y dile” que se suele oír respecto a las propuestas de La Carnicería: “El trabajo de Rodrigo es mas “performance” que teatro”.*

R. G.— La acción es algo contrario a la representación. La representación también es una ac-

ción, pero de cartón piedra. El caso es cómo no representar, eso es lo que me lleva a mirar un poco hacia atrás, hacia la “performance”. Me sorprende que en el extranjero mucha gente me tome por alguien que hace “performances”, un poco como el “living theater”, cuando en realidad lo que yo sí hago es recoger el formato de la “performance”, pero mis obras no tienen nada que ver con ella; me parece que fue algo muy respetable, pero en este momento tampoco es plan de ponerse a hacer ese tipo de historias. Lo que pasa es que tampoco es plan de ponerse a hacer un teatro donde se representen personajes, ni se cuenten historias: a mí todo eso me da bastante por el culo.

P. C.— *Otro “corre ve y dile” que tengo por aquí: a Rodrigo no le gustan las actrices, le cuesta trabajar con actrices. ¿Qué piensas de esto?*

R. G.— Nunca pensé en esto. No. Nunca. Pero me gusta pensar en esto. Es verdad que hay un rollo por ahí. Es verdad que hay algo en lo masculino

que me gusta mucho. Siempre me ha gustado atacar al hombre, atacarle y ridiculizarle. Siempre me he sentido muy cómodo en ese terreno. Quizá me siento más cómodo porque me gusta mucho joderle. Su mundo me pide mucho ponerlo en evidencia. Quizá hay algo ahí. *Los tres cerditos* se basaba en esto. Luego, por el contrario, está *Matando horas*, en que son todo actrices. Creo que con las mujeres suelo tener una mirada más respetuosa quizá; no sé como decirlo. Tampoco quiero decir esto. No sé. No sé. Es posible, nunca había pensado en esto.

¿Sabes que Patricia en Francia es una de las actrices más admiradas en este momento? Lo digo porque a lo mejor por aquí hay ciertos comentarios pueblerinos, que si vieran a Patricia actuar en los grandes "rings": tiene grandes fans, se la rifan.

P. C.— *Ella tiene una relación muy especial con la privacidad y la capacidad de mostrar, ¿no?*

R. G.— Sí, totalmente de acuerdo. Pero me jodería mucho que se pusiera en tela de juicio a una de las mejores actrices que hay.

3. Entrevista del 26 de abril:

"Yo propongo, los actores consiguen"

El estreno se acerca. Prisas, nervios, ajustes, luces, decisiones; se acabaron los ensayos tranquilos; no hay tiempo para más entrevistas ni conversaciones. Así que para seguir tirando del hilo decidimos utilizar el correo electrónico. Se han quedado por ahí preguntas y voy mandando misivas que, poco a poco, Rodrigo va contestando.

P. C.— *¿Un teatro molesto?*

R. G.— De chaval, les tirábamos piedras a los autobuses; estábamos escondidos en un descampado. Dábamos en los cristales. También íbamos a la discoteca y tirábamos los vasos de tubo al

P. C.— *Pero eso es lo de siempre. Si no tienes voz con eco, que parece que sale de la caverna estomacal y resuena en las paredes del templo, estás cagado.*

R. G.— Pero es que tienes que ver ahora a Patricia en el momento en que cuentan los choques de coches en *After sun*. Tienes que ver como está ella: impresionante. Es curiosísimo: ¡cómo se lo ha montado con las representaciones!, ella sola, ¿eh? Una evolución muy grande.

P. C.— *Patricia da la impresión de ser una actriz que trabaja mucho ella sola, ¿no?*

R. G.— No sé. Yo de eso no hablo nunca con nadie. Quien vaya a Avignon va a flipar y va a entender lo que digo. Yo sé donde falla más cada actor, eso es evidente. Pero quien vaya, va a flipar con el progreso que ha hecho esta mujer en cuanto a interpretación. Y Juan ha cambiado mucho también. Él ha cambiado en este tiempo mucho como persona. Pero esas son cosas que van encontrando ellos. Yo no hablo con nadie de nada. Cada cual va encontrando sus puertecitas él solo. Creo que eso se va a notar en el estreno.

medio de la pista de baile y estallaban. La función de esta clase de teatro se parece bastante, es un terrorismo constructivo, no llega a matar, solamente te sacude un poco. Para eso el humor es importante ya que, si me pongo solemne, me mandan a tomar por el culo, ya que a nadie le gustan los consejos. Creo que lo más importante es la entrada sin pudor en lo más profundo de la ambigüedad. A veces soy fascista. A veces soy moralista. A veces humanista. A veces poca cosa. Los actores en este terreno son ya casi especialistas: oírles hablar así de Mercury o Monroe resulta repulsivo. Yo propongo, pero ellos consiguen.

P. C.— *El otro día comentabas cierto hartazgo de la utilización de músicas modernas y actuales en las propuestas últimas que vas viendo en el teatro. Decías que pasabas de utilizar este tipo de música en el espectáculo, ¿por qué?*

R. G.— Paso de la música moderna, por supuesto. Si esto se trata de quién tiene más tiempo libre para escuchar Siglo XXI de Radio 3 o ir a tiendas que molan, es una parte más del consumo. La música moderna es, salvo excepciones, algo pasajero. Y el pop es un cáncer. Cada obra tiene que necesitar su música o su no música. *A veces me siento tan cansado...* necesitaba de StandStill. Luego se hicieron medio famosos, pero fue una casualidad. Ahora, en *Compré una pala...*, hay música clásica y para colmo, música clásica “poco culta”: no hay compositores modernos ni enrollados, ni Luigi Nono, Berio, Schoenberg...; hay música que se repite de Strauss, que odio. De Bellini...; no los escucharía en casa, pero son importantes para la obra.

P. C.— *¿Qué teatro estás viendo por Europa que te guste y te diga cosas? ¿Y en España?*

R. G.— Me gusta Jan Fabre porque hace formalmente cosas contradictorias y lo revelan como una persona muy grande. Me gusta Jan Fabre porque, pudiendo ser un modernete formalista, llena sus obras de contenido y compromiso social. Me gusta Sacha Waltz porque consigue una poesía de los cuerpos muy clara. Me gustan Meg Stuart y Societas Raffaello Sanzio. Me gustan Alain Platel y Force Ententeinment. Me gustan mis amigos españoles: Carlos Marquerie, porque insiste en una sensibilidad escénica inusual y si él deja de combatir en esa línea de fuego, la calidad perceptiva de mucha gente (público) va a disminuir. Me gusta Elena Córdoba porque consigue que un cuerpo manifieste —tal vez muy a su pesar— una honda amargura, una asfixia esencial. Me gusta Antonio Fernández Lera porque sabe escribir y porque monta sus obras y me acepta como escenógrafo. Me gustaba la General Eléctrica porque, incluso desconfiando de su discurso, comprendo y aplaudo su energía revulsiva.

4. Entrevistas con espectadores (mayo):

“¿Qué te ha parecido la obra?”

Durante la primera semana de funciones, la cosa ha ido muy bien. Se han ido ajustando escenas, transiciones, se ha podido ver partes que comenzaban a crecer con tan sólo dos o tres funciones por detrás... Pero hay otro aspecto que va sorprendiendo. El día del estreno, alrededor de veinte personas abandonaron la función antes de que ésta acabase. El segundo día nadie abandonó. En cambio, en la tercera función más de treinta personas se van. ¿Hartas?, ¿disconformes?, ¿heridas?, ¿indignadas?... Imposible saberlo. Así que decido irme con una grabadora a la puerta, para esperar y ver qué pasa, qué tienen que decir, qué piensan los que abandonan la sala y los que se quedan. El día que voy tan sólo una persona decide abandonar la sala. Aun así, sigo preguntando a la gente a la salida. La pre-

gunta es siempre la misma: “¿Qué te ha parecido la obra?” Las respuestas son, cuanto menos, interesantes.

NURIA CASTAÑEDA (México).— Carente de belleza; me hubiera gustado ver belleza. Tiene muy buenas ideas, pero que no son bellas. No digo bonitas... No sé. Me he aburrido, es muy lenta; yo crecí con la televisión, siento que no hay muchas ideas y que eso la ralentiza. Muy plástica, pero se echa en falta acción. Me aburrí, debía de haber acabado hace tiempo. No veo estructura. Me he hastiado. No he visto nada que me haya detenido en mi sitio.

INMA (Madrid).— La idea básica me ha gustado muchísimo. La puesta en escena es muy natural,

se pasa un poco buscando que te provoque asco, pero por lo menos te provoca, lo cual ya me parece suficiente. Pero lo que es la idea de fondo me parece bastante buena. Me ha gustado. Creo que es necesario que haya extremos.

MIGUEL ÁNGEL (Madrid).— ¡Qué pena! Me hubiera encantado que me gustase. Hay imágenes bellísimas; tiene una estética muy potente, pero hay una carencia de discurso grave. Quiere entrar en temas políticos y el discurso acaba siendo “naif”. “Devolved dinero a los argentinos”, pues vale. La iluminación es una belleza. Y en las nuevas búsquedas de lenguaje hay aciertos maravillosos. Sabes lo que le pasa: que todo lo que ve lo chupa, está devolviendo todo el rato y debería pararse a pensar un poco y saber qué es lo que quiere contar. Por qué produce tanto, por qué no descansa...

SERGI SÁNCHEZ (Barcelona).— Es discutible. Es muy desigual. Hay cosas que me encantan y otras que me parecen muy reiterativas. Creo que un buen corte le vendría bien. El rollo este de “caca, culo, pedo, pis”, me cago en todo, me parece, a ratos, un poco infantil; y a ratos me parece muy inteligente, hay como una ambivalencia en la que no acabo de decidirme por qué. A veces, estoy fascinado por lo que veo, y a veces digo basta. No más.

IGNASI DUARTE (Barcelona).— Me es muy indiferente. Me parece muy correcto, no me ha sorprendido nada. Creo que en dos años estará en el CDN y con un poco de suerte tendrá un programa en Tele Cinco, quizá no sea Tele Cinco y sea Canal Plus. Creo que es muy comercial y que la gente quiere teatro así. Seguro que llenará las salas porque conecta bastante con el sentir general. Bien, está bien, pero no me ha fascinado, no me ha emocionado y no me ha hecho mucha gracia.

MAITE (Madrid).— Me pareció muy larga. Pero me interesa mucho este autor, siempre que estrena algo vengo. Me gusta muchísimo como escribe, pero siempre me hago la misma pregunta: ¿esto es teatro? Para mí no es teatro, me encanta la reflexión a la que somete al espectador, pero me parece más “performance”.

MARIO BAS (Madrid).— Una rebelión contra la vida doméstica, domesticada. Aunque lo que no entiendo es por qué se mete con Chanel, qué le ha hecho Chanel, qué le ha hecho Versace, y Armani, que le ha hecho Coco, vamos a ver (*risas*). Aunque me gusta como sublima sus miedos a través del ketchup. Tiene un discurso inapelable, eso da que pensar.

5. Debate público (mayo):

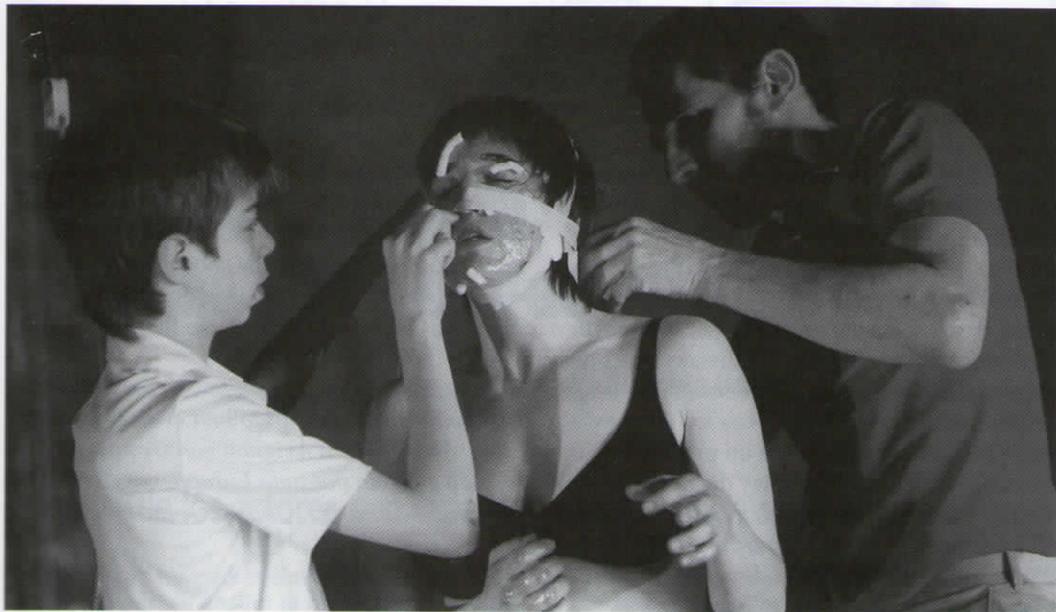
“Ofrecer otros tiempos de percepción”

Tras una de las funciones, se abre un debate. Modera José Monleón. En la mesa, Rodrigo García, Carlos Marquerie, Patricia Lamas y Juan Lorient. Una charla amena que deja más de un comentario interesante. Nada más comenzar, una pregunta alude a una de las escenas más provocativas o hirientes de la obra, en la que los tres actores van presentando su lista de “los más grandes hijos de puta de toda la historia”, su propia selección. (Ver los trabajos de José Monleón y Pablo Caruana en este mismo dossier. Nota de

“P.A.”). Además de esta respuesta, selecciono otros momentos interesantes del coloquio.

PARTICIPANTE 1.— *¿Por qué ese insulto indiscriminado?*

RODRIGO GARCÍA.— El punto de partida era hablar mal de gente que tú admiras. Era muy duro. Es una escena que está muy suelta a la improvisación. A veces, te llevas las manos a la cabeza, te das cuenta que se están diciendo cosas muy pe-



© Sofía Menéndez

“Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba”, en *Cuarta Pared*.

sadas... Hablar de la muerte de otra persona no es de recibo en una obra de arte. Me da un poco de pánico. Se está jugando con cosas muy sensibles, al menos para nosotros. Igual al público le da por la risa; para nosotros hay mogollón de otros matices. Vivir, morir y qué hacer con tu vida... muy delicado. A veces me horrorizo de a dónde llegan los actores con la improvisación. Y cuanto más me horroriza creo que estamos más cerca de conseguirlo. Pero es una cosa que al principio no estaba pactada.

PARTICIPANTE 2.— *Dices que te sorprende lo que los actores te dan en escena. A mí, en cambio, los actores en la obra me parecieron meros vehículos. Echo de menos momentos del actor...*

R. G.— Por ejemplo, hay una chorrada: el tubito con sangre. Eso está dibujado, está hecho en casa y está hecho para que lo haga cualquiera y salga mal. Eso tiene que salir mal. Pero Patricia lo pilló y lo hace como lo hace; creo que tenemos una comunicación, como un “link”, y ya está. Fijo que lo hace un actor y sale mal. Las tiene todas para salir mal. Nosotros ni nos lo planteamos. Es ideológico; definiendo mu-

cho el rollo ideológico que nos une, a Carlos, a los actores y a mí. Hay mucha gente que comparte esa ideología, pero mucha gente lo hace a toro pasado. Tengo un casting inacabable de gente que dice “*éste es muy interesante y quiero currar con él*”. Pero eso no vale; vale el que está trabajando: son encuentros delicados. Lo de la sangre no se ha ensayado jamás, no se han ensayado matices, no se ha dicho nunca qué tienes que hacer o qué no.

En mi teatro hay un choque de sensibilidades. Y, evidentemente, queremos hacer un teatro que abra otro tipo de sensibilidades, que vayan más allá del grito, del videoclip o del “*Crónicas Marcianas*”. Y lo estamos intentando. No soy el mejor que lo hace; hay gente mucho más dura que yo; ahora casi estamos en el momento más dulce, pero sí creemos que es vital ofrecer a la gente otros tiempos de percepción de la realidad.

Las cosas pasan muy rápidas y es mejor decirle a la gente: se puede caminar, se puede pasear, se puede ver el sol, se puede sentir llover... Estamos en ese mundo de intentar, tímidamente, ensanchar la percepción vuestra. Y eso es un compromiso social. Para mí los botes de ketchup deberían ser más.

6. Entrevista del 21 de junio:

“Hago un teatro cada vez más hacia el público”

P. C.— *Las funciones han terminado. Han sido cuatro semanas, ¿Cómo crees que ha sido recibida la obra?*

R. G.— Hago un teatro cada vez más hacia el público. Soy consciente de eso. Y sé, con mayor o menor acierto, y siempre atendiendo a mis gustos personales y a mi sensibilidad, tocarles. A veces les toco el corazón, a veces los cojones. En este sentido la obra ha sido un prodigio de comunicación. En el público hay de todo; son individuos. Gente que viene porque comparte mi manera de hacer las cosas (como cuando vas al cine a ver la nueva película del director que te suele entusiasmar) y por supuesto los despistados, los que simplemente “venían a una noche de teatro”. Los dos públicos son interesantes, es decir, la convivencia en la sala. Se establecen entonces dos diálogos, dos niveles. El de la obra con el público y el del público entre sí, reaccionando unos pegados a otros, y a veces unos en contra de las opiniones de otros. A veces ríen juntos, a veces uno ríe y el otro está contrariado... ¡por la misma situación escénica! Es interesante para mí ofrecer una obra que consiga esto, es decir, que no sea tan correcta como para “emocionar” o “aburrir” a todos por igual. Y para terminar, si esto fuera un festival y yo ganara un premio y me tocara subir al escenario a decir tópicos, diría: “agradezco a la gente que ha llenado la sala du-

rante todo el mes”. Es que no es común cuando haces una propuesta radical desempolvar el cartelito de “*agotadas las localidades para esta noche*”. Y eso es una victoria sobre la mediocridad, la falta de compromiso y la resignación artística de tantos en este maldito oficio llamado teatro.

P. C.— *Durante estas semanas, en los periódicos nacionales sólo ha salido una crítica del estreno... Ahora, vas a Avignon con tres obras; has estado girando por toda Europa, vas al Festival de Otoño de París. ¿Qué crees que quiere decir esto? ¿Cómo lo lees?*

R. G.— Como sabes, al mismo tiempo que hacíamos en Madrid *Compré una pala en Ikea...*, presentábamos *After sun* en Bruselas. Sólo decirte que en cinco días en Bruselas atendí a una docena de periodistas. La mayoría se pegaba el viaje desde París, ya que les interesaba el “fenómeno Avignon” o el “Fenómeno Rodrigo García en Francia”. Ayer, en Madrid, atendí a dos periodistas que llegaron desde París: de *Liberation* y de *Les Inrockuptibles*. Aquí no es así, lo que hago no tiene gran valor para la mayoría de la prensa especializada en teatro. Es extraño... ¿no? Pero es bueno para mí: así no me creo nada. Ni que soy uno más del montón como para que me ignoren en mi país, ni que soy un creador sobresaliente como para que me den tanto bombo en París.