



## Comunicaciones

### El pez por la bota muere. Provocaciones de lo real en *La historia de Ronald...*, de Rodrigo García

Luis Emilio Abraham  
Universidad Nacional de Cuyo

#### Resumen

Nacido en la Argentina, pero radicado en España a fines de los ochenta, Rodrigo García se ha convertido a lo largo de estas últimas décadas en uno de los principales animadores del teatro emergente español y en uno de los rostros más visibles de la escena española fuera de la Península. Su práctica de la escritura y de la dirección (de la escritura al servicio de la dirección y de la materialidad de la escena) es resultado de los modelos de producción más legitimados en los últimos tiempos, una vez ganada la batalla contra la concepción literaria del teatro. Sus obras suponen una puesta al día de los anticonvencionalismos y las provocaciones de la Posvanguardia. Luego de una presentación de los principios fundamentales de la poética de Rodrigo García, mi trabajo se centrará en *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's* con el fin de indagar, fundamentalmente, los procedimientos que tienden a instaurar lo real en medio de la representación escénica. De ellos, derivan una serie de planteos conceptuales y de tensiones entre lo representativo y lo performativo, las acciones simbólicas y las acciones reales, el espectáculo y la fiesta, que contribuyen a repensar la autonomía del arte.

**Palabras clave:** Rodrigo García - teatro español contemporáneo - teatro posdramático - conceptualismo - autonomía del arte

Es posible que el título de esta ponencia haya surgido de un error. Yo vi *La historia de Ronald, el payaso de Mc Donald's*, de Rodrigo García, hace unos diez años en la Cuarta Pared de Madrid,<sup>1</sup> y recordaba una escena que me parecía lo bastante significativa como para otorgarle cierta centralidad dentro de la obra, una parte que me parecía capaz de representar el todo. Según mi vaga memoria, Juan Lorient era obligado por Juan Navarro a sostener con los brazos extendidos una de esas peceras de vidrio casi esféricas que son tan usuales en las casas. (No sé si en las casas. Al menos en las casas tal como aparecen en la televisión). Allí dentro respiraba un pez doméstico. Lorient simulaba un enorme esfuerzo para mantenerse en pie. O le costaba de verdad a causa del trabajo físico al que lo venía sometiendo la obra. Juan Navarro era en esa secuencia una de las tantas personificaciones del torturador propuestas por el espectáculo. Golpeaba a su compañero de vez en cuando para forzarlo a incorporarse. Después tomaba una manguera y comenzaba a extraer el agua del recipiente. Se limpiaba las botas con el sustento del pez. Dejaba al pez agonizante para quitar de sus botas los desechos de comida que —esto también es un dato fundamental de la obra— iban saturando el escenario. Al final, volvía a llenar la pecera cuando no sabíamos si el pez había muerto o no. Cuando ya nos preguntábamos si ese animal era el mismo que torturarían noche tras noche. O si hacer el espectáculo se pagaba con una vida distinta cada vez. Un pez muerto por función para hablar de cosas importantes desde la escena. Se

---

<sup>1</sup> *La historia de Ronald, el payaso de Mc Donald's* se estrenó en 2002 en el Festival Citemor (Montemor O Velho, Portugal) con la siguiente ficha técnica: autor, dirección y espacio: Rodrigo García; interpretación: Rubén Ametllé, Juan Lorient, Juan Navarro, con la colaboración de Candela, Nieves, Yago y La Banda; música: Panasonic, Juan Navarro; vestuario: Mireia Andreu. Para esta ponencia, me he basado en la función que vi en La Cuarta Pared de Madrid y en un registro en DVD de una representación de la obra en el Teatro Central de Sevilla, según se infiere de lo que dicen los actores. Mientras leía mi comunicación, proyecté a la manera de un fondo fragmentos de ese video con imágenes de la obra, pero sin audio.



llevaban al pez, muerto o medio muerto, justo cuando no podíamos dejar de pensar en los mecanismos del teatro.

Años después, me hago con este video de una puesta en escena de *Ronald* en un teatro sevillano y veo que Juan Navarro lava en realidad sus zapatillas. No sé si las botas son un error de mi memoria. La función que vi contenía otros detalles que no aparecen en la filmación: un *rottweiler*, por ejemplo, se metía en escena para comer carne molida desde el cuerpo de uno de los actores. El modo de trabajo de Rodrigo García y su grupo, La Carnicería Teatro, implica en ocasiones la mutación de la obra durante el lapso de tiempo en que la están representando. De modo que no sé si había tal bota o no. Igualmente, no me ha parecido nada mal conservar el título. Haya existido esa bota en la función madrileña que yo vi o haya sido una trampa de mi memoria, una irrupción en mi memoria de la imagen prototípica del torturador, la bota sádica del torturador, la sustitución que contiene el título (bota por boca) no es ajena al marco de sugerencias de la obra y bien podría haber sido motivada por ella. Las funciones orgánicas (oralidad, analidad, genitalidad) aparecen tematizadas en los diálogos y exhibidas por la *performance*. La referencia a la boca y a sus usos es uno de los ejes que ligan los variados momentos del espectáculo no solo a través de lo que dicen los actores sino también a través de un procedimiento que va transformando el espacio a lo largo de la obra: el constante despilfarro de comida sobre el escenario. *La historia de Ronald* es, entre otras cosas, una reflexión sobre los cuerpos en la sociedad actual: el cuerpo sometido y el cuerpo que somete, el cuerpo en el centro del imperio económico y el cuerpo que padece en los márgenes, los “cuerpos que importan” y los cuerpos que no.

Más allá de la anécdota del título, la escena del pez resulta paradigmática del tipo de funcionamiento teatral que intento pensar en este trabajo y que consigue su efectividad y su sentido a base de provocar lo puramente real en medio de la representación escénica. De esa clase de acontecimientos, derivan una serie de planteos conceptuales y de tensiones entre lo representativo y lo performativo, las acciones simbólicas y las acciones reales, el arte y la vida política, lo estético y lo ético, que obligan a plantearse la autonomía del arte y la legitimidad misma del teatro.

Para explicarlos basta recurrir a la vieja catarsis, es decir, al complejo de efectos que la tragedia lograría causar en el espectador: “mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (Aristóteles, *Poética*: 49b-28). La catarsis es un efecto emocional complejo que tiene dos causas. Un complejo efecto emocional porque el espectador siente compasión y temor a la vez que se libera de la verdadera compasión y del verdadero temor. Hay dos causas porque una debe encargarse de provocar esas pasiones, y la otra de hacer vivir la compasión y el temor de un modo distinto al que experimentaríamos si no existiera el atenuante de la ficción. Vibramos con temor y compasión en otro plano atencional y afectivo. Por eso afirma Badiou que para Aristóteles “el teatro capta al sujeto en una operación de identificación y de transferencia por la cual él proyecta y depone sus pasiones” (2005: 119). En cambio, ante la agonía del pez, el público siente compasión y temor justamente porque falta el costado ilusionista del fenómeno. Se trata de un procedimiento anticatártico que surge de apartarse de la ficción. Esa resistencia a lo ficcional, ese plantear la obra en un terreno alejado del tradicional teatro dramático, es una constante en la poética de Rodrigo García y de muchos otros que comparten con él ese sector del campo que se proclama “alternativo” y que se adjudica la tarea de emprender una vez más la siempre esperada renovación del teatro español.

Rodrigo García nació en Buenos Aires en 1964 de un matrimonio de inmigrantes españoles que atendían un pequeño negocio familiar. Él se ocupaba de vender la carne y ella de las verduras. De manera que Rodrigo no sabe por qué se interesó por el teatro. Pero lo cierto es que en Buenos Aires, entre 1980 y 1985, veía todo lo que podía (Antonio Castro, 2010: s/p). Eso incluye por supuesto el fenómeno de Teatro Abierto y los primeros pasos de las “vanguardias” de la posdictadura. En 1986, emigró a España y pronto comenzó a probar suerte en el campo teatral. Escribió sus piezas iniciáticas a la manera “tradicional” del dramaturgo y, como muchos otros creadores emergentes entre mediados de los ochenta y los noventa, obtuvo el primer espaldarazo a través del Premio Marqués de Bradomín.



Recibió el accésit con *Macbeth imágenes* (1987) y *Reloj* (1988) (Oliva, 2002: 331). En 1989, empezó a hacerse cargo sistemáticamente de montar sus piezas con La Carnicería Teatro, un grupo fundado por él mismo, haciendo uso de los mismos recursos artesanales de realización que había conocido en el teatro emergente de Buenos Aires. En las salas alternativas de Madrid, se conocieron, por ejemplo, *Acera derecha* (1989), *Prometeo* (1992) y *Notas de cocina* (1995). Este primer momento de su trayectoria se caracteriza por el énfasis en la experimentación formal y la búsqueda de nuevos lenguajes (Rodrigo García en Leonard y Gabriele, 2000: 39). El gesto prioritario parece ser la oposición al teatro conservador de Madrid. Para ello, como declara él mismo en sus entrevistas (Leonard y Gabriele, 2000: 46; Castro, 2010: s/p) y como destacan algunos críticos (Sánchez, 2006: s/p; Cornago, 2008: 87), entabla un diálogo con el paisaje contemporáneo de las artes, sobre todo el de las artes visuales (instalaciones, videoocreación, *performance*), que dejaría huellas imborrables en su forma de entender el trabajo sobre un escenario. En algunos de esos espectáculos, se observan también un uso del cuerpo y de la comida que se extramará en producciones posteriores hasta “lo abyecto” (Sánchez, 2006: s/p).

En su carrera como director, Rodrigo García arranca montando los textos que había escrito previamente a la puesta en escena y con independencia del proceso de ensayo, pero luego comienza a involucrarse en los modos de producción más legitimados por la vanguardia del campo una vez ganada la batalla contra el teatro literario. Emprende entonces la escritura al pie del escenario o en colaboración con el grupo de actores. Al mismo tiempo, a medida que transcurren los noventa, sus espectáculos se intensifican desde el punto de vista corporal y se hacen más directos. En obras como *Conocer gente, comer mierda* (1999), *Haberos quedado en casa, capullos* (2000) y *Aftersun* (2001), el grado de entrega física de los actores aumenta en paralelo al grado de compromiso social (Cornago, 2008: 88). El teatrista muestra una cara más abierta en su comunicación con el público y, por ello mismo, se vuelve más revulsivo respecto de los hábitos de la sociedad de consumo hacia la que dirige la violencia crítica de sus espectáculos. Paradójicamente, con ellos Rodrigo García alcanza mayor notoriedad en la misma Europa que cuestiona con irritación. Ingresa en el teatro público europeo y en el circuito de festivales internacionales. Tal es el caso de *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002), *Accidens. Matar para comer* (2005), *Aproximación a la idea de desconfianza* (2006) y, por supuesto, *La historia de Ronald, el payaso de Mc Donald's*, de la que volveremos a ocuparnos inmediatamente. Con dramaturgia y dirección de Rodrigo García y con actuaciones de Juan Navarro, Juan Lorient y Rubén Ametllé, *La historia de Ronald* se estrenó en el año 2002 en el Festival Citemor de Montemor O Velho, Portugal.

Del recorrido que hemos hecho hasta el momento, es importante retener tres aspectos que resultarán fundamentales para reencontrarnos con la obra. El primero es una cuestión axial, si las hay, para el desarrollo del teatro del siglo XX: la conocida polémica entre una posición textocéntrica y un modelo escenocéntrico del teatro, en términos de De Marinis (1997: 37, 151, 218). Se trata de un asunto espinoso, lleno de malentendidos y simplificaciones, que ha resultado estructurante de las prácticas y de las teorías teatrales, pero que podremos abordar solo de pasada, únicamente por la mención de las huellas que ha dejado en el caso concreto que nos ocupa. El segundo, muy relacionado con el anterior, es la resistencia a entrar en los cauces de la ficción o, en otras palabras, a seguir los modelos del teatro dramático. Esta inclinación, que hunde sus raíces en las experiencias más radicales de las vanguardias históricas y de la posvanguardia de los sesenta, tiene continuidad en la escena actual en lo que suele llamarse, siguiendo a Hans-Thies Lehmann (1999), “teatro posdramático”. Óscar Cornago (2003: 2656-2660) acude justamente a ese calificativo para referirse al núcleo común que, a pesar de las diferencias, compartirían las poéticas más renovadoras de las últimas décadas de teatro español. El tercer aspecto está vinculado con la apropiación de estrategias y modos de producción de sentido de las vanguardias visuales. En el análisis de algunos procedimientos de *La historia de Ronald* encontraremos rastros de las tensiones entre instituciones estéticas, vida y política que caracterizan al arte contemporáneo. Podrán respirarse también, aunque no haya tiempo de remitir demasiado a ellos, los desarrollos teóricos que pensadores como Pierre Bourdieu



(2005) y Jacques Rancière (2005) han elaborado sobre esas tensiones y paradojas que afectan al arte desde los inicios del conceptualismo.

A pesar de que la condición escénica del teatro es una opinión dominante en el ámbito de las prácticas y a pesar de que la autonomía del teatro respecto de la literatura es hoy en día un hecho en el ámbito de los estudios académicos, siguen abundando todavía los gestos escenocéntricos propios de la época en que esa independencia era un proyecto por concretar. Rodrigo García no es ajeno a ellos. En esa dirección apunta, por ejemplo, el título que pone a la colección de obras donde se incluye *La historia de Ronald*. La nombra *Cenizas escogidas* y en el prólogo trata a esas piezas como “despojos”: “Metidos en un libro estos textos se sienten extraños. Ellos vivieron y ardieron en el teatro. Ahora ocupan un volumen como si de un saco lleno de cenizas se tratase” (Rodrigo García, 2009: 9). A los mismos presupuestos obedece también el modo en que organiza la mayoría de los textos. En general, no hay acotaciones ni indicación alguna de cómo ocurría eso sobre un escenario. Como si quisiera afirmar enfáticamente la autonomía absoluta entre la literatura y el teatro, sobre el papel, las obras han perdido las señas de dramaticidad. En *La historia de Ronald*, ni siquiera hay acotaciones nominativas que permitan identificar quién pronunciaría esos textos frente al gran ojo del público.

El espectáculo de *Ronald* estaba integrado por unos pocos textos de Rodrigo García, tres para ser más preciso, y por textos de los actores. Pero en el libro, Rodrigo García solo ha recogido sus escritos. Sin indicaciones de reparto y casi sin acotaciones (hay solo una indicación que dice “Vídeo” en el lugar en que efectivamente se proyectaba un video sobre la pared del fondo mientras los actores decían sus monólogos), los tres fragmentos, para nada dramáticos y completamente autónomos si no fuera por la afinidad temática, por el registro de oralidad vulgar y por la eruptiva denuncia que reparten como si fuera una baraja, se ubican uno tras otro precedidos de títulos a la manera de una pequeña colección de “cuentos” o de “ensayos”. Nueve páginas que no registran para nada lo que ocurría en el espectáculo.

Uno de esos textos se titula “El Gallo Claudio” y consiste en el relato de un hombre que se remonta a los días de su infancia y recuerda, entre otras cosas, su afición por ese dibujo animado. A continuación, sostendrá una serie de argumentos sobre la violencia del mundo a partir del análisis de “El Gallo Claudio”. Igual que al protagonista del dibujo, el motor que mueve al mundo es la ira por la ira:

Selección natural: alguien nace para pegar y alguien nace para recibir, joder.

Es ley de vida.

(...)

¿Para qué tuvimos Auschwitz?

¿Para nada?

¿Para qué tuvimos las Islas Malvinas?

(...)

Tuvimos Malvinas, tuvimos Afganistán, tuvimos Auschwitz para aprender de una puñetera vez que alguien tiene que poner la otra mejilla, porque si nadie pone la otra mejilla, esto no avanza, joder (García, 2009: 401).

Sólo que el dibujo animado se monta sobre una falsa ilusión que no funciona en el mundo real. Todas las mañanas el gallo le propina al perro una tremenda paliza con su bate de béisbol sin ninguna razón más que la ira. Todas las mañanas esto ocurre como si fuera la primera vez. Como por arte de magia, el perro no conserva las heridas y simplemente olvida. En nuestro mundo, en cambio, las cosas no suceden así: “el torturado cada mañana sale de su celda un poco más mermado, física y psicológicamente” (401), reflexiona el narrador, y se prepara para apuntar su ácida crítica hacia el imperialismo de los Estados Unidos, que exportan “por un lado dolor real y, por otro, técnicas de olvido en forma de dibujo animado” (402).



En el espectáculo, como he dicho, los tres textos de Rodrigo García conviven con producciones de los actores. Sobre el escenario, son narraciones en primera persona en las que Juan Lorient, Juan Navarro o Rubén Ametllé relatan de cara al público, por ejemplo, algún trance de felicidad en el Mc Donald's, el día en que comprendieron cuán importante sería en sus vidas el Mc Donald's, el consuelo en medio de una dolorosa circuncisión gracias a la promesa de ir después al Mc Donald's, el hallazgo en una ciudad siniestra de un lugar seguro en el interior del Mc Donald's. Esos y otros momentos de relato oral alternan sin interrupción alguna con secuencias de pura acción física en las que pueden reconocerse los signos de la *performance* o de la danza-teatro. Los cuerpos, incómodos y contorsionados, representan escenas de turbación o de franca tortura. Los objetos que manipulan los actores para desarrollar sus acciones son fundamentalmente kilos y kilos de comida. Leche, vino, huevos, naranjas, carne molida, harina, enormes jamones, vísceras, van colmando el escenario hasta convertirlo en basural. Frente a la artificiosidad que domina en estas secuencias físicas, las narraciones orales se acercan lo más posible a lo cotidiano. Los actores no componen personajes. Las historias que cuentan son presumiblemente imaginarias, pero lo disimulan muy bien con un pacto autobiográfico. No hay tampoco continuidad de una fábula, ni espacio-tiempo de la ficción. La comunicación de los actores con el público se desarrolla desde la inmediatez del presente escénico y desde la conciencia material del verdadero escenario, que simplemente está ahí, sin ceder a la convención de ficcionalidad propia del drama.

Si se atiende a la cantidad de actores sobre escena, pueden identificarse tres partes en la obra. En la primera y la última, solo vemos a Juan Lorient, Juan Navarro y Rubén Ametllé. En la parte central, el espacio se puebla de otras presencias. Juan Navarro hace pasar al frente a su mujer Nieves y a sus dos hijos, que estaban entre el público. Ellos toman asiento en escena y comen papitas fritas. Simplemente ven y escuchan cómo continúa la obra. De tanto en tanto solo hacen algún comentario. También ingresa en escena una banda y toca música en vivo.

En la tercera parte de la obra, los tres actores vuelven a estar solos. Siguen las acciones físicas, siguen las historias. En un momento, comienza la fiesta. Hay música latinoamericana y cae comida del techo. Los actores se mezclan con el público y reparten unas cuerdas que luego atarán a la escena. Hay que moverla, arengan a la gente. Y todos tiran de las sogas para juntar escenario y sala, retomando de esa manera el tópico utópico del fin del espectáculo. Hacia el final de la obra, se proyecta un video. Los tres están disfrazados de Ronald. Mientras unas voces en *off* recitan en la sala nombres de escritores famosos y de artistas, los payasos del video se disponen a hacerse unas hamburguesas. Pero lo que asan al fuego es un libro. Lo ponen en pan y lo condimentan.

Reconocemos en la obra las señas con que las prácticas artísticas han venido repitiendo su contemporaneidad. *La historia de Ronald* pretende convertir en algo poroso la frontera que separa el arte y la vida. Allí radica buena parte de su potencial político. Rancière (2005) diría que el arte se politiza retomando la función estética que ha sido manipulada por la política. Lo estético es la distribución del mundo sensible. La dimensión estética de la política ha sido la gestión de lo sensible en orden a producir una serie de divisiones: la sala y la escena, los espectadores y los actores, las acciones simbólicas y las acciones reales, la "aparición sincera"<sup>2</sup> de la ficción y lo real. Desde las vanguardias históricas, el arte se ha preguntado cómo intervenir esas jerarquías, y en *La historia de Ronald* observamos algunos de esos gestos. En esa dirección apuntan las técnicas de actuación no-actuada y los monólogos pretendidamente autobiográficos que hacen los actores cuando dicen yo Navarro, yo Lorient, yo Ametllé. A eso apuntan también la aparición de la familia real de uno de ellos para hacer casi nada sobre la escena, la invitación al público a juntar la sala con el escenario, la transformación de la comida real en desperdicio y el acontecimiento anticatártico del pez. Pero en su intento de hacer inoperante las fronteras que lo separan de la vida, en sus pretensiones de desfundar la autonomía que funda su posibilidad de existencia, el arte genera una "contradicción originaria

2 Esa manera tan sugerente de aludir al concepto de ficción es de Schiller (1952: 139). Yo ya he recaído en ella en un trabajo anterior (Abraham, 2008: 114).



continuamente en marcha”, dice Rancière (2005: 29). Esas paradojas forman parte de su modo de provocar sentido y son la base de su abigarrado conceptualismo. La obra de Rodrigo García no es ajena a esta ley.

¿Cómo funciona un *ready-made*? Demanda en el intérprete dos procesos complementarios de atribución de sentido. Por un lado, la significación del objeto extraño que es introducido en el marco institucional proviene del marco. El marco es el que semantiza al objeto y le otorga capital simbólico apenas se activan los conocimientos que el consumidor tiene de la institución arte. Por otro lado, ese mismo movimiento interpretativo implica poner en juego un concepto implícito sobre el marco. El objeto semantiza al marco y puede cuestionarlo hasta el punto de proponer su disolución.

Algo parecido sucede en *La historia de Ronald*. Sólo que suma a esas paradojas una tensión riesgosa entre lo estético y lo ético. El relato del Gallo Claudio y muchos otros detalles del espectáculo enuncian que la vida es un juego perverso. Si el teatro deja de hacer ficción para fundirse con la vida, si se deja de mantenerlo aparte para pensarlo como una parte, ¿qué queda para el teatro sino compartir esa misma crueldad? La obra se ocupa muy bien de explicitar esa semantización de la institución teatro con un punto de vista tan escéptico como el que expresa sobre la vida en la era del hiper-consumo. En un momento del espectáculo, se proyecta el siguiente texto sobre la pared del fondo mientras a uno de los actores le oprime la cabeza un envoltorio de papeles de diario:

¿Te acuerdas del Fluxus, del Hapening [sic]? ¿Te acuerdas de la tortura en Argentina? ¿Te acuerdas de alguna paliza de tus padres? ¿Te acuerdas del día en que quisiste morir? ¿Te acuerdas de alguna noticia en la prensa? ¿Sobre qué? ¿El genoma humano? ¿Otra guerra? El tipo que tiene la cabeza envuelta con periódicos, está fingiendo... O sea: que no hay que hacer un mundo de todo esto. Hace que se asfixia. Y cobra su sueldo. (...). ¿Te acuerdas de Jorge Rafael Videla, de Suárez Mason? ¿Te acuerdas de Grotowski, de Bob Wilson, de Pina Bausch? ¿Te acuerdas de algún grabado de Goya ahora? Todos cobraron, piénsatelo. Todos. Yo no me creo nada. ¿Te acuerdas del teatro? ¿Qué sentido tiene? ¿Y qué sentido tiene, en general, todo esto? Cobrar.

El actor finge que se asfixia, pero el pez no. El pez sufre la tortura noche tras noche y cada vez esta se repite como si fuera la única vez. La obra transforma en acción real lo mismo que dice con lenguaje cuando analiza la ficción del Gallo Claudio. La escena del pez, o el despilfarro de una enorme cantidad de comida que bien podría servir para lo que debería servir, convierten al teatro en un acto dudosamente ético. El marco es semantizado como una institución de explotación y consumo por la introducción de un objeto extraño, una acción real que ingresa en un terreno de acciones simbólicas. Pero a la vez, el marco semantiza el objeto, el acto, más bien, de torturar al pez. La asfixia del animal y el desperdicio de alimentos serían un gasto que se traduciría en pura pérdida si no fuera por el teatro, que les otorga un sentido y un valor simbólico. ¿Un daño real para salvar al teatro, para salvar al teatro en su función de mostrarle al mundo sus males, y para que pueda seguir diciendo lo que ya no es capaz de decir por la “vía agotada” de la ficción?

## Bibliografía

- Abraham, Luis Emilio (2008). *Escenas que sostienen mundos. Mímesis y modelos de ficción en el teatro*. Madrid: CSIC.
- Aristóteles (1974). *Poética*, Edición trilingüe por Valentin García Yebra Madrid: Gredos.
- Badiou, Alain (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.



- Bourdieu, Pierre (2005) [1992]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Castro, Antonio (2010). "Arte nuevo de hacer teatro. Entrevista con Rodrigo García". *Letras libres*, en línea: <http://letraslibres.com/revista/artes-y-medios/arte-nuevo-de-hacer-teatro-entrevista-con-rodrigo-garcia-0>.
- Cornago, Óscar (2003). "Poéticas del teatro desde 1940". En Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid: Gredos, vol. II, 2641-2664.
- (2008). "En retrospectiva. Rodrigo García, palabra y cuerpo". *Primer Acto* 322: 86-91.
- De Marinis, Marco (1997) [1988]. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*, Buenos Aires: Galerna.
- García, Rodrigo (2009). *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*. Segovia: La uña rota.
- Lehmann, Hans-Thies (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Leonard, Candyce y John P. Gabriele (2000). *Teatro de la España democrata: Los noventa*. Madrid: Fundamentos.
- Oliva, César (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani / Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Sánchez, José A. (2006). "Rodrigo García y La Carnicería Teatro". *Archivo Virtual de las Artes Escénicas*, en línea: <http://arteescénicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=18>.
- Schiller, J. C. Friedrich (1952) [1795]. *La educación estética del hombre*. Buenos Aires / México: Espasa Calpe.

#### Datos del autor

Luis Emilio Abraham (Mendoza, Argentina, 1974) es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo y Magister en Filología Hispánica por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Actualmente se encuentra terminando su Doctorado en Letras en la Universidad Nacional de Cuyo, con tesis sobre teatro contemporáneo de Buenos Aires, específicamente sobre la obra de Rafael Spregelburd y el problema de la representación estética en la marco del campo teatral argentino (1960-2010). Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de Cuyo y en el Instituto de Formación Docente Continua de Villa Mercedes (San Luis). Ha sido miembro estable del cuerpo de profesores que imparten la Maestría en Literatura Argentina Contemporánea de la Universidad Nacional de Cuyo, para la cual ha dictado cursos acerca de dramaturgia latinoamericana reciente. Como investigador, se ha dedicado principalmente a la teoría teatral y al estudio de la escena argentina contemporánea. Es autor de un libro sobre teoría del teatro (*Escenas que sostienen mundos. Mimesis y modelos de ficción en el teatro*. Anejos de Revista de Literatura, N° 75, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008) y de muchos artículos y capítulos de libros sobre teatro argentino, teatro español y problemas actuales de teoría y práctica teatral. Entre ellos, cabe destacar "Preguntas sobre la intensidad (con acento en el campo teatral argentino)" (en Gustavo Zonana -dir., ed.- *Poéticas de autor en la literatura argentina II*. Buenos Aires, Corregidor, 325-404). Ha trabajado con el grupo de investigadores que llevan a cabo el *Archivo Virtual de las Artes Escénicas* ([www.arteescénicas.uclm.es](http://www.arteescénicas.uclm.es), Universidad de Castilla-La Mancha). Integra equipos de investigación nacionales e internacionales, como las sucesivas etapas de *La literatura como modo de conocimiento*, dirigidas por la Prof. Mariana Genoud de Fourcade y la Dra. Gladys Granata de Egües (Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo) y *Análisis de la dramaturgia actual en español: Cuba, México, Argentina, España*, dirigido por el Dr. José Luis García Barrientos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. En el marco de dicho proyecto, se desempeña como coordinador del volumen sobre dramaturgia argentina actual (en preparación).