

Entrevista a Rodrigo García

Después del análisis el encuentro con

por Inés Stranger 1

¿Qué te parece la palabra
Performance?

Inés Stranger: Rodrigo, para apoyar la argumentación de mi memoria de DEA en el Institut d'Études Théâtrales de la Université de la Sorbonne Nouvelle, me centré en una caracterización que haces en el prefacio de *After sun* y *La ventaja con los animales es que te quieren sin pedirte nada a cambio*. Al comparar esos dos textos, dices que parecen haber sido escritos por dos tipos distintos, que uno está escrito en la escena, que el otro está escrita en la soledad, en jornadas enteras sentado frente al ordenador. Ahí señalas dos procesos completamente distintos. Siguiendo tu caracterización, descubrí que en realidad tenías dos tipos de obras... en un tipo, yo pondría *Haberos quedado en casa*, *capullos*, *After sun* y *Ronald, el payaso del Mc Donald's*, las que yo inscribiría en una tradición vinculada con la performance. En otro tipo, incluiría *Agamenón*, *La ventaja con los ani-*

Rodrigo García
en el Festival de
Avignon, 2004.

1. Entrevista realizada por la dramaturga chilena Inés Stranger al autor y director argentino-español Rodrigo García, en el Encuentro de Autores de La Valldigna, España, junio 2005.

teórico, el autor

males... Prometeo, donde me parece que construyes una cierta ficción, un aquí y ahora extraordinario, diferente al de la escena. Estas últimas obras guardan algunos trazos de la forma dramática.

Rodrigo García: Vale, para mí es más sencillo. Hay obras que tienen más peso o hay más preocupación por la literatura, pero es por problemas prácticos, porque al hacerlas sencillamente tuve más tiempo para escribir previamente. Y hay otras que se ajustan a la performance pero, fíjate, simplemente por la producción, porque las he creado ensayando, por ejemplo. Ahora, también yo lo mediría por volumen de palabras, por masa fónica, por cuánto texto hay verdaderamente.

No estoy tan de acuerdo con la división que haces. Dentro del mundo más performativo, *Agamenón* es una obra de la cual tú lees el texto, y es verdad, es todo un monólogo, puedes reconocer a un escritor ahí dentro...

Es un monólogo en que vas cambiando de lugares de acción, que se desplaza.

¿Pero tú no has visto *Agamenón*?

No.

¡Es que no tiene nada que ver! El texto, que tú encuentras tan estructurado, lo puse en boca de un actor en la mitad de una obra que dura dos horas. Todo lo demás son acciones. O sea que *Agamenón* es mucho más performance que *Haberos quedado en casa, capullos*, que es una obra totalmente de la palabra: yo la llamo *los cinco monólogos*. Son como cinco monólogos, pero cuando ves en qué forma se dio en un festival, es más preformativa: cada monólogo se presentó en una noche distinta y en cinco espacios distintos. Pero te juro que la veo más como una obra clásica teatral: finalmente, son unos monólogos coherentes de principio a fin, y las acciones que había eran mínimas. Se sustentaba todo en el texto, mientras que ¡qué va!, en *Agamenón*, soy consciente que quiero hacer una obra monumental, muy grande, y que el texto es sólo una parte de la obra, que todo lo demás me lo tengo que inventar con el trabajo físico de los actores, con imágenes a nivel de la performance. Entonces, yo no estoy tan de acuerdo con eso...

Pero a nivel del análisis del texto, *Agamenón* construye una ficción, se trata de un personaje que vive un día extraordinario. Tiene casi una unidad de tiempo, porque él dice: *esta es la jornada trágica de mi vida, todo comenzó cuando fui al supermercado.*

¿Pero eso es una obra de teatro? No parece una obra de teatro. Yo leo ese texto y me parece decepcionante. Son esas cosas que yo veo en mis

obras que son un poco tramposas; muchos directores ven que ese texto puede ser una obra de teatro y luego se encuentran con que no hay manera de hacer una obra de teatro, porque hay que poner mucho más de tu parte...

Pero hay ejes estructurales que están en el texto, por ejemplo, la dinámica entre el tiempo pasado y el tiempo presente; está claro lo que es narración y lo que es interacción de los personajes en tiempo presente, incluso, los textos que se pueden llevar a la acción, a la representación presente, están en cursiva. Cierto que hay que trabajar -porque ningún director te va a poner a ti en escena fácilmente-, en ningún texto tuyo hay un modelo de representación implícito, pero, de alguna manera, en lo que tiene que ver con la ficción, el texto construye un personaje extraordinario en una situación especial que deriva en la narración de un día especial. Yo entiendo que en la performance o en la puesta en escena puedes hacer cualquier cosa, pero es muy difícil imaginar la puesta en escena de *After sun* o la de *Ronald*... sólo con el texto, porque no hay construcción alguna de ficción. Por eso que, en un análisis dramático, hago esa distinción.

Vale, vale. Vale también para *Jardinería humana*, que casi parece un diario.

Una lista...

Parecen aforismos, ¿no?

La dinámica autor/ director

Entiendo lo que me dices, que tiene que ver con el trabajo escénico. Porque tú te desplazas de función, en un momento estás escribiendo y después eres director; eso también es algo que me inquieta y me entretiene mucho. En ese plano, creo que como autor te respetas menos que como director. Y qué textos bellos, escritos desde una sinceridad, desde una autoría real, los ofreces después en la puesta en escena disfrazados –por ejemplo, en *After sun*– como regalos, como para minimizar, para quitarle peso a esa palabra poética. Siento en ti un temor a la poesía en la puesta en escena.

Pues a veces tengo miedo de pecar de ingenuo o siento que a veces es mejor que la poesía llegue como más sucia o como algo descuidado; prefiero no presentarla como una cosa importante, porque eso también es lindo, porque estás apelando mucho al público, ¿no? El público, y no yo, tendrá que saber elegir si lo que está diciendo esa persona en ese momento es interesante. Me parecería una tontería que yo, desde la puesta en escena, subrayara la importancia de lo que quiero decir. ¡Atención! ¡Un foco a este actor que lo que va a decir es importante! Casi es más lindo decirlo con normalidad, y que el público se vaya sorprendiendo y rescatando lo que se está diciendo. Ahí intento buscar un poquito de contraste, parece que están hablando en un bar... para no intentar ser tan trascendente –porque me da un poco de miedo pecar de trascendente.

Pero sin embargo, hay una trascendencia en los textos.

Y sí, pero hay que intentar disfrazarla lo más posible. Hay trascendencia porque yo hablo de las cosas que me interesan, de cosas importantes para mí. Yo no ocupo un sitio en el teatro para hablar de cualquier tontería. Y entonces, te encuentras con que es un material un poco denso y da un poco de vergüenza caer en toda esa tradición europea y tan francesa del teatro culto, del teatro de la palabra, del teatro contundente, del *escuchen ustedes lo que va a decir fulano*. Eso me parece completamente pasado, no creo que a un chico joven que venga a ver una obra mía le pueda interesar. Prefiero que la gente esté hablando como sin darle importancia a las cosas, que se cuelen cosas importantes y que cada persona las descubra. No te lo digo como defensa...

Sí, pero te siento como un autor avergonzado, escondido detrás de la puesta en escena, arriesgándose mucho; por otra parte, dejándose pasar a llevar por los actores. De hecho, encuentro que los actores morcillean como locos, el texto es mucho más lindo de lo que ellos dicen. Por ejemplo en *Ronald...*, todos esos monólogos de cuando fueron por primera vez al Mc Donald's.

Pero vamos a ver. Eso te lo tengo que dejar claro, porque se genera una confusión muy grande con este tipo de trabajo mío y que a mí me gusta, porque yo trabajo para esa confusión, ojo, trabajamos para confundir a la gente. Hay momentos

que yo necesito que mis palabras se digan exactamente como son y en *Ronald...* están clavadas, el monólogo que dice uno de los chicos con las proyecciones detrás de Rafaella Carrá, Jorge Videla, los Picapiedras, todo eso es literal, se repiten mis palabras tal cual. Esos son textos míos literales, porque yo quiero expresar eso y tiene que ser así, y tienen que ser esas palabras y así se hace. Luego, los actores con los que trabajo tienen una habilidad increíble de hacer que parezca que dicen los textos por primera vez, así, parece que los están improvisando. Te estoy hablando de esos tres textos.

Esta es una forma de mi trabajo: escribir con mucha exactitud, luego encontrarme con actores que tienen la capacidad de decirlos como si los estuvieran inventando en ese momento. Haber descubierto ese método de trabajo con ese tipo de actores, eso no lo puede hacer todo el mundo. Después, hay momentos donde yo renuncio a ser autor para conseguir un mejor efecto dramático. Para que te des una idea, me río mucho cuando me dicen: *cómo me gustan los textos de Ronald...*, *qué buenos los textos esos de cuando los llevaron al Mc Donald's por primera vez*. Esos textos no son míos, la idea es mía, yo les planteo a los actores: *mira, yo quiero conseguir este efecto, yo quiero ver a un tipo hablando de una manera banal de cuando fue al Mc Donald's, pero que esté asociado con algo traumático y algo jodido*, porque finalmente quiero hablar mal del Mc Donald's y quiero asociarlo a algo chungo; entonces digo: *mira, yo no me voy a poner a inventar esas historias,*

ya está, yo ya inventé la estructura y el sentido de lo que quiero decir. Ahora, inventa tú la historia. Y cada actor cuenta su historia, o sea que en ese sentido, es de puta madre que improvisen y no hay problema, es que yo no puedo ponerme a escribir esas historias.

De hecho, en el texto publicado esos monólogos aparecen como tres textos improvisados por los actores.

forma distinta, va a ser otra historia la que cuente el tipo.

En esta misma obra, al final, tú armas la ficción cuando un personaje dice: Yo soy el payaso de Mc Donald's.

Sí, este texto es mío.

Pero el actor, en la puesta en escena, a veces dice que hace animaciones en Mc Donald's y no que es el payaso del Mc Donald's. Así, deconstruye la ficción que hay en el texto. Te lo

improvisación de texto que fue casi la misma masa fónica de lo que yo había escrito... Yo noto que hay actores que necesitan meter pequeñas cositas para hacer que el texto esté vivo y que cada actor tiene que encontrar su propio mecanismo para que el texto esté vivo. **After sun** se ha hecho unas doscientas ochenta veces con Juan y Patricia, hemos recorrido el mundo con esa obra, los tíos con dos cojones haciendo que el texto esté vivo. Claro que se inventaban cosas

A veces es mejor que la poesía llegue como más sucia o como algo descuidado.



Promoción **Jardinería Humana**, de R. García, Cía. La Pandilla, Madrid, 2006.

Yo no improviso nunca. Yo siempre llego con ideas claras para trabajar a todos los niveles: de movimientos, de acciones, de lo que sea. Les digo: *quiero textos así, así y así* y cada cual invéntese una historia. Ahora voy a sustituir un actor, Rubén, porque tiene un contrato con otra compañía; es una pena, es buenísimo. Pues al chaval nuevo le digo: *la historia que contaba Rubén, olvídala, y te inventas una.* Las nuevas presentaciones de **Ronald...** van a empezar de una

pregunto por curiosidad –no es una crítica– pero me sorprende que los actores cambien tanto el texto.

Es el método de los actores con los que estoy trabajando. Ellos se sienten cómodos y a mí me funciona de mogollón, porque le dan una tremenda credibilidad a ese momento escénico. No parece un actor que te está recitando un texto. Hemos tenido un gran problema en Italia, casualmente con ese mismo actor, porque se permitió un margen de

todas las noches, pero también había que tenerles respeto... ya no digo al actor sino que te funcione la obra a ti mismo. Esas tonterías hacen que las obras funcionen. ¿Ves?, ya estamos hablando, más que de mecanismos literarios, de auténticos mecanismos del teatro.

Por eso es que en la tradición de la performance, las obras se hacen una vez...

Me estás cabreando, ¡eh!

Se hacen una vez y se dejan, no se hacen doscientas ochenta veces. Tú estás en una paradoja terminal, porque no hay representación en el sentido de que no tienes una historia sobre la cual los actores se instalen, y por otro lado, te sitúas en la tradición de la performance, de la acción escénica presente, sin metáfora, con la energía loca que tienen los actores.

También hay una cosa que es acojonante: damos la sensación de total libertad dentro de las obras y yo te juro que ves la obra tres veces seguidas, y constatas ¡que repiten lo mismo!, no sé qué pasa que parece que lo hacen de nuevo todos los días, son gente muy curiosa mis actores, yo he aprendido muchísimo y hay que respetar eso. Fui el técnico de *After sun* y me aburría mucho, además la obra era larga, me meaba... y ellos, cada vez, buscando una manera de pasárselo bien, de que la obra estuviera viva, a veces mejor, a veces peor, a veces fallábamos. ¡Pero no estoy dispuesto a que me jodan los textos, ni a que me jodan las ideas! Además, ¡cuidado!, ningún actor improvisa nada, porque el 99% de nuestro trabajo es en el extranjero y a todos lados vamos con subtítulos. No pueden improvisar porque hay una persona con el subtítulo siguiéndolos.

Pues yo siento que te echan a perder los textos, que leídos son mejores.

Es muy purista lo que tú dices: si yo quiero un purismo en el texto, encontraría otro formato de puesta



Me parece
asqueroso
ese teatro
francés en el
que no se
para de
hablar.
¡No lo aguanto!

en escena. Cuando veas el monólogo que he hecho de *Borges*, es perfecto, de un purismo absoluto, no hay margen ni para meter una coma, ni un gesto. Es absolutamente minimalista. Pensaba que ese texto teníamos que hacerlo así, generar una ficción, que se notara mucho que todo era mentira. Hay textos que te piden otra cosa; el de *Borges* me pedía hacerlo todo como de mentira, como de cartón piedra, de Disneylandia, toda una gran ficción. Ahí el actor respeta el texto palabra por palabra,

pero cuando quiero que alguien se sienta vivo, le tengo que dejar un pequeño espacio de libertad para que se sienta tranquilo; y además, agradecido de que digan mis textos. Que un tipo se estudie de memoria un texto tuyo, ¡joder, hay que estar muy agradecido!

Experiencia francesa

¿Cómo fue la puesta en escena en el Théâtre National de Bretagne del texto *La ventaja con los animales es que ellos te quieren sin esperar nada a cambio?*

Fue un trauma total por problemas que no tienen que ver con la puesta en escena. Yo estaba poco a poco metiéndome en un mercado francés, que para mí era magnífico, porque después de tantos años trabajando en España, ninguneado completamente por la gente que da el dinero, por la gente que programa, llegan unos franceses de Rennes, la gente que había producido a Mathias Langorf, a decirme ¡venga!, nos gusta tú trabajo. Y lo han hecho muy bien, porque nunca me dieron nada de repente, siempre fue poco a poco, cada año había que hacer un pequeño avance. En esta obra, yo me hice el chulo e intenté dar una vuelta de tuerca más allá de lo que el mercado me pedía. A ellos les encantaba *After sun*, ese tipo de obra mía más dispersa, más loca, con más acciones. Por otro lado, me decían que les encantaban mis textos, pero no estaba preparado todavía aquello para soportar una mísera escena de una obra con tanto texto, a la que

yo le di un formato clásico. Nos fue muy mal, ¡fue un trabajo que se fue a la mierda!, que no le interesó prácticamente a nadie...

¿Y la hicieron en francés directamente?

La hicimos en castellano con subtítulos y con un actor que decía todo el monólogo final en francés.

¿El texto de Elena?

Sí, el del actor que dice que lleva a la mamá al bosque (lo cambié a masculino, lo hacía un hombre), y que llevaba a matar al perro y la madre y todo. Era una obra muy clásica, sentados en un sofá sin parar de hablar. Yo quería por primera vez en mi vida hacer diálogos, ¡nunca había escrito diálogos en una obra de teatro! Y me busqué una manera de dialogar sin dialogar, tú me hablas de una cosa, yo hablo de otra, parece que hay cosas que dialogamos pero en realidad estamos hablando de cosas distintas, y después le metí bastantes acciones, dos o tres momentos visuales muy potentes: de pronto, estaban estos tres actores solos ahí en un espacio muy grande, ¡y aparecían treinta y cinco personas, todas vestidas de McDonald's! Había un vídeo de un tipo que enseñaba a hacer hamburguesas. La verdad es que el montaje era muy curioso pero no era el momento... Todos dicen: tienes que escribir, ¡escribes de puta madre!, y cuando fundamento una obra realmente en el texto, nadie la ha querido, no les gusta el trabajo, algo falla, ¡no sé qué pasa! A mí me gusta, pero...

Es que los franceses son muy consumistas de novedades. Yo, por el contrario, tuve la sensación que, como autor, estabas con esa obra en un momento de cambio. Me resultó muy impactante ese personaje que dice que quiere vivir a la manera de Quevedo, me emocioné de verdad, sentí que eran grandes palabras. Pero es cierto que es un texto que no viene del teatro, de la forma dramática; tú recuperas el diálogo, pero no hay acción, los personajes van desarrollando una ceremonia de la palabra, construyendo esas imágenes simbólicas con las que cada uno explica su vida. Esa exageración absoluta, como ir a dejar a la mamá al cerro... encontré que era un texto realmente formidable. Me dije: *Rodrigo va a dejar el teatro, se va a dedicar a escribir una novela. Sentí que te independizabas de la contingencia del actor, de la escena, de las acciones.*

Es que en mí las dos cosas son muy importantes; por un lado, me gusta muchísimo trabajar la palabra, pero por otro, me encanta trabajar físicamente en escena. Siempre está el problema de cómo juntar esos mundos. He hecho de todo, he escrito poco, mucho, mitad, más, menos lleno, medio lleno. He escrito diálogos, monólogos, tonterías, cosas importantes. Ya no sé qué hacer para que tenga sentido la escritura y la escena; pero bueno, voy jugando y experimentando, siempre bien, o sea, ¡siempre con dos cojones! Nunca haciendo el tonto, pero soy consciente de que ahí hay una lucha.

El autor que eres, con el director que eres.

Pero no, el teatro y la palabra, ¡joder!, sin que sea *teatro de la palabra*. Me parece asqueroso ese teatro francés en el que no se para de hablar. ¡No lo aguantó!

Pero eso está bastante resuelto en *Prometeo*, por ejemplo.

Es una obra vieja que no me acaba de gustar, no me acaba de gustar mi pensamiento. Todavía yo no tenía una voz, podía tener algunos recursos de más o menos saber hacer las cosas, pero no tenía una voz propia. Para mí, ahí se acaban mis obras viejas.

Está construida a partir de la situación, de un personaje en un ring de box que funciona bien, porque el box es la metáfora del conflicto. Como eficiencia dramática es total, es la gran metáfora del conflicto abstracto.

Pero si vieras el montaje que hicieron en Avignon ¡es una mierda, la obra, salió fatal! Y mira que estaba Marcial di Fonzo Bo, un actor impresionante.

¿Y qué es lo que no funcionaba? ¿Se puso muy abstracta?

No creo que sea una buena obra, francamente. No como *Notas de cocina*, que me parece buena aunque también hay cosas de las que reniego. Es una obra que cualquiera compañía puede hacer, y puede hacer una buena obra de teatro con eso. Pero *Prometeo* no sé... la veo muy pequeñita.

La difícil puesta en escena

Supongo que de *Agamenón* tienes una buena idea, porque es estu-penda.

No es una obra...

Pero es un texto, caramba.

Es un texto que no va a ninguna parte, eso es lo que tiene de curioso. El montaje que hice es con un grupo de Rock & Roll tocando, un montón de gente tirándose, haciéndose de todo, haciendo locuras. Bueno, locuras no, todo tiene que ver con cosas reales: el hambre en el tercer mundo, la ayuda humanitaria, los cascos azules, cosas de la guerra actual. Pero el monólogo, en un momento el actor lo dice de una manera brillante, y la obra continúa. No creo que *Agamenón* sea una obra de verdad. Incluso, parece la anti-obra. Soy muy crítico con eso, parece una obra en que la acción está narrada, parece una obra anti-aristotélica.



Es cierto que es narrada, pero también está intervenida por interacciones presentes. El personaje puede decir *estoy aquí, estuve aquí y estaré aquí*, se pueden desdoblar los tiempos. Pero va hacia el paroxismo, como en esa escena final en el Mc Donald's, en la que todos los personajes hacen discursos políticos...

¡Eso es muy bueno! La tipa de la limpieza dice cosas súper filosóficas. Pero fíjate en lo que me decías al principio, que en mis puestas en escena, cuando la gente dice algo importante, lo dice quitándole importancia. Ahora lo que estoy intentando es que, cuando tengo algo importante que decir, lo dice alguien que limpia o alguien que sea inapropiado o un niño. ¿Tú leíste lo de Goya? Es muy parecido a *Agamenón*, las cosas más importantes las dice un niño de siete años que habla de Heidegger y sabe citar. Son recursos, ¿no?

Eso funciona bien desde lo teatral, porque cada cual toma la representación de un discurso: ecologista, revolucionario, tercermundista; es una obra que está construida de menos a más, que es la única ley que queda, y eso que parte muy alto, con un tipo que dice: *llegué a la casa y le pegué a mi hijo*. De ahí sigue avanzando hasta llegar al paroxismo. Es una obra que se construye completamente...

Yo creo que no es una obra, que es una trampa, que es la narración de una obra y que quien quiera ponerla en escena se va a joder. Soy muy crítico con mi propio trabajo

en estos momentos, hay que hacer otra cosa con ella que lo que yo hice. No la escribí antes de montarla; nos fuimos a Sicilia a vivir dos meses y medio con todo mi equipo de trabajo, con un montón de problemas que yo tenía en mi vida personal, intentando ensayar con ellos sin ganas de trabajar. Hasta que un día, cuando tenía la obra medio acabada, me vine una semana a escribir y no escribí nada en tres o cuatro días; era el anclaje de toda la obra visual que yo había construido. Fíjate que ese texto no surge como un texto y luego hago la puesta en escena; ese texto surge de la desesperación de estar en Italia trabajando al último, era un momento mío.

¿Cómo entra la política en todo esto?

Porque entré como en un ciclo en mi producción de obras que van desde lo poético a lo evidente y lo obviamente político. Ya estaba llegando prácticamente al panfleto político en esa obra y no tenía miedo, porque considero como mi obra el recorrido por todas mis obras y me parecía lógico acabar allí en ese panfleto. He hecho un camino hacia lo obvio, he hecho un camino de lo poético a lo político, con más menos contenido hasta llegar a una obvedad, sin ningún rubor, consciente de lo que estaba haciendo y consciente de que tenía que pararme a reflexionar...

Explicame eso de lo político, porque me parece que ese texto está atravesado por un personaje monstruoso;



lo peor es cuando él empieza a hablar de su infancia.

Al final es un tío de puta madre, ¿no? Y no es monstruo ese cabrón, tiene momentos de monstruo y momentos magníficos. Ser tan contradictorio en el discurso me parece fundamental. Porque si no, es didáctico, si no, estoy presentando lo que está bien y lo que está mal; pienso que el trabajo de un artista es confundir. Cuando todo el mundo ya sabe más o menos qué es bueno, qué es malo, los artistas tenemos que decir: un momento, muchachos, no sabemos qué es lo bueno, qué es lo malo, no sabemos si este tipo está haciendo bien o haciendo mal. Esa confusión es importante.

Rodrigo, hay veces en que tú hablas directamente, en primera persona, como tú.

No, olvídalo, yo no, no estoy nunca.

Estás siempre; otras veces, estás de alguna manera en la boca de personajes que hacen una cierta distancia...

Ni tú ni nadie puede decir que yo soy el que habla, porque, ¿quién conoce mi vida?, ¿quién conoce cómo soy? Nadie que no sea yo. Lo que hago es pues un prisma. Hay muchas cosas que me gustaría hacer y no hago y escribo que las hago.

Hay relatos que están dentro de una ficción, uno los construye a partir de esos personajes y otros, que uno no tiene cómo meterlos en personaje. Por ejemplo, en *After sun*, cuando ellos empiezan con que quieren ser como Maradona.

Es muy importante eso que tú dices, en *Ikea*... empecé a arriesgarme a expresar lo contrario de lo que yo creo, a ver qué pasaba. Y claro, pasaban cosas tremendas. Cuando uno decía por ejemplo, *¡los negros son todos unos hijos de puta!*

O también, *dos metros de flojos*...

Esa obra fue para nosotros muy reveladora, para ver a quién tienes sentado al lado en la butaca. Estás diciendo una barbaridad como esa y la persona del lado dice que sí, que efectivamente sí, que está de acuerdo y que tienes razón.

Qué horror...

El mejor elogio que me ha dicho un tipo es: *la verdad que hacía mucho tiempo que nadie me tocaba los huevos en el teatro, nadie, pero tú viniste y me tocaste los huevos, es que juegas con nosotros con tantas contradicciones que nos pones a todos de los nervios, porque no sabemos quién cojones está hablando.* A mí, ese conflicto en el público me parece importantísimo a riesgo de que me llamen facha, que me han llamado facha más de una vez.

Pero el público igual sabe lo que piensas, hay un momento que se cierra todo.

Eso no lo puedo evitar; ojalá pudiera evitar eso y ser completamente una nebulosa total, donde no se cierra nunca y donde realmente yo soy capaz de no dar mi juicio moral. Porque al final, siempre acabo siendo un moralista de mierda y siempre es una lucha contra ese rollo moralista.

Uno sabe lo que piensas cuando un personaje dice: ¡qué quieren que le haga, tengo una vida sexual tranquila y a mí los niños no se me dan! Uno sabe que eso es verdad. Cuando el personaje de Ronald... dice: es mejor comer en el Mc Donald's que chuparle la polla a alguien, también uno siente que eso es verdad. ... Hay una cierto humanismo básico en tus textos.

¡Sí, hombre, no seas jodida! Si no, no podríamos hacer lo otro, si no, la obra sería sencillamente fascista, hay que poner un poquito de cada

cosa. Pero fíjate los ejemplos que has dado, son ejemplos muy límites y muy duros, ¿o no?

Sin embargo, hay otras cosas que puede que en algún momento se te den vuelta, por ejemplo, criticar tanto el consumo y hacer esa sobreabundancia de consumo en el escenario. No sé como funcionaria Ronald... si la hicieras en África.

O en Latinoamérica, totalmente de acuerdo. Llegó un momento en que dije que no giramos con Ronald... ni en Latinoamérica ni en ningún sitio así, no se puede girar con una obra en la que rompemos tantísima comida delante de la gente. Lo dijimos. Luego, me he encontrado con organizaciones que me decían: *Pero vamos a ver, chaval, burguesía hay en todo el mundo, la gente que va a venir a ver tus obras es la puta burguesía de Chile, de Brasil, de Johannesburgo. Si actúas en África, no te preocupes que no vas a ofender a nadie, porque la gente que viene a verte tiene gaita, o sea que no hay que confundir.* Y no hay que olvidar que nosotros hacemos teatro para ofender a la gente, no hacemos teatro para que la gente lo pase bien sino para que la gente se sienta mal durante una hora y media, para que se sienta insegura, para que se sientan jodidos. Entonces, sabemos que estamos hablando a personas medianamente cultas, que tienen dinero para pagar la entrada y ese es nuestro público. Luego, podemos actuar tranquilamente rompiendo comida. Ahora, la comida que se rompe en Ronald... no llega, sumado el dinero, a lo que vale un traje de

un espectáculo de Bob Wilson. Lo que pasa es que la comida tiene un valor simbólico: claro, te jode, nos han dicho que no debemos tirar la comida. Pero la ética nuestra es clara. Ojo. No me van a pillar por allí.

Tampoco me voy a poner tonta con el conejo ni con el pescadito de Haberos quedado en casa, capullos; sé que no los vas a matar.

No, por favor.

Y hay gente que cree que entra efectivamente la familia del actor a escena en Ronald...

¡Pero eso sí que es verdad!

¿Es la familia?

Es la familia del actor. Lo que sucede es que hay momentos en los que no puede viajar y pongo una familia de mentira, pero por lo general es la familia de verdad. Esto surgió de que estábamos viviendo dos meses con la familia en Portugal haciendo esta obra y salió eso de *¿está tu familia? Pues que venga, tengo una idea para tu familia.* La idea era culminar con una cosa muy hermosa, ese árbol genealógico lleno de mierdas. Me parecía muy esperanzador que todo ese árbol genealógico que él considera que son unos mierdas y que son su familia estuviera allí, que acabara pues con unos niños.

Unos niños bonitos, reales.

Lo que te quiero decir es que mucho en mis montajes se basa en el azar. Yo presto mucha atención al azar, a lo que aparece. ●