



Autora: **Fobbio, Laura**

Artículo de revista

La puesta en espacio del relato: Gólgota picnic de Rodrigo García, lo monologal y la escena como vanitas del capitalismo

Año: 2019

Fobbio, L. (2019). La puesta en espacio del relato: Gólgota picnic de Rodrigo García, lo monologal y la escena como vanitas del capitalismo. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (9), 39-69. Repositorio Digital Institucional Universidad Provincial de Córdoba. <https://repositorio.upc.edu.ar/handle/123456789/541>

La puesta en espacio del relato: *Gólgota picnic* de Rodrigo García, lo monologal y la escena como vanitas del capitalismo

Laura Fobbio

Universidad Nacional de Córdoba - Instituto de Artes del Espectáculo, UBA
laura.fobbio@gmail.com

Resumen: En *Gólgota picnic*, Rodrigo García desmonta las convenciones teatrales del texto dramático y del texto escénico, en una propuesta monologal que definimos como la 'puesta en espacio del relato'. Presenta un paisaje escénico de liminalidad interartística (teatro y: literatura, plástica, danza, música, video creación) desde un pronunciamiento (auto)reflexivo y (auto)referencial sobre la vida, el amor y la muerte. Analizamos aquí decisiones y procedimientos postvanguardistas, y posibles efectos de la atomización de la/s H/historia/s, la puesta en crisis del personaje, del diálogo y del monólogo. Examinamos, además, la tensión cuerpo-carne en *Gólgota picnic*, atendiendo a las referidas representaciones pictóricas de la crucifixión, e identificando resonancias de la carnicería del arte Latinoamericano. Para el estudio de la relación entre teatro y pintura, tenemos en cuenta la apropiación escénica de géneros plásticos como el retrato y la vanitas, y de procedimientos como el escorzo, para configurar lo que denominamos anamorfosis expandida.

Palabras clave: Monologal – Postvanguardia – Pintura – Liminalidad – Rodrigo García

Resumo: No *Gólgota picnic*, Rodrigo García desmonta as convenções teatrais do texto dramático e do texto cênico, numa proposta 'monologal' que nós definimos como a "posta em espaço do relato". Apresenta uma paisagem cênica de liminalidade interartística (teatro e: literatura, artes visuais, dança, música, criação de vídeos) a partir de um pronunciamento (auto) reflexivo e (auto) referencial sobre a vida, o amor e a morte. Analisamos aqui as decisões e procedimentos postvanguardistas e possíveis efeitos da atomização das H/storia/s, a crise no personagem, o diálogo e o monólogo. Examinamos também a tensão corpo- carne no *Gólgota picnic*, atendendo às representações pictóricas da crucificação e identificando ressonâncias da carnificina da arte latino-americana. Para estudar a relação entre teatro e pintura, consideramos a apropriação de gêneros cênica plástica, tais como retratos e vanitas, e procedimentos como escorço, para definir o que chamamos anamorfosis expandida.

Palavras-chave: Monologal - Postvanguardia- Pintura - Liminalidade - Rodrigo García

Abstract: In *Golgotha picnic*, Rodrigo García dismantles the theatrical conventions of the dramatic text and the scenic text, in a monologal proposal that we define as the 'mise en space of the story'. It presents a scenic landscape of inter-artistic liminality (theater and: literature, visual arts, dance, music, video creation) from a (auto) reflective and (self) referential pronouncement about life, love and death. We analyze here post-avant-garde decisions and procedures, and possible effects of the atomization of the H/story/ies, the crisis in the character, the dialogue and the monologue. We also examined the body-flesh tension in *Golgotha picnic*, attending to the pictorial representations of the crucifixion, and identifying resonances of the carnage of Latin American art. For the study of the relationship between theater and painting, we take into account the scenic appropriation of plastic genres such as portrait and vanitas, and of procedures such as foreshortening, to configure what we call expanded anamorphosis.

Key-words: Monologal – Postvanguard – Painting – Liminality – Rodrigo García

Sólo teníamos para ese hijo
la bienvenida al mundo del trabajo.
Bienvenido –le decíamos.
Bienvenido a las clases y a las calificaciones.
[...] Bienvenido a la destrucción del Amazonas
y al Discovery Channel.
Bienvenido a la clase obrera.

(El heredero, Ariel Schettini)

En *Gólgota picnic*, el dramaturgo y director argentino Rodrigo García¹ desmonta las convenciones teatrales en el texto dramático y en el texto escénico; pone en crisis la fábula, el tiempo y el espacio, el diálogo y el monólogo, el personaje, el cuerpo. García genera las condiciones para que acontezca el caos, lo diseña, lo mensura y, en simultáneo, lo descompone, y metarreflexiona sobre los restos de su creación. Estos rasgos que reconocemos en su teatro, serán analizados aquí en la propuesta dramática y escénica de *Gólgota picnic*, donde la única voz dramática que monologa, se diversifica en la puesta en diferentes voces y cuerpos.² El paisaje escénico plantea *entres*, tensiones interartísticas (teatro y: literatura, plástica, danza, música, videoarte) desde un pronunciamiento (auto)reflexivo y (auto)referencial sobre la humanidad, la vida, el amor y la muerte:

La vida de Cristo siempre me interesó y siempre me fijé en algún filósofo cristiano como Ernesto Renán, que aunque no me gustaba mucho había escrito un libro sobre Cristo. Pero reparé sobre todo en los cineastas: en *El evangelio según San Mateo* de Pasolini, en un proyecto que tenía Teodoro Dreyer para hacer la vida de Cristo que nunca se realizó... También me divertía la película de Scorsese *La última tentación de Cristo*. Tengo un montón de referencias cinematográficas. Y luego la iconografía, todos estos cuadros tremendos de los grandes pintores del Renacimiento y que yo estaba tan habituado a ver en los grandes museos, tanto italianos como flamencos... Y, por supuesto, los pintores españoles. A partir de ahí pensé que podía empezar a trabajar sobre Cristo, pero aquello era muy pesado y muy complejo. Entonces, finalmente, la obra tiene una introducción bastante larga que habla con cierta distancia y con una gran crítica, no a Cristo, sino a la utilización que de Cristo hacen la Iglesia y los sistemas sociales. Luego me lanzo, evidentemente, a hablar de asuntos personales y, en este caso, casi todo gira en torno a la

- 1 Consideramos que la poética teatral de García compone el panorama del arte argentino, aunque el creador se haya instalado en España en los 80 y trabaje en diferentes ciudades de Europa, acordando con Dubatti (2012: 159 y 207) en que se puede hacer teatro argentino más allá de las fronteras geopolíticas.
- 2 El texto con el que trabajamos fue escrito en 2010, estrenado en 2011 en el Centro Dramático Nacional de Madrid y la puesta referenciada es la que presenciamos en el Festival del Mercosur Córdoba 2015 y el registro de video de la función del 30 de octubre de 2014 en Centro Dramático Nacional de Montpellier. La ficha de la puesta estrenada en Madrid, informa lo siguiente: Creación, texto, dirección y escenografía: Rodrigo García. Pianista: Marino Formenti. Música: Joseph Haydn, *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz*. Reparto (por orden alfabético): Gonzalo Cunill Núria Lloansi Juan Lorient Juan Navarro Jean-Benoît Ugeux. Iluminación: Carlos Marquerie. Videocreación: Ramón Diago. Creación sonora en videos: Daniel Romero. Espacio sonoro: Marc Romagosa. Vestuario: Belén Montoliú. Asistente de dirección: John Romão. Asesor técnico: Roberto Cafaggini. Ayudante de vestuario: Susana Moreno. Diseño de cartel: Peret Fotos, David Ruano / Paco Amate. Pianista repetidor en ensayos: Luis Prado. Equipo Técnico: Panes: Tradipan. Sillas: Aldaba. Piano Steinway: Call&Play. Realización de vestuario: Miguel Crespí. Impresión de camisetas: Serinpren. Realización del traje de salto en paracaídas. Necsuits. Pintura del traje de salto en paracaídas: Sara Álvarez. Pintura del casco de paracaidista: Plan 9. Grabación de saltos en paracaídas: David Nimmo. Realización de máscara: Álvaro Aguado (Ferpecto FX).

muerte. Pero está enfocada de una manera muy positiva, muy poco occidental, es decir, vista desde la filosofía oriental, como una realidad; y la vida como una preparación para morir y sin tener tanto problema con la muerte, que quizá es la única certeza porque no sabemos lo que nos va a pasar mañana ni dentro de una hora, pero sí estamos completamente seguros de que nos vamos a morir. Esa es la obra. (García en *Cuaderno pedagógico*, 2010: 13-14).

Gólgota picnic muestra, en ciento treinta minutos, a cuatro actores, una actriz y un intérprete –el pianista Mario Formenti– que montan un picnic –con reposeras, reproductor de música, guitarra, conservadora, comida, botellas– sobre más de 10 000 panes de hamburguesa por función que cubren el escenario italiano (más precisamente 136 panes por metro cuadrado), mientras revisitan, empleando la primera persona, problemáticas individuales y sociales. En un paisaje escénico postvanguardista, el eje está puesto en el discurso de la Biblia judeo-cristiana y en las apropiaciones que de este hizo la Historia, en general, y la pintura, en particular. Valiéndose de lo autobiográfico, la obra de García apela a la parodia, para reflexionar sobre el componente ficcional de esa religión: “Me gusta mucho la Biblia. Era pibe, vivía acá [en Buenos Aires] y me gustaba leer a Borges. Recuerdo una frase irónica de él: ‘La Biblia es el mejor libro de la literatura fantástica’. Ese tipo de irreverencia, tan sutil, me encantó. Empecé a leerla como quien lee *Las mil y una noches*, no como un creyente” (García, 2015b).

Así, en escena, las composiciones plásticas montan crucifixiones y santos sudarios, la corona de espinas aparece estampada en un casco de motociclista, el cuerpo de Cristo en la cruz está pintado en un traje-disfraz que se pone la actriz, una cámara proyecta en vivo –entre otras imágenes– una torre de babel hecha de panes y gusanos ¿Hacia dónde se orienta la mirada de los espectadores ante ese desborde de información simultánea en escena, resuelta con procedimientos plásticos? ¿Qué efectos se buscan producir con tales recursos y decisiones?

El texto dramático de *Gólgota picnic* es un largo parlamento en primera persona que incorpora recursos de la poesía y de la narrativa, sin más convención teatral que una sola acotación escénica, con espacios gráficos que juegan a dar respiro, y algunas frases en mayúscula sostenida. Vale destacar que el primer parlamento de la puesta en escena se remonta a la página 41 de la edición que citamos; es decir que no hay una correspondencia ordinal entre el texto dramático y su escenificación: el devenir único y monologal aparece atomizado en los cuerpos de los actores y de la actriz, en el espacio y el tiempo del espectáculo.

Lo monologal es un procedimiento que reconocemos como propio en la producción de Rodrigo García –y en otras dramaturgias actuales–, en tanto reformulación del teatro de postvanguardia de Beckett y Ionesco: mientras el teatro del absurdo trataba la dificultad y/o imposibilidad de comunicación, promoviendo la autosuficiencia del monólogo en las décadas siguientes, como forma dramático-escénica autónoma del teatro de finales del siglo XX; en *Gólgota picnic*, la propuesta retoma, al tiempo que excede el monólogo –

en tanto único discurrir sostenido por una sola voz–, cuando el actor o la actriz monologan *con otros*, en contrapunto con acciones que no se corresponden con su decir, reproducen y actualizan interacciones pasadas, replican otros discursos. En la dramaturgia monologal, el cuerpo escénico deviene en ‘cuerpo dicente’, cuerpo que principalmente recita, narra, canta (Fobbio, 2016).

De allí que resulte complejo determinar, en *Gólgota picnic*, un orden en la sucesión de los hechos en función de una ‘historia’, o reconocer situaciones que puedan ser descriptas, traducidas con palabras por los espectadores en la postfunción, ya que estamos ante una dramaturgia de la no-representación dramática y escénica (Papin, 1991; Ubersfeld, 2003). Lo monologal en *Gólgota picnic* presenta parlamentos que son fragmentos inconexos, decires individuales –de propuestas colectivas– que se superponen, se entrecruzan, se transforman, sin pretender referir a quien los enuncia, ni ofrecer una composición lógica, ordenada, concatenada del relato –la fábula. El intercambio entre las figuras no busca la comunicación, cuestionando la relación interindividual en la que el “ser-ahí” del personaje –dice Sarrazac (2013: 74)– compone escenas, traza un “paisaje” para la ‘puesta en espacio del relato’, como luego desarrollamos. Lo monologal reformula, en el teatro de postvanguardia del siglo XXI, las relaciones, identidades y comunicación que Gilles Lipovestky ya registra en las últimas décadas del siglo XX:

Leucemización de las relaciones sociales, dificultad para comprenderse, sensación de que las personas no hablan más que de sí mismas y no se escuchan, y tantos otros rasgos característicos de la época final de la moda y del formidable empuje de las existencias y aspiraciones individualistas. La disolución de las identidades sociales, la diversificación de los gustos y la exigencia soberana de ser uno mismo, dan pie a un impase de las relaciones y una crisis de la comunicación sin igual. El intercambio “formal” estereotipado, convencional es cada vez menos satisfactorio; se quiere una comunicación libre, sincera, personal, y se quiere al mismo tiempo una renovación en nuestras relaciones (Lipovestky, 1996: 323. Las comillas son del autor).



En la teoría sobre el teatro europeo occidental actual, lo que Lipovestky estudia en las tensiones entre moda y sociedad, se traduce como crisis del diálogo, de la fábula y del personaje. Jean-Pierre Sarrazac retoma los postulados de Peter Szondi respecto de la figura del rapsoda en el teatro moderno, y los amplía para reconocer, en las dramaturgias europeas actuales, “diálogos mediatizados” (2013: 76), en los cuales el “personaje/sujeto rapsódico” cose y descose en la obra modos poéticos (lírico, épico, dramático, argumentativo), los controla y organiza, y es responsable del montaje: “Una nueva repartición de las voces se ha establecido en el teatro moderno y contemporáneo: encabalgando la voz de los personajes, una voz meta o paradialógica, la del sujeto épico o rapsódico, se infiltra en todas las fallas de la acción, en todos los intersticios de la fábula.” (Sarrazac, 2013: 96).

Por su parte, Jean Pierre Ryngaert, en el mismo libro –*Léxico del drama moderno y contemporáneo*–, retoma estas conceptualizaciones de Sarrazac (2013) para describir al personaje en crisis como la “presencia de

un ausente” o “ausencia vuelta presente” (Ryngaert en Sarrazac, 2013: 169) de un personaje que se redefine y reconstruye en relación con la palabra (comentario, autobiografía, narración, confluencia de voces), es atravesado por discursos/lenguajes prestados o impuestos: personaje como “testaferro” de la palabra (2013: 170). Para introducir la lectura de estos conceptos en *Gólgota picnic*, citamos una vez más a Rodrigo García, cuando señala que:

[*Gólgota picnic*] Es un texto, como escribo siempre, sin situaciones escénicas, sin diálogos (no sé escribirlos). Son largos parlamentos, monólogos que a veces parecen que no son teatrales, que parecen sacados de un libro de filosofía o de una novela. Es un material difícil para los actores, que opone una resistencia. Creo que todo lo que opone una resistencia en el teatro es bueno, porque al final da sus frutos. Hay que luchar contra eso y pensar en distintas formas de expresión. [...] Nunca pude escribir un personaje. Para escribirlo hay que trabajar cierto psicologismo, los pensamientos, su forma de comportarse, y yo escribo literatura. Al final lo mío son palabras, no hay personajes (García, 2015a).

Esos largos parlamentos-monólogos plantean la tensión entre lo que ‘parece no ser teatral’ pero lo es, en el tiempo y el espacio del teatro: cada cuerpo en escena compone diferentes figuras, recita, narra, discurre, dice, monologa, interactúa sin buscar comunicar-se. Lo monologal promueve así lo que denominamos ‘dramaturgias del manifiesto’, en tanto procedimiento que permite al dramaturgo-director discurrir poéticamente, posicionarse desde y sobre el arte, presentar la vida en tensión con la ficción y la ficción en tensión con la vida a través de la voz los “sujetos épicos o rapsódicos” que están en escena (Sarrazac, 2013: 96). Podríamos calificar esta propuesta de García desde los postulados de Beatriz Trastoy (2017) sobre el teatro de presentación, el cual “privilegia el cuerpo del artista, convertido en sujeto-objeto (ya no en personaje), cuyo trabajo se desenvuelve en el espacio y en el tiempo reales y, por lo tanto, acentúa la autorreferencialidad, es decir, el aspecto vinculado a su propia producción” (Trastoy, 2017: 167). En escena, los cuerpos traducen reflexiones sobre la pintura, la religión, la filosofía, la sociedad, mediante la reformulación de postulados y recursos de las vanguardias históricas –como el género del manifiesto– discursos atravesados por la poética de García:

Y la cruz y la muerte fueron embellecidas –como no– por el lenguaje, que es el principio de todo
 Dios es una artimaña lingüística y todo lo que estoy diciendo y lo que diré hasta el final de la obra, pura marrullería que me invento para sobrevivir con algo de júbilo en esta tierra roñosa
 Ahora que lo pienso, toda traducción es un holocausto: se atenta contra miles de sentidos de millones de frases, se matan las comas, los puntos, se extingue letra por letra y no hay abecedario que se resista
 Como si las palabras fuesen de letras de acero que hay que someter al fuego y cambiarles de forma valiéndose de herramientas brutales
 Cuando una frase la traducimos, apagamos del rostro de quien la pronuncio o escribió, el brillo de sus ojos
 Queda la sonrisa o el gesto serio

Quedan las arrugas de la frente
 Quedan los dientes perfectos y blancos o podridos
 Pero no nos llega el brillo de la mirada del ser traducido
 Se traduce lo que se odia (García, *Gólgota picnic*, s/f: 7).

García propone la *mise en abyme* de la traducción: una obra de teatro que traduce discursos a través de procedimientos de otras artes y trata sobre la traducción, sobre los lenguajes, sobre sí misma. Las reflexiones de Trastoy respecto de la traducción dialogan, desde nuestra perspectiva, con la propuesta crítica de la obra de García:

Intérprete es sinónimo de *traductor* y de *actor*. La traducciones, al igual que el teatro, son siempre ejercicios de equivalencia, de semejanza, de invención; son, en última instancia, traiciones, falsificaciones, infidelidades, artificios de la lengua, de la escritura y de la cultura que imponen siempre, ineludiblemente, un regreso a nosotros mismos, una mirada sobre lo propio que nos revela y nos interpreta (Trastoy, 2012: 246).

En *Gólgota picnic*, los cuerpos hablan con la cadencia, el ritmo, la vertiginosidad de quien se acuerda del texto y lo replica para no olvidarse, como si el decir se agolpara en la memoria, en la garganta, sin imprimirle identidad. Según bosqueja García: “¿Quién habla y quién actúa? Siempre es una multitud, incluso en la persona que habla o actúa. Todos nosotros somos grupúsculos. Ya no hay representación, sólo hay acción, acción de la teoría, acción de la práctica en relaciones de relevos o redes” (2015b). El cuerpo que dice, acompaña ese largo parlamento con algún movimiento, pocos gestos, y quienes *hacen* son los otros cuerpos que están en escena, interviniendo ese cuerpo dicente y sus propios cuerpos con máscara, vestuario, comida, pintura, aunque nada logra interrumpir el extenso parlamento. Mientras frente al público, dos actores y la actriz, desnudos, componen diversas esculturas, vinculándose a través de los pelos del cuerpo, en un extremo del escenario, el actor que en ese momento toma/assume la voz de Cristo le dice a otro el siguiente parlamento:

Al principio fue la risa y luego de la risa llegó el verbo, para indagar
 acerca de la risa
 Pero el verbo no supo cómo decodificar la risa, y a fuerza de hablar, el
 verbo fue secando las risas
 les quitó su espíritu, el espasmo
 Nadie suelta una carcajada por temor a que se desencaje seriamente algo
 en su rostro
 [...] En la supuesta magia del bosque, eso sí, encontré mi corazón de piedra y
 mi mirada de ceniza
 Nada que os parezca bien, me parece bien a mí; nada que os guste, a mí
 me gusta
 Me divertía rabiando y ahora me divierto haciendo rabiar
 Y si no me divierto y rabio, me muero
 Te daría mi vida con tal de que me dejes solo (García, *Gólgota picnic*, s/f: 36-37).

El actor, la actriz, funcionan como *médiums* recitativos del texto autorreflexivo, filosófico, en un devenir

imposible de interrumpir, que describe experiencias –como el vacío que siente Cristo, según la cita anterior– que son despojadas de sentido por la vertiginosidad del decir y las acciones disruptivas que realizan en simultáneo: el monologar constituye puro significante, y las imágenes interpuestas se combinarán, superpondrán y resignificarán en la percepción de los espectadores.³

En este teatro que, como mencionamos, reformula el discurrir absurdista, esa modificación también alcanza a la configuración del personaje: “Beckett le atribuía al menos un entusiasmo fingido, susceptible de hacer avanzar el diálogo y la representación. A partir de ahora, más que hablar, el personaje es hablado” (Ryngaert en Sarrazac, 2013: 171). Ese “ahora” que señala Ryngaert se podría temporizar a partir de la poética de Heiner Müller y su *Máquina Hamlet*. Son varias las decisiones y los procedimientos dramáticos de Müller que resuenan en *Gólgota picnic*, aunque actualizados, como las situaciones inconexas que juegan a constituir escenas, personajes que devienen figuras, decires fragmentarios, tensión entre teatro y poesía, y entre teatro y plástica, puesta en discusión de ideologías, entre otros. El teatro de Rodrigo García es un teatro de postvanguardia que reformula, a su vez, las propuestas postvanguardistas de Beckett, de Ionesco, de Müller. Referimos a la postvanguardia desde la sistematización que realiza Jorge Dubatti (2017), sobre los aportes a los teatros europeo y mundial de la vanguardia histórica artística y política:

Después del “big bang” que produce la vanguardia histórica, el arte y el teatro ya no pueden ser los mismos. Surge en consecuencia la necesidad de hablar de una post-vanguardia (y no neo-vanguardia): otro conjunto de prácticas y concepciones artísticas/teatrales que, desde fundamentos de valor diferentes a los de la vanguardia histórica, se apropia como legado de las concepciones y las prácticas de ésta, incluso ya en parte del mismo período que cubre la vanguardia histórica. Como la vanguardia tiene diversas ramas y expresiones, con tiempos propios, la post-vanguardia se inicia incluso antes de que la vanguardia haya desaparecido en todas sus expresiones. En este sentido, el prefijo “post” puede significar eventual, no necesariamente, “lo que viene después”, pero principalmente significa “lo que es consecuencia de”, lo que asume el legado de la vanguardia. [...] El “post” implica la elaboración de lo aprendido en la experiencia histórica de la vanguardia (Dubatti, 2017. Las comillas son del autor).

En clave de una lectura postvanguardista de *Gólgota picnic*, si retomamos la “dialéctica de los movimientos” que Renato Poggioli (1964) distingue en *Teoría del arte de vanguardia* al caracterizar futurismo, dadaísmo y surrealismo, es posible reconocer, en la puesta de García, la reformulación de los cuatro momentos que, según el teórico, definen a las vanguardias históricas: accionismo, antagonismo, nihilismo y agonismo. En *Gólgota picnic* se ofrece y promueve: un pronunciamiento ideológico y accionista; la libertad creadora caracterizada por la difuminación de los límites entre las artes; el antagonismo en la incomodidad que le produce a los espectadores y en la propuesta anti-sistema desde lo estético, lo ideológico y lo políti-

3 Sobre dicha mixtura entre relato y teatro, reflexiona Pavis (2016: 296-299) en la entrada “relato de vida” a su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* donde aborda diversas modalidades de lo épico apropiado por el teatro y la “renovación del teatro-relato”. Por su parte, en *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, se reconoce el vínculo entre “relato de vida” y fragmentación en el teatro actual (Heulot y Losco en Sarrazac, 2013: 198-199).

co; el cuerpo de los actores y la actriz como espacio-umbral en el cual se traducen la pintura y la vida en la escena; el nihilismo en los planteos de descomposición de conceptualizaciones sobre el amor, la muerte, las representaciones de la religión, el sueño, la vida, la familia; el agonismo que constituye, por un lado, al teatro *per se*, en tanto arte efímero, y que se aborda en la semantización de la muerte, en las coreografías performáticas y la simultaneidad de situaciones (anamorfosis expandida, como explicamos más abajo).

Si particularizamos, en *Gólgota picnic*, el futurismo destaca en la incomodidad producida a los espectadores desde el discurso anti-museístico, y en la incorporación de comida a la escena (panes de hamburguesa, carne picada, tiras de carne, frutas, verduras...), aunque ya no entendido como recurso estético para la creación autónoma –al modo en que los futuristas presentan los banquetes en 1930.⁴ Sino que, en *Gólgota...*, la comida se exhibe obscenamente y como guiño a lo que el futurismo culinario critica cuando apela a la “abolición del cotidianismo mediocrista en los placeres del paladar” (Marinetti y Fillia, 1985: 27), reformulando, a su vez, la propuesta postvanguardista de crítica a la conversión de los objetos en mercancía en las latas Campbell de Andy Warhol:

De hecho, se siente la tentación de enunciar aquí –de manera demasiado prematura– uno de los problemas centrales del posmodernismo y de sus posibles dimensiones políticas: en realidad, la obra de Andy Warhol tiene su eje central en el proceso de conversión de los objetos en mercancías y las grandes vallas con la imagen de la botellas que elevan explícitamente a un primer plano el fetichismo de la mercancía en la transición al capitalismo tardío, deberían ser juicios políticos fuertes y críticos. Dado que no lo son, surge la pregunta de por qué ello es así, y se comienza a plantear con un poco más de seriedad cuáles son las posibilidades de un arte crítico o político en el período posmoderno del capitalismo tardío (Jameson, 1991: 26).



En la propuesta de Rodrigo García reconocemos esos “juicios políticos fuertes y críticos” al capitalismo tardío a los que refiere Fredrik Jameson, ya que el director pone en escena la ‘comida chatarra’, no para exhibirla como objeto estético a deconstruir junto a los espectadores, sino que tapiza el escenario con panes de hamburguesa –cuyo olor invasivo y constante intervendrá la percepción desde que se ingresa a la sala– a modo del teatro de la sorpresa futurista. De acuerdo con la síntesis que realiza Adriana Musitano (2019) en el marco de su investigación sobre el teatro de Romeo Castellucci –con una estética próxima a la propuesta de Rodrigo García–, el teatro de la sorpresa futurista:

[...] deviene en una dramaturgia de obstáculos, que impide la visibilidad plena y cuya figuración provoca (mediante la animalidad, la plástica, el juego, el ataque a lo cultural) sorpresa, incomodidad, e incertezas ante lo que se ve. Abre interrogantes acerca de cómo se lo puede o no interpretar, conduciendo hacia una experiencia sensorial que aporta preguntas existenciales, que recusan un mundo globalizado y pleno de desinformación, y hacen del teatro un espacio poético, generador de

4 Sobre la comida como recurso escénico en el teatro de Buenos Aires, consultar el exhaustivo trabajo de Beatriz Trastoy (2017: 25 y ss.).

incertezas, a la vez que pensamientos no habituales (Musitano, 2019).

Rodrigo García propone esa inconmensurabilidad de panes como creación diseñada, mensurada, que convoca el espacio onírico surrealista –excesivo, excéntrico y ordenado. Luego de las cinco horas de trabajo de los técnicos de escenario para acomodar los panes previamente a la función, y las dos horas, aproximadamente, para deshacerse de los restos de estos, arriesgamos que la destrucción de la creación denuncia –antes, durante y después de la función– la exigencia del mundo del trabajo. La creación se destruye ‘al igual que’/‘junto con’ el alimento perecedero que funciona como material escenográfico en dicha creación:

Respecto a los panes, en el teatro convencional siempre me disgustó todo lo que son los decorados, cosas que dibujan los escenógrafos y que tienen fabricación artesanal. Me gusta trabajar con materia normal y a través de la descontextualización de esa materia darle otra calidad poética. Un pan es un pan, pero en este contexto y por cómo está colocado, genera un universo visual y un paisaje escénico que nos recuerda a algo evidentiísimo que tiene que ver con la religión, como es el milagro de los panes, pero también a algo tan simple, que sabemos todos, que es que la comida en el mundo está mal distribuida (García en *Cuaderno Pedagógico*, 2010: 15-16).

Los panes de hamburguesa refuncionalizan el gesto dadaísta del *ready made* de Duchamp, cuando objetos cotidianos son instalados para componer la provocación, al tiempo que se lo destruye apelando al anti-arte, otro recurso dadaísta que postula la liminalidad entre la praxis de la vida y la artificiosidad de la belleza.⁵ En la entrevista que le hace Daniel Cholakian sobre su última puesta en Argentina, en 2018, *Evel Knievel contra Macbeth* en el Teatro Cervantes de Buenos Aires, a partir de las decisiones que asume García respecto de esa creación, establecemos una continuidad con procedimientos que ya reconocemos en *Gólgota picnic*, de 2011: “Es un momento [el de la producción de *Evel Knievel contra Macbeth*] en el que estoy más preocupado por la ficción y lo puramente poético. Pero esa ficción se sigue alimentando de asuntos biográficos y me gusta que sea humorística. Me encanta que sea un poco surrealista, casi dadaísta. Entonces me permito mezclar todas esas cosas biográficas en esta nueva ficción” (García, 2018).

Por otra parte, *Gólgota picnic* es desmontada mientras acontece, para generar un nuevo orden desde los fragmentos de discursos, desde los panes destrozados y los cuerpos sucios y desnudos de los actores y la actriz: luego de lo que se pensaba como un posible final, acontece el concierto de Mario Formenti durante los cuarenta minutos finales, interpretando Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz de Haydn. Formenti interviene antes, en otros momentos de la obra, vestido de empleado de un local de comidas rápi-

5 La liminalidad es un concepto desarrollado por Ileana Dieguez Caballero (2007) a partir de los postulados de Victor Turner, para pensar la tensión entre teatralidades, performances y política en Latinoamérica, y fue redimensionado por Jorge Dubatti (2016) –propuesta con la que acordamos– al definir el teatro liminal en sus estudios sobre el teatro-matriz, cuando señala que “la liminalidad es también parte del acontecimiento teatral en su definición genérico. No hay teatro sin liminalidad. Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no-ficción; cuerpo natural/cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado/enunciación, constructo poético/construcción poética); representación/no-representación; presencia/ausencia; teatro/otras artes; teatralidad social/teatralidad poética; convivio/tecnovivio, etc. En su plano más abarcador, dramático/no-dramático”.

das, mirando las escenas, las proyecciones, trayendo un delivery. Para tocar el piano, se desnuda, y con la ropa se quita –literal y simbólicamente– el personaje, para interpretar otro rol, el de pianista, en un concierto que sigue siendo parte de la ficción. La obra de Haydn también interpela desde la discusión sobre el lenguaje, sus ambigüedades y contradicciones: *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz* son (re)presentadas mediante sonidos y, lo que es más paradójico, silencios:

Es un momento enormemente profético cuando Haydn, con sus silencios, con sus gestos reducidos y mudos, se niega –tal vez como el primer compositor moderno– a hablar directamente AL público, y crea algo que yo llamaría «música ex negativo»: la orientación radical hacia la interioridad, la renuncia a todo artificio manipulativo que haga de la música –y también del teatro– algo excitante y espectacular bajo una mirada más superficial

[...] En Haydn (Cristo) es tan cercano, un cuerpo humano solitario y dolorido, con un piano como ataúd.

[...] Sin embargo, en la música de Haydn de hecho no encontramos lo que Jesús dijo, encontramos lo que NO dijo. No suspira por nosotros, no nos muestra sus heridas, sus sueños no son revelados, sus explosiones de bondad son sólo para sí mismo, sus cantilenas son mudas y, por tanto, tan presentes (Formenti, 2011. La mayúscula sostenida es del autor).

El teatro incorpora la música para hablar de la muerte, a través de sonidos y silencios. Las luces del escenario se modifican, el foco está puesto en el pianista y en la sombra que proyecta su desnudez, componiendo una figura humana que deviene animal, monstruosa, abyecta en esa sombra, una puesta en abismo del cuerpo ficcional y de los momentos previos a la muerte –las últimas palabras de Cristo, el final del espectáculo de Rodrigo García– convocada por medio de sonidos. La mirada de los espectadores es interpelada desde un foco más claro –aun cuando se duplique en la sombra del pianista– que en escenas anteriores; en ese momento, en que una misma escena es sostenida durante más de cuarenta minutos, durante la función de 2015 en el Festival del Mercosur Córdoba, muchos espectadores se levantaron durante el concierto y se fueron, y al ser consultados sobre esta acción, respondieron que habían ido a ver una obra de teatro, no un concierto de piano. En esas respuestas, en los efectos producidos en los espectadores, se redefina la propuesta de García: ¿qué elementos sí tenía *Gólgota picnic* hasta que aconteció el concierto de piano que permitían calificarla como una obra de teatro? Quizás la reformulación surrealista de la escena onírica que incluye un concierto extenso sobre un escenario cubierto de panes deshechos y con actores y actriz que miran y escuchan desde uno de los laterales del espacio, a modo de un sueño dentro de otro sueño –el de las escenas previas–, es lo que hace que parte de los asistentes elija, explícita y físicamente, cuándo termina la obra, y que ese final se materialice con su ausentarse de la sala.

La obra de García denuncia en escena la sujeción al sistema capitalista –en cohesión y coacción con la religión judeo-cristiana, en particular, en Europa y Latinoamérica– al tiempo que se monta con recursos estatales y lo hace mediante lógicas de producción, circulación y consumo. Si bien esto puede pensarse

como una contradicción, la propuesta de García es autónoma –en el sentido simbolista del término, autonomía entendida como “no-ancilaridad” (Dubatti, 2017)–, en relación a la capacidad liberadora desde la cual interpela a los espectadores.⁶ García, como reconoce Bruno Tackels (2006: 34), se manifiesta sobre la cultura siendo parte de ella y, al mismo tiempo, situándose fuera de ella:

Sinceramente, siempre pensamos con mis actores que las cosas que hacemos no van a provocar a nadie, al contrario, que serán para el público una... una puerta... o derribar un muro... me refiero a la libertad, a que una pieza teatral es buena cuando te hace sentir vergüenza, cuando te hace sentir que tu vida de diario es tímida y que hay espacio para vivir de otra manera solo que tienes que buscarlo y vencer el miedo y la presión social y nuestra aparente falta de imaginación (el mal ejercicio de la fantasía, porque todos la tenemos) (García, 2015c).

La liberación que busca producir la obra como hecho artístico es convocada por la ruptura de las convenciones teatrales –que convocan convenciones sociales–, y el desafío en consonancia con la poética de García –aun cuando el director exprese que “El dolor y la injusticia son tan alevosos en la mayor parte del planeta que no hay lugar para una obra de arte corrosiva; la realidad lo es” (García, 2015c)–, en diálogo con otras poéticas del teatro argentino y europeo de postvanguardia, como las dramaturgias de Jan Lauwers, Emilio García Wehbi, Romeo Castelluci, Jan Fabre, Alejandro Tantanian, por mencionar solo algunas. García, al reflexionar sobre las democracias actuales, nos interpela respecto del modo en que estas “hacen creer” sobre la calidad de la información, su “preocupación” por un sistema educativo deficiente y el nuevo “humanismo” del Fondo Monetario Internacional con el arte: “Todo hombre, como dijo Beuys, debe ser un artista. Por eso insisto en que nuestra acción política, socialmente útil, es aumentar la sensibilidad y ampliar las percepciones con trabajos nuevos y complejos” (García en Tackels, 2006: 110. La traducción es nuestra).⁷

En una próxima instancia de la investigación sobre las propuestas de García, profundizaremos en el estudio de los procedimientos de vanguardia y de postvanguardia reformulados por su teatro, acordando con Dubatti (2017) que hay obras postvanguardistas antes de que “finalizaran” las vanguardias, y proponiendo que es posible determinar diferentes momentos de la postvanguardia en el teatro.

La puesta en espacio del relato: paisaje, descentramiento y anamorfosis expandida

Lo real, al igual que Dios, carece de nombre. La experiencia es algo que simplemente

6 Retomamos una vez más a Dubatti (2017) cuando replantea la autonomía del arte de vanguardia y afirma que, la autonomía, paradójicamente, “genera en el arte una nueva instrumentalidad que le es propia, el arte comienza a prestar un servicio único y singular. Cuando el arte “no sirve” a los otros campos externos al arte y “se sirve” a sí mismo, no pierde su utilidad sino que comienza a adquirir una nueva utilidad y a prestar un servicio específico. El arte “sirve” cuando no le sirve al Estado, a la iglesia, a la moral, etc.” (Las comillas son del autor).

7 Sobre la tensión entre lo sagrado y la política en *Gólgota picnic*, consultar Sofía Gabriele (2018).

sucede: quizás debemos dejarnos afectar por ella si queremos avanzar. Si lo hacemos, empujando los límites hasta donde se pueda, alcanzaremos un lugar donde lo inabarcable pueda ser visualizado aun en su condición de materia borrosa o vidrio oscuro
(Gruss, 2010: 77).

El decir monologal, como procedimiento escénico, expone el desajuste denotativo entre lo que se dice y lo que se hace: los cuerpos de los actores y de la actriz (re)presentando figuras ambiguas, complejas de describir dada la imprecisión de sus rasgos, y la simultaneidad de planos de acción, nos llevó a preguntarnos por las decisiones y recursos que interpelan la mirada de los espectadores y algunos posibles efectos. Es allí cuando recurrimos al concepto de traducción para analizar el vínculo entre teatro y plástica, a partir de la propuesta de Ana Lía Gabrieloni (2007): “Si la écfrasis, tal como lo explica breve y claramente Hefferman, representa con palabras lo que debe ser en sí mismo representación de alguna cosa, la traducción de este tipo de poema implica dos órdenes de restitución: la de la experiencia inmediata del texto original y, con ella, la de la imagen plástica que el mismo aspira a reproducir, sobre todo de sus efectos.”

Planteamos entonces que la traducción dramaturgica que García propone en *Gólgota picnic* recurre a la écfrasis, cuando se describen y/o proyectan en escena creaciones como el *Llanto por la muerte de Cristo* de Giotto; *El descendimiento de la Cruz* de Roger Van der Weyden, *El levantamiento de la Cruz* de Rubens, para desmontarlas –en sus acepciones plástica y teatral.⁸ La propuesta de García responde a los rasgos de una dramaturgia no-representacional, de allí que la écfrasis, en tanto representación, sea retomada para producir otro “orden de restitución” (Gabrieloni, 2007) que es el de los efectos de esa traducción como experiencia en los hacedores y espectadores, incorporando géneros y procedimientos de la plástica –ya no solo descripción de imágenes pictóricas. Así, en *Gólgota picnic*, reconocemos la traducción escénica de géneros como el retrato, la vanitas y procedimientos como el escorzo, el descentramiento, la anamorfosis. Traducción también entendida desde las teorizaciones teatrológicas de Trastoy (2012: 245-246):

[Traducir es] Trasponer, adaptar, parafrasear, comentar, parodiar, recodificar, remitir, reescribir, trasladar, transformar, apropiar, citar, mediar, vulgarizar, traicionar, teorizar, interpretar, explicar... ¿todo es traducir? En parte sí, porque la traducción es mucho más que una mera transposición lingüística que hace pasar un texto de una lengua a otra; es, fundamentalmente, una operación intercultural en la que se adaptan sistemas signícos diferentes; es una forma de reflexionar sobre lo propio y sobre lo ajeno; un intento de comprendernos y de comprender a los otros y es, también, un permanente conflicto entre el deseo de totalidad, de perfección y la aceptación de su imposibilidad.

En el *Dossier pedagógico* (2015) de su obra 4, García emplea la expresión “mise en place du récit” que traducimos como la “puesta en espacio del relato”, y que nos resulta funcional para pensar la resolución escé-

8 Si bien el teatro de García ha sido estudiado desde la perspectiva de lo postdramático (Lehmann, 2002; Cornago, 2006; Abraham 2011; Carrera Garrido, 2013) y desde una dimensión metartística, en relación ecfrásica con la pintura (Cornago, 2008; Iglesias, 2009), así como se ha considerado su correspondencia con el distanciamiento brechtiano, desde la provocación y conmoción del espectador (Tackels, 2009), mediante lo “corrosivo” y “poético” (Bergamín 2006), no se lo ha estudiado desde la perspectiva que aquí proponemos.

nica de la palabra poética monologal en relación con el retrato pictórico –entendido, como luego desarrollamos, como relato en el espacio–, en conjunción con el concepto de “paisaje”, que involucra la participación activa de los espectadores ante las experiencias convocadas por dicha puesta en espacio. Joseph Danan, en *Qué es la dramaturgia*, define “espectáculos-paisaje” (2012: 123), vinculándolos con dramaturgias de la no-representación, como el espectáculo que “no se despliega linealmente, sino que nos pone delante, nos coloca, como diría Georges Didi-Huberman, en el umbral de una imagen, otorgándonos, más o menos, la posibilidad de entrar en ella...” (Danan, 2012: 123). El cuerpo en escena sería el umbral, el espacio donde confluyen y tensionan arte y vida, teatro y narrativa y poesía, teatro y pintura, y performance, y danza, música, y la identidad de los actores y la identidad de las figuras que (re)presentan. En la entrada “pieza-paisaje” del *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Danan (en Sarrazac, 2013: 173-174) recupera los aportes de Gertrude Stein y de Michel Vinaver para definir esta categoría:

Lo propio del paisaje, dice la autora [Stein] es “estar ahí”. Inmóvil ante nuestros ojos. Y yo entiendo que soy yo, el lector o espectador, quien crea el movimiento dentro del paisaje y quien vincula los elementos *en presencia*, puesto que todo allí está dispuesto para mí, a mi disposición. En el texto que citamos (*Théâtre*) la comparación con la fotografía y la escultura es explícita. Con la pintura, es implícita, pero esencial.

[...] en la “pieza paisaje”, dice Vinaver, la acción progresa por “reptación aleatoria”. Como si uno circulara dentro de un paisaje, libre de tomar un camino cualquiera en lugar de otro. (Danan en Sarrazac, 2013: 173. Las comillas y cursivas son del autor).



Al atender a la simultaneidad de planos de acción que presenta *Gólgota picnic* y la reformulación de la écfrosis, el concepto de puesta en espacio del relato nos permite analizar las decisiones estéticas, poéticas, ideológicas y políticas del dramaturgo-director, en diálogo con ese “movimiento dentro del paisaje”, en una libre “reptación aleatoria”, según las posibles acciones que Danan atribuye a los espectadores de un “espectáculo-paisaje”.

En cuanto a los géneros y procedimientos pictóricos, recuperamos la propuesta plástica innovadora de los pintores flamencos de los siglos XVI y XVII, atendiendo a intereses de Rodrigo García por las artes plásticas en general (en *Versus* trabaja con motivos de Goya; Cornago, 2008; en *Aproximación a la idea de la desconfianza* cita a Rembrandt), y por la iconografía renacentista y los pintores flamencos, en particular: “Tenía un tiempo libre, agarraba el auto y me iba a Bélgica, por ejemplo, y veía a los pintores de ese período y me gustaba mucho. Es uno de los motivos por los que hice este espectáculo [*Gólgota picnic*]” (García, 2015b).

La puesta en espacio del relato, como expresión y como concepto, convoca la tensión de tres géneros artísticos: teatro, relato y retrato. Si en *Gólgota picnic* se pone en espacio el relato monologal, estamos ante un retrato escénico múltiple. Nos explicamos: según el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas (1983: 633-634; 575-578; y 1985), relato y retrato significan referir, retraer, traer a colación

desde “atrás”, desde otro tiempo y espacio. Mientras el relato trabaja específicamente con el tiempo, el retrato acontece, en particular, en relación con el espacio, refiriendo al pasado. Entonces, la puesta en espacio del relato en primera persona y mediante procedimientos pictóricos, convoca a escena el retrato, aun cuando las representaciones pictóricas de Cristo que elige el director puedan o no ser calificadas de retrato. Se redefine así el protagonismo de la mirada en el teatro, y del teatro (auto)referencial y (auto)reflexivo como metarretrato del dramaturgo-director. Asegura García en una entrevista que le hicieron en el marco del estreno de *Gólgota picnic*, publicada en el *Cuaderno Pedagógico* del Centro Dramático Nacional de Madrid:

La obra [*Gólgota picnic*] habla de mi vida. Todas mis obras hablan de la vida de uno... ¿De qué van a hablar? Luego hay que ficcionar la propia biografía y es importante el estado de ánimo de la persona en ese momento. A veces he escrito obras mucho más irónicas y divertidas, con un sentido del humor muy negro y muy particular. En esta no. Esta es una obra mucho más introspectiva y por eso me centro más en los últimos cuadros que vi en los museos de las ciudades a las que, por suerte o por desgracia, tengo que viajar. Por mi profesión he estado haciendo bolos por ahí, dando charlas... y en esas ciudades hay grandes pinacotecas con obras importantes pero también con obras menores de artistas plásticos que me llaman la atención. Por eso la obra es una amalgama un poco extraña de música y pintura, con algunas referencias muy claras a un cuadro de Van der Weyden muy conocido que está en el Museo del Prado, también unos frescos de Giotto que quiero ir a ver... Además habla de un gran cuadro que me encontré hace poco en la catedral de Amberes; es de Rubens, un autor que no me gustaba, pero me estoy esforzando para que me guste para poder disfrutarlo... (García en *Cuaderno Pedagógico*, 2010: 10-11).



Desde la perspectiva de Jean-Luc Nancy (2006: 33-34) el retratado, casi siempre y por convención, nos mira e interpela, aunque desde la fisura témporo-espacial que plantea la pintura en su recepción; en el caso del teatro, esa mirada retratada se actualiza. El teatro retrata, sumando temporalidad a la plasticidad de la pintura y espacialidad al relato monologal que, como el retrato, recurre a la prosopopeya y mediante la teatralidad hace presente una ausencia –la de Cristo en la cruz– y compone el recuerdo: por un lado, de las iconografías religiosas que ‘están presentes’ (en el cuerpo de los actores y de la actriz) a la vez que están ausentes (son (re)montajes) y, por otro lado, de los hacedores que nos interpelan también con su fisicalidad, con su vida. En *Gólgota picnic*, el retrato es monologal a múltiples voces, es un retrato-relato múltiple sobre la muerte que nos recuerda el cuadro *La lección de anatomía del Dr. Willem Van der Meer*, del pintor flamenco van Mierevelt (1617), con las miradas de médico y discípulos dirigidas al espectador, componiendo una autopsia coral de los cuerpos convocados al evento: la vida y la muerte en tensión, el estudio de/sobre el cuerpo sacrificado y expuesto, el registro de la autopsia, el cuerpo como resto, residuo, y los espectadores cómplices, partícipes. Esta enumeración nos permite describir, no solo *La lección de anatomía...*, sino también *Gólgota picnic*.

En la puesta en espacio del relato, las palabras son puestas en boca, regurgitadas por uno y otro cuerpo-voz dando performatividad a lo narrado en distintos planos espacio-temporales, en la presentación paralela de cuerpos –vestidos, desnudos, filmados, en presencia–, objetos, comida, sonidos, música en vivo, proyecciones, entre otros elementos. Planos que se superponen, conviven, en correspondencia y actualización de la disolución de la unidad espacial que Arnold Hauser (1998: 422) reconoce en el arte barroco,⁹ y desde una propuesta liminalmente surrealista que vuelve simultáneas la ficción y la metaficción.

El director y *performer* belga Jan Lauwers (2015) –quien además es artista visual y comparte decisiones estéticas próximas a las de García–, llama nuestra atención al reconocer en las creaciones de su grupo Nee-company, la convivencia de elementos, artes y géneros, y refiere a una “estrategia de descentramiento”, que resulta funcional también para pensar el teatro de García. Afirma Lauwers que: “En escena, ves diferentes centros al mismo tiempo porque el centro es también lo que está descentrado”, y cada uno de los diferentes medios que están presentes (escenografía, vestuario, *performers*, texto, música) tienen el mismo valor.¹⁰ Dicho descentramiento comporta, además, reconocer la diversidad que constituye al público (Lauwers, 2015); con lo cual coincide Rodrigo García (2015): “El público son los individuos. No es una masa”. Es decir que en esa puesta en espacio del relato se compone un espectáculo-paisaje que interpela a los espectadores desde el descentramiento, por el modo plástico en que están dispuestos los cuerpos y elementos en escena, apelando a una elección del público respecto de cuál de todos los centros mirar, cómo pasearse por ese paisaje.

El descentramiento es un rasgo de la pintura flamenca de los siglos XVI y XVII, cuando la mirada del espectador se resignifica con la consolidación del retrato como género pictórico ya sin referencia religiosa, en Florencia, Venecia, Flandes, Alemania (Le Breton, 2002: 42). Según las investigaciones de Kepler sobre el ojo humano, los pintores flamencos concebían la visión del receptor como mecanismo productor que representa, que construye representación, y no como mero reproductor de imágenes. En la pintura flamenca la imagen no determina la posición del espectador ni su punto de vista (Del Estal, 2010: 46), en tanto se configura un “efecto visual” de organización de los tonos y los detalles (Crespi y Ferrario, 1977: 57-58) que exige al espectador una toma de decisiones/direcciones: hacia dónde mirar, qué escuchar con mayor atención. En *Historia de la mirada*, Eduardo del Estal (2010: 45) especifica:

La preocupación por traducir la mirada en la pintura lleva a los holandeses a concebir un observador que, en lugar de contemplar la escena desde afuera, está incluido en el espacio de representación. Con lo cual desaparece el punto de vista central que se localiza en cualquier posición [...] [los pintores flamencos] inauguraron la representación de una realidad preexistente al régimen visual centralizado.

9 Sobre nihilismo y (neo)barroco en las obras de La Carnicería Teatro, consultar Carrera Garrido (2017).

10 Micaela van Muylem (2016) en “La traducción como descentramiento” analiza la tensión entre estos conceptos en la poética de Lauwers, en el marco de sus estudios sobre el teatro flamenco.

Una de las situaciones que convocan el descentramiento en *Gólgota picnic*, se produce cuando se proyecta en la pantalla gigante la caída libre de la actriz que representa al ángel caído, con un paracaídas aun cerrado, en lo que suponemos otro tiempo y espacio. Cabe aclarar al respecto que, si bien caracterizamos al teatro de García como no-representacional, en obras como *Gólgota picnic*, se recurre a un plano metaficcional en el cual aparecen explícitamente representadas figuras como la del ángel caído. Mientras tanto, en el plano del escenario, un muchacho vestido de empleado de una cadena de comida rápida –que es el pianista Mario Formenti– mira dicha proyección de espaldas al público y sin tomar distancia de la pantalla; al tiempo que dos actores cubren sus rostros con verduras parodiando retratos de Arcimboldo, y otros dos crucifican a un tercero clavándolo con estacas a los panes de hamburguesas que tapizan el escenario. El espectador debe descentrar su mirada para captar la simultaneidad escénica –como el observador de la pintura flamenca del siglo XVII–, pero con la problemática sustancial del teatro que, a diferencia de la pintura y de la literatura, es un arte que acontece en vivo, mientras se pone en espacio el relato, y no permite volver a mirar, ni volver atrás.

En relación con el descentramiento, uno de los procedimientos plásticos de la pintura barroca flamenca que se destaca en *Gólgota picnic* es la anamorfosis, que significa 'transformación': es una "pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire" (DRAE). La anamorfosis se suele representar en la pintura combinada con la vanitas, en tanto género que se consolida, como el retrato, en los siglos XVI y XVII y pasa del espacio religioso –muros de iglesias, tumbas, libros de horas– al espacio privado, doméstico (Ariès, 1992: 273), donde el sujeto es retratado junto a elementos que simbolizan –y le recuerdan– la fugacidad del tiempo, la caducidad del cuerpo, la vida como tránsito hacia la muerte. La primera cita de la palabra de García que incluimos en este trabajo, abona nuestra hipótesis de que *Gólgota picnic*, en su totalidad, es una vanitas del capitalismo, en tanto el creador concibe el tratamiento de la tensión vida-muerte en la obra considerando "la vida como una preparación para morir y sin tener tanto problema con la muerte, que quizá es la única certeza..." (García en *Cuaderno pedagógico*, 2010: 14).

Un clásico ejemplo que conjuga anamorfosis y vanitas, se encuentra en *Los embajadores* de Hans Holbein el Joven, óleo de 1533, y también en San Bartolomé representado en *El juicio final* de Miguel Ángel (1536-1541) que porta en su mano su propia piel desollada –así cuentan que murió– y dicha piel flácida tiene impreso un rostro desfigurado, que sería el autorretrato de Miguel Ángel. Si retomamos los conceptos que venimos trabajando para pensar, en este caso, la pintura, podríamos analizar en el fresco de Miguel Ángel, la puesta en espacio del relato de la muerte de San Bartolomé desde el descentramiento que convoca *El juicio final*, y la anamorfosis que recurre a la vanitas en la piel desollada con el retrato del pintor (autorreferencialidad y autobiografía).¹¹

11 Sobre la anamorfosis en el teatro argentino de finales del siglo XX, ver Musitano (2011: 199, 200, 317).

La anamorfosis como mecanismo, responde a leyes de la perspectiva y “desvía y desdobra las imágenes”, produciendo “fabulaciones ópticas” (Baltrusaitis, 1996b: 13, 22), simulaciones, “inversión de elementos y de funciones” (Baltrusaitis, 1996a: 7). La anamorfosis surge como término en el siglo XVII, y: “[...] es una dilución, una proyección de formas fuera de sí mismas, conducidas de tal modo que se configuran hacia un punto de vista determinado: una destrucción por un restablecimiento, una evasión que implica un retorno [...] La anamorfosis es un acertijo, un monstruo, un prodigio.” (Baltrusaitis, 1996a: 7-8).

En relación con el “restablecimiento” y la tensión entre evasión y retorno, Michel Foucault (1968: 17) se detiene en la abismación que producía el espejo en la pintura holandesa, donde reduplicaban: “[...] repetían lo que se daba una primera vez en el cuadro, pero en el interior de un espacio irreal, modificado, encogido, curvado. Se veía en él lo mismo que, en primera instancia, en el cuadro, si bien descompuesto y recompuesto según una ley diferente.”

Considerando tales conceptos, decimos que en *Gólgota picnic* se produce una anamorfosis expandida, pues esta es más que un procedimiento de reproducción, reflejo acotado a la replicación confusa mediante un objeto, para ser un procedimiento de producción, que fabula sobre lo real confundiendo los límites entre lo artificial teatral y lo cotidiano. Si bien en algunas escenas la anamorfosis es claramente identificable (como cuando uno de los actores se filma a sí mismo, y la imagen que se proyecta en pantalla gigante muestra lo que él decide enfocar con la cámara, que a su vez toma lo que reflejan sus anteojos con vidrios espejados), la anamorfosis además descompone y recompone –decimos con Foucault (1968)– y se expande para ocupar toda la escena. Y lo irrepresentable de la imagen desoladora produciría en los espectadores la imposibilidad de narrarlo a su vez, de reproducirlo, ahondando en ese teatro de la no-representación, de la sinopsis poco clara, del no-argumento. Traemos a colación otro ejemplo, cuando se conjugan anamorfosis, vanitas y escorzo en una misma escena. La anamorfosis que protagonizan San Bartolomé y Miguel Ángel, arriba referida, es traducida del siguiente modo en *Gólgota picnic*: un actor cubre con pintura roja/sangre al actor que está acostado en el piso, filmado y proyectado en pantalla gigante, traduciendo el *Cristo Muerto* de Andrea Mantegna desde la mimetización de la técnica del escorzo. Es decir que su cuerpo es enfocado desde los pies, lo cual exagera la perspectiva y hace que esos pies estén visualmente más próximos a los espectadores, mientras que la cabeza del actor se ve más pequeña y alejada. Luego, otro actor imprime su figura en una sábana blanca que simula el santo sudario, y se cubre la espalda con el lienzo –resonancia de la piel desollada de San Bartolomé– mientras camina hasta donde se encuentra otro actor que monologa sobre el hoyo como figura del espacio de muerte. De este modo, un actor monta en su cuerpo las impresiones/restos del cuerpo de otro actor que representaba al *Cristo* de Mantegna en una anamorfosis expandida que pone en abismo la ficción, la pintura, el teatro, mientras la voz dice:

El hoyo que cavo para mí es un círculo perfecto, está en la tierra, en un descampado

Desde lejos no ves el agujero, solo ves hierba
 A medida que te vas acercando, descubres el diámetro hacerse mas grande y hermoso, vas comprendiendo la exactitud geométrica, lo perfectamente cavado, socavado al terreno
 [...] Maravilla el fondo de la excavación cuando te acercas a mirar: no son, como las esculturas de Anish Kapoor, una ilusión, un vacío donde la percepción vulgar sueña
 ¡Qué va!, es su contrario: en el fondo, no ves otra cosa que tierra, no es tan profundo o insondable como para conmovernos y sin embargo, hay algo en ese hoyo que nos desarma y nos arrebatata
 Es su presencia real, ni brutal ni diminuta, ni magnificada ni leve, es la escala, lo que no requiere de teatralidad, lo que no está manipulado, es una realidad descubierta y expuesta, como cuando alguien nos dice a la cara una verdad
 Una realidad descubierta y expuesta, nada de espectáculo, nadie grita, nadie corre carreras en círculos, no hay nada que llame vuestra atención: solo un hoyo perfecto en un descampado, bello en su simplicidad y conmovedor dadas sus proporciones
 [...] Vale que llevas la muerte en forma de hoyo en el descampado, ese paisaje que has cavado no sabemos bien si a mano o valiéndote de maquinaria
 Pero, ¿qué has hecho con los sobrantes?
 ¿Con el sobrante de tierra de la excavación del hoyo en el descampado, todo empapado de oro, de sudor y de sangre?
 Muy fácil: metí toda la tierra en una pequeña habitación que tenéis que encontrar
 [...] Hay resquicios en esta habitación y si no tienes reparo en mancharte los zapatos queda un lugar para ti, entre la montaña de tierra sobrante de mi hoyo de muerte y alguna de las cuatro paredes (García, *Gólgota picnic*, s/f: 20-22)..



La cita es extensa pero la consideramos relevante por las siguientes cuestiones: este relato monologal es puesto en espacio para nombrar la muerte –vanitas en el relato– desde el autorretrato de quien dice e interpela directamente a los espectadores, imaginando un posible diálogo. El relato es efrásico y performativo: describe el hoyo, tematizando el rol que tiene la mirada ante el escorzo y la anamorfosis, y refiere a las esculturas de Anish Kapoor que son emblemáticos ejemplos de anamorfosis. Todo esto, mientras dichos procedimientos plásticos acontecen en escena en las intervenciones performáticas que llevan adelante los otros actores. Sin embargo, distingue ese hoyo/tumba que dice cavar, a modo de “paisaje” en el descampado, de cualquier ilusión óptica y/o teatral: “lo que no está manipulado, es/ una realidad descubierta y expuesta, como cuando alguien nos dice a la/ cara una verdad”. El monologante relata una ficción dentro de otra ficción (la obra de teatro) y reflexiona sobre la ‘realidad’ y la ‘verdad’ sobre la muerte “dicha a la cara”, mientras se dirige a los espectadores. Teatro autorreferencial y autorreflexivo que provoca y desafía:

Y si te atreves a descalzarte, vas a comprenderlo todo, me vas a entender
 Porque la sensación de plenitud de muerte, la vas a experimentar en el cuarto solo por el olor de la tierra húmeda acumulada y la caricia escalofriante que sentirás en las plantas de los pies desnudos (García, *Gólgota picnic*, s/f: 22).

Para “comprenderlo todo”, se le propone a los espectadores atreverse a estar en ese entre la montaña de tierra del hoyo de muerte y la pared, incómodos, siendo parte de la ficción que pone en escena la vanitas. Les propone experimentar, a través de lo que denominamos ‘sinestesia dramática’, recuperando las palabras de Emilio García Wehbi (2012: 24), cuando afirma que las dramaturgias actuales apelan, en sus efectos, a “procesos sinestésicos”: es decir, promueven lectores-espectadores capaces de “ver con los oídos, oler con los ojos, palpar con la nariz, escuchar con la boca, y así”.

Etienne Souriau (2010: 92) en su Diccionario de estética observa que la anamorfosis permite al pintor del XVI “mostrar enmascaradas escenas eróticas o escatológicas”. En el teatro de García identificamos lo erótico y lo escatológico pero expuesto al extremo, y por ello hablamos de anamorfosis expandida, excedida, descentrada: aquello que (des)compone un cuadro erótico y/o escatológico está explícitamente exhibido, sin “máscaras”, metáforas ni sugerencias. Dicha decisión dramática se contrapone a la configuración capitalista de la moda y del cuerpo a finales del siglo XX y principios del XXI, otro de los tópicos que denuncia García en esta obra. Teniendo en cuenta los postulados de Gilles Lipovestky en *El imperio de lo efímero* (1996: 213), en el discurso capitalista que busca vendernos algo mediante la publicidad que funciona como “cosmético de la comunicación” y se dirige “principalmente al ojo”, como la moda —y agregamos, como el teatro, que comporta el mirar en su etimología:

La seducción procede de la suspensión de las leyes de lo real y lo racional, de la exclusión de lo serio de la vida, del festival de los artificios. Aunque haya llegado la hora del “concepto” y de la comunicación creativa, y aunque no nos contentemos con hacer anuncios bellos y atractivos, la estética sigue siendo un eje primordial en el trabajo publicitario. Valoración plástica del objeto, fotos retocadas, interiores de lujo, refinamiento en los decorados, belleza de los cuerpos y las caras, la publicidad poetiza el producto y la marca, idealiza lo ordinario de la mercancía. Sea cual sea la importancia adquirida por el humor, el erotismo o la extravagancia, el arma clásica de la seducción, la belleza, no ha dejado de ser ampliamente explotada (Lipovetsky, 1996: 213).¹²

En *Gólgota picnic*, en cambio, los “retoques” devienen en la mostración del exceso: por un lado, el exceso verbal, que hace *zoom* a lo ‘serio de la vida’, con un discurso basado en la ironía; por otro lado y en simultáneo, el exceso de acciones performáticas, que se producen de un modo aparentemente inconexo con lo que se dice. En una primera lectura/mirada se busca producir risa, impactar, interpelar desde la provocación y el trabajo físico extremo de los actores y la actriz. Montan sobre sus rostros verduras parodiando retratos de Arcimboldo, y con esa metaficción tensionan la comida ‘biológica’, la dieta ‘equilibrada’ con los miles de panes de hamburguesas, los kilos de carne picada, el whisky, el vino, el cigarrillo, el chocolate. Ambas dietas, impuestas por un sistema social y económico que interpela para que consumamos, son discutidas por la dramaturgia desde el relato y la performance, para nombrar la paradoja que reside en el cui-

¹² Vale mencionar que en el discurso publicitario del siglo XXI se reformularon algunas representaciones del cuerpo en lo cotidiano, aunque en la venta de productos de algunas marcas siguen operando premisas similares a las descriptas por Lipovestky en esta cita.

dado del cuerpo, denunciando un sostenido –“quiero vivir más y quiero vivir más y...”– y aburrido camino hacia la muerte:

Tengo la nevera a reventar yo también de productos biológicos porque
 Quiero vivir más y quiero vivir más y quiero vivir más
 Y quiero vivir más porque quiero
 aburrirme hasta la muerte (*Gólgota picnic*, García, s/f: 36).

Sin embargo, al comprender la anamorfosis expandida, se redefine esa primera mirada sobre la escena, desde un lugar que es estético, crítico, de ruptura de convenciones teatrales, de liberación moral y de interpelación política. Citando una vez más a García Wehbi, dramaturgo y director que monta en Argentina las obras de Rodrigo García, podemos decir que lo político, en la propuesta de este último artista, en general, y en *Gólgota picnic*, en particular, condice con el modo en que García Wehbi piensa el arte y, en correspondencia, el teatro:

El arte no es político por su temática, sino por su modo o procedimiento formal de acción. Deviene político cuando propone una interrupción poética de las reglas de la cultura y de la ley. Deviene político cuando se transforma en potencia para cuestionar y desestabilizar al espectador en la construcción de su identidad y realidad, extendiéndose más allá del mimético y aristotélico sistema de representación y reproducción de ideologías existentes y prevalecientes. Deviene político cuando propone un claro proceso de subjetivación del público, es decir: un retorno al sujeto (sujeto social, sujeto ético, pero sujeto al fin) como acto de resistencia (García Wehbi, 2012: 21).



En *Gólgota picnic* se pone en abismo lo grotesco: los actores filman sus bocas, sus genitales, el cuerpo es mostrado sin pudor, al modo carnavalesco, recurriendo a un “exceso de realidad”, al cual refiere Baudrillard (1998: 25) cuando define lo pornográfico como “una alegoría, es decir, una activación de signos, un intento barroco de sobresignificación rozando lo grotesco”. Lo cotidiano en las situaciones, en las acciones, se desnaturaliza a través de la presentación ‘absolutamente fiel’ que hacen la actriz y los actores: se lavan los dientes, comen, regurgitan, fuman, se visten, desvisten y travisten ante una cámara que ellos mismos manipulan y que los proyecta en vivo y en directo, en alta definición, haciendo *zoom*, en pantalla de unos 15 m de ancho por 7 m de alto, aproximadamente, instalada en el fondo del escenario. Esa especie de hiperrealidad distancia a los espectadores –así de paradójico– respecto de lo que se considera ‘habitual’. La “hiperrealidad de la cosa” –dice Baudrillard (1998: 26 y 27)– es obscenidad: “es del orden del máximo de referencia, del máximo de verdad, del máximo de exactitud –consiste en hacerlo pasar todo por la evidencia absoluta de lo real [...] es una visión que acosa a la seducción a fuerza de visibilidad”.

García privilegia la boca, pero ya no desde la simbología que esta tenía en el monólogo de finales del siglo XX, cuando se destacaba como herramienta del actor y metonimia del decir único. En *Gólgota picnic*, la boca dice pero, particularmente, se conecta con lo carnal y la axiología corporal del Medioevo, actualizada

por el teatro moderno shakespeariano: la boca del actor come una hamburguesa y la regurgita, luego es intervenida por un mondadientes, y después por un cepillo de dientes, todo proyectado en pantalla gigante. La boca, símbolo del decir (cantar, hablar, gritar, etcétera), de la alimentación, del sexo, es exhibida pornográficamente desde la técnica del *close-up* cinematográfico, en primer plano “anatómico” de intromisión (Lenne, 1998). Es la boca “abierta, glotona, sitio del apetito insaciable” medieval, que describe David Le Breton en *Antropología del cuerpo y modernidad* (2002: 41), ante espectadores moderno tardíos que resignifican la mirada, “sentido de la distancia, (que) se convirtió en el sentido clave de la modernidad puesto que permite la comunicación bajo su juicio” (2002: 41), lo cual va a tratar detenidamente Norbert Elias (2011) al estudiar el proceso civilizatorio occidental.

El tratamiento del cuerpo incomoda a actores desde un trabajo físico exigente, y provoca a la mirada de los espectadores, contextualizados en una sociedad moderno tardía que retoma y reformula consideraciones modernas del cuerpo, como son el borramiento/represión de manifestaciones corporales, ritos de evitamiento y distancia, y el privilegio de la mirada en pos de la reclusión de los otros sentidos (Le Breton, 2002):

El cuerpo es el presente-ausente, al mismo tiempo pivote de la inserción del hombre en el tejido del mundo y soporte sine qua non de todas las prácticas sociales; solo existe, para la conciencia del sujeto, en los momentos en que deja de cumplir con sus funciones habituales, cuando desaparece la rutina de la vida cotidiana o cuando rompe el “silencio de los órganos”.

Todas las modalidades de la interacción social se instauran a partir de una definición mutuamente aceptada. La situación está implícitamente limitada por un margen de posturas corporales, gestuales, faciales; una distancia precisa separa a los interlocutores que saben, intuitivamente (una intuición que es fruto de una educación hecha carne) lo que cada uno puede permitirse desde el punto de vista físico y lo que pueden decirse sobre las manifestaciones corporales propias sin temor a incomodarse mutuamente (2002: 124 y 126).



En algunos momentos, la obra se apropia y traduce las performances de Hermann Nitsch, también mencionado eufemísticamente: en una escena, los actores pican con una máquina manual cinco kilos de carne con los que cubren la cabeza de otro actor que está acostado en el piso, boca abajo, en forma de cruz y luego lo desnudan y visten de mujer; en otra escena, dos actores intervienen con pintura azul y roja, mediante minervillas, los cuerpos desnudos de otro actor y de la actriz, quienes proponen una coreografía que pretende ser erótica, al tiempo que lo descompone. De este modo, las imágenes y las reflexiones de/sobre la violencia cobran protagonismo en las performances de Nitsch y las iconografías religiosas que son citadas, (re)presentadas, cuestionadas:

Dirigió y protagonizó una perfecta iconografía del terror plasmada en estampas diabólicas durante siglos
Estaba entusiasmado hasta con los rituales que en Viena hacía Hermann Nitsch

allá por el siglo XX
 Arrastramos una herencia visual demasiado tormentosa, una pesadilla
 sobre lienzos, tablas y papel
 Si te lo propones, puede que te olvides de las palabras; pero de las imágenes no te
 libras
 Un Cristo en la cruz es un Cristo en la cruz, un clavo, la sangre, las heridas quedan
 grabadas como puñetazos en el cerebro, como si te pegara Mike Tyson (García,
Gólgota picnic, s/f: 3).

Una de las características de las prácticas escénicas de postvanguardia es la configuración de imágenes
 pregnantes a partir de la reformulación de procedimientos de lo autoficcional y del retrato pictórico, que
 contrarrestarían la ausencia, la pérdida y la fugacidad del hecho teatral (Fobbio *et al*, 2018). Dicha pre-
 gnanza también interviene e interfiere en la posibilidad de reconstruir la fábula de la obra, dado que, junto
 a la fragmentación y multiplicidad propuesta, las imágenes serán lo que principalmente recordaremos
 cuando nos vayamos de la sala: “Si te lo propones, puede que te olvides de las palabras; pero de las imá-
 ges no te libras”. Bruno Tackels (2006: 49) en su libro sobre Rodrigo García, refiere que en las obras de este
 artista coexisten: los procesos puestos a funcionar para crear y revelados a través de las palabras, y los
 efectos presentes en las imágenes, los cuerpos, los movimientos de escenario, el montaje, entre otros, y en
 esa coexistencia de procesos y efectos, García nos hace pensar la violencia.



Apuntes sobre una actualización escénica de la carnicería en el arte

Desde el título –*Gólgota picnic*– se propone conjugar: por un lado, una de las representaciones de la cultu-
 ra judeo-cristiana quizás más emblemáticas de la carnicería –convocando violencia, sacrificio y muerte–,
 como es la crucifixión en el espacio del Gólgota, “lugar de la calavera”: dice uno de los actores: “Tiene el
 lenguaje que nombra la vida escrupulosamente ese poder de aniquilar: no se muere en cualquier esquina,
 uno muere en el Gólgota” (García, *Gólgota picnic*, s/f: 9). Por otro lado, la situación cotidiana de ingesta de
 alimentos en modalidad de picnic transcurre mientras uno de los cuerpos es crucificado: “Cristo deambula
 por ahí, pero es un pretexto de lo que me pasa y nos pasa. Hay alusiones a la sociedad de consumo, al ca-
 pitalismo. El piso está lleno de panes de hamburguesa. Esto se relaciona con la multiplicación de los panes
 y los peces, pero aquí no lo hace Jesús, sino McDonald's” (García, 2015b).

En *Gólgota picnic* se configura una carnicería que redefine las representaciones plásticas de crucifixiones,
 al tiempo que refiere al creador, a su poética, y denuncia las carnicerías sociales que se actualizan en el si-
 glo XXI: esas crucifixiones que se reproducen, una y otra vez, sobre panes de hamburguesa, convocan a es-
 cena lo que denominamos la ‘vanitas’ del capitalismo o liberalismo económico, como lo llama García. En la
 entrevista realizada por Beatriz Molinari, ante la pregunta por aquello que lo impulsó a ser un director que

provoca desde el teatro, la respuesta fue: “Me lo dio la sociedad en general, no solo la religión, toda la locura del mundo del consumo, del liberalismo económico donde las personas son importantes por lo que tienen, por sus bienes y no por como son ellas, por su inteligencia o su bondad. En mi obra hay una mezcla de todo” (García, 2015a).

El estudio de experiencias y acciones realizadas en Latinoamérica en las décadas del 70 y 80, época en la cual García todavía residía en Argentina y se ‘formó’ como espectador de teatro, nos llevó a pensar la posibilidad de apuntar algunas proximidades entre esa ‘genealogía de la carnicería’ y *Gólgota picnic*.

La carnicería tiene protagonismo a lo largo de la producción de Rodrigo García, en obras como *Martillo* (1991), *Notas de cocina* (1994), *Carnicero español* (1995), *Borges* (1999), *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza* (2003), entre otras. Como tema y procedimiento, la carnicería se presenta en *Gólgota picnic*: por un lado, en la incorporación de lo autobiográfico, lo autorreferencial y lo autorreflexivo, característicos del teatro de García, en particular, y del teatro argentino del siglo XXI, en general. Asimismo, la carnicería se manifiesta, desde la parodia y el grotesco, en el tratamiento del cuerpo-carne en las artes en Argentina y Latinoamérica desde finales del siglo XX hasta la actualidad, denunciando la violencia del estado, de las instituciones religiosas, los grandes grupos económicos y políticos, entre otros. Sobre su experiencia en dictadura, asegura Rodrigo García:

De adolescente y de joven me tragué los años de la dictadura militar. Tenía una gran esperanza en la democracia y, sobre todo, en la persona que ganó, Raúl Alfonsín. Una gran, gran esperanza. Luego me sentí tremendamente defraudado. No por el hombre Alfonsín que siempre nos pareció que era el hombre que tenía que liderar el cambio, pero luego veía la imposibilidad de avanzar, veía cómo estaban todavía las estructuras opresoras que impedían avanzar. Hablamos siempre del clero, su importancia nefasta en este país. Me gustaría que pongas estas palabras. Los militares también, nefastos, que seguían ahí con ese poder increíble, y, por supuesto, la oligarquía. Entonces toda la ilusión del cambio rápidamente se me esfumó y me marché porque era joven (García, 2015a).

En cuanto a su formación, primero como espectador de teatro y luego como dramaturgo y director, Rodrigo García reconoce la relevancia en su teatro de Müller, Kantor –que visita Argentina en los 80, motivando la creación del emblemático grupo El Periférico de Objetos– y “habla del Parakultural de los ‘80 como uno de sus momentos de mayor fascinación artística” (Muñoz, 2012). En las propuestas teatrales del Parakultural se trabaja con el humor y un particular tratamiento del cuerpo desde la exageración como antidisciplinamiento, próximo a los procedimientos empleados por Rodrigo García en sus obras, y en consonancia con otras experiencias artísticas de la época, sobre las cuales Daniela Lucena (2013: 15) postula:

[...] puede pensarse que al efecto atomista sobre la vida social generado por la dictadura, las fiestas de espacios como el Einstein, Cemento, Medio Mundo Varieté o el Parakultural [...] Propusieron, en contrapunto con el martirio y el padecimiento

de la tortura, la exacerbación de los sentidos y la recuperación del cuerpo como superficie de placer. Criticaron el modo de organización estructurado y jerárquico de las instituciones militares y las organizaciones guerrilleras a partir del trabajo auto-gestivo, sin directores, y de la fusión de disciplinas y lenguajes artísticos. Desplegaron prácticas vestimentarias extravagantes y andróginas que descolocaron las asignaciones tradicionales de género, frente a las imposiciones anodinas y homogeneizantes del poder en materia de moda y vestido. Desafiaron las técnicas de disciplinamiento y normalización desplegadas por el poder militar, con una estrategia política que apuntó a protección del estado de ánimo y la composición de fuerzas afectivas alegres que favorezcan y potencien la capacidad de obrar de los cuerpos. Propusieron, en este sentido, la militancia del humor, la militancia del placer, la militancia sexual y la militancia de la expresión como formas alternativas de praxis (micro) política.

La Carnicería Teatro, nombre de la compañía teatral de Rodrigo García, creada en 1989 en España, opera como nominación autobiográfica: su padre era carnicero y quería que él adoptara también ese trabajo, lo cual el dramaturgo traslada a un grupo “que hace proliferar las carnes, las carnalidades y las carnazas, y que ha hecho de las relaciones entre cuerpo, comida y sociedad una de las señas más reconocibles en su ya muy prolífica trayectoria” (Sánchez Acevedo, 2014).

En el estudio de lo cadavérico en el arte argentino de finales del siglo XX, Adriana Musitano (2011: 63) sitúa la carnicería junto a otros procedimientos que componen la poética de lo cadavérico –tales como lo macabro, lo siniestro, lo monstruoso, lo abyecto y lo cruento. Según Musitano, la carnicería resulta significativa para la identidad, historia y arte argentinos, y la reconoce, en la literatura de Leónidas Lamborghini, Néstor Perlongher y Liliana Lukin; en el teatro de Daniel Veronese; en las artes plásticas de Carlos Alonso, León Ferrari, Hilda Zagaglia, Norberto Gómez; en el video arte de Marcello Mercado,¹³ reconociendo:

[...] en las producciones artísticas que emplean la carnicería, el fondo autobiográfico y la repulsa de un estado de cosas que se expresa mediante las metáforas [...] que calificamos como metáfora desaforada y fiesta cruenta, con las que ingresa además lo paródico.

[...] La carnicería es más que una forma retórica, pues con ella se experimenta en un contexto de violencia y crisis social y mediante su uso se provoca para que lectores y público actualicen su mundo de referencia y remitan el arte a la vida (Musitano, 2011: 74-75 y 63, respectivamente).

Si bien Rodrigo García no va a trabajar con la metáfora en *Gólgota picnic*, sí se vale de lo paródico, lo desaforado y lo extendido en el tratamiento de la carnicería, mediante el procedimiento de la anamorfosis expandida, y va a interpelar a los espectadores para que “actualicen su mundo de referencia”. En la obra de García reconocemos resonancias de las *crucifixiones profanas* de Berni, de fines de los 70 y principios de los 80, destacadas por Viviana Usubiaga (2012:16-17) por su representación de la espera, el duelo, las “au-

13 Musitano (2011: 73) retoma la mención que Héctor Libertella realiza sobre el “corte argentino” en relación con la carnicería, “como una tradición de lectura y de escritura que va de Echeverría a Copi, Saer y Aira. Incluye a Perlongher y Lamborghini”.

sencias enigmáticas” y el sacrificio humano. En dichas crucifixiones, Jesús está en espacios urbanos, rodeado de objetos y situaciones cotidianas. Asimismo, cabe resaltar la producción de León Ferrari –desde *La civilización occidental y cristiana* de 1965 y demás obras expuestas en la muestra “Infiernos e idolatrías”, en 2000– como antecedente de la traducción plástica que García realiza en *Gólgota picnic*, criticando las multinacionales y la religión y su apoyo a las guerras: “Lo crístico y aún la exhibición de la muerte cruenta de los santos todavía son parte del mundo de referencia, constituyen una modalidad de la tortura y el sacrificio que integra la tópica de lo cadavérico; ello es criticado, parodiado, por un arte secularizado como lo es el del fin de siglo XX” (Musitano, 2011: 72, nota al pie 39).

Si bien *Gólgota picnic* parte de la figura de Jesús en la cruz, la muerte también es presentada como carnicería actualizada, como sacrificio extendido del capitalismo sobre los cuerpos de los hombres que son parte de ese sistema. Sostiene García en la sinopsis de *Gólgota picnic*: “(...) la obra luego despegas hacia otros asuntos, relacionados siempre con la muerte. La muerte como ir a comer el menú del día, no la muerte como el fin del mundo. El fin de nuestra percepción del mundo, nuestro final biológico, no afecta en nada al fin del mundo.”

Ese tratamiento del cuerpo que se exhibe sin cuidados, sin pudor en tanto se lo concibe como cuerpo-carne, nos recuerda la pintura *Amor I* de Carlos Alonso, de 1976, que compone la obra *Mal de amores y otros males*, donde una mujer se muestra desnuda y con sus piernas abiertas en una relación sexual, pero la imagen no pretendería referir al goce de quienes aparecen en ella, sino solo exponer el cuerpo-carne de la mujer. Pensamos en la reverberación de esa pintura de Alonso en la escena de *Gólgota picnic*, cuando la actriz descruza sus piernas, las abre y la cámara de video hace *zoom* en sus genitales que se proyectan en pantalla gigante.

Desde las apreciaciones de Joanne Entwistle (2002: 11-13), el modo de vestir los cuerpos responde a códigos sociales y culturales que dicen del yo en relación con los demás, del individuo y su vinculación con el mundo social, lo privado y lo público: “la moda y la indumentaria encarnan al cuerpo en la cultura: la moda produce discursos sobre el cuerpo y sobre cómo adornarlo, la indumentaria es la traducción de la moda en la práctica diaria” (2002: 269). En el caso del teatro, el diseño del vestuario en el postnaturalismo, manifiesta cuestiones que, si bien difieren del modo de arrojarse en la vida, responden a una decisión estética que refiere/dialoga/discute con la configuración socio-histórica de los cuerpos. Hoy el cuerpo desnudo del actor en una puesta en escena ya no llama la atención en tanto práctica rupturista, aunque sí se redefina cuando la desnudez constituye ‘puro significante’, en consonancia con dramaturgias no representacionales. Nos explicamos: la transmisión en vivo y en pantalla gigante de la acción de la actriz que se abre de piernas ante la cámara o el actor que regurgita una hamburguesa, excede la discusión acerca de si estamos o no ante lo pornográfico, porque la desnudez no pretende significar o representar algo, sino que la

obra *presenta* la desnudez y lo cotidianeidad de un cuerpo, mediada, ampliada, deformada: “La abyección en la dramaturgia de García atañe a veces a la deformidad moral —es protesta ética—, pero tiene también esta versión revulsiva de reivindicación positiva por vía del exhibicionismo, de la mostración excesiva y exacerbada de aquello que generalmente permanece oculto.” (Sánchez Acevedo, 2014: 61).

En cuanto al tratamiento de la carnicería en el arte latinoamericano, encontramos antecedentes performáticos de la propuesta de Rodrigo García en las obras de Sergio Zeballos y el Grupo Chaclacayo —integrado por Zeballos, el artista alemán Helmut Psotta y el artista peruano Raúl Avellaneda—, en las re-configuraciones de lo religioso en tensión con lo erótico, para generar una crítica política y social. Por caso, en la serie *Estampas* de 1982, Zeballos “modifica de forma obscena varios retratos históricos de Santa Rosa, embistiendo los discursos religiosos de sometimiento y profanando la imagen mística” (López, 2014: 13). A dicha serie, le seguirán *Rosas* de 1982, *Altars* de 1985, y *Sangre y Ceniza* de 1987, entre otras. Según postula Miguel López, Chaclacayo denuncia la violencia “contra aquellos cuerpos que no son útiles para las demandas productivas del capitalismo” (López, 2014: 15). Un punto de vista próximo presenta Emilio Tarazano (2013: 91) al reconocer, en las acciones de Zeballos, cuerpo, placer, “resonancias religiosas” y “pulsión de muerte”, rasgos que, desde nuestra perspectiva, caracterizan el tratamiento de la carnicería en *Gólgota picnic* de García. Destacamos la serie *Suburbios* (1983) producida por Zeballos junto a fotógrafos ambulantes y el poeta Frido Martín, en la cual:

Las imágenes presentan una coreografía ritual de dos cuerpos andróginos, pobremente travestidos, que escenifican la crueldad de la iconografía cristiana. Como si estuvieran inmersos en un arrebató devocional, ambos cuerpos emulan episodios de tortura, crucifixión y muerte, así como de placer, erotismo y éxtasis [...] las imágenes convertían el vocabulario visual del martirio en una autopsia visual [...] Esta serie, que toma también prestados referentes del imaginario barroco religioso, de la cultura popular y de la pornografía (López, 2014: 14).

La carnicería es abordada en la tensión entre eros y tánatos con aspectos autobiográficos, en *Ensayos sobre la Inmaculada Concepción* (1986) y en *Rosa Cordis* (1986), donde se profanan imágenes cristianas desde el modo en que se exhiben e intervienen los cuerpos, travestidos, vivos, muertos, violados, masacrados: “Los estímulos creativos del grupo son las exploraciones en sus memorias personales marcadas por el racismo y la discriminación, pero también la búsqueda de una iconografía sexual profana”, capaz de dar cuenta de la violencia de cierta ideología religiosa, y del legado colonial.” (Longoni y López, 2013: 130).

En este recorrido por experiencias latinoamericanas, la representación de la imagen de Cristo, esta vez en la última cena, aparece en la acción *Casa Particular* (1989) de las Yeguas del Apocalipsis —Francisco Casas y Pedro Lemebel—, donde se escenifica la última cena de Cristo en un burdel, rodeado de travestis, como denuncia a la dictadura chilena, la precariedad de los travestis, el SIDA. Es interesante la relación que establece Fernanda Carvajal (2014) entre las acciones de las Yeguas y las intervenciones de Zeballos, a partir

de lo cual pensamos que la propuesta de García se ubica más próxima a estas últimas:

[...] si en las prácticas de disidencia sexual chilenas [de las Yeguas del Apocalipsis] la violencia no es explícita, quedando eludida en la parodia, entre los pliegues del vestido, manteniéndose en el registro del secreto, en las obras de Zeballos hay, por el contrario, una teatralización abierta de lo pornográfico (2014: 35).

[En la recodificación travesti de Santa Rosa, en *Rosa Cordis*] lo que el discurso conservador no suele ver es que lo intolerable de estas imágenes es lo que dicen entre líneas: hay en el propio Estado un goce sádico de transgresión de la ley cuando él mismo ejecuta actos ilícitos que traen consigo la reducción del cuerpo del otro a su pura animalidad (2014: 26).

Al ver las performances de estos artistas latinoamericanos, encontramos correspondencia con la producción dramaturgica de García en la década del 90 y principios del siglo XXI. Procedimientos que son retomados en *Gólgota picnic*, para presentar un banquete cadavérico pornográfico, donde los cuerpos —desnudos, vestidos, agonizantes, lúdicos, plásticos, pintados, crucificados— convocan esa “pura animalidad” a la que refiere Carvajal (2014) en la cita. El primer yo monologante en escena, narra el accidente que tuvo con su auto y se compara con el Cristo de Roger van der Weyden, y con el de Rubens (García, *Gólgota picnic*, s/f: 13): actualiza las representaciones de la crucifixión al tiempo que se compara con Cristo, desde un cuerpo que luego presentará a otra figura, y luego a otra:

Para empezar, Cristo en la cruz toma buena nota de lo que se hará más tarde con su imagen: siendo Dios, tenía esa facultad, entraba dentro de sus posibilidades

[...] Es lo primero que quiere aclarar, regresa de entre los muertos para quejarse de cómo le pintarán más tarde Grunewald, Antonello da Messina, Memling, Rubens, Bellini y otros, de menos renombre

No está de acuerdo con nadie

Le molestan todas las ilustraciones que se hicieron de su figura

Es vanidoso

Aprobaba, eso sí, el tono general de los cuadros y los frescos: habían conseguido una iconografía del terror, que, irónicamente, partía de la palabra amor (García, *Gólgota picnic*, s/f: 3).

Todes los actores, en algún momento de la puesta, (re)presentan a Cristo: entonces, Cristo es todes y ninguno, como el yo que compone el relato en el espacio del paisaje, que narra, reflexiona desde una voz que luego calla para dar lugar a otra voz-cuerpo, y así... El personaje resulta atomizado como el ‘individuo’ en las sociedades occidentales actuales, y con él la fábula, el diálogo y el monólogo. El cuerpo deviene en cuerpo-carne de hamburguesas, carne sacrificial, violentada, en un discurrir monologal que nombra a la muerte y sus representaciones; y en las acciones que las traducen y se vuelven autorreflexivas porque tratan del teatro, del arte, y de la deformación de la muerte y de la vida que están produciendo en escena: la anamorfosis alcanza todos los recovecos del convivio. Así, en *Gólgota picnic* se traduce la pintura flamenca del siglo XVI y XVII, atravesada por una actualización de experimentaciones vanguardistas, en correspondencia con un teatro de postvanguardia. El resultado es un paisaje que, mediante el decir monologal y las

imágenes pregnantes que se construyen –retratos– y destruyen –anamorfosis–, enfrenta a los espectadores al sistema social, político y económico del cual son partícipes: un sistema que crucifica, que interpela desde una falsa individualidad ¿funcionando en lo colectivo?, al tiempo que descompone lo cotidiano y la figura del ‘individuo’ –vanitas. Tales decisiones dramáticas promueven que el espectador vuelva la mirada sobre sus actos y allí opera la intervención política de la puesta en escena: lo cotidiano, mediado por el arte, hiper-representado por la anamorfosis que replica los excesos de la vida diaria, y expuesto en el convivio, busca producir rechazo, asco, incomodidad. Y los espectadores, al asumir esa abismación que propone el teatro, tienen la posibilidad de apropiarse críticamente del contexto del cual son parte y hacerse (otras) preguntas.

Referencias bibliográficas

Abraham, L. (2011). “El pez por la bota muere. Provocaciones de lo real en *La historia de Ronald...*, de Rodrigo García”, en *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Diálogos transatlánticos, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Disponible en línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31454>

Ariès, P. (1992). “Vanidades”, *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 269-277.

Baltrusaitis, J. (1996a). *Les perspectives dépravées*, Tome 2. París: Flammarion.

----- (1996b). *En busca de Isis*. Madrid: Siruela.

Baudrillard, J. (1998). “El efecto de hipperrealidad” y “La voz de la filosofía”. Puppo, F. (comp). *Mercado de deseos. Una introducción en los géneros del sexo*. Buenos Aires: La marca editora, 91-94.

Carvajal, F. (2014). “La frialdad del éxtasis”, *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Lima: Ed. Miguel López. Asociación Museo de Arte de Lima.

Carrera Garrido, M. (2017). “Nihilismo y pluralidad medial. El concepto de (Neo)Barroco aplicado a la creación de Rodrigo García y La Carnicería Teatro”. Escudero Baztán, J. M. y M. P. Zuzankiewicz (eds.). *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*. Universidad Marie Curie-Skłodowska de Lublin Urszula Aszyk, New York, Idea/Igas. Disponible en línea: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/45931/1/Batihoja%2043_25_CarreraGarrido.pdf

----- (2013). “La destrucción o el teatro: la creación de Rodrigo García en la encrucijada entre escena posdramática y mimesis tradicional”, en revista *Telón de Fondo*, n 18, diciembre. Disponible en línea: www.telondefondo.org.

Cornago, O. (2008). “Individuo versus sociedad. En torno a Rodrigo García”, *Gestos, revista de teoría y prác-*

tica de teatro hispánico. Universidad de California. Disponible en línea: <https://www.humanities.uci.edu/gestos/GESTOS%20ONLINE/6-GESTOSONLINEcornago-Rodrigo-Garcia-final.pdf>

----- (2006). "Teatro posdramático: las resistencias de la representación". Sánchez, J. A. (ed.) *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 219-238.

Corominas, J. (1985). *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos.

Crespi, I. y J. Ferrario. (1977). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires: UBA.

Cuaderno pedagógico. (2010). *Gólgota picnic*. Centro dramático nacional de Madrid, n 51. Madrid: CDN. Disponible en línea: <http://teatromariaguerrero.es/wp-content/uploads/2012/08/51-GOLGOTA-PICNIC-10-11.pdf>

Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de Gato.

Del Estal, E. (2010). *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel.

Dieguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.

Dossier pedagógico. (2015). 4 de Rodrigo García. En línea: <http://www.humaintrophumain.fr/web/wp-content/uploads/2015/11/HTH-dossier-pedagogique-41.pdf?61e6fb>

Dubatti, J. (2017). "Vanguardia artística y política en los procesos del teatro", *Palos y Piedras*, noviembre / diciembre, n° 1. Disponible en línea: <https://www.centrocultural.coop/revista/1/vanguardia-artistica-y-politica-en-los-procesos-del-teatro>. ISSN en trámite.

----- (2016). *Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral*, en *Revista Cena, Programa de Pós-graduação em Artes Cênica*. Porto Alegre. Disponible en línea: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/viewFile/65486/37728>

----- (2008). "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008". *La revista del CCC*, 4, septiembre/diciembre. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Disponible en línea: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/>

Elias, N. (2011). *El proceso de la civilización Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Entwistle, J. (2002) *.El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.

Fobbio, L. (2016). "Monologar desde el entre", en Micaela van Muylem (comp.) *Paisajes dramaturgícos*. Ensayos de teatro comparado. Córdoba: Papeles Teatrales, Ed. FFyH. UNC. Pp. 49-78.

Fobbio, L. et al. (2018). *Teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgias del siglo XXI*, proyecto Centro de

Investigaciones, FFyH, UNC- Instituto de Artes del Espectáculo, UBA.

Formenti, M. (2011). "El piano es un ataúd", en folleto *Gólgota picnic*. Centro Dramático Nacional Théâtre Garonne de Toulouse Festival de Otoño de París.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México D.F: Siglo XXI.

Gabriele, Sofía. (2018). "A Blasfêmia, o Sagrado e a Política: algumas reflexões sobre *Gólgota Picnic*", *Revista brasileira de estudos da presença*, v. 8, n. 2, abril/jun. Universida de Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Disponible en línea: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

Gabrieloni, A. (2007). "Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas", *1611: revista de historia de la traducción*, 1. Barcelona: UAB. Disponible en línea: <http://www.raco.cat/index.php/1611/article/view/137864>

García, R. (s/f). *Gólgota picnic* en *Pliegos de Teatro y Danza*, 46. Madrid: Aflera. Material facilitado por el autor.

----- (2018). "Rodrigo García. En el teatro, se puede hacer poesía mezclando lo 'popular' y lo 'culto'", entrevistado por Cholakian, D. Buenos Aires: *Infobae*. Disponible en línea: <https://www.infobae.com/cultura/2018/08/24/rodrigo-garcia-en-el-teatro-se-puede-hacer-poesia-mezclando-lo-popular-y-lo-culto/>.

----- (2015a). "Rodrigo García: el arte es impúdico", entrevista de Molinari, B. en *Suplemento Vos*, 11 de octubre. *La Voz del Interior*: Córdoba. Disponible en línea: <http://vos.lavoz.com.ar/escena/rodrigo-garcia-el-arte-es-impudico>.

----- (2015b). "Rodrigo García: 'Hago teatro como algo esperanzador'", entrevistado por Pacheco, C., *La Nación*, 2 de octubre. Buenos Aires. Disponible en línea: <http://www.lanacion.com.ar/1832947-rodrigo-garcia-hago-teatro-como-algo-esperanzador>.

----- (2015c). "El director más controversial de Europa llega a Experimenta Sur", entrevistado por Grisales, Y. L. en *El tiempo*, 15 de septiembre 2015. Disponible en línea: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16375262>

García Wehbi, E. (2012). "La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo", *Botella en un mensaje*. Córdoba: Alción y DocumentA/Escénicas. Pp. 19-31.

Hauser, A. (1998). *Historia social de la Literatura y el Arte. Desde la Prehistoria hasta el Barroco*, Tomo 1. Madrid: Debate.

Gruss, L. (2010). *El silencio. Lo invisible en la vida y el arte*. Buenos Aires: CI Capital Intelectual.

Iglesias, A. (2009). "Artes plásticas, Performance y Literatura. Bruce Nauman y las puestas visuales de Ro-

drigo García”, *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Disponible en línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17450>

Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago mundi.

Lauwers, J. (2015). “Aún soy un artista visual”, entrevista de I. Soto, *Revista Ñ*, 18 de septiembre de 2015. Diario Clarín: Buenos Aires.

Le Breton, D. (2002). “Capítulo 5. Una estética de la vida cotidiana”, *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión: Buenos Aires. Pp. 91-119.

Lehmann, H. T. (2002). *Posdramatisches Theater*. Paris: L’Arche.

Lenne, G. (1998). “Una estética de la fragmentación”. Puppo, F. (comp). *Mercado de deseos. Una introducción en los géneros del sexo*. Buenos Aires: La marca editora. Pp. 21-27.

Lipovetsky, G. (1996). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.

Longoni, A. y M. López. (2013). “Insepulto”. AA. VV. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Red Conceptualismos del Sur. Madrid: MNCARS. Pp. 128-130.

López, M. (2014). “Exorcismos tóxicos. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo”. López, Miguel (ed). *Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima.

Lucena, D. (2013). “Guaridas *underground* para Dionisios: prácticas estético-políticas durante la última dictadura militar y los años 80 en Buenos Aires”, *Arte y Sociedad*, 4, abril,. Universidad de Málaga.

Marinetti y Fillia, F. (1985). *La cocina futurista. Una comida que evitó un suicidio*. Barcelona: Gedisa.

Muñoz, A. (2012). “Rodrigo García, la oveja negra del teatro argentino. El mono tremendo”, *Radar*, 1 de abril. *Página/12*: Buenos Aires. Disponible en línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7831-2012-04-01.html>.

Musitano, A. (2019). “Procedimientos de la vanguardia en los espectáculos de Castellucci”, ponencia presentada en *III Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, 15 de marzo de 2019. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo. Ponencia inédita facilitada por la autora.

Musitano, A. (2011). *Poéticas de lo cadavérico*. Córdoba: Comunicarte.

Nancy, J-L. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.

Papin, L. (1991). “Théâtres de la non-représentation”, *The French Review*, vol. 64, 4, marzo, EEUU: AATF. Pp. 667-675.

- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Poggioli, R. (1964). “El concepto de movimiento”, “Romanticismo y vanguardia” y “Agonismo y futurismo”, en *Teoría del arte de Vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 40- 90.
- Sarrazac, J.-P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Souriau, É., (2010) *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal.
- Sánchez Acevedo, A. (2014). “El recetario indigesto de Rodrigo García”, *Les Ateliers du SAL*, 40, 31 junio. Universidad París Sorbona, 51-67. Disponible en línea: https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2014/06/5sanchez_acevedo.pdf
- Tackels, B. (2009). “Inmersión en el mundo según Rodrigo García”. García, R. *Cenizas escogidas. Obras de Rodrigo García 1986-2009*. Segovia: La uña rota, 11-18.
- Tackels, B. (2006). *Rodrigo García. Ecrivain de plateau IV*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Trastoy, B. (2017). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.
- (2012). “Traducir la Muerte para Pensar el Arte: apuntes sobre la escena posdramática”. *Revista Brasileira de Estudos da presença*, n. 1. Porto Alegre, jan/jun. Disponible en línea: <http://seer.ufrgs.br/pre-senca /article/viewFile/25484/18223>.
- Ubersfeld, A. (2003). “El habla solitaria”, *Acta poética*, 24, México.
- Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia*. Buenos Aires: Edhasa.
- Van Muylem, M. (2016). “La traducción como descentramiento”. Van Muylem, M (comp.) *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba: Papeles Teatrales, Ed. FFyH. UNC, 135-154.