Zeitschrift: Hispanica Helvetica

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: 24 (2013)

Artikel: Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX : ensayo sobre el cuerpo y la conciencia en el drama

Autor: Herzog, Christophe

Kapitel: Rodrigo García y Prometeo (1992) : el mito dentro del cuerpo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840905

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

17. Rodrigo García y *Prometeo* (1992): el mito dentro del cuerpo

Rodrigo García, nacido en Buenos Aires en 1963, pertenece a la generación posterior a la de Sanchis Sinisterra y Alonso de Santos, la de los llamados autores alternativos, cuyos miembros nacen a partir de mediados de los cincuenta (Carlos Marquerie, Ernesto Caballero, Paloma Pedrero), hasta llegar a los más jóvenes, que son de los sesenta (Sergi Belbel, Juan Mayorga).

Pérez (2002: 323) clasifica su obra dentro de lo que llama las formas de la textualidad, que se diferencian de las formas de la espectacularidad y dramaticidad en el sentido de que

> [l]a propia configuración textual de estas obras revela el carácter predominante que (hasta el punto de adquirir un valor prácticamente autónomo) poseen en ellas los elementos verbales. Como ha señalado Patrice Pavis, este predominio de las [sic] elementos discursivos sirve, en último término, al despliegue de la alteridad, entendida como descubrimiento e intento de relación comunicadora con el otro, y no tanto a la dramaticidad, entendida ésta como mantenimiento de una oposición entre agonistas.[103]

De hecho, la mayoría de las obras de Rodrigo García son de tipo monológico y muestran una clara tendencia a considerar al público o bien como (ant)agonista del personaje que habla, o bien como el «otro». Es lo que ocurre en *Prometeo,* de la que cabe preguntarse hasta qué punto se puede hablar de reescritura del *Prometeo encadenado*.

En esta obra, como en la de Esquilo, solo hay cuatro actores, que representan los papeles de un Boxeador, un Speaker, una Mujer y Otra Mujer. Los cuatro suelen compartir parlamentos por lo que, cuando sus intervenciones se fusionan, llegan a cumplir funciones

---

[103] Pérez (2002: 311) afirma también que «[l]as que denominamos *formas de la espectacularidad, formas de la dramaticidad* y *formas de la textualidad* constituyen, a nuestro juicio, las principales vías o cauces estéticos apreciables en la creación teatral de nuestros días».

corales, como veremos. Prometeo se ha convertido en un boxeador parado en la espera, ya no del mordisco del águila, sino de los golpes:

EL BOXEADOR, LA MUJER, OTRA MUJER, EL SPEAKER.–
Veo venir el golpe.
¿Qué golpe?
El golpe, veo venir el golpe.
¿Qué golpe, imbécil?
El golpe.
Sal de ahí.
¿Qué golpe?
Lo veo venir.[104]

El Boxeador, al principio del combate, es un Prometeo en el sentido epistemológico de previsor. Las alusiones al mito, al águila y al hígado, se trasladan al mundo del boxeo. Además, la obra de García, como la de Esquilo, desarrolla también el campo semántico de la visión:

EL BOXEADOR.– Las luces.
La sombra del águila.
El *hook* al hígado.
La cuenta de diez.
Un nuevo hígado.
Los gritos.
La camilla.
Las luces.
No veo nada.
No veo.
Al cabo de unas horas un
plato caro
y yo
sentado frente a un
plato caro.
Pegado a la mesa un *maitre*.
Sonrisa *post-it*.
Palabras incomprensibles.

[104] García (1996: 199).

Si no desaparece le parto la cara.
¿En qué ciudad estoy? (208)

Las luces del *ring* ciegan al boxeador y la pérdida de la visión se asocia con la pérdida del conocimiento y de la conciencia de sí, de la identidad y de las nociones de tiempo y espacio. El hombre queda reducido a su dimensión corporal, física:

EL SPEAKER, EL BOXEADOR, LA MUJER, OTRA MUJER.– Hambre.
Para el boxeo, el hombre es su cuerpo. Más que nada su cuerpo. Sobre todas las cosas, su cuerpo. [...]
Para los promotores de combate entre hombres, el hombre es su cuerpo. El boxeador no es un hombre, es un *welter*. El boxeador no camina de prisa ni con lentitud, lo hace como un super ligero. El boxeador no tiene la mente en blanco durante un instante, piensa como un peso pesado. El boxeador no tiene un plato favorito, come como un peso gallo. Mira como un super *welter*. Respira como una mosca. Ríe como un peso medio. [...]
Para los promotores de boxeo, el hombre es ante todo su cuerpo. Se le exige al cerebro velocidad para sacar manos, para desplazamientos laterales, esquivas, fintas, bloques y poco más. Que ya es bastante. (201-202)

Junto con el tema de la visión como paradigma estructurador y metáfora de la conciencia, Rodrigo García recoge también el del cuerpo y lo vincula con la temática del sacrificio:

EL SPEAKER.– El boxeador.
El viaje.
La abstención.
El cuerpo desnudo, expuesto.
La ofrenda.
La ofrenda: el cuerpo desnudo.
Las dos iglesias.
Los dos santos.
Las ciudades de los hombres,
Infinita soledad.
Los palacios-hoteles.
La victoria.

La caída.
Sufrir del cuerpo.
La virgen de la iglesia del santo.
Las putas.
Retrato de una mujer imperfecta.
La apabullante soledad del boxeador, repito.
El *ring*.
La exactitud.
El encierro. De nuevo, la ofrenda del cuerpo desnudo. (218)[105]

Con el boxeo, Rodrigo García consigue dar una forma significativa a la utopía del teatro del cuerpo: la ofrenda del cuerpo desnudo (que ya hemos observado explícitamente en *El público*) como único gesto de la escena a la sala. Si el rito del sacrificio a Dionisio se considerara como origen posible de la tragedia, el teatro sería una forma más refinada o civilizada de sacrificio, en la que unos actores conceden abandonar momentáneamente su identidad y entregan su cuerpo a la visión de unos espectadores. En el boxeo y sus doce *rounds* permanece latente la idea de sacrificio. La forma ha cambiado, pero no la función, que consiste en cambiar la manera de ver el mundo del público:

LA MUJER.– Con tu
Sacrificio no
cambiará nada.
Ni el árbol
ni el cuchillo
ni la ventana.
Cambiará, sí,
la mirada de los demás.
Y la Nueva
Forma –de mirar.
Cambiará al árbol.
(Pausa.)
Durante tres minutos
repetidos.
Doce veces cambiarás

[105] Reproduzco las mayúsculas y la puntuación tal como aparecen en la edición citada.

la mirada de los demás.
(Pausa.)
Seremos más graves. (223)

Sin forzar en esta obra una interpretación metateatral, podemos considerar el boxeo como una metáfora del teatro. El Boxeador cambia la mirada de los espectadores a través del don de su cuerpo, el cual se convierte en objeto de observación de los que antes «hacían observaciones sin objeto».[106] Quizás podríamos pensar el cuerpo como el tercer término de la oposición actor-personaje, ya que ambos –función de actor y papel de personaje– coexisten en él. La presencia del cuerpo del actor actúa como referente, como objeto que posibilita la observación del sujeto espectador.

A su vez, el personaje puede mostrar un grado de conciencia más o menos desarrollado de su estatuto de objeto de observación. El Prometeo de Esquilo, por ejemplo, tiene plena conciencia de que no puede modificar su destino; pero también sabe que si influye en el proceso de percepción emocional de su martirio, puede cambiar la mirada de los espectadores.

PROMETEO.– Desde luego a mis amigos les doy un
espectáculo digno de compasión. (243-246)
[...]
Pero no lamentéis sólo mis pesares presentes, sino que
echad pie a tierra y escuchad los acaecimientos que se
acercan, para que lo aprendáis todo hasta el final.
Obedecedme, obedecedme, condoleos del que ahora padece. (272-276)[107]

De ahí que su conciencia «metateatral» lo lleve a actuar. En cambio, para los personajes de Rodrigo García, la autorreflexión es sinónima de anhelo de pasividad:

LA MUJER.– Seguir. [...]
Empequeñecerse.
Mirarse en la sombra, contra

[106] Así se refiere el Prometeo de Esquilo al período precientífico.
[107] Esquilo (1995: 82-83). Entre paréntesis, el número de los versos.

la piedra.
Pasar desapercibida.
Sentir, un buen día, sin la
necesidad de ver. (202)

Este monólogo puede interpretarse (sea dentro del marco de una reflexión crítica como esta, o bien con vistas a una puesta en escena que actualice al público escénico) como el deseo de un cuerpo (personaje y actriz) que quiere pasar desapercibido, es decir, evitar la mirada de los otros personajes y del público, negar su estatuto de cuerpo-objeto de observación y, en definitiva, no ser. Las dos últimas líneas sugieren un sujeto vidente que anhela convertirse en objeto emocional. En cambio, para el Boxeador, el proceso se invierte: su objetivo es conseguir ver las caras del público algún día, ya que las luces del escenario lo ciegan y lo condenan a una «apabullante soledad», a un «encierro»:

EL BOXEADOR.– [...] Mi gran obra será
Veros.
Al fin. (233)

Se trata de una variación sobre la poética de la inversión de la visión que hemos podido observar en varios autores hasta ahora. El Boxeador ya no desea actuar ante el público, sino verlo. De este modo, el Boxeador realmente expresa lo que es su propio deseo y no un papel que los otros le atribuyen. Además, su deseo conlleva un potencial de actualización del público que un director de escena no puede pasar por alto. De hecho, Rodrigo García siempre ha puesto especial cuidado en configurar sus obras como *parábasis*; de ahí que muchas veces elija la forma del monólogo para dirigirse directamente al público y lo haga con cierta dosis de agresividad.[108] En una reciente entrevista declaraba que su relación con los espectadores era ambivalente, porque por una parte sentía el deseo de comunicar con ellos y por otro lado, la necesidad de agredirlos.[109] En este sentido, es importante señalar el hecho de que el texto de la obra ha cambiado des-

[108] Como bien lo demuestran títulos como *Vosotros sois todos unos hijos de puta* y *Haberos quedado en casa, capullos.*
[109] García (2004).

de la publicación en español y su primera traducción al francés. Existe un fragmento que el autor añadió para la presentación de la obra en el festival de Avignon; fragmento que, a pesar de su lenguaje injurioso, resulta sumamente rico para nuestro enfoque, aunque solo sea por el hecho de que contiene una de las rarísimas acotaciones del dramaturgo:

> LE BOXEUR.– Rentre chez toi et réfléchis, fils de pute. Enferme-toi à la maison, sers-toi un whisky, un verre d'eau, ce que tu préfères, mon gars, et mets-toi à réfléchir. [...] Le type en chemise blanche et pantalon noir, celui qui tourne autour des boxeurs, c'est un pauvre mec: il n'a pas de couilles, il a passé sa vie à faire l'arbitre, à être toujours au milieu pour faire chier. Personne n'a payé pour le voir, lui. Ceux-là avec les serviettes, ceux au bord du ring, ce sont des pauvres mecs: ils n'ont pas les couilles pour faire les choses et ils disent qu'ils «dirigent» les autres, et ils passent leur vie à planifier. C'est facile de planifier la vie, la mort et les risques des autres, pas vrai?
> Les vingt mille tout autour, en train de regarder, c'est toi.[110]

En este fragmento añadido el Boxeador invita al público a que asocie el espacio imaginario del *ring* con el espacio físico-social del teatro. Lo anima, en otras palabras, a que tenga una percepción metateatral de la obra. El cuerpo de la representación, encarnado por el Boxeador, hace como si se hubiera apoderado de la conciencia del espectáculo, dominio regido por el público:

> [LE BOXEUR.–] Je me mets dans tous mes états pour ça: ce putain de silence en ce moment.
> Ici, personne n'est avec moi, personne n'est venu m'aider à réfléchir.
> Aide-moi à réfléchir, allez, fils de pute.
> Aide-moi à vivre.
> Ce genre de spectacles, où deux mecs se tapent dessus, où vingt-deux mecs courent après le ballon, où des acteurs déguisés déclament, c'est le comble de la non-communication, bordel.
> Personne n'aide personne.
> Le spectacle, le travail, l'éducation, tout ça est pensé pour n'aider personne.

[110] García (2003: 23-25). Me veo forzado a citar de la versión francesa, ya que este fragmento no está en la versión española publicada.

Chacun pour soi.
Quelle bande d'enfoirés.
Pas comme ça.
On ne peut pas continuer comme ça.

LE SPEAKER.– Je crois que tu es injuste et que tu ne réfléchis pas. Et que tu te trompes. Je crois que tu es en train de nous embrouiller tous et que tu devrais te taire une bonne fois pour toutes. Y en a marre de tes accès de violence.

LE BOXEUR.– Et toi, en quoi tu crois en ce moment?

LE SPEAKER.– En rien du tout. Je vis, je fais des choses. Je fais ma vie. *(Pause.)* D'accord... Je te demande pardon... Je me tais.

LE BOXEUR.– Rentre pas réfléchir chez toi, non.
Reste réfléchir avec moi, bordel.
(Pourraient s'allumer toutes les lumières du théâtre, du public.) (29)

Podemos imaginar que al oír el monólogo del Boxeador algunos espectadores estén pensando lo mismo que el Speaker. Pero al escuchar su propia reacción pronunciada en voz alta, cualquier espectador se ve luego forzado a ponerla en tela de juicio y reconsiderarla al mismo tiempo que el Speaker. El Boxeador trata de incitar los varios niveles de públicos (ficticio y real, dramático actualizado y escénico) a que reflexionen con él sobre lo presenciado ahora, y no en un futuro posterior a la representación. Es de notar que insiste en que el espectador reflexione, y no lo anima a condolerse o a sentir compasión por él. Las instrucciones o efectos genéricos que envía al espectador serían de tipo metateatral más que trágico. Aquí conviene recordar que los trágicos españoles de la segunda mitad del siglo XX, Buero Vallejo y Sastre, insistían en el efecto duradero que, idealmente, la purga ocasionada por su teatro tenía que cumplir. Ahora en cambio, los dramaturgos parecen haber perdido fe en la posibilidad de que el teatro influya fuera de sus límites espacio-temporales.[111]

[111] García (2004): «Ma so bene che è ingenuo pensare che attraverso il teatro il pubblico cambi; però, almeno per un'ora e mezzo, delle persone sedute comodamente su delle sedie sentono un gran disagio: è già qualcosa».

De ahí, el esfuerzo prometeico y desesperado del Boxeador para conseguir un momento de reflexión compartido tanto por el espectador como por el protagonista. El Boxeador de la segunda versión (ampliada) de la obra, se muestra, pues, menos pasivo que su predecesor y consigue encarnar, aunque fugazmente, lo prometeico.

Desde el punto de vista de García Barrientos, podemos decir que la finalidad de la obra de Rodrigo García es actualizar al público escénico. En un primer momento, como en la primera versión de *Prometeo*, el dramaturgo pareció privilegiar todavía la manera tradicional para conseguirlo, es decir, que el proceso de actualización pase por un interfaz, el público dramático, constituido por las Mujeres y el Speaker. Pero como ocurre en muchas de sus obras posteriores, el fragmento añadido desvela un anhelo de conseguir un contacto más inmediato con el público. Como ocurre en *El público* de Lorca, por ejemplo, la obra expresa su conciencia de que el público pueda indignarse o hasta rebelarse al presenciar una representación de la obra:

> LA OTRA MUJER.– Y si no nos echan es porque
> se huelen la tragedia
> y para eso, todos estos, [no]
> están cansados. (217)[112]

La actitud ambivalente hacia el público expresada por el dramaturgo se traduce por un lado en una concepción de la relación personaje-público como un pugilato verbal unidireccional. Pero por otro lado, el texto ofrece las instrucciones necesarias para una recepción cabal del discurso, aunque ya no quepa hablar de recepción genérica con respecto a categorías establecidas como *comedia* o *tragedia*. El fragmento siguiente es metateatral en un doble sentido: por un lado, porque las palabras del Speaker constituyen un verdadero comentario de la estructura de la obra; y por otro, porque son instrucciones necesarias para que el espectador pueda darle un sentido, necesariamente suyo, a lo contemplado y oído:

---

[112] Pongo el *no* entre corchetes, ya que no aparece en la versión francesa más reciente. El autor me dice que debe de tratarse de un error en la versión española, aunque no lo puede asegurar.

> El SPEAKER.– Reconstrucción. Reconstitución. Montaje y desmontaje de la memoria. Fragmentos. Imágenes inacabadas. Secuencias sin final. Recordar un trayecto íntegro. Y después otro más largo. Pero un trayecto completo. Recordar en el tiempo real de lo sucedido. Invadir el tiempo real de lo sucedido con el tiempo real del recordar. Basta de traer a la memoria fragmentos de pasado. [...] Recuerda la secuencia completa. Vuelve a ocupar ese tiempo. No temas. Ese tiempo fue tuyo. Tú no has sido en el tiempo. El tiempo fue tiempo en ti, gracias a ti. [...] Une los fragmentos con precisión. Hazlo poco a poco. Y descansa. No te inventes escenarios, no completes con la imaginación. La moral pertenece al pasado. La memoria como única moral. (224)

Desde un punto de vista sintáctico, el Speaker le impide terminantemente al Boxeador que haga lo que hace Saturnino en *La sombra del Tenorio*: que se invente escenarios o que los complete con la imaginación. Lo insta a que use la memoria para tratar de reconstruir su historia y su persona al mismo tiempo, sin recurrir a otras historias o mitos.

En cambio, desde un punto de vista pragmático, podemos considerar que dentro de la estructura del discurso de la obra este fragmento cumple la misma función metacomunicativa que los morfemas sintácticos dentro del sistema de la lengua tal como lo concibe la lingüística instruccional de Weinrich (1979: 339). No se trata de un efecto de género que remite a un corpus para alimentar el sentido de la obra, sino más bien de un marcador discursivo que invita al espectador a reconstruir la sintaxis de lo que presencia, porque es en ese esfuerzo de reconstitución donde anida el sentido, la carga semántica de la obra. La perspectiva del discurso aplicada a esta obra resulta mucho más enriquecedora que la genérica, ya que apunta al nexo en donde sintaxis y semántica, forma y contenido se confunden en un mismo proceso. En cambio, la perspectiva genérica considera el uno como consecuencia del otro (una estructura sintáctica corresponde a determinado género en cuanto unidad semántica) y es, por lo tanto, más estática.

Al considerar una obra como la de Rodrigo García se confirman, pues, las palabras de Schmeling, según las cuales, a la hora de aproximarse a las formas del teatro contemporáneo, la noción de género

ya no es tan pertinente como la de discurso.[113] El espectador asiste a un espectáculo agenérico, casi una *performance*, cuyo sentido estriba en él mismo y en las vivencias propias que encuentre reflejadas en el escenario, pero no en un hipotético diálogo intergenérico. Porque, paradójicamente, esos monólogos encierran un verdadero potencial dialógico desplegable durante la representación.

CONSTRUCCIÓN DE TIEMPO Y SENTIDO

El último fragmento citado alude a uno de los problemas fundamentales del drama y de la existencia: la construcción del tiempo. Ya que en la existencia, como en el drama, todo es presente, ¿cómo hacer para que ese presente tenga sentido, fluya de un pasado hacia un porvenir? El Boxeador encarna ese problema, ya que, como Prometeo, se ve a sí mismo inmerso en un presente continuo caracterizado por la simultaneidad de acontecimientos que, paradójicamente, no le dejan tiempo:

> EL BOXEADOR, EL SPEAKER.– La verdadera pelea está en la esquina.
> Uno llega deshecho, se sienta en una banqueta y en sólo un minuto, sesenta segundos, debe prestar atención a tres voces hablando a la vez: cómo moverte, dónde golpear, cómo cubrirte, qué táctica emplear.
> Al mismo tiempo te echan agua en la cabeza y en el pecho.
> Al mismo tiempo te hacen masajes para que te relajes.
> Al mismo tiempo detienen la hemorragia en tu ceja, cauterizan el corte en tu ceja.
> Al mismo tiempo te ponen vaselina en los pómulos y en el mentón.
> Al mismo tiempo te meten en la boca un tubo de plástico y te dan agua que debes expulsar después de enjuagarte la boca.

---

[113] Schmeling (1982: 15): «Reste à discuter le rapport entre ces différentes formes du métathéâtre et les genres dramatiques, bien que la notion classique du "genre" (*Gattung*) ne puisse plus guère s'appliquer au théâtre moderne. [...] Il serait donc préférable de chercher des critères de classement non pas à l'intérieur des genres dramatiques mais plutôt par rapport au niveau du discours».

> Al mismo tiempo te hacen tragar el protector.
> Al mismo tiempo te dan una palmadita en la espalda.
> Al mismo tiempo te quitan la banqueta y debes ponerte en pie.
> Al mismo tiempo has de subir los puños a la altura del mentón, dar dos pasos adelante y boxear.
> Todo en un minuto, sesenta segundos. (203)

Es por lo que anhela tiempo, para poder contemplar su vida ya ordenada en una sucesión pasado-presente-futuro. Pero al contrario de Prometeo, que a través de su don inserta a la humanidad en el tiempo, el Boxeador necesita que los demás cumplan parte de la tarea porque es incapaz de recordar. Por eso son la Mujer y la Otra Mujer las que cumplen en su lugar la función de la memoria:

> OTRA MUJER.– En la mesa de nuestra casa tuviste un diálogo amargo. Decías que la casa estaba destrozada, que allí no se podía vivir. [...] Recuerdo la mesa repleta. Recuerdo la posición de cada plato en la mesa. Los colores. Recuerdo que tu madre te preguntó por aquellas comidas y que las comparaste con las del restaurante de un hotel. [...] Eras insensible en la mesa igual que en un *ring*. Pero en la mesa hacías más daño. [...] Tú no necesitas nada de nadie. Pero hay gente que sí piensa en ti y no puedes pasarte la vida diciendo: yo no soy responsable de nada. [...] De tu visita recordamos el desprecio. No quisiste ocupar tu antigua habitación. Seis noches pasaste en el gran hotel, a kilómetros de aquí. Nos visitaste tres veces. Y te marchaste, prometiendo postales.
> A los maestros del engaño.
> A los hombres de la chaqueta oscura: manchas en el cemento.
> Al niño arrastrado por los pasillos de unos grandes almacenes.
> A la chica que en el pueblo se pierde la enseñanza más importante: aplastar antes de ser aplastada.
> A las madres borrachas frente a las tragaperras de los bares.
> A la mujer del sombrero en la cabeza y nada más que el sombrero en la cabeza.
> A los que se hacen fotografías junto a sus seres queridos para un portarretratos erecto sobre el escritorio.
> A los que jamás se han preguntado: ¿por qué? y ¿para qué?
> A los que el día de la explosión siguieron de largo, como si no fuera con ellos.
> A los que no pueden creer.
> A todos y entre todos, también a mí: danos el fuego. [...]

> Hablo para que
> Recuerdes. [...]
> Como hombre mereces tener consciencia. Persiste en el olor a podrido del presente, entrona el instante y acabarás siendo un animal. [...] Quinto día de un gato muerto atropellado. Ha llovido toda la noche. El cuerpo sigue en la calle contra el bordillo de la acera, allí donde corren litros de agua hasta la alcantarilla, en la esquina. Heráclito sonríe. El poco pelo que le queda está de punta hacia el cielo. Las flechas del próximo San Sebastián, un erizo, el iracundo. La piel de Prometeo encadenado. (206, 216 y 232)

La única mención de la obra de Esquilo asimila Prometeo a un gato muerto atropellado. Con el relato de la muerte del gato, la Otra Mujer le advierte al Boxeador del peligro de convertirse en animal si «persiste en el olor a podrido del presente», en vez de desempeñar su papel que consiste en provocar el nacimiento concomitante del tiempo y la conciencia humana. Además de ser consciente de su propio deber de memoria («Hablo para que recuerdes»), lo que la Otra Mujer le recuerda al boxeador es su papel prometeico de donador del fuego, es decir, de proveedor de esperanza. Se advierte pues un paralelo con el Prometeo de Esquilo:

> PROMETEO.– Evité a los humanos el ver ante sí un fatal fin.
> CORO.– ¿Qué remedio encontraste a esa enfermedad?
> PROMETEO.– Fundé en ellos ciegas esperanzas. (248-250)[114]

Al infundirle esperanza, Prometeo sacó a la prehumanidad del eterno presente amorfo en que sobrevivía y la convirtió así en humanidad:

> PROMETEO.– [...] Sin embargo, las penurias de los humanos escuchad, cómo de niños que antes eran los he hecho inteligentes y capaces de reflexión. [...] Éstos, al principio, aunque observaban, hacían observaciones sin objeto, y oyendo no oían, sino que, semejantes a las figuras de los sueños, a lo largo de toda su vida se movían confusos al azar. [...] No había para ellos ningún indicio cierto del invierno ni de la florida primavera ni del verano fructífero, sino que actuaban en todo sin previ-

[114] Esquilo (1995: 82).

> sión, hasta que yo les enseñé las salidas y las puestas de los astros, difíciles de precisar. (442-458)[115]

Sin embargo, en *Prometeo* de Rodrigo García el don del tiempo parece transcurrir en la dirección opuesta, desde la periferia –los personajes que actúan como coreutas disociados (las Mujeres y el Speaker)– hasta el centro –el Boxeador. De hecho, la historia de los siete días de un gato muerto parece surtir efecto en el Boxeador y proyectarlo en un futuro que ya es presente, como lo demuestra el final de la obra:

> EL BOXEADOR.– Ser viejo
> una tarde de sol.
> Conceder a cada movimiento
> el tiempo.
> Daría paseos
> Y no subiría a un coche
> nunca más.
> Doy paseos. Hablo
> con otros viejos.
> Formo parte de un
> grupo-de-viejos.
> Encuentro un lugar
> Y al contrario de lo que todos
> imaginan
> nos prohibimos hablar
> de lo que fue.
> No tendré
> recuerdos relevantes
> como viejo
> tendré el tiempo
> y la disposición.
> Conozco,
> sé por fin apreciar
> y decido que
> Esa
> será mi obra:
> saber apreciar
> en la lentitud, en el

[115] Esquilo (1995: 88-89).

tiempo exacto. [...]
Por mis ojos
llorosos, de aspecto enfermo,
hablará el tiempo.
Y a mi paso
la ciudad se apacigua.
Ser viejo
Una tarde de sol.
No pido tanto. (232-233)

La obra acaba con la perspectiva de un futuro que permite trascender el sufrimiento del presente y hasta transformarlo (si se considera que «la ciudad se apacigua» es un objetivo correlativo del estado de ánimo del protagonista), como ocurre en *Prometeo encadenado* donde el secreto de Prometeo constituye también una promesa de un futuro distinto del presente:

> PROMETEO.– El sufrimiento presente y el por venir sollozo. ¿Cómo alguna vez a estas torturas ha de ponerse término final?
> Aunque, ¿qué digo? De antemano conozco exactamente mi futuro y ninguna desgracia ha de llegarme de improviso. (98-103)[116]

La glosa de Klimis (2003: 109) sobre el papel primordial del don de la esperanza junto al del fuego encuentra pues su justificación tanto en el texto griego como en la reescritura de Rodrigo García:

> Ainsi, l'espoir ouvre l'humain à la dimension temporelle du futur et constitue de la sorte la condition de possibilité de l'agir [...]. L'espoir, qui suppose par définition de quitter l'engluement dans le présent pour la projection dans un futur imaginativement présentifié, peut ainsi être considéré comme la condition de possibilité de la persuasion.

Gracias a las voces de las Mujeres-coreutas, el Boxeador consigue hilvanar pasado y presente, lo que le permite imaginarse un futuro feliz de espectador de la vida ajena, después de haber sido actor tanto tiempo. En *Prometeo encadenado* de Esquilo, Prometeo, por su parte, sabe que algún día Zeus caerá y que se encontrará libre. Enfocán-

[116] Esquilo (1995: 77).

dolo desde la perspectiva de la temporalidad, el *Prometeo* de Rodrigo García se aproxima al de Esquilo: en ambas obras domina la inacción –que caería más bien en el paradigma del metateatro que en el de la tragedia–, pero ambos autores consiguen conferir a la palabra el poder y la función de construir el tiempo; es decir, de evocar un pasado y vislumbrar un futuro. Hay en *Prometeo* de Rodrigo García un atisbo de devolverle a la palabra su valor mítico: recordar el pasado a fin de habitarlo, y evocar un futuro sinónimo de esperanza; el mito permite pues la existencia como encarnación consciente del fluir del tiempo.

A este fin ambos autores no intentaron poner en escena el «mito» completo, como observa de Paco Serrano (2003: 21),

> sino que buscaron el momento en que se condensaba la dialéctica, en el que se producía la oposición trágica y lo llevaron a escena, dando cuenta en sus versos de los antecedentes de este nudo neurálgico y suponiendo en el receptor un conocimiento suficiente de la historia mítica y de los caracteres que en ella cobraban vida.

Ambas obras se estructuran a partir de un momento único de la diégesis. En el caso de Esquilo, se trata de un momento preciso y limitado de la fábula. En cambio, en Rodrigo García el tiempo se fija en un momento abstracto de la diégesis, que es el de la presencia del Boxeador en el *ring*. Como precisa de Paco Serrano (2003: 21):

> A través de la codificación dramática de los mitos, los autores centran su atención en un momento preciso del desarrollo, segmentando el tiempo mítico introduciéndolo en una dimensión temporal rectilínea proyectada hacia el futuro. El tiempo cíclico legendario se condensa en la tragedia clásica y el mito que no se representa se recupera a través de diversos procedimientos, entre los que destaca la evocación en los versos de personajes y coreutas. La focalización en un segmento breve de una cadena más extensa favorece este proceso que se manifiesta de diferentes maneras y que tiene la capacidad de referirse al pasado o al futuro de la historia mítica no representada o a otro mito cobrando, en ocasiones, un valor ejemplar en el momento actual.

Cabe resaltar el paralelo entre proceso de construcción del tiempo y creación de sentido. Tanto en la obra de Esquilo como en la de Ro-

drigo García se trata de apuntar hacia un futuro, y ese anhelo de tiempo conlleva un intento más o menos inmediato de actualizar el futuro pragmático de la representación que es el espectador.

Como el Speaker se lo recuerda al Boxeador y al espectador, «el tiempo fue tiempo en ti»: en el presente continuo de la representación, tanto el uno como el otro tienen, pues, que reconstruir el tiempo uniendo secuencias. Y es que el bombardeo con informaciones descontextualizadas, la mezcla de lenguajes, estilos y registros que componen el caos discursivo de la obra dificultan el establecimiento de un tiempo diegético configurado como historia lineal:

> Un todo excesivo donde el espectador (no más que una docena en la representación que se comenta) se satura, pierde el hilo de cualquier conato de argumento, sufre con el desgaste del actor que no dosifica sus esfuerzos técnicamente. [...] Las imágenes multiplicadas en los monitores repiten la intervención de un coro que advierte, puntualiza, y no siempre esclarece. Su corifeo (Inés Morales, actriz de rasgos impecablemente trágicos), no obstante, deja oír lo mejor y más granado del discurso; algunas notas poéticas llegan con claridad.

En esta reseña de otra obra de Rodrigo García (*Macbeth, imágenes*), Medina Vicario (2003: 314-315) se percata de la presencia subyacente de la estructura trágica personaje-corifeo-coro que encuentra en las obras de García una reformulación contemporánea. Y es que, más allá de las diferencias evidentes, las obras de García están habitadas por el espectro de la tragedia.

La cuestión de la tragedia como mito en las reescrituras

Más arriba hemos citado lo que constituye la única ocurrencia de la palabra *tragedia* en *Prometeo* de García, por lo que resulta difícil de interpretar. Podemos completar nuestra interpretación echando mano de otra obra con trasfondo trágico y mítico del autor, *Agamenón* (2003). De ella se desprende que el autor, cuando utiliza la palabra, no se refiere al género literario, sino a la situación política, económica y social en nuestra época:

Entonces paramos en el Kentucky Fried Chicken
Porque me sale de los huevos
Y mientras comemos las alitas de pollo
Que ni son alitas ni son pollo ni son nada
Y sorbemos Coca Cola con pajita como tres subnormales
Con la cara de subnormal que se te pone cuando
Chupas un refresco con pajita
Pienso en lo trágico
En el concepto de lo trágico
Y abro una nueva cajita de cartón
Llena de alitas de pollo frito
Con salsa barbacoa y salsa mayonesa
Chorreando encima
Y la enseño a mi familia y les digo:
¿A que es trágico? [...]
Y saco las alitas y trazo sobre la mesa
Un esquema perfecto y comprensible de la TRAGEDIA [...]
Y cojo el bote de Ketchup y escribo en la mesa bien grande
La palabra:
TRAGEDIA
Y mi hijo se parte el culo de risa
Y le explico que la TRAGEDIA
Empieza en el mundo industrializado
Que la TRAGEDIA siempre ha empezado donde estaba el DINERO
Y la comida
Y que luego la han mandado fuera
La han colocado fuera
En forma de
Bomba atómica
SIDA
Hambre
Sequía o
Dictadura [...]
Y divido la TRAGEDIA en siete actos
Y a cada acto le pongo el nombre
De uno de los países más ricos del mundo.[117]

[117] Cito directamente del texto que me ha proporcionado el autor. La obra no se ha publicado en español, pero sí en francés: para el fragmento citado véase García (2004: 29-31).

El fragmento muestra la transformación semántica de la palabra *tragedia* (que el autor pone en mayúsculas, sugiriendo quizás un énfasis en la entonación) a la que han contaminado los numerosos significados o connotaciones contemporáneas del concepto de lo trágico, y que ahora sufre una inflación semántica hasta perder tanto el sentido originario y particular que tenía en el contexto ateniense de las Dionisías como la posterior perversión denunciada por Florence Dupont de ese primer significado (y de lo que conllevaba en términos de dispositivo enunciativo consubstancial) en el de 'género literario'. Además, el contexto (un *fast-food*) en el que el autor hace reflexionar a su personaje sobre lo trágico o la tragedia subraya de manera cómica (el hijo se parte de la risa y quizás lo imite el espectador en ese momento) y grotesca la incongruencia de una reflexión de esa índole en nuestro mundo.

Podemos suponer pues que para Rodrigo García la tragedia es algo que ocurre fuera del teatro. De ahí que en *Prometeo*, en el fragmento que ya hemos citado, la Otra Mujer afirme que si el público no interrumpe la representación o se marcha de la sala es porque se huele la tragedia que sigue ocurriendo fuera de las cuatro paredes del recinto teatral y está cansado de enfrentarse cotidianamente con ella; por ello se refugia en el teatro, donde no le importa asistir a obras desestructuradas o vanguardistas mientras estas le hagan olvidar el mundo en el que vive.

Rodrigo García aplica, pues, la palabra *tragedia* a la realidad socio-política mundial. No recoge el sentido que tiene todavía en el ámbito de la crítica y teoría universitaria ('género literario'), sino el que la palabra cobra en los medios de comunicación. Pero ambos usos, dejando de lado ahora la cuestión de la descontextualización denunciada por Dupont, coinciden en significar que la tragedia ya no es algo que ocurre dentro del marco teatral, sea por razones temporales o de época (en el esperpento), sea por motivos espaciales (*Prometeo, Agamenón*). En el esperpento la alusión a la tragedia (de manera genérica o aludiendo a alguna tragedia de Shakespeare o de Calderón en particular) cumple la función del mito en la tragedia griega, que era la de aludir a un pasado cercano sobre cuya historicidad no se dudaba.[118] Con la diferencia fundamental de que el hilo entre la tra-

[118] Véase a este respecto Calame (1996).

gedia y el mundo actual está roto para Valle-Inclán y Max Estrella, mientras que para los atenienses había una continuidad entre pasado mítico heroico y presente en la *polis* ateniense. En cambio, García habla de la tragedia en su obra para referirse a hechos presentes. De ahí que, si en *Prometeo* la esperanza todavía se puede vislumbrar para el individuo, el texto de *Agamenón* exprese claramente la imposibilidad para la comunidad humana de encontrarla en el contexto actual:

> Y mi hijo dice: [...]
> Si la TRAGEDIA se planifica desde el mundo industrializado
> La cuestión que nos planteamos es:
> ¿A dónde hay que ir a buscar la ESPERANZA?
> Y yo me quedo perplejo por lo bien que ha entendido
> mi hijo la historia de la TRAGEDIA
> y cómo, sin yo decir nada,
> acaba de apuntar la idea utópica de
> ESPERANZA
> Y le digo al segurata
> La ESPERANZA hay que ir a buscarla a otra parte

Y es que, como hemos visto, la esperanza, el tiempo y el sentido no se encuentran, sino que se construyen. De ahí que en ambas obras no aparezca un coro homogéneo que sería el portavoz de esa esperanza, en la que el fluir del drama trágico desemboca naturalmente. Como afirma Diana de Paco Serrano (2003: 42),

> [e]s evidente que la estructura de las obras que estudiamos se aleja de la estructura trágica teorizada por Aristóteles y presentada en escena por los dramaturgos del siglo V a. C. La composición de la tragedia se ha ido transformando desde sus orígenes durante siglos, adoptando y revelando nuevas estéticas, no siempre conformes con la tradición clásica.
> Una de las diferencias más claras e importantes que nos encontramos al realizar un estudio de las tragedias contemporáneas que retoman los temas de la tragedia clásica es la ausencia del coro.

Sin embargo, parece ser que la expresión de lo prometeico (y de lo anti-prometeico) requiere por lo menos la presencia de un personaje que actúe como centro y de otros que cumplan una función de corifeos o coreutas. El Boxeador aparece al principio de la obra como un

mero cuerpo que necesita de las voces de los demás coreutas para volver a insertarse en un tiempo que no puede ser otro que su propio tiempo, el que ha vivido y que tiene la esperanza de poder vivir «una tarde de sol» futura. Permanece la estructura dialógica centro/personaje prometeico-periferia/otros personajes. Hasta en Rodrigo García podríamos decir que esos otros personajes cumplen una función de espectadores ficticios (o público dramático actualizado), aunque no siempre sea el Boxeador quien les inste a contemplar su cuerpo (como sí ocurre en *Prometeo encadenado*).

BALANCE

La poética de García conserva rasgos de la tragedia y huellas míticas que combina con chispas metateatrales a fin de construir un espectáculo agenérico, «posdramático», de tipo *performance*. Ni el mito ni la tragedia estructuran el discurso de las obras, a pesar de que los títulos aludan explícitamente a tragedias anteriores: sin embargo, algunas pinceladas y leves alusiones que la obra contiene posibilitan una interpretación basada en la comparación con los intertextos implícitos. *Agamenón* constituye una muestra clara de la última manera de Rodrigo García: en la obra, planteamientos filosóficos y teóricos como la cuestión de la tragedia, lo trágico y la esperanza se efectúan en un contexto no idóneo y los conceptos se relacionan con experiencias y objetos muy concretos como la comida. El efecto buscado es el extrañamiento, la incomodidad y la perplejidad del espectador. La vida aquí y ahora, y, por lo tanto, la representación teatral que estamos viendo aparecen como vacías de sentido. En cambio, en la obra anterior, *Prometeo*, asistimos a un intento logrado de construcción del sentido de la vida a partir de un momento abstracto de la diégesis, en el que el protagonista ha perdido la conciencia de sí y, por lo tanto, la memoria también. El Boxeador aparece al principio como un cuerpo y lo vamos a ir acompañando a lo largo del proceso de reconstrucción de su conciencia a través de la memoria, personalizada por las Mujeres y el Speaker, lo cual evidencia la función coral de estos tres personajes y alude a la presencia subrepticia aquí de la tragedia, en general, y del *Prometeo encadenado*, en particular.

Nuestra comprensión de la obra en cuanto espectadores sigue el mismo itinerario, ya que al principio no podemos ordenar la cantidad de informaciones que la obra nos manda y estamos totalmente dependientes de los monodiálogos de los personajes, ya que no hay acción. La obra acaba con una nota de esperanza que difícilmente se encuentra en las obras sucesivas del autor, hecho que lamentamos porque la poética de *Prometeo* constituye un raro conglomerado de contenidos arquetípicos que coexisten funcionalmente con las formas más atrevidas del teatro experimental.