

Las proyecciones en el teatro de Rodrigo García: la relación de subordinación entre el espacio filmico y el espacio escénico

Eduardo Manuel Bravo Tena¹

Recibido: 27 de enero de 2023. / Aceptado: 11 de mayo de 2023.

Resumen. Las puestas en escena de Rodrigo García (1964), las de las dos últimas décadas en concreto, se caracterizan por la presencia y la profusión del recurso de la proyección y, con ella, la creación de espacios filmicos en el espacio escénico. Como ejemplo, ha incluido piezas completas pregrabadas, utilizado la pantalla de proyección para la retransmisión de escenas fuera o dentro del escenario durante la función, mostrado la visión de los actores, compartido textos... Ocupan una gran parte de la puesta en escena, hasta la detención de las demás acciones para observar las imágenes, con la proyección por encima de otros elementos escénicos. Por este aspecto, entra en disputa el uso de los audiovisuales en las representaciones según ciertos estándares de la dramaturgia con recursos multimedia, con la relación de subordinación entre los espacios filmicos y escénicos difuminada y con el pertinente cuestionamiento de correcto uso dramático o teatral y de su posible catalogación como otro tipo de espectáculos con la combinación de artes vivas y artes mediadas.

Palabras clave: Teatro posdramático; Espacio escénico; Espacio filmico; Proyección; Tecnovivio

[en] The projections in Rodrigo García's theatre: the relationship of subordination between filmic space and scenic space

Abstract. Rodrigo García's stage performances (1964), specifically those of the last two decades, are characterized by the presence of the resource of the screenings and, with them, the creation of filmic spaces in the stage space. He has included pre-recorded complete pieces, used the projection screen for the retransmission of scenes outside or inside the stage during the performance, shown the vision of the actors, shared texts... Screening time occupies a large part of the staging, with the stop of other actions to observe the images, with the projection above other scenic elements. About this aspect, the use of audiovisual in performances according to certain standards of multimedia dramaturgy comes into dispute, with the relationship of subordination between the filmic and stage spaces blurred, with the pertinent questioning of proper dramaturgical or theatrical use and of its possible cataloging as another type of show with the combination of live arts and mediated arts.

Keywords: Postdramatic theatre; Scenic space; Filmic space; Projection; Tecnovivio

Sumario. 1. La teatralidad de las proyecciones y su uso como material en Rodrigo García. 2. Análisis de obras. 2.1. Daisy. 2.2. Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto. 2.3. PS/WAM. 3. Conclusión comparativa. 4. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Bravo Tena, E. M. (2023) "Las proyecciones en el teatro de Rodrigo García: la relación de subordinación entre el espacio filmico y el espacio escénico", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 5, 75-81.

1. La teatralidad de las proyecciones y su uso como material en Rodrigo García

En el teatro, los recursos multimedia han aumentado exponencialmente desde su democratización entre artistas teatrales, consagrados y *amateurs*, durante las últimas décadas por la facilidad y la accesibilidad adquirida en los dispositivos tecnológicos y en la edición de contenidos de estos medios. Por estos avances, numerosas representaciones recurren a estos elementos, sea teatro convencional, comercial, clásico o vanguardista, sin que su uso esté asociado

a una estética concreta. Por ello, la cuestión principal sobre la que se presta especial atención es en el uso dramático de los mismos. Así, cabe preguntarse sobre la correcta conjunción del lenguaje audiovisual en el entorno escénico, de los límites que lo audiovisual no debe traspasar dentro de lo teatral en términos dramáticos para hablar de teatralidad y no de proyección cinematográfica o artes mediadas, con una clara subordinación de lo audiovisual frente a lo escénico; cuestionamientos que se enfocan en el arte teatral en su totalidad y que nos permiten discernir sobre la esencia del teatro y sobre su relación con la imagen

¹ Universidad de Alcalá, eduardom.bravo@hotmail.com.

multimedia desde su máximo apogeo en los años 80 según lo recogido por López Antuñano en *La escena del siglo XXI* (2016) y su apartado sobre los audiovisuales en escena. Para concretar esta investigación, recurrimos a la obra de Rodrigo García, autor que comprende la mayoría de estas décadas y prolífico en el uso de la proyección, con el fin de comprobar si su obra se adecúa a las características que debe cumplir la imagen multimedia dentro del teatro y su relación con la escena, como perfecto ejemplo que servirá para abordar la cuestión principal de este artículo.

Rodrigo García, autor argentino nacido en 1964 en la provincia de Buenos Aires, ha conseguido una dilatada carrera profesional en las tablas. Con su compañía teatral La Carnicería Teatro firma sus obras hasta día de hoy, donde ejerce de escritor, director de escena, diseñador del espacio escénico, escenógrafo... entre otras facetas. Aunque sea nombrada como compañía, La Carnicería Teatro viene a ser la huella individual de Rodrigo García, a través de la cual investiga y crea con la participación de colaboradores [Radio France Internationale 29, marzo, 2019], con un número aproximado de 40 obras teatrales en su trayectoria. En el 98, le conceden el Max de Teatro Alternativo en el 98; en el 2009 recibirá además el Premio Europa Nueva Realidad Teatral y en el 2014 será nombrado director del Centre Dramatique National (CDN) de Montpellier (Francia). Sobre el uso de proyecciones en sus puestas en escena, a lo largo de sus tres etapas creativas (Teatro poético, 1986-1999; Teatro político, 2000-2009; Obras universo, 2010-...) ² destaca en las dos últimas, ya que en la etapa de Teatro poético únicamente produce una videocreación (*Tempestad de Auden*, 1993). Entre el 2000 y el 2009, sus obras estarán formadas con elementos proyectados, pero será a partir del 2006 con *Aproximación a la idea de desconfianza* hasta la actualidad cuando la utilización del recurso lumínico se pluralice en sus formas y funciones, por lo que el final de su segunda etapa y Obras universo por completo serán sobre las que se centre nuestra atención.

En sus más de 30 años de carrera, una característica fundamental ha destacado sobre las demás, de vital importancia para comprender su obra en relación al audiovisual y a su estructuración misma, especialmente a partir de 1993 con su obra *Los tres cerditos* al desaparecer el concepto clásico de dramaturgia: el uso de la palabra. Cuando nos referimos a este concepto tan inabarcable de primeras, debemos especificar el andamiaje de las representaciones de Rodrigo García para una completa comprensión. En sus primeros años de creación, de los mismos textos partía la estructura compositiva de las puestas en escena; de ellos, nacía el sistema de signos escénicos como proceso dramático común en la tradición europea de la modernidad. Será en su etapa de Teatro político cuando el texto pasa a ser material textual [Lehmann 2017: 30] y no partitura; la dramaturgia no nace de la textualidad, sino de un trabajo ajeno que no jerarquiza los elementos presentes en la creación teatral, como, por ejemplo, la iluminación, la escenogra-

fía, las proyecciones... etc., bajo las órdenes del texto, con un tratamiento ecuaníme. El mismo autor acuña una nomenclatura que confirma el uso de los textos, de la palabra, en sus representaciones: “cenizas escogidas” [García 2016: 9], que se acompasa a la perfección con la idea de Hans-Thies Lehmann de material textual. Esta metáfora se fundamenta en la idea de la representación como algo efímero, que, al efectuarse, arde en el teatro y solo quedan restos de papel: el texto escrito. Un texto que no vertebra la representación, y que, al arder, deja fragmentos que el público puede disfrutar en su lectura, con el conocimiento de que aquellas líneas fueron parte de una puesta en escena y como único vestigio de un arte del tiempo como es el teatro. De este modo, se comprende que el texto es un elemento más en sus representaciones, desprendido de su acostumbrado papel jerarquizador de la puesta en escena. Aun así, aunque parezca que de esta forma se minusvalora el papel del texto, en el caso de Rodrigo García, es de una importancia capital, aunque no desde el punto de vista jerarquizador. Como confirma Fernando Olaya, al contrario de lo que podría resultar obvio, no es un mero apósito ni funciona como eje, por lo que se encuentra en un punto intermedio, en una forma más cercana al discurso que al terreno dialógico. Estos discursos se encuentran en dos ámbitos: a) proferidos por actores, b) proyectados al fondo del escenario o sobre distintas superficies [Olaya 2015: 69-70]. Estos textos narrativos, sea cual sea su presencia en el escenario, están cuidados al milímetro por el autor, con una constante por parte del autor de encajar la literatura dentro del teatro de diversas maneras (pintados con tiza en las paredes, grabados en voz en off o proyectados³) [Ruiz y Hernández 2008] para alcanzar nuevos vehículos de la literatura dentro del teatro, incluso en su desconocimiento de qué hace teatral un texto [Tamames 2020: 571-573]. Desde esta confusión admitida por el propio Rodrigo García en términos de teatralidad, cabe decir que por la plétora de diferentes definiciones de teatro, incluso etnocentristas, idealistas, místicas o demasiado generales [Pavis 1998: 434], es más que comprensible el aparente desconocimiento del autor sobre la esencia teatral. Para solventar este aspecto en esta investigación, se hace referencia a su aspecto más básico y no centrado en el texto, elaborado por Alain Girault: desde un punto de vista estático, la existencia de un espacio (la escena), habitado por la figura del actor, y un lugar desde el que mirar, con espectadores; desde un punto de vista dinámico, con la creación de un mundo ficticio, en contraposición con el mundo real de los espectadores, de la sala [Pavis 1998: 436]. La definición de teatro estático se cumple en las representaciones de Rodrigo García, aunque el espacio escénico o el escenario conviva con la sala o el lugar desde el que los espectadores observan; sin embargo, se halla conflicto con el concepto de mundo ficticio en contraposición al mundo real. Según defiende López Antuñano, el autor argentino pertenece a las Nuevas Escrituras Escénicas, las cuales se caracterizan por una

² Etapas creativas definidas por Juan José Fernández Villanueva, en el capítulo titulado «Rodrigo García. Palabra y escenario», incluido en *La escenificación española contemporánea* (2017).

³ En este último caso, el mismo autor reconoce que recurrió al formato por necesidad, además de su interés por introducir la literatura, por no soportar la manera en la que hablaban los actores [Bravo 2021: 262].

gran individualidad y autorreferencialidad, oscureciendo la obtención de una tesis concreta en las representaciones [López 2016b: 19], además de poner en duda la existencia de un mundo ficticio por las características de sus obras: fábula diluida y ausencia de cosmos ficticio por las referencias continuas al mundo real [Bravo 2021: 179]. Por estas premisas y por la pertinencia del uso del término de Lehmann de material textual, sus producciones se alinean con la concepción de teatro posdramático por la ruptura de la idea de representar un cosmos ficticio [Lehmann 2017: 55] y con la concepción del teatro estático de Alain Girault, que remite a los orígenes del teatro por su aspecto de acontecimiento en el aquí y ahora y que Lehmann recoge como una de las características propias de esta nueva corriente. Por lo que, desde el punto de vista del teatro como acontecimiento, sus obras se podrían definir como teatrales, ya que en estos acercamientos no cuestionan el uso de las proyecciones, excepto por la ausencia del actor de la escena que rompería con la idea de teatro estático, reemplazado en este caso por material audiovisual. Fuera de la concepción del teatro como acontecimiento basado en el texto y con un cosmos ficticio, también se encuentra otra arte viva: el *performance art*, aparecido por rebelión en contra del papel del texto en el teatro que podría, a priori, encajar con la producción artística del autor, pero por la insistencia de la presencia del individuo en escena delante del público según Erving Goffman [Pavis 2016: 237], y sin aportaciones sobre el material audiovisual que se pudiera incorporar, (además de que la *performance*, por su aspecto de producción artística única cada día que se ejecuta, en contraposición con puesta en escena, entendida para su repetición como producto [Pavis 2016: 238]), no se ajustaría a las representaciones de Rodrigo García. Por último, habría que considerar el término *tecnovivio* del doctor Jorge Dubatti como posibilidad de la existencia teatral con la ausencia de la presencia actoral. Convivio como fundamento del teatro por su exigencia de presencia real, de corporalidad frente a espectadores, sin intermediación tecnológica que sustituya el cuerpo [Dubatti 2015: 45], tecnovivio como encuentro en el que los actores no están presentes y son mediados, de forma interactiva o monoactiva⁴, como posible uso de la proyección en el teatro, con la única presencia de los espectadores; cruce de convivio y tecnovivio como posibilidad en la escena teatral [Dubatti 2015: 49-51] de Rodrigo García.

Vista la estructura de sus obras, la relación de las mismas con el texto y una breve aproximación teórica al fundamento de su trabajo, nos centramos ahora en las proyecciones. Como se ha explicado, su uso es abundante en escena como canal para compartir los textos que el autor tan cuidadosamente elabora para sus obras, consciente de que es un medio que hoy en día es popular, aunque él comenzó a usarlo antes de su aparente fama actual [Bravo 2021: 262]. Además, Rodrigo García no solo

proyecta textos. Las representaciones están construidas con muchos elementos de distintos lenguajes, entre ellos el audiovisual. No solo palabras en su afán por convertir la literatura en una herramienta teatral, también escenas e imágenes pregrabadas, en directo, fotografías, planos detalles... El mismo Patrice Pavis habla de las proyecciones como materiales que se incorporan de imágenes en el cuerpo vivo de la representación, como imágenes fijas, textos, vídeos o películas... Así, les concede todas las posibilidades y funciones dramáticas, entre ellas la distanciamiento a través de las palabras, el enfrentamiento entre lo vivo y lo muerto, la visualización de detalles de la actuación en directo retransmitidos en pantallas, ambientación..., al igual que contempla una cierta problemática y confusión por la unión de dos sistemas contrarios: la representación como sistema de presencia corporal en el espacio escénico y la duplicación mediática de la proyección como espacio filmico [Pavis 1998: 361]. López Antuñano, de igual modo, recoge los criterios de uso de las proyecciones para su completa integración en el teatro, bajo pena de desaparición del teatro por la interferencia que podría causar la utilización del material audiovisual en el arte teatral, por la suplantación del actor por parte de lo proyectado, ya que si desaparece el actor desaparecería el teatro, se desvanecería el sujeto dramático que impulsa la acción y, con ella el teatro [López Antuñano 2016a: 278], en la misma línea de la definición de Alain Girault de teatro estático. Los criterios serían los siguientes: el contenido audiovisual no podía ser ornamental, superfluo, narrativo o descriptivo (no se debe repetir aquello que ya está presente), sino que debía estar integrado en la puesta en escena [López Antuñano 2016a: 276], y la presencia obligada del actor. Aunque puedan parecer coercitivos, las funciones dramáticas, como podemos observar, son paralelas y complementarias a las esbozadas por Pavis: proyección de imágenes de forma simultánea a la escena con la acción de los actores sin necesidad de que las dos acciones estén conectadas; mostrar subtexto y así abreviar parlamentos o sintetizar el pensamiento; imágenes oníricas o del subconsciente, las cuales serían difíciles de expresar desde la acción teatral... etc. [López Antuñano 2016a: 280]. En definitiva, materiales audiovisuales con los que se conforma una puesta en escena, en perfecto equilibrio con los demás para mantener la cualidad teatral de la representación. Si de los textos de Rodrigo García, el propio autor elabora un término para designarlos, los cuales, salvo en su primera etapa creativa de Teatro Poético (1986-1999) [Fernández 2017: 85-87] donde el texto es jerárquico a pesar de que empezara a deconstruirse, son residuos de sus puestas en escena, sin grandes anotaciones escénicas, no dramáticos, pero sí teatrales: “Los tramé mientras ensayaba las piezas [...] Metidos en un libro, estos textos se sienten extraños. Ellos vivieron y ardieron en el teatro [García 2016: 9]”, encontramos otro término propio para designar sus proyecciones, su material audiovisual. Al acercamos a su página web (www.rodrirogarcia.es) se descubre un gran paralelismo entre lo que él llamada cenizas escogidas, compatible a lo que Lehmann nombra material textual, y los archivos de vídeo que en sus representaciones se

⁴ Jorge Dubatti diferencia dos formas de tecnovivio: interactivo (como conexión entre varias personas puestas en común por medio de la tecnología en el tiempo presente) y monoactivo (conexión entre varias personas, pero, gracias a la tecnología, con diferencia en el tiempo y/o el espacio) [Dubatti 2015: 46]

proyectan y que se encuentran subidos en plataformas de vídeo como piezas individuales. Los titula *Extra*, y, a partir de este nombre, de la propia nomenclatura que establece sobre su trabajo, podemos elaborar dos argumentos: el primero, un simple azar que no responde a profundos razonamientos, por razones probablemente inexistentes; el segundo, la denominación del material audiovisual de la puesta en escena como un elemento más de la representación, no determinante (de ahí su nombre de extra, como material extra, o material audiovisual si ampliamos el término acuñado por Lehmann sobre el texto), como confirmación de la teatralidad presente, de la subordinación de este material que el mismo autor nombra como un extra del trabajo total, de la representación teatral.

Para una comprobación más allá del acercamiento previo por la nomenclatura del autor y los conceptos abordados con anterioridad, analizamos tres de las obras de Rodrigo García según los criterios recogidos por López Antuñano sobre el uso dramático de las proyecciones: *Daisy* (2013), *Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto* (2017) y *PS/WAM* (2020), obras pertenecientes a Obras universo, etapa donde desarrolla numerosas proyecciones en distintas formas, elegidas para este análisis debido a que sus características nos permiten ahondar en la conflictividad del uso de audiovisuales y la teatralidad.

2. Análisis de obras

2.1. *Daisy*

Obra estrenada⁵ en el Théâtre des Haras d'Annecy (Francia) el 10 de septiembre de 2013, con la interpretación de Gonzalo Cunill y Juan Oriente. En el escenario, la siguiente disposición: en tercer término a la izquierda, una pantalla donde se leerán los títulos de cada monólogo y las distintas proyecciones, pegada a una estantería llena de libros colocada en el centro del escenario; en tercer término, a la derecha, otra pantalla donde se proyecta el texto en el idioma del país donde se represente, con una motocicleta parada delante; en segundo término, en el centro, un practicable con forma de perro de unos dos metros de alto y al que los actores pueden subirse; después, a lo largo del escenario, cuatro sillas de diversas alturas y formas, una de ellas redonda, roja y blanca (con posibilidad de cierre con una tapadera transparente), una manguera, instrumentos musicales de percusión y distintas cámaras y trípodes. La escenografía, por sus objetos tan dispares, ofrece una sensación homogénea de caos y de heterogeneidad.

El desarrollo de la representación se caracteriza por su estructura paratáctica, con bloques separados por medio de proyecciones de texto que anuncian el título del siguiente apartado. Se usan cámaras en el escenario para recoger imágenes y proyectarlas en las pantallas en el fondo en directo, con el fin de mostrar el detalle, am-

pliarlo y transmitirlo al espectador que desde su posición en el patio de butacas no percibe. A los diez minutos de la representación, por ejemplo, se contempla la proyección de unas imágenes captadas por una de las cámaras del escenario: retransmite un recipiente lleno de cucarachas, a las que uno de los actores dará de comer trozos de lechugas, mientras recita un monólogo mencionando dichos insectos, con una posible función dramática de ilustrar el contenido de su disertación.

Encontramos material audiovisual pregrabado, en ocasiones con los actores presentes y en otras con ellos fuera del escenario o, si están frente al público, sin ejecutar ninguna acción. En una de ellas, estamos unos tres minutos sin la presencia de los actores, ya que el escenario está a oscuras salvo la luz que emiten las imágenes proyectadas, en contraposición a la obligada presencia de la figura del actor en escena para poder hablar de teatralidad.

De las veces que las proyecciones acompañan a los actores, por ejemplo, en el minuto treinta y cinco de la representación, observamos una posible función dramática de ambientación o para mostrar cuadros o ilustraciones, al proyectar un vídeo de unos caracoles sobre una superficie blanca mientras uno de los actores recita un monólogo. En principio, proyección y monólogo no están relacionados temáticamente, por ello hablamos de posibles funciones dramáticas.

Se proyecta el mismo texto que los actores están recitando, en pantallas de dimensiones considerables, aunque suele ser por motivos de traducción al hacerse la obra en un país no hispanohablante; sin embargo, no es en un formato típico de sobretítulos, donde el texto pasa más disimulado, sino que se proyecta en grandes pantallas que, aunque no conozcas el idioma, te hacen prestarles atención por su gran tamaño. Este uso puede comprenderse como superfluo o narrativo, o incluso ornamental, redundante al dar la misma información que ya se está ofreciendo por parte de la narración del actor.

Por la disposición de la escena y el gran tamaño de las pantallas en tercer término, sumado al conjunto dispar del *attrezzo* o practicables sobre el escenario, la atención es captada sobre todo por las proyecciones por su potencia lumínica y por el tipo de contenido llamativo que ofrecen los extra; salvo por el caso de la gran figura del perro, los objetos del escenario no forman un conjunto visual que supere lo llamativo de las imágenes, además de que estas los superan en altura y, al estar colocados en tercer término, resaltan en el horizonte del escenario.

2.2. *Evel Knievel contra Macbeth na terra do Finado Umberto*

Se estrenó⁶ el quince de noviembre de 2017 en el teatro Humain trop humain del Centro Dramático Nacional de Montpellier, con los actores Núria Lloansi, Inge Van Bruystegem y Gabriel Ferreira Caldas. Con una escena austera, preside una superficie blanca de

⁵ Como referencia de esta obra, tomamos la grabación de la página web del autor [García a]

⁶ Como referencia de esta obra, tomamos la grabación de la página web del autor [García b]

grandes dimensiones al fondo del escenario a modo de pantalla, de considerable altura; un teclado-xilófono en tercer término a la izquierda; el resto de elementos que entrarán en escena (trajes, extintores, paneles *bocadillo* para los subtítulos) aparecerán de la mano de los actores. Prácticamente, estamos ante un espacio vacío.

La obra comienza con una proyección de unos nueve minutos, sin la presencia de ningún actor en escena hasta la finalización del vídeo para dar paso al texto del título de la obra, en clara contradicción con lo comentado de la obligatoriedad de la presencia actoral. Con la entrada del elenco, se proyectan imágenes en directo, recogidas por la cámara portátil manejada por una de las actrices; con este dispositivo, se marcharán detrás de la pantalla y retransmitirá una escena que continúa la narrativa de la proyección de nueve minutos anterior, fuera de la visión del espectador. Esta segunda proyección sí se encuadra dentro de un posible uso dramático en un primer momento y respeta la presencia inexcusable de actores en escena, pero, según pasan los minutos, vuelven a desaparecer del escenario, con la repetición de la rutina de dejar el espacio vacío, salvo por la proyección, en distintas ocasiones de la representación.

Como ocurría en la representación de *Daisy*, el recurso de utilizar las proyecciones con un posible uso descriptivo o narrativo se lleva a cabo. Los monólogos enunciados por el elenco de la representación son proyectados, ya sea en la pantalla del fondo del escenario o en un practicable, una superficie de unos dos metros de diámetro con forma de *bocadillo* de tebeo. Sobre este último, colocado a la derecha de la actriz, se irá proyectando el texto enunciado. A partir del minuto cincuenta, también se presencia la proyección del texto proferido por una de las actrices, pero con un fin dramático diferente, alejado del uso descriptivo anterior. El texto se dosifica letra a letra durante la lectura, con un tamaño de letra que abarca la pantalla al completo, quizá con un fin dramático o de fanfarronería tecnológica o de ambientación. La cuestión del idioma de los textos es crucial. Si en *Daisy* los textos servían de traducción para espectadores desconocedores de la lengua castellana, *Evel Knievel...* también recurre a este sistema, aunque utilicen la lengua del público, como el caso del monólogo dosificado letra a letra.

Volviendo a la obligada presencia de los actores en escena, observamos que en *Evel Knievel...* son numerosos los momentos en los que el espacio se vacía, ya sea realmente o por la ausencia de luz que hace desaparecer de la vista al elenco. En esas ocasiones, vemos vídeos de lo que podríamos definir como pequeñas películas elaboradas para la puesta en escena o directamente escenas de películas existentes. Aunque al final de algunas de estas entren los actores a escena y haya continuidad, la única acción durante varios segmentos es aquella de la duplicación mediática de la imagen multimedia. E, incluso, sobre el minuto cuarenta y cuatro, durante una proyección, el elenco está presente, pero se dedican a observar la pantalla como espectadores, y sin estar iluminados, salvo por una tenue luz, con lo que podríamos estimar que su presencia se ve diluida al concedérsele prioridad a las imágenes.

2.3. PS/WAM

Estrenada⁷ el 21 febrero de 2020 en las Naves del Matadero (Madrid) después de un periodo de residencia en los teatros con Juan Loriente y Daniel Romero como actores, fue llamada *performance* por muchos medios de comunicación, aunque en la página del autor aparece junto a sus obras de teatro. Se desarrollaba en uno de los teatros del Matadero, sin gradas, ni asientos ni escenario, no como en las dos anteriores representaciones con una distribución a la italiana. Se trata de un espacio despejado por el que los espectadores podían moverse y al cual eran recibidos por dos actores caracterizados: Daniel Romero y Juan Loriente, custodiando una máquina de turnos roja de la que irá sacando tickets el público. Una vez entran, para crear una imagen más certera al lector de cómo es la puesta en escena, se podría decir que sobre el escenario nos encontramos con una sala más propia de un museo de arte contemporáneo que con un escenario al uso. Distintas instalaciones esparcidas por una gran sala de 1264,49m²: pantallas con vídeos de detalles de pequeños objetos en movimiento, colocadas en la entrada como primer contenido que descubre el espectador y ante el que puede detenerse en su *paseo*, un invernadero verde con altavoces dentro y con una hucha de un cerdo de arcilla dando vueltas sobre un tocadiscos, tres metrónomos sobre cajas de cervezas y con un micrófono para retransmitir el sonido, un terrario con iguanas, cuadros de paisajes intervenidos con cascabeles, cabezas de animales de caza disecados en el suelo... entre otras instalaciones artísticas. Al medio de esta disposición, una alfombra roja que conduce a los extremos de la sala, terminando por las dos puntas en forma de círculo con rocas de considerables dimensiones en el centro; al fondo a la derecha se encuentra una proyección en una pared de fragmentos de películas de terror que avanzan fotograma a fotograma al ritmo de música clásica. En una esquina de la sala, una mesa con dulces para el consumo, colocados sobre números impresos en un mantel y con botellas de agua a los pies. Lo colocado en el espacio escénico tiene la categoría de practicable, ya que, por ejemplo, el cuadro con cascabeles, sobre el minuto trece, es movido por uno de los actores mientras que otro sujeta enfrente la cabeza disecada del animal. El público tiene la posibilidad de moverse según desee; no está sentado con la mirada dirigida hacia un escenario. De esta forma, puede seguir vagando por la sala o guiarse por las acciones de los actores. Obviamente, tal y como se ve en la grabación, el público suele seguir a los actores en masa, por lo que es difícil hablar de la suplantación del actor en el espacio escénico si no fuera por los periodos de aparente inacción de los mismos durante la función, sino fuera por el siguiente caso: se proyecta en la pantalla de la pared un cronómetro que da tiempo a la lectura y, delante de cada instalación, se desenrollan grandes textos, con los espectadores, en su mayoría, dedicados a leerlos, incluso con la formación de un corrillo de personas

⁷ Como referencia de esta obra, tomamos la grabación de la página web del autor [García 3]

leyendo sentadas en sillas. Por lo tanto, en ese tiempo, la figura del actor se diluye, paseando entre el público casi sin que se les preste atención. Después de que termine el tiempo de pausa, desaparece el cronómetro y se proyecta fotograma a fotograma una escena de lucha del actor Bruce Lee. No será hasta que acabe esta proyección que los actores vuelvan a desarrollar acciones que les devuelvan el foco. Sirva este esbozo de descripción de la primera hora de representación como ejemplo de la dinámica imperante, ya que se volverá a dar un tiempo libre cronometrado para leer y para comer, y, aunque los bloques de acciones llevados a cabo por los actores se den con más asiduidad en la última media hora, el público se mueve por el espacio con más libertad que al inicio, acostumbrados a ser ellos mismos quienes decidan hacia dónde quieren mirar, sin ser guiados.

3. Conclusión comparativa

Sobre la subordinación del material audiovisual en las puestas en escena, de la inclusión del espacio filmico dentro del espacio escénico, procedemos a concluir tras el análisis de las obras.

De las tres representaciones, *Daisy* es la que, con un alto número de material audiovisual, carece en menos momentos y durante menos tiempo de la presencia de los actores; no así *Evel Knieval...* o *PS/WAM*, con largas escenas mediadas sin presencia o con inanición por parte del elenco. Como se ha explicado, contradice el uso de las proyecciones según lo recogido por López Antuñano, la misma definición de Alain Girault del teatro estático, del convivio de Dubatti, y es un ejemplo propio de la conflictividad expresada por Patrice Pavis al incluir un elemento mediado sobre el cuerpo vivo de la representación; mediado, con el matiz de tecnovivio en sus dos aspectos: interactivo cuando las proyecciones se caracterizan por retransmitir las imágenes que se graban durante la función, y monoactivo cuando son audiovisuales pregrabados. Estos materiales se definen en su mayoría por ser narrativos cuando se reproduce el mismo texto que los actores enuncian, por lo que se vuelven superfluos, descriptivos y ornamentales. Además, y debido a su costumbre por no buscarle una explicación a su propio trabajo [Castro 30, noviembre, 2009], estos aspectos son prácticamente imposibles de determinar, pues Rodrigo García acostumbra a no explicar ni a sus actores sus decisiones [Diago 1998] por la pérdida del misterio y la racionalización del arte [Santillán 2009: 90], por lo que, desde el punto de vista del espectador, hay una total

oscuridad en cuanto al mensaje presente en la puesta en escena que no se desvela, unido al aspecto posdramático del abandono de la síntesis dejando espacio a la falta de significación [Lehmann 2017: 143]. En resumen, tanto por la cuestión de la presencia sobre el escenario del actor como por el uso de las proyecciones, las tres puestas en escena pondrían en jaque las premisas necesarias para hablar de teatralidad según lo recogido por López Antuñano, con una subordinación inefectiva del espacio filmico ante el espacio escénico, con un uso de las proyecciones no dramático y con la inadmisibile desaparición del actor sobre el escenario. Ahora bien, aunque la definición del uso narrativo, descriptivo, superfluo y ornamental de las proyecciones sea cuestionable por lo citado, hay un aspecto sobre el que sí se debe debatir: la presencia humana sobre el escenario. Según lo comentado por Jorge Dubatti, estaríamos ante un cruce entre el convivio y el tecnovivio, tanto dinámico como interactivo, ampliando las concepciones de teatralidad por el avance de los tiempos y los requerimientos del presente⁸ que los anteriores autores no tuvieron en cuenta. Entonces, la necesidad de la presencia para hablar del teatro se diluye por las nuevas formas que aparecen, del mismo modo que la obligatoriedad de la existencia de un cosmos ficticio encerrado en un texto para las representaciones, con el texto como elemento jerárquico. En el caso de Rodrigo García, el texto como material (cenizas escogidas); las proyecciones como material (extra). Si descartamos el aspecto de la presencia y las especificaciones del uso dramático del material audiovisual por su imposibilidad de acercamiento certero, para hablar de una definición como teatro, establecemos que se trata de teatro posdramático, con subordinación de los espacios filmicos frente al espacio escénico confirmada por la propia nomenclatura: si la puesta en escena se construye con elementos escénicos como son el texto y las imágenes proyectadas, los extra no acaparan el espectáculo y son incluidos en una representación mayor a pesar de su cualidad como material mediado. E, incluso, si se habla de duración de unos elementos u otros, en ninguna de las puestas en escena superan un tercio de la duración total, por lo que el tecnovivio es un elemento más que forma la totalidad.

En definitiva, el espacio escénico es un ente mayor que engloba los elementos con los que forma Rodrigo García sus representaciones teatrales. Por el paso de los años y los distintos avances en los estudios teatrales y en la propia realidad teatral, no podemos guiarnos por conceptos que deben ser ampliamos acorde con las novedades, ya que la teoría teatral va siempre por detrás del arte escénico que se genera [Oliva 2000: 16].

⁸ Por ejemplo, en tiempos de pandemia, el teatro se diversificó en numerosos países, entre ellos España, con espectáculos virtuales como una reinención teatral, completamente online o con semipresencialidad debido a las circunstancias; es decir, la popularización del tecnovivio interactivo por la necesidad.

4. Referencias bibliográficas

- Bravo Tena, Eduardo Manuel (2021): *La potencialidad escénica en los textos de Rodrigo García*, tesis doctoral, Universidad de Alcalá.
- Dubatti, Jorge (2015): “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9: 44-54.
- Fernández Villanueva, Juan José (2015): *Aportaciones a William Layton a la creación escénica. Metodología y puesta en escena*, tesis doctoral, Universidad de Alcalá de Henares.
- (2017): “Rodrigo García. Palabra y escenario”, en Margarita del Hoyo (ed.), *La escenificación española contemporánea*, Granada, Tragacanto: 83-104.
- García, Rodrigo (2006): *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*. Segovia, La Uña Rota.
- (2006a): “Daisy”, Rodrigo García, Recurso web, <<https://rodrigogarcia.es/videos/Daisy.mp4>>, Fecha consulta: 02-V-2023.
- (2006b): “Evel Knievel contra Macbeth na terra do finado Humberto”, Rodrigo García, Recurso web, <<https://rodrigogarcia.es/videos/Evel.mp4>>, Fecha consulta: 02-V-2023.
- (2006c): “PS/WAM”, Rodrigo García, Recurso web, <https://rodrigogarcia.es/pswam>, Fecha consulta: 02-V-2023.
- Lehmann, Hans-Thies (2017): *Teatro posdramático*. Murcia, Cendeac.
- (2011): *Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después, en Repensar la dramaturgia*. Murcia, Cendeac.
- (1991): *Theater und Mythos: die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart, J.B. Metzlersche.
- López Antuñano, José Gabriel (2016a): *La escena del siglo XXI*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- (2016b): “Escrituras escénicas del siglo XXI. Reformulación y paradigma, Pygmalion”, *Revista de teatro general y comparado*, 9-10: 15-36.
- López Antuñano, José Gabriel y González Martínez, Javier J. (2016): “El cambio de paradigma en las escrituras dramáticas del siglo XXI”, *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, 9-10: 13-14.
- Losánez, Raúl (2018). “Rodrigo García estrena en Madrid su nueva obra: «Evel Knievel contra Macbeth»”, *La Uña Rota Ediciones*, La uña Rota Ediciones, página web, <<http://www.larota.es/noticias/rotas/rodrigo-garc%C3%ADa-estrena-en-madrid-su-nueva-obra-%C2%ABevel-knievel-contra-macbeth%C2%BB>>. Fecha de consulta: 24/I/2023.
- Monleón, José y Diago, Nel (2003): *La palabra y la escena (Acción Teatral de la Vall digna III)*, Valencia, Universitat de València.
- Olaya Pérez, Fernando (2015): *El teatro de Rodrigo García*. Madrid, Esperpento Ediciones Teatrales.
- Orozco, Lourdes (2009): “Aproximación al teatro de Rodrigo García”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 15.1: 51-61. <https://doi.org/10.1080/14701840903160150>
- Pavis, Patrice (1998): *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós.
- (2016): *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México, Paso de Gato.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2009): “Cenizas escogidas: Aproximación a la escritura dramática de Rodrigo García”, *Cuadernos del Ateneo*, 27: 87-100.
- Puchades Hernández, Xavier (2016): “Ejercicios de caligrafía teatral para escribir una escena imprevisible y disconforme. Rodrigo García (1987-1997)”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 38: 79-103.
- Radio France Internationale [RFI Español] (29, marzo, 2019): *El director y dramaturgo argentino Rodrigo García con Jordi Batallé en RFI* [Video]. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=URrKy9sMJcE>>. Fecha de consulta: 26/I/2023.
- Ruiz Ruiz, Mercedes y Hernández, Yohayna (2008): “Pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene. Charla con Rodrigo García”, *Tablas. La revista cubana de artes escénicas*, 3-4: 55-61.
- Tamames Gala, Cristina (2020): “La belleza es una desviación: Rodrigo García reflexiona sobre teatralidad, poesía y performance”, *Acotaciones*, 45: 565-593.