

# **los muros y las puertas en el teatro de V́ctor Garća**

---

*Juan Carlos Malcún*

Malcún, Juan Carlos

Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García / Juan Carlos Malcún ; con prólogo de Carlos Pacheco. - 1a ed. - : Inteatro, 2011.

206 p. ; 22x15 cm. - (Homenaje)

ISBN 978-987-27365-0-7

1. Homenajes. I. Pacheco, Carlos, prolog. II. Título.

CDD 792.01

Fecha de catalogación: 13/09/2011

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta n° N° 299/10

#### CONSEJO EDITORIAL

- > Carlos Leyes
- > Ariel Molina
- > Marcelo Lacerna
- > Claudio Pansera
- > Rodolfo Pacheco
- > Carlos Pacheco

#### STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Graciela Holfeltz
- > Elena del Yerro (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño y diagramación*)
- > Magdalena Viggiani (*Edición fotográfica*)

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN: 978-987-27365-0-7

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Reservados todos los derechos

Impreso en Buenos Aires, noviembre de 2011

Primera edición: 2.000 ejemplares

*A mis padres*



## > agradecimientos

---

Esta investigación y por consiguiente, sus resultados: “este libro”, hubiese sido imposible sin el incalculable aporte de familiares, amigos, estudiosos, instituciones, nacionales e internacionales, compañeros de Víctor, actores, directores, escritores, poetas, investigadores, teatristas, que lo conocieron de distintas maneras a lo largo de sus intensos y luminosos 47 años de vida.

A todos ellos mis agradecimientos, con la pesada culpa de que sería ocioso y lamentable aclarar aquí la remanida imposibilidad de nombrarlos a todos, ya que siempre las omisiones, odiosas, me traicionarán.

No obstante, Juana, Luz y María Antonia García, hermanas de Víctor con su doloroso y delicado entusiasmo, fueron con su permanente disponibilidad el motor inicial de este proyecto, al igual que la Universidad Nacional de Tucumán a través del Ciunt y sus autoridades del período 1995-2000.

Asimismo los aportes del Memorial de América Latina de San Pablo, Brasil en la persona de su representante, el periodista y crítico teatral Jefferson del Rios, el Sr. Didier Montfajon director técnico del Museo del Teatro Nacional Chaillot, de París, el director de cine, Andrea Tonacci, Brasil, la generosa disponibilidad de la actriz y productora teatral española Nuria Espert. Los imprescindibles aportes testimoniales del Sr. Jorge Lima, como también los de la investigadora Gabriela Borgna.

Al Instituto de Investigaciones sobre Cultura Popular, de la Facultad de Artes que dirige el Dr. Eduardo Rosenzvaig, a su secretaria Raquelita Paz, por el incondicional apoyo de los primeros momentos. A César Brie, a Jorge Dubatti por sus alentadoras publicaciones. A las pacientes correcciones de Susana Molina.

A los amigos y colegas entrevistados, al director Raúl Serrano, al escritor Juan José Hernández, al poeta Arturo Álvarez Sosa, al codirector del Mimo Teatro, el dramaturgo Elio Erami, al Dr. Gustavo Geirola por su permanente aliento y agudos aportes.

Al Instituto Nacional del Teatro, por interesarse y concretar el proyecto, al incansable aporte y coordinación del Dr. Mauricio Tossi, a la generosa colaboración del especialista y crítico teatral Carlos Pacheco y a todos aquellos que no conocieron a Víctor García, ya que este motivo fue el acicate fundamental, tal

vez el más importante para que este libro se escribiera y el director García fuera conocido, en su país, Argentina, y en su ciudad natal, Tucumán, ya que en gran parte del mundo, fue un referente de un antes y un después en la historia del teatro del siglo XX.

A todos ellos gracias.

JUAN CARLOS MALCÚN  
Julio de 2011

Tras las huellas de un gran soñador

Dos puestas en escena mostraron su etapa creativa más importante en Buenos Aires. *Yerma* (1974), de Federico García Lorca, en el teatro Astral y *Las criadas* (1984), de Jean Genet, en el desaparecido teatro Odeón. Hablar hoy de Víctor García parece tema de memoriosos. Afortunadamente, quedamos algunos a los que hasta nos resulta un lujo recordarlo en la Argentina actual. Y sobre todo, luego de leer este documento que ha construido con tanto afecto el arquitecto tucumano Juan Carlos Malcún.

Quien esto escribe solo recuerda haber visto imágenes de *Yerma* a través de *spots* televisivos que anunciaban las funciones del espectáculo. Impactaba ese juego escénico que lograba una lona subiendo y bajando, mientras los intérpretes se movían sobre ella con absoluta naturalidad.

Años después, el Dr. Francisco Javier en su libro *La renovación del espacio escénico*, haría con ese espectáculo un profundo y minucioso trabajo que nos ayudaría a comprender la verdadera capacidad innovadora de aquel joven director argentino. Javier lo ubica en su libro al lado de Ariane Mnouchkine y Luca Ronconi.

A la puesta de *Las criadas* asistí ya como espectador. Y fue deslumbrante observar a Nuria Espert y a Julieta Serrano caminar sobre un espejado plano inclinado con total soltura, mientras la oscuridad del texto de Genet se proyectaba desde ese espejo a la platea.

Si bien por aquellas épocas muy pocas novedades acercaban a García a su país, es notable cómo los alumnos de la Escuela de Teatro de la Universidad de Tucumán estuvieron tenazmente familiarizados con su obra. Y es que, por fortuna, las investigaciones de Juan Carlos Malcún y su equipo no se han detenido en el tiempo y han buscado divulgarlo dentro del medio académico, allí donde Víctor se sentiría un extraño.

A través de *Los muros y las puertas en el teatro* de Víctor García, el lector descubrirá a un creador superior, dotado de una imaginación y un nivel de realización tan intensos como pocas veces hemos conocido en este país.

Inteligente, carismático y provocador, su personalidad mundana se entregó al teatro de forma irreverente. A tal punto, que eligió dejar de lado su entorno afectivo, mientras otros veían cómo su vida se desgajaba. El teatro, para él, ocuparía el centro mismo de todas las cosas.

Este es el primer libro que, en Argentina, da a conocer el universo personal y creativo de Víctor García, un artista que realizó aportes importantísimos para la escena contemporánea mundial.

Juan Carlos Malcún habla poco sobre él. Se ha preocupado más por documentar innumerables testimonios de gente que supo reconsiderar tanto la excéntrica personalidad de Víctor como la estatura artística de su genio. Y si bien es el padre de la iniciativa que aporta la pasión y el territorio evocativo donde contar esta historia, les cede desinteresadamente la palabra a quienes trabajaron junto al brillante creador. Por eso, este libro está construido por múltiples voces: argentinas, brasileñas, europeas, asiáticas. Un espectro multicultural generoso y elocuente.

De esta manera llegamos a conocer a un gran soñador. Vivió muy poco, es cierto, pero supo generar imágenes de una belleza tan profunda y revulsiva que, al cabo de todos estos años, siguen perdurando intactas en la memoria de muchos.

CARLOS PACHECO



*Víctor García, a los 36 años, 1970. Donación: Memorial de América Latina, San Pablo, Brasil.*



# introducción



El presente libro es el resultado de quince años de una estimulante, ardua y arborescente investigación motivada, en principio, por las características excepcionales y únicas de la estética del director teatral argentino, Víctor García, durante las décadas del '50, '60 y '70 del siglo XX. También, por el desconocimiento, la falta de difusión y el olvido, tanto en el ámbito de su país –Argentina– como en el de su provincia de origen –Tucumán–, que contrastan diametralmente con la brillante trayectoria nacional e internacional de este creador, reconocida por casi una veintena de primeros premios en los festivales teatrales más importantes del mundo contemporáneo.

El título de este libro surgió de las diversas posibilidades interpretativas de la frase: “Todo muro es una puerta”, encontrada entre el material de archivos de la familia García. La expresión era una dedicatoria que Víctor le había escrito a su hermana, Juana, en el libro *El revés y el derecho* de Albert Camus, que le regaló con motivo de su cumpleaños y su reciente graduación en 1959.

Tuve contacto con esta frase extraída del mismo libro de Camus en 1992, en oportunidad de organizar en Tucumán el homenaje por los diez años de la muerte de Víctor García, acontecida en París en 1982. La conmemoración fue auspiciada por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina) respondiendo a la petición de una comisión organizada a tal efecto, en la que participaron las cátedras de Percepción y Diagramación Escénica, (a mi cargo) e Historia de las Estructuras Teatrales, ambas de la Licenciatura de Teatro de esa Universidad.

La frase de referencia podría haber pasado inadvertida si no fuera por el contexto en la que fue enunciada; es decir, como dedicatoria para una arquitecta. Sabemos que “muros” y “puertas” son componentes con los que trabaja un arquitecto, elementos fundamentales para relacionar y comunicar espacios y dar sentido a todo objeto arquitectónico (casas, templos, edificios, teatros, etcétera). Otro motivo seductor que hace que dicha frase siga creciendo y aumentando su espesor de sentido es el que alude al propio Víctor García, tanto en lo referente a su creación y a su estética teatral como a los avatares que le tocó vivir en su trayectoria artística. “Todo muro es una puerta” nos acerca a su avasalladora imaginación, su controvertido carácter y a su particular personalidad artística que lo enfrentó con un mundo que le era hostil,

incómodo, violento y contaminado. Más aún cuando se trata de un creador hipersensible y que no busca los caminos ya explorados ni las puertas ya abiertas.

Teniendo en cuenta su condición de artista revolucionario, tampoco le son ajenos los agravios que sufren todos los intelectuales que son víctimas de la intolerancia de los regímenes totalitarios y dictaduras militares ya que, como dijo el propio Camus: “Los tiranos saben que en la obra de arte hay una fuerza de emancipación que sólo es misteriosa para los que no profesan el culto de ella”.

En el apartado final de la misma conferencia, continúa Camus:

(...) Pero acaso no haya para el artista otra paz que la que se encuentra en lo más ardiente del combate. “**Todo muro es una puerta**”,<sup>1</sup> dijo con razón Emerson. No busquemos la puerta y la salida sino el muro contra el cual vivimos. Busquemos en cambio el paso donde éste se encuentra, quiero decir en el centro mismo de la batalla...

Emerson, en la voz de Camus, expresó cabalmente la vida y el arte de García, ya que para aquel no hay fronteras ni límites entre uno y otro. Víctor y el teatro fueron y son una unidad donde creó, vivió, tuvo sueños, provocó, se angustió, se realizó, se extravió, se buscó, se encontró, fue feliz, se deprimió y murió. El actor y director argentino (residente actualmente en Bolivia) César Brie ilumina esta percepción, que no es solo mía:

(...) Te envió también originales de la cronología de la obra de Víctor, donde se muestra que la simultaneidad de las producciones teatrales y la imposibilidad de ubicar la presencia física de Víctor (¿...dónde se encuentra en cada momento de su trabajo?) descubrimos, organizando este rastreo, que Víctor no eligió vivir ni en Francia ni en España ni en Marruecos ni en Argentina. Estimo que el país que Víctor eligió para vivir se llama TEATRO y, para hablar de Víctor, hay que entrar en ese país porque es la única posibilidad que tenemos de encontrarlo... Y vos conocés ese país...<sup>2</sup>

Con estos comentarios he tratado de exponer algunas de las ideas que dieron el nombre a este libro, explicación tal vez innecesaria; pero, un impulso oculto, oscuro, un tanto misterioso, me dice que *el existencialismo, el muro y Víctor García* tienen un aire de familia. Y a lo largo del libro intentaré desentrañar este parentesco de tan disímiles componentes.

Me parece necesario explicar cómo esta estimulante y maravillosa investigación llegó a convertirse en un libro, aun con sus carencias y cuya principal motivación se puede expresar, parafraseando a Jorge Luis Borges, en la idea de hacer una “grieta en el olvido”. Olvido al que fue sometido este talentoso poeta del teatro y que tanto daño hace al arte, a la memoria de los pueblos y, en particular, a la historia del teatro argentino.

Decíamos, entonces, que todo comenzó con aquel homenaje de 1992 donde conocí, con mayor profundidad, las andanzas por el mundo de este tucumano. A medida que analizaba la cuantiosa documentación sobre la producción teatral de García, su figura fue creciendo en forma inconmensurable. Sobre todo, con las opiniones de la crítica internacional que apelaba a calificativos hasta el momento desconocidos en el ámbito del arte del teatro, ya que lo consideraba como el que “renovó el debilitado teatro francés”, “el mago del espacio escénico”, “el monstruo del arte escénico moderno”, “revolucionario”, “mágico”, “exacerbante, onírico, provocador”, etcétera.

Gran parte de la documentación pertenece al archivo familiar que, generosamente, me fueron acercando las hermanas de Víctor, Luz y Juana García que, luego de 10 años de duelo, dolor y silencio, decidieron hacer público por medio de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán.

Aquel homenaje se convirtió en la base del diseño de un proyecto de investigación, aprobado, acreditado y financiado, oficialmente, en el ámbito del Consejo de Investigadores de la Universidad Nacional de Tucumán (CIUNT), con el nombre de Proyecto: *Víctor García. Trayectoria, pensamiento y creación de un revolucionario del teatro I y II*. El mismo cumplió los objetivos propuestos en dos períodos de tres años cada uno: 1995 a 1998 y 1998 a 2000.

Víctor García ha padecido el tratamiento que le brindó la historia oficial a las minorías, por ser un artista que incomodaba a la autoritaria sociedad provinciana y nacional, condenándolo al olvido.

El proyecto de referencia se propuso recuperar la trayectoria y la teatralidad del genial director que una generación de argentinos desconoce. Olvido que se intentó desandar con las actividades que el proyecto se proponía, creando un espacio de reflexión en los ámbitos teatrales y académicos sobre los avatares políticos, sociales y artísticos que construyen y condicionan la memoria de los pueblos *sobre lo que hay que recordar y lo que hay que olvidar, y que no dudamos en el caso de García, se ha decidido por el olvido.*

El proyecto tenía como objeto general reunir el material documental, fotográfico, filmico, audiovisual y periodístico. Las críticas, los comentarios, las entrevistas, los ensayos y los estudios de las producciones teatrales del autor. Rescatar los aspectos creativos, conceptuales, teóricos y técnicos con los que Víctor García asombró al mundo en las décadas del '60 y '70, desconocidos en el campo intelectual en general y, también, en el específico teatral del presente. Los resultados de la investigación superaron holgadamente estos objetivos, tanto en el ámbito nacional como internacional.

Estas actividades continuaron con una beca del Instituto Nacional del Teatro (2002), que se materializa en esta oportunidad con la concreción de este libro, al que consideramos un importante estímulo para continuar conociendo algunos aspectos del arte y de muchos artistas que aún existen en la Argentina invisible.

En lo referente al contenido, la organización del libro no fue fácil. Las múltiples y diversas posibilidades de abordaje, tanto por las características de lo temático (el arte y el artista), como el destinatario (el teatrero y el especialista), me llevan a optar por ambas categorías, ya que el propósito de fondo es hacer conocer a un artista desconocido por muchos y difundir su estética teatral, tal vez menos conocida que otras. Y más aún en este caso donde tanto el artista como su obra son inseparables. Por lo tanto, se decidió comenzar por una introducción que explicara el curioso nombre del libro, vinculando puertas, muros y teatro.

Continuaremos con las relaciones conflictivas entre el contexto del arte y el artista, que a la vez condicionan su vida y el exilio para luego hablar de su obra, su técnica y su estética. Nos detendremos en los materiales que trabajaba, el efecto que produce su creación en el público y que nos habla de sus ideas filosóficas esenciales.

Algunos amigos de Víctor nos contarán cómo se relacionaba con los actores y las actrices, indagando en otros mundos y teatros parecidos a los que conocemos, pero que no son los mismos. En síntesis, intentamos rescatar a un genial creador que fue injustamente olvidado en su propia tierra. Ese –y una admiración incommensurable por el personaje– ha sido el verdadero objetivo de nuestro trabajo, la secreta pasión por la que se escribió este libro.

JUAN CARLOS MALCÚN  
San Miguel de Tucumán, 26 de abril de 2011

## Notas

1. El subrayado es nuestro.
2. Malcún, Juan Carlos. Fragmento de carta personal enviada a César Brie, en oportunidad de hacerle llegar material de la obra de Víctor García, para ser publicado en la revista *El tonto del pueblo* (revista de artes escénicas) que dirige César Brie, director del Teatro de los Andes y que publicara en el n° 3/4 de mayo de 1999, pág. 39, en Sucre-Bolivia.



el arte, ese objeto  
tan hostil

---

**capítulo 1**



En junio de 1966, el alucinante ceremonial imaginado por el joven tucumano para la obra *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal, "sacudió"<sup>1</sup> a los asistentes al Festival de las Noches de Borgoña, en Dijón, que en sus butacas giratorias persiguieron las diferentes estaciones del nuevo Vía Crucis escrito por el autor de *Picnic en el campo de batalla*.

Los elogios de la crítica transformaron a la puesta en un hecho casi legendario y le abrieron a su responsable "las puertas de la capital francesa".<sup>2</sup>



Víctor García en París: Delirios, osamentas, alucinaciones, rituales.

ARTES Y ESPECTACULOS

Teatro: Noticias del recordado ausente

La semana pasada, la crítica parisiense celebró, casi unánimemente, las glorias del director teatral argentino Víctor García, estimándolo el más importante de entre todos los jóvenes *metteurs-en-scène* que trabajan en París (y dejando bien seriado que a Jorge Lavelli le correspondía ya un lugar entre los consagrados maduros), por su versión de *El cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal.

Cuando, hace tres años, Jean-Louis Barrault sacudió los planes del joven director tucumano para montar *El cementerio*, menéalo la cabeza. El proyecto de la puesta consistía, prácticamente, en el diálogo total de la venerable sala del Odón: levantar en el centro del patio de plazas un tablado, llenarlo de restos de coches herumbreados, rodear los coches con una plataforma (para hacer circular por ella una procesión y algunas motocicletas Honda, lanzadas a toda carrera) y quitar las butacas normales reemplazándolas por sillones arrojados sobre pivotes para que los espectadores, al hacerlos girar, pudiesen seguir el desarrollo de la acción en los múltiples lugares imaginados.

Ni la vehemencia de los gestos de Víctor García, ni los argumentos atropellados de su voluminoso secretario, asistente y factotum, Dominique Salomón, pudieron vencer la negativa de Barrault, un catagórico. En junio de aquellas circunstancias, de la clarividente imaginación de García, revelada en 1963, al concluir sus estudios en los cursos de la Universidad del Teatro de Naciones. Su montaje de *El retabillado* de don Cristóbal, de García Lorca, arrebató no sólo el premio a la dirección sino también las recompensas instituidas para las interpretaciones, el vestuario y los nuevos elementos de investigación escénica (ver número 185).

Un año más tarde, el flamante agre-

sado daba nuevos motivos y pruebas de los límites de su delirio con *Las rosas de papel*, de Valis Inclán, Comedia, de Beckett, y un desafortunado *Ubu Reg*, de Jarry. "Para montar el *Ubu* —recuerda Dominique Salomón—, Víctor necesitó osamentas de vacas, y, al no poder obtenerlas en los mataderos de La Villette, ambuló horas y horas por la autoruta del Sud y muchos caminos vecinales. Pensaba que, como ocurre en la Argentina, al borde de las terrapienes podría encontrar un animal muerto por los coches."

Pero en la campaña francesa, los animales no andan ausentes sino que, por el contrario, son alojados, cubiertos y hasta mimados en modernas caladas circunscritas. Para que el director pudiera llevar adelante sus proyectos, tuvo que resignarse a que los huesos de sus vacas fantasmagóricas fueran confeccionados en yeso inmaculado con cemento por alumnos de arquitectura de la Escuela de Bellas Artes.

Dos años tuvieron que esperar los planes de montaje de *El cementerio*, para llegar a la capital. En el interim, García se dedicó exclusivamente a sus actividades teatrales y abandonó por completo sus otros trabajos que le permitieron quedarse en París. "Hice de todo —recuerda—, donde obligador es el Mercado de Abasto hasta quedarme el sueño a los habitantes de una *bande à part* catagórica." En junio de 1966, el alucinante ceremonial imaginado por el joven tucumano para la obra de Arrabal, sacudió a los asistentes al Festival de las Noches de Borgoña en Dijón, que en sus butacas giratorias persiguieron las diferentes estaciones del nuevo Vía Crucis escrito por el autor de *Picnic en el campo de batalla*.

Los elogios de la crítica transformaron a la puesta en un hecho casi legendario y le abrieron a su responsable las puertas de la capital francesa.

Tan sólo entonces, la dirección del Théâtre des Arts aceptó lo que a Barrault le había parecido un sueño la semana pasada. Jean-Claude Drouot, Hilda Savary, María Meriko y Michel Coponet tejieron y destejieron el texto de *El cementerio*, al que García acopló tres piezas de Arrabal: *Oraciones* (un diálogo, cuya extensión no llega a medio acto, entablado entre un hombre y una mujer que deciden volverse buenos luego de haber asesinado a un niño), *Los dos verdugos* ("el ensaí de una familia fascista") y *La comunión solemne*, cuyos tres personajes son: una niña que se aproxima a comulgar por primera vez, su abuela y un necrofito que pasa por

"Hoy, y ésta es nuestra suerte, las matemáticas modernas nos permiten construir con maestría la pieza más sutil, más compleja —proclama Arrabal en el prólogo— manifiesto del cuarto tomo de su teatro—. Inalmente, bajo un desorden aparente, es imprescindible que la puesta en escena sea un modelo de precisión. Cuanto más exaltador (hasta la convicción o la provocación) y fascinante (hasta el ultraje o lo sublime) sea el espectáculo, tanto más minuciosidad exige la pieza y la dirección." Y Víctor García llevó este dictado hasta sus últimas consecuencias. Quitó sus correares y por la campaña portuguesa, antes de montar tres autos sacramentales con actores reclutados en cada pueblo, habían incluido en el primitivismo que destaca la puesta de *Cementerio*. Frequentemente en Portugal, García vivió, a principios de este año, una pesadilla no escrita por ningún dramaturgo de la ciudad: una vez de sus actores, embadernada con pintura de aluminio, murió intoxicada al no quedar ni un intersticio para que su piel respirara. El accidente le valió a García entonces trinitas policiales y un involuntario exilio mundial.

En Tucumán, donde nació hace 33 años, sus parientes son los primeros sorprendidos con el fulminante carrera internacional del "travieso Víctor". "Era tan loco cuando niño —memoria de prima, la señora María Inés Pérez, dueña del Bom-Bar, en la Galería de La Gaceta— que todo lo que me digas es posible."

Para sus compañeros de El Cardón, el desaparecido conjunto donde García inició sus lídres teatrales, su vida comienza a desdibujarse. Salvo para Raúl Serrano, asistente de la Argentina durante diez años, y recién luego de Rumania, en quien la figura de García permanece fresca, pero no interviene el futuro *metteur-en-scène* interviniendo diciendo pequeños boadillos.

Muchos de sus antiguos amigos desean volver a ver a Víctor, pero algunos piensan que Tucumán, quizá, no aguarde sus alucinaciones en forma de puestas, y los delirios que le han dado fama internacional. Aunque *El Cementerio*, por el grupo Arrabal, no es un espectáculo hermitico: afirma haber puesto en el texto todo lo que hace parte de la vida: "el amor, la poesía, el humor, la confusión y lo sentido".

Este comentario periodístico y crítico hace referencia a una de las obras más paradigmáticas en toda la producción de Víctor García. Se convirtió en un hecho único, ya que con este espectáculo realizado en Francia y lejos de su lugar de origen, García fue conocido mundialmente. Este acontecimiento fue registrado por algunos diarios y revistas de Argentina, su país natal, en los centro intelectuales de Buenos Aires y, en menor medida, en los provinciales, incluida Tucumán.

Simultáneamente, en ese mismo mes y año –28 de junio de 1966–, por otro acontecimiento menos feliz, Argentina era noticia por la barbarie de una nueva dictadura militar encabezada por un general del Ejército Argentino, de nombre Juan Carlos Onganía, que derrocó al presidente constitucional, Dr. Arturo Illia (1963-1966).

Es oportuno recordar que García había dejado su país en 1962, en circunstancias de otro golpe militar que derrocara al presidente Arturo Frondizi (1958-1962). Para testimoniar la atmósfera de aquellos años en la que vivían los artistas e intelectuales argentinos, estimo apropiado transcribir un fragmento de la entrevista que realicé a Jorge Lima, amigo personal e integrante del grupo Mimo Teatro, que fundó y dirigió Víctor García.

**Juan Carlos Malcún:** ¿Cómo queda el grupo Mimo Teatro? Tengo entendido que Víctor se va, allá por los años sesenta... ¿por qué se va?

**Jorge Lima:** Recibimos una invitación de la Embajada de Japón para tener una entrevista con el agregado cultural. Entonces, nos reunimos Víctor García, Nancy Tuñón y yo en un bar de Florida y Viamonte. Estábamos tomando el café y, de pronto, llegaron unos policías de particular. Vinieron directamente a nuestra mesa –en las otras mesas había señoras– y nos pidieron los documentos de identidad. Presentamos nuestros documentos, les explicamos que teníamos una reunión en la Embajada de Japón y nos contestaron que teníamos que acompañarlos, pero por poco tiempo. Entramos a un patrullero y nos llevaron a la comisaría 1ª. Después de retenernos ocho horas, nos metieron en un celular con delincuentes y nos llevaron al Departamento de Policía. Pasamos allí todo el día y, al siguiente, por la tarde, nos condujeron al despacho del jefe de policía, el comisario Margaride, famoso en ese momento. Margaride nos dijo que para poder salir teníamos que firmar aceptando que nos detuvieron por escándalo en la vía pública. Después que nos obligó a firmar eso, nos dijo que estábamos ahí porque éramos unos degenerados que hacíamos a García Lorca, un homosexual, fusilado

y corrupto. Nos prohibieron hacer teatro y pisar el centro de la ciudad, organizar y participar en reuniones... Dijimos que sí y nos dejaron ir. Víctor García me dijo: “Mirá yo me voy, no me puedo quedar en estas condiciones...”. Yo le contesté que no podía irme con toda mi familia. No me animé a despegarme de ella, realmente. Pero él, sí. Se fue en barco a Brasil, yo lo despedí. Y de Brasil se fue por toda Europa, por todos lados. Llegó a ser conocido como uno de los genios más importantes y acá, en la Argentina, todavía se lo ignora. Es impresionante cómo se lo ignora.<sup>3</sup>

En este comentario el entrevistado hace referencia al comisario Luis Margaride, conocido como *el Temerario*, quien fuera tristemente célebre en todo el país por su sadismo y crueldad. Crueldad que se hacía extensiva a toda la sociedad, a los jóvenes en general y, especialmente, a los estudiantes, así como también a los artistas, científicos, intelectuales y a la comunidad universitaria toda. Solo cabe recordar que un mes después del golpe militar, el 29 de julio de 1966, la policía y el Ejército perpetraron una brutal incursión en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la UBA, conocida históricamente como “la noche de los bastones largos”, en la que estudiantes, docentes, hombres y mujeres, jóvenes y adultos, científicos, becarios, invitados, decano y otras autoridades de la Facultad, fueron obligados a salir uno a uno, organizados en “fila india” por un especie de túnel del terror, formado por una doble hilera de salvajes policías, militares y represores de civil que apalearon y golpearon brutalmente a cada uno de los desalojados, hasta dejarlos bañados en sangre.

Este bestial acontecimiento continuó con la intervención a las Universidades Nacionales en lo referente a la autonomía y gobierno tripartito de las mismas, conquistas logradas en las conocidas jornadas de lucha de la Reforma Universitaria del año 1918.

Esta situación y otros atropellos como la censura, la prohibición de los derechos civiles, la persecución, la detención y la tortura de trabajadores de la industria automotriz, el cierre de ingenios azucareros, la desocupación, la muerte y otras calamidades, ensombrecieron a la sociedad argentina.

Este período fue el comienzo de una escalada cada vez más feroz de fobia y persecución contra la juventud en general, hasta llegar una década más tarde, a otra noche trágica: “la noche de los lápices”, el 16 de septiembre de 1976. Noche de detención, secuestro y tortura de diez estudiantes secundarios, de un colegio de La Plata de entre 14 y 17 años de edad, siete de los cuales fueron desaparecidos y que protestaban porque se había suprimido el “boleto escolar secundario”. Este hecho ocurrió en el período de otra sangrienta dictadura militar denominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) que encabezó el dictador Jorge Rafael

Videla, período de una larga noche de ocho terroríficos años y que terminó con la siniestra cifra de 30.000 personas encuadradas dentro de una inédita figura denominada “desaparecidos”.

Durante este período, no obstante lo comentado, creo oportuno insertar los siguientes testimonios que hacen referencia a lo riesgoso que significó vestirse de determinada manera. Como usar pantalones anchos tipo “patas de elefante”, minifaldas, camisolas, barba, pelo largo, “tener libros”, escuchar determinada música y, además, ser “joven” y “artista”.

En este sentido, hubo dos momentos: el de la Nueva Ola, cuya expresión más exitosa en términos comerciales fue Palito Ortega y los chicos de El Club del Clan, y el de la cultura “pop o beat”, posterior a 1966, línea que daría origen al rock nacional. La carga de la represión cayó, lógicamente, sobre este segundo momento, que para los sectores conservadores, claramente representados por Onganía y el catolicismo más retrógrado, suponía la entrada al país de aquellos aspectos más disolventes y subversivos de la modernidad. El hippismo, la psicodelia, la música de los Beatles, los cabellos largos, las prendas estafalarias y el pop art, promocionado por el Instituto Di Tella, fueron las manifestaciones externas más receladas por el régimen de Onganía.

Era esta una dictadura de impronta puritana que dedicó esfuerzos a perseguir parejas que se besaban en las plazas o frecuentaban los hoteles alojamiento.

“En Buenos Aires, el instrumento de ese plan de adecentamiento de la vida urbana fue el comisario Margaride, quien ya había tenido una actuación durante el gobierno de Frondizi”. Recuerda el investigador Sergio Pujol que Luis Margaride –quien llegaría a jefe de la Policía Federal en 1974– también visitaba whiskerías y boites. Una noche, “hizo llevar presas a todas las mujeres. Entre ellas, a una cantante que estaba tomando un trago en soledad. ¿El cargo? Cruzamiento de piernas”.<sup>4</sup>

En una oportunidad “la lógica binaria de la Dictadura obligó a las actrices de *La lección de anatomía*”<sup>5</sup> a sacar un carné sanitario para poder hacer la obra. Georgina Ginnastera, por ejemplo, enmarcó su carné cual trofeo y lo exhibió durante años en la pared de su casa.

La policía irrumpía también en el teatro para dividir al público en “hombres a la derecha, mujeres a la izquierda”, para que no hubiese posibilidad de contacto.

Otro caso paradigmático y muy conocido, ocurrido en esos años, fue cuando unos oficiales trepaban con sus perros al escenario para pedirle documentos a una actriz desnuda. Alicia Aller, la actriz en cuestión, habría replicado, temperamentalmente: “¿Dónde querés que tenga el documento?, ¿en la concha?”<sup>6</sup>



*Víctor García con pantalones palazzo cruzando una calle, en Buenos Aires (1974).  
(Foto: Alfredo Calascione). El artículo se llama "Otro que no pudo ser profeta".  
No hay información sobre nombre de la revista ni n° de página.*

Los edictos policiales vigentes en Buenos Aires fueron introducidos bajo el gobierno de Perón en 1946. Un fallo de la Corte Suprema los declaró inconstitucionales en 1957, porque no respetaban el derecho de defensa. Pero eso no impidió a Frondizi aplicarlos con saña, gracias a los servicios del comisario Margaride (jefe policial bajo las administraciones de Frondizi, Guido, Onganía, Perón), que adoraba allanar hoteles alojamiento, organizar gigantescas razzias en subtes y cines, en busca de vagos y perversos.<sup>7</sup>

Con estos testimonios quiero resaltar el contraste entre el reconocimiento de García en el mundo y la posibilidad de ser perseguido o preso en su país natal. Tenemos que recordar además los años de plomo del terrorismo de Estado de las décadas siguientes (1976-1983), con detenciones, torturas, desapariciones y muertes, en las que también participó el comisario Margaride junto con el comisario Alberto Villar, otro torturador. Ambos fueron convocados por su amigo personal José López Rega, fundador de la Triple A (Asociación Anticomunista Argentina), para integrar la siniestra organización en enero de 1973, a pesar de que los dos comisarios habían sido exonerados de la fuerzas policiales por robos, extorsiones y estafas reiteradas.

Tal vez estos comentarios expliquen por qué García se fue del país, al igual que cientos de artistas, intelectuales y científicos. Recordando entre otros a Julio Cortázar, a finales del primer peronismo (1951), Jorge Lavelli (1960), con una beca del Fondo Nacional de las Artes, quedándose a vivir en Francia; Alfredo Rodríguez Arias (1969); Augusto Fernandes, quien desde el año 1967 alterna su actividad, entre dictaduras y períodos democráticos en Estados Unidos, Portugal, Alemania y otros países; Raúl Damonte Botana, conocido artísticamente como Copi (1962) escritor, historietista y dramaturgo, que murió en París en 1987; Jerón Sabary, fundador del Gran Magic Circus, exiliado en 1965; Julio Le Parc, pintor, escultor, óptico y cinetista (arte del movimiento), ganador de la Bienal de Venecia en 1966, quien fue becado por el gobierno de Francia en 1958; Atahualpa Yupanqui (1945). Y otros artistas del grupo Di Tella.

El tucumano Miguel Ángel Estrella, figura mundial en el ámbito de la música (distinguido por la Unesco como Caballero de la Legión de Honor de Francia), fue perseguido y amenazado. En 1976 se exilió en Uruguay, donde fue secuestrado, torturado y desaparecido en 1977. Por presión internacional de campañas solidarias de músicos del mundo, pedido del Vaticano y varias organizaciones internacionales de Derechos Humanos, fue liberado en 1980. Rodolfo Walsh, por su parte, se resistió a ser detenido y fue asesinado en la calle por un pelotón militar el 25 de mayo de 1977. Su cuerpo nunca apareció.

Mientras que en Argentina el miedo y el terror vestido de militar –con encapuchados de negras siluetas y armas de guerra, montados en camiones militares, autos sin matrícula y Falcón verde– invadían las calles, los bares, las reuniones familiares y las instituciones de todo tipo, en Francia tenían lo que bien puede llamarse un ministro de Cultura de gran sensibilidad, André Malraux, quien fomentó y propició la actividad teatral, creó la Casa de la Cultura y estableció un concurso anual para jóvenes compañías. Asimismo, se creó la Universidad del Teatro de las Naciones en 1961, verdadera puerta de acceso para los citados directores argentinos, quienes comenzaron una brillante actividad. A tal punto,

que un renombrado crítico, Lucien Attoun, acuñó la expresión de *Escuela argentina de París*, como cita Osvaldo Obregón en un ensayo.<sup>8</sup> Estos artistas, señaló Obregón, “representan desde la perspectiva francesa y por su formación sudamericana, una sensibilidad diferente”.<sup>9</sup>

Además de los tristes avatares comentados en el caso argentino, es importante destacar que en la mayoría de los países de la región se vivía un contexto de dictaduras. Brasil (1964-1985), Chile (1973-1990), Uruguay (1973-1985), Bolivia (1971-1978), Paraguay (1954-1989), Perú (1968-1980), Panamá (1968-1980). Entre otros, resaltamos el caso de Nicaragua, con 23 años de dinastía somozista (1956-1979).

El Operativo Cóndor fue una organización criminal, armada por estas dictaduras, que autorizaba persecuciones y asesinatos. Una red sin fronteras entre países vecinos con alcances, incluso, en países europeos apoyados por el presidente estadounidense Richard Nixon (1968-1974), el Consejo Nacional de Seguridad, la CIA y las gestiones de Henry Kissinger. La organización financiaba y armaba conspiraciones. Entre 1970 y 1973, por ejemplo, derrocaron al presidente constitucional chileno Salvador Allende (11 de septiembre de 1973).

Dentro de este siniestro contexto que impedía a los artistas desarrollar sus capacidades creativas, situación que no fue ajena a los actores de la cultura en general y artistas en particular, fueron muchos los intelectuales y hombres de la ciencia que se vieron obligados a alejarse de sus países de origen.

En el caso de los actores argentinos exilados, entre otros, tenemos que recordar a Walter Vidarte, Héctor Alterio y Norman Briski, quienes trabajaron como actores con Víctor García. Y otros centenares que optaron por el exilio para no arriesgar sus vidas y las de sus familias.

Curiosa fue la actitud del presidente constitucional Ricardo Alfonsín (1983-1989) que se negó a recibir a Julio Cortázar, en el verano de 1984. El escritor murió dos meses más tarde en París y fue enterrado en el cementerio de Montparnasse sin la presencia de ningún representante del gobierno argentino. Otro caso similar fue el del escritor riojano Daniel Moyano –premio Juan Rulfo (1985)– que fue detenido la terrorífica noche del 25 de marzo de 1976, amenazado y exiliado en Madrid, donde murió en 1992. La cantante tucumana Mercedes Sosa, por su parte, luego de su exilio en el exterior, en la década de los setenta, y ya en su país en período democrático, sostuvo un nuevo exilio interno al negarse a pisar su tierra natal (Tucumán), mientras la provincia estuviera gobernada por el genocida Antonio Domingo Bussi. Este había sido designado gobernador de facto en la dictadura de Videla, entre marzo de 1976 y diciembre de 1977. En dicho período, cometió secuestros, desapariciones, asesinatos, y no escatimó en tirar a indigentes

en las fronteras vecinas (Catamarca), como tapiar a modo de guetos las villas de emergencias, cercándolas con paredones blancos coronados de tejas coloniales, y tapar así la pobreza. No obstante, “inexplicablemente” la sociedad tucumana lo eligió gobernador democrático entre los años 1995 y 1999.

No podemos olvidar tampoco a un alucinado multiministro de dictaduras y gobiernos democráticos (de Carlos Menem y Fernando De la Rúa), que antes de llevar al país a la crisis de 2001, muertos de por medio, mandó a lavar platos a los investigadores del Conicet y otras organizaciones científicas.

Obstinada y hostil política cultural que obligó y obliga a sus intelectuales, artistas y científicos a irse del país a desarrollar su talento y, en muchos casos, su prestigio en el exterior hasta el punto de no querer volver y decidir morir lejos de sus afectos, cubiertos con tierra extranjera.

Desde que García se fue del país en los sesenta, pasó dos veces en visitas relámpago por Buenos Aires. En 1968, cuando estaba trabajando en Brasil, y en marzo de 1974 –durante el tercer gobierno de Perón– con la gira de *Yerma*. En esta segunda visita un periodista le preguntó, entre otras cosas, cómo sentía su retorno y García respondió:

Un poco de resentimiento siempre hay, pero es de la época aquella. Además, aunque me fui con Margaride y vuelvo con Margaride, hay cambios realmente notables. Los argentinos están universales, con más deseos de vivir, con mucha menos mala leche. ¿Se decía así no? [...] Dentro de América Latina éramos los más rígidos, grises y marrones. Marrones y grises con mucho azul marino, azul militar y ahora parece haber más imaginación.<sup>10</sup>

Este repaso demasiado apresurado por la historia reciente no intenta un tratamiento de rigor cronológico ni exhaustivo del tema, sino que se propone una exposición que ayude a su comprensión, con el objetivo de aclarar que no podemos hablar de arte ni de artistas, sin aproximarnos al menos, a conocer las circunstancias políticas, sociales y culturales en las que se produjeron los acontecimientos comentados, más aún cuando se quiere rescatar del olvido y revalorizar la obra y trayectoria de quienes, por un lado, fueron reconocidos mundialmente y, por otro, en su país les tocó la invisibilidad, el olvido, la tortura, la muerte. O esa condición de “desaparecido”, que Cortázar describió lúcidamente de esta manera:

Y si toda muerte humana entraña una ausencia irrevocable, ¿qué decir de esta ausencia que se sigue dando como presencia abstracta, como la obstinada negación de las ausencias finales? Ese círculo faltaba en el infierno

dantesco, y los supuestos gobernantes de mi país, entre otros, se han encargado de la siniestra tarea de crearlo y de poblarlo.<sup>11</sup>

Estéril e inútil sería reflexionar qué hubiera sido de García si se hubiera quedado en Argentina; en aquellos momentos de tanta intolerancia y riesgo para el arte, los artistas, los jóvenes, los científicos, los investigadores y los académicos.

## Notas

1. El destacado es del autor.
2. Revista *Primera Plana*, n° 261, 26 de diciembre de 1967, Buenos Aires, pág. 44.
3. Lima, Jorge: actor del grupo Mimo Teatro. Este es un fragmento de la entrevista realizada por Juan Carlos Malcún el 7 de agosto de 1995 en Buenos Aires, publicada en *Avances - Revista del Área Artes*, n° 2, como "El teatro de Víctor García. Creación y trayectoria", Editorial del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1998/99. (Los destacados son del autor).
4. "Nuestros años felices", en diario *Clarín*, <http://www.clarin.com/diario/2007/11/04/sociedad/s-01531429.htm>. Fecha de consulta: 25 de febrero de 2010.
5. Sosa, Cecilia: "Hitos:BA al desnudo", en *Radar Libros* (fecha de consulta: 22 de febrero de 2010), <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-324-2002-08-22.html>.
6. Idem.
7. Néstor Perlongher, "Príncipe y plebeyo" En *Radar Libros*, domingo 7 de noviembre de 2004, Buenos Aires. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1300-2004-11-12.html>, Fecha de consulta: 22 de febrero de 2010.
8. Obregón, Osvaldo: "Directores argentinos en Francia" Capítulo VI - "El teatro Argentino en Francia (1958-1978)", en *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Pelletieri, Osvaldo (editor) Galerna, 1995, págs. 313 a 323, Buenos Aires.
9. Idem.
10. Jacoby, Roberto, reportaje a Víctor García 2, *La Opinión Cultural*, domingo 14 de abril de 1974, pág. 3, Buenos Aires.
11. Cortázar, Julio, "Negación del Olvido", en *Argentina: años de alambradas culturales*, edición post-mórtem realizada por Saúl Yurkievich, Buenos Aires, Muchnik ediciones, 1985, págs. 29-31.



estética y trayectoria  
en el teatro de  
Víctor García

---

**capítulo 2**



Necesito sentir todo lo que hago hasta niveles insospechados.  
Mi mundo es de este modo, un tanto particular y no es raro  
que resulte hermético para muchos.

VÍCTOR GARCÍA

En busca de un tiempo sin tiempo

En 1965 cuando Víctor García caminaba por las orillas de las autopistas<sup>1</sup> francesas en busca de una osamenta de vaca, que necesitaba como elemento de utilería para la representación de la obra *Ubu Rey*, de Alfred Jarry, parece que no advertía que el espacio geográfico y el tiempo eran otros, distintos a los de su infancia en la finca de su abuela, en Rosario de la Frontera (Salta, Argentina), donde encontraba de tramo en tramo esqueletos de animales a la vera de los caminos, cercanos tal vez a los alrededores de algún matadero clandestino.

Esta particular organización en la mente del director de unir dos momentos distantes en una única situación, nos advierte de una lógica y una física diferente a lo lineal y sucesivo del tiempo, y a la unicidad en el uso del espacio, como lo piensan y formulan la lógica convencional y el espacio euclidiano respectivamente.

Esta anécdota tiene que ver con lo que fue una constante en la obra de Víctor García en lo referente al tratamiento del espacio y del tiempo en sus propuestas escénicas y que nos revela una de las características emblemáticas de su teatralidad. El procedimiento se da en el marco de una estética que aborda lo real desde un lugar no realista, emparentado con los sueños, para producir otras realidades u otros aspectos que hagan visible lo no visible de la condición humana. Para crear mundos imposibles de mostrar, tal como lo pensaba Antonin Artaud, quien decía: “La imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu, que la ejecución real de ese crimen”.<sup>2</sup>

El concepto de teatro al que nos referimos no tiene nada ver con la escena clásica de caja, telón, proscenio, fosa de orquesta, perspectiva de profundidad y escena enfrentada al espectador, donde un actor que representa a un personaje lo expresa fundamentalmente a través de la palabra, dejando atrás y supeditando todos los otros signos teatrales (espacios, decorados, iluminación, proxemia, sonidos, etcétera) a la *tiranía de esa palabra*.

Es a ese teatro que García llamó “teatro muerto”, al que le contraponen un edificio escénico contenedor de un espacio flotante, elástico, flexible, de fuerte

verticalidad y materialidad expresiva, con objetos transparentes y comediantes en suspensión, despegados de la superficie plana y rígida del escenario, organizando una ceremonia teatral descontaminada de un espacio-tiempo y cultura determinados. Produciendo de esta manera una narración desprendida de un lugar histórico, psicológico, de imitación, etcétera. Todo esto marca otra clave en el teatro de García, la “atemporalidad”.

Para poder romper con aquel teatro (a la italiana) legitimado durante cuatro siglos –desde el Renacimiento hasta el presente– no alcanzaba únicamente con el deseo de ser director teatral, sino que era necesaria una fuerza que desbordara y produjera una ruptura con todo lo establecido.

### Antecedentes en Tucumán (1945-1957)

Las experiencias teatrales de Víctor García comenzaron en el seno de su familia de origen salamantino, que llegó a la Argentina entre fines del siglo XIX y comienzos del XX.<sup>3</sup> Ya residentes en la provincia de Tucumán, los García fundaron el Centro Salamantino. Esta institución estaba organizada por comisiones directivas integradas por miembros de la comunidad, pero al mismo tiempo el Centro estaba abierto a quienes quisieran participar de las diversas actividades culturales y de recreación que allí se realizaban. De esta manera, el grupo lograba sobrellevar la doble tarea propia de los inmigrantes: por un lado, la intención de mantener los hábitos de origen y, por otro lado, integrarse e interactuar con su nuevo medio, a través de reuniones familiares, tertulias, teatro y zarzuelas. Este objetivo está expresado explícitamente en las publicidades de la época, en las actividades que organizaban con anuncios como estos: ESPAÑOLES O NO ESPAÑOLES, GRAN FESTIVAL FUNCIÓN - BAILE - VERBENA, ¡A GOZAR!, ¡A RECORDAR!, ¡A DISTRAERSE UNAS HORAS!<sup>4</sup>

En el caso de la familia de García, estas actividades estuvieron presentes en su constante e intensa participación en representaciones teatrales, cantares, bailes y verbenas realizadas en la provincia, como queda documentado en el programa de mano<sup>5</sup> del espectáculo *Alma charra*, una zarzuela en dos actos escrita por Ramón Serrano, para motivar poesías de Gabriel y Galán, música, cantos y bailes de Salamanca, según explicita el programa. En este espectáculo, como en otros, la familia García y Peral cubría nueve de los roles de la zarzuela costumbrista, entre los tíos, las tías y otros familiares.

Esta fue una época que visualizaba y hablaba de una Argentina con optimismo y de un futuro que mejoraría indefinidamente, como queda evidenciado en los



De los cinco hijos de don Fermín García Castro y de doña Severina Pata Medina, originarios ambos de Salamanca –de Cespedosa de Tormes, el primero y de Hinojosa del Duero, doña Severina–, Víctor García era el cuarto de cinco hijos, único varón, nacido el 16 de diciembre de 1934. Sus hermanas: Juana, Mari, Mecha y Luz García. Luz y Víctor nacieron en la casa ubicada en la esquina de las actuales calles 25 de Mayo y San Juan, en San Miguel de Tucumán.

Fueron los primeros años en este estimulante ambiente familiar y nacional los que, seguramente, marcaron fuertemente a Víctor, y lo llevaron a explorar diferentes actividades relacionadas con el arte y en forma simultánea, como ser la pintura, la música, la poesía (en particular la española), el baile, el recitado y el mimo. Algo muy próximo a lo que definitivamente fue su elección: el teatro, donde desplegó y activó hasta límites insospechados su “fértil imaginación”.

Reproduciendo el modelo familiar donde había crecido, también Víctor-niño organizaba y dirigía largas sesiones teatrales, en el ámbito de reuniones y fiestas familiares, ya que contaba con un innumerable elenco formado por sus hermanas, sus primos y sus amiguitos. Estos juegos de recitados y representaciones teatrales en los años de su infancia y adolescencia los organizaba en escenarios y decorados diseñados por él, sobre cajas de camiones con sus laterales desplegados.



*Foto de la despensa.*

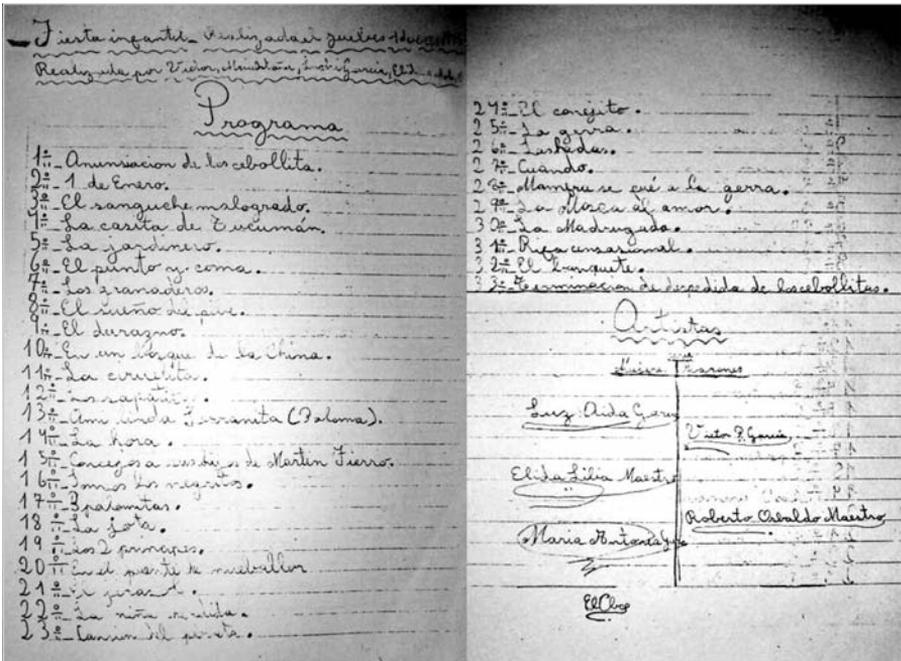
Aquí García mostraba su pasión, su imaginación y su creatividad tanto en lo artístico específicamente, como en lo referente a los modos de producción de sus espectáculos, cuidando todos los detalles, hasta la elaboración de programas de mano en papel de facturas de la despensa, fiambrería y carnicería El Porvenir, negocio de su padre. En estos programas se anunciaban, en algunas oportunidades, representaciones de 33 espectáculos, entre recitados y obras teatrales, en un solo día.<sup>6</sup> Me pregunto si aquí ya aparecía lo que algún día el diario francés *Le Monde* llamaría: Víctor García “el exceso”.



Imagen con membrete rotisería.

En estas presentaciones invitaban a los chicos del barrio y les cobraban cinco centavos la entrada. Además, se les convidaba aloja fresquita —una bebida santiagueña sin alcohol, realizada a partir de la fermentación del fruto del algarrobo—, porque hacía mucho calor bajo el techado de chapas. En otras oportunidades, armaban un entablonado sobre tambores de 200 litros. En el repertorio estaba también la representación de *Los diez mandamientos*, con mímicas y acciones teatrales. Según cuenta su hermana Mecha, que era además su asistente, Víctor, “desde muy chiquito siempre necesitaba mostrarse”.

Los García criaron a sus hijos con esta impronta tan española de zarzuelas y cantos, quizás por eso en el repertorio de Víctor encontramos tanta preferencia por los textos de García Lorca y otros autores españoles de distintos momentos, como Calderón de la Barca, Valle Inclán y Arrabal.



Dos hojas con programa infantil.<sup>6</sup>

Ya había cursado el quinto grado cuando su familia se mudó a Rosario de la Frontera, provincia de Salta (Argentina), a la finca San Martín, de su abuela materna, lugar donde concluyó sus estudios primarios. Ese año vivió experiencias muy particulares que lo enriquecieron y marcaron fuertemente, al punto que algunas de ellas se convirtieron en lo que será su estética a lo largo de su trayectoria teatral.

Parte de estas experiencias nos la cuenta su hermana Juana García a través de una carta personal que me fue enviada en el transcurrir de esta afectiva y cálida relación que logramos construir a lo largo de casi veinte años de investigación.<sup>7</sup>

*Estimado Juan Carlos Malcún*

*...He releído lo que escribiste sobre Víctor con unción y placer. Todo me parece adecuado y verdadero, hasta cuando aseveras que nuestra formación es castiza, de Salamanca y muy austera. Claro que enriquecida por las costumbres del norte Argentino.*

*Los veranos los pasábamos en la finca de la abuela materna, como tú ya sabes, donde presenciábamos las costumbres de los peones y hombres del campo de Rosario de la Frontera. Conmigo, Víctor viajó a la capital de Salta a los 10*

años por primera vez. Allí visitamos los museos, las iglesias, los monumentos e investigamos su historia.

Más tarde viajó a Jujuy y a la Quebrada de Humahuaca.

En casa gustábamos mucho recordar las costumbres de la gente del Altiplano. Todo eso es también formación, enriquecimiento interior que se notaba en su obra.

Evidentemente, a esos rituales se refería la crítica francesa Odette Aslan, que tú mencionas.

Por otro lado, en Rosario de la Frontera había y hay una gran colectividad árabe. Allí teníamos muchos amigos de esa nacionalidad que hablaban constantemente su idioma de origen. Escuchábamos su música, sus cantares; cosa que, seguramente, impactó a Víctor.

Cuando fuimos a vivir allí permanentemente desde 1946, terminó su primaria en ese lugar. Se hizo muy famoso en el pueblo por sus recitados. Era figurita repetida de las fiestas escolares. Recitaba con tanta fuerza que nos emocionaba a todos, sus compañeros lo llevaban en andas por el patio de la escuela. ¡Eran poesías escolares! Bueno ni más ni menos...

También te quería recordar que la finca (llamada "San Martín") era muy grande. Sus 1.500 hectáreas resultaban difíciles de cuidar.

El tren mataba al ganado y de ahí que siempre se encontraban esqueletos al lado de las vías. Víctor pensaba que en Francia ocurría lo mismo y recorría las vías para encontrar huesos de animales... como tú bien lo sabes...

Otras cosas que nos impresionaban eran las carneadas. En el invierno, se llegaban a sacrificar 14 cerdos y una vaquillona para fabricar chorizos y jamones que consumía nuestra numerosa familia, entre tíos y primos.

Allí Víctor se entretenía en inflar las vejigas de los cerdos como si fueran globos y con las que luego jugaban con su primo Osvaldo G. que tú habrás conocido en Rosario de la Frontera. Al secarse, esos globos parecían de papel. ¡Mira la importancia de todas esas nuevas experiencias!, cómo lo marcaron y cómo las utilizó en sus obras.

¿A quién se le iba a ocurrir lo mismo? para vestir los actores de *La rosa de papel*...

Con este material de costumbres, hábitos, gestos, gritos, música y sonidos de esa cultura, García representa *Gilgamesh* (1979) donde se comunica con la musicalidad de voces de 27 dialectos árabes y lenguajes de cuerpos desnudos, logrando de esta manera instalar teatralmente la impronta de una cultura extraña, en el centro mismo de la cultura de Occidente (París).

Quizá, sea esta una más de las tantas travesuras del audaz Víctor, que, desde su condición de latinoamericano, argentino y periférico, se regocijaba ante una

íntima copa en algún bar aledaño al teatro Chaillot el haber logrado hacer aplaudir a rabiar y de pie, por más de 30 minutos, a un culto público francés que no entendió nada de lo que pasó en escena.

Al terminar sus estudios primarios en Rosario de la Frontera, volvió a San Miguel de Tucumán donde cursó sus estudios secundarios en el Colegio Nacional Bartolomé Mitre de esa provincia. Allí conoció a poetas, escritores y artistas del medio. Entre ellos, a Juan José Hernández, Arturo Álvarez Sosa y Tomás Eloy Martínez.

En esta etapa García comenzó a dirigir teatro de títeres. El escritor Juan José Hernández nos comentó una de estas experiencias, la de una puesta de títeres realizada en la Biblioteca Alberdi de Tucumán:

(...) Se trataba de una obra de García Lorca, creo que *El retablillo de don Cristóbal*, con un vocabulario directo y trasgresor, pues era eso lo que lo fascinaba. Y creo que logró lo que se proponía. Las damas y caballeros presentes se escandalizaron y salieron huyendo. Me parece que en ese momento, Víctor estaría en primer o segundo año del secundario. La función era para recaudar fondos para el Colegio Nacional.<sup>8</sup>

Efectivamente se trataba de *El retablillo de don Cristóbal*, una farsa de guiñol de García Lorca, escrita en un lenguaje de corte popular. Esta pieza tiene un prólogo hablado, presentado por un actor-muñeco a modo de narrador en la puesta de García, y comienza de esta manera:

Señoras y señores...:

El Poeta que ha interpretado (se refería a Lorca) y recogido de labios populares esta farsa de guiñol, tiene la evidencia de que el público culto de esta tarde sabrá recoger, con inteligencia y corazón limpio, el delicioso y duro lenguaje de los muñecos. Así, pues, el poeta sabe que el público oirá con alegría y sencillez, expresiones y vocablos que nacen de la tierra y que servirán de limpieza en una época en que maldades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares.<sup>9</sup>

Creo importante recordar algunos de los textos dichos por los muñecos-personajes para entender mejor la elección de García:

MADRE DE DOÑA ROSITA: Yo soy la madre de doña Rosita  
Y quiero que se case,  
Porque ya tiene dos pechitos  
Como dos naranjitas

Y un culito  
Como un quesito  
Y una urraquita  
Que le canta y le grita.  
Y es lo que yo digo:  
le hace falta un marido,  
Y si fuera posible dos.  
Ja, Ja, ja, ja, ja.

ROSITA: ¡Ay! Qué noche tan clarita  
vive sobre los tejados  
En estas horas los niños  
cuentan las estrellas  
Y los viejos duermen  
sobre sus caballos,  
pero yo quisiera estar:  
en el diván  
con Juan,  
en el colchón  
con Ramón,  
en el canapé  
con José,  
en la silla  
con Medina,  
en el suelo  
con el que yo quiero,  
pegada al muro  
y en la gran chaise-longue  
con Juan, con José, con Medinilla,  
Con Arturo y con Ramón.  
¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay!, ¡Ay!  
Yo me quiero casar, ¿me han oído?  
Yo me quiero casar...

Aquí García, ante un público más amplio y ya fuera de su ámbito familiar, irrumpía con otra de sus características –que el poeta Hernández resaltara– cuando se refería a la fascinación que tenía por la trasgresión. Esta característica es la de ser un provocador, como lo llamó en varias oportunidades la prensa y la crítica internacional.

En estos años, otra de las actividades de García era la de conductor de un programa de radio especialmente dedicado a poetas españoles, como García Lorca, franceses, como André Gide y Jean Paul Sartre, entre muchos otros. O el chileno Pablo Neruda, a quien, por cuestiones políticas del momento, no era recomendable leer en público y, mucho menos, en un programa radial. Si bien las autoridades de la radio le observaban “cualquiera menos Neruda”, García continuaba su programación como él lo tenía previsto, incluyendo al poeta chileno. Su condición de trasgresor volvía a aparecer y, por lo tanto, el trabajo le duró muy poco.<sup>10</sup>

El período comprendido entre los años 1953 y 1957 corresponde a un momento de relación estrecha entre García y el teatro de su provincia natal. Durante esta etapa, se acercó al grupo independiente de artistas e intelectuales de la Peña Cultural El Cardón, en la que su actividad fundamental fue la de actor en papeles secundarios. Integran el grupo, entre otros, las destacadas artistas tucumanas Olga Hynes O'Connor y Rosa Ávila; Raúl Serrano (autor teatral y director del grupo), Julio Ardiles Gray (dramaturgo y teórico teatral) hoy referentes teatrales nacionales. Otro integrante del grupo, fue Miguel Ángel Estrella, quien logró un gran reconocimiento internacional en el ámbito de la música, destacándose como pianista y embajador cultural en localidades andinas y ciudades del mundo, con su fundación internacional Música Esperanza.

Entre las experiencias de este período se encuentran el trabajo colectivo, las lecturas de mesa, el análisis de las obras, los ensayos, el pintado de los decorados, el diseño de vestuarios, el montaje, los estrenos, los nervios, los aplausos, el público, las reuniones, de nuevo los ensayos; y también las declaraciones de principios, entre las que me parece importante citar algunas referidas al teatro propiamente dicho: “Consideramos al teatro el arte social por excelencia y señalamos sus responsabilidades para con el pueblo que lo sustenta. [...] Nuestro teatro mostrará la realidad argentina, y más concretamente la del norte, y ayudará al hombre que la habita a sobrellevar su lucha en ella”.<sup>11</sup> Estas declaraciones de principios, expresan el despertar de una conciencia social.

No obstante, estas consignas de corte social y popular no sedujeron a García a insertarse en una militancia política partidaria. Situación que no lo alejaba de otras preocupaciones de la condición humana, de una determinada cultura occidental, cristiana, puritana, discriminatoria, contaminada e injusta que atentaba contra la felicidad y la libertad del hombre. Más bien orientaba sus búsquedas hacia un costado de corte “existencialista” que tenía que ver con el sentido del hombre en esta vida, reflexionando sobre un plano más complejo y “esencial”, a juzgar por las lecturas de pensadores como Sartre, Camus, Artaud y otros tantos autores de las corrientes del pensamiento de las vanguardias contemporáneas, que

significarían –además de las discusiones del arte del teatro– otro componente aglutinador del grupo El Cardón en su Tucumán de origen.

En esta etapa García cursa sus estudios de medicina. Algunos recuerdan cierta entrada al cementerio de noche para negociar con el panteonero –el sepulturero– el esqueleto y la calavera –bautizada “Carmelo”– para el estudio de los huesos. Cada músculo fue pintado minuciosamente con distintos colores por el mismo director. Generaciones recientes recuerdan aún haber estudiado con “Carmelo”.<sup>12</sup>

El vínculo entre Raúl Serrano, Víctor García y el teatro era muy particular, heredado genealógicamente del seno de las familias y multiplicado por ambos artistas, en su doble origen salamantino y teatral. Comentado por el mismo Serrano de esta manera:

[...] mirá, el vínculo con Víctor García es porque mi mamá era de un pueblo que se llama Fregeneda, en Salamanca, y el padre de Víctor y la madre también... y nos frecuentábamos porque éramos relativamente paisanos... mi relación con el teatro se debe a que mi hermano estaba muy vinculado con el fenómeno teatral. Concretamente con el teatro Alberdi donde venían compañías que él conocía y luego llevaba a casa de mi papá. La casa de mi papá era un *caedero*. Entonces, yo siempre estaba en un ambiente muy vinculado al teatro...<sup>13</sup>

En otro momento de la charla con Serrano, le pregunté si su padre también estaba vinculado al teatro y contestó lo siguiente:

No, mi papá era español y al llegar aquí fue el jefe de la claqué<sup>14</sup> cuando se hacían zarzuelas. A él le daban entradas gratis por aplaudir. Ese era el único vínculo que tenía...

Serrano contó cómo iniciaron el grupo El Cardón:

...Luego de otros intentos, formamos el grupo El Cardón en un sótano debajo del bar de billares El Colón. Queríamos hacer un teatro popular, con obras que hablen de Tucumán. Ahí entró Víctor García... Cuando Víctor García dice que empezó su carrera con leyendas de los indios del Norte Argentino, en realidad, el autor de la leyenda era yo. El indio se llamaba Serrano Pérez..

[...] Te voy a contar lo que pasó en la primera función, porque casi lo echo a Víctor García del teatro. Empezaba la obra y yo estaba con Rosita Ávila abrazado en una tarimita que representaba el rancho nuestro. Entonces, Víctor entra medio rápido. Tenía dos largos monólogos y, cuando

comienza la obra, el boludo en vez de empezar con el monólogo del primer acto, empieza con el del segundo. Y yo, que era autor, director y actor de esa obra, y estaba de espaldas, tuve que inventar algo, y entonces digo lo que él debió decir. Lo pufití toda la noche. Para ser te franco, no le veía ningún futuro en el teatro como actor. Nunca hubiera pensado que iba a terminar siendo director...<sup>15</sup>

Con esta anécdota se pueden inferir algunas cualidades que siempre acompañaron a Víctor García y que le son muy propias. Por un lado, su *imaginación* y, por otro, su *capacidad de inventar y mentir*, como refiere Serrano al comentar la anécdota sobre la representación de leyendas indígenas. Así también inventaba cuando ya tenía sus primeros reconocimientos internacionales y la prensa lo asediaba con entrevistas. Para conocer el origen y trayectoria de García les decía que pertenecía a la “oligarquía tucumana” y vivía en una estancia de 27 cuartos. Pero que tuvo que renunciar y vender todo aquel confort para invertirlo en una aventura teatral. Aristocracia que no se puede sostener con los altibajos de una modesta despensa de fiambres, dulces y conservas para el sostén de una numerosa familia.

De esta entrevista podemos deducir que ese teatro de tipo realista-naturalista no le interesaba demasiado. Menos aún cuando observamos que el trato que recibía en el grupo no era nada cordial. Las *putiadas*, la falta de estímulos y el saber que el responsable del grupo no viera en García ningún futuro como actor –y mucho menos como director– le creaban situaciones difíciles de soportar, clima que incidió en su futuro alejamiento del grupo. Más aún cuando comenzó a dudar de su vocación de médico, impacto que le produjo una profunda crisis personal y conflictos de orden familiar que seguramente apresuraron su partida a Buenos Aires.

En el tiempo en que García integraba el grupo El Cardón se representaron las siguientes obras: *Pagar y no pagar*, paso de Lope de Rueda; *El alma de madera*, de Raúl Serrano, *El sembrador*, de Rodolfo González Pacheco, obras en las que Víctor García fue actor en papeles secundarios; *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca, en la que Luz Aída García, hermana menor de Víctor, interpretó el papel de Vecina Amarilla.

Aún siendo un grupo de teatro independiente fueron contratados por la Comisión de Asuntos Culturales de la Municipalidad de San Miguel de Tucumán para realizar representaciones en el teatro San Martín, un ícono del teatro oficial, en aquel momento y en la actualidad, situación que se presenta como contradictoria y hace reflexionar sobre las características de este teatro independiente, si pensamos que estamos hablando del año 1956.

## Etapa en Buenos Aires y en Brasil (1957-1962)

Por cierto algo más había sucedido en el grupo original El Cardón por la diáspora de algunos de sus integrantes, ocurrida en el año 1957: por un lado, el viaje del fundador y director del grupo Raúl Serrano a Rumania, donde permaneció casi diez años, y por otro, la partida de Víctor García a Buenos Aires, a pesar de que en Tucumán estaban sus amigos, sus lecturas, sus aptitudes de mimo, de actor, de bailarín, de director de títeres, con *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* –aleluya erótica– de García Lorca. No obstante la fascinación que podían haberle significado todas estas experiencias, no le alcanzaron a García para quedarse en Tucumán, puesto que además de sus cuestiones estéticas personales estaban también las presiones y los conflictos familiares, como ya lo comentamos.

Este período 1957-1960 fue una época de grandes cambios, ya que, además de dejar su provincia, abandonó el proyecto familiar de García médico –en cuarto año de Medicina– por el de García director teatral.

En estos momentos difíciles y de toma de decisiones, Víctor, se le presentó en Buenos Aires a su hermana mayor, Juana García, para decirle lo que no pudo decir a su familia en Tucumán: “Juana si no hago teatro me muero”. Juana comprendió a Víctor, pero le puso condiciones de trabajo y de estudios, para su nueva etapa. Juana, que era arquitecta, lo orientó y lo estimuló a tomar clases de Arte y de Visión en la Facultad de Arquitectura de la UBA. Le consiguió trabajó junto a ella en un estudio de arquitectura donde comenzó a manejar elementos de dibujo técnico y a aprender conceptos del diseño y de las escalas en arquitectura. Además, estudió teatro en el Instituto de Arte Moderno (IAM) con Marcelo Lavalle.

En esta etapa del IAM, intervino como actor en el grupo independiente que dirigía Lavalle, en la puesta de *El sombrero de paja de Italia*, de Labiche y Michel, en el teatro Lys. El mismo grupo participó en un Festival de Solidaridad Republicana a total beneficio de los mutilados de la Guerra Civil Española, que habían organizado entidades españolas. En esta adhesión fueron presentadas las obras: *Pagar y no pagar*, farsa de Lope de Rueda y *El retablillo de don Cristóbal*, de García Lorca. En estas presentaciones Víctor García participó como actor, junto con Jorge Lima, Carlos Saravia, Vilma Larese, Nancy Tuñón y Jorge Grazo.

Cuenta Jorge Lima:

Víctor era un muchacho muy “polémico”, polemizaba siempre con Marcelo Lavalle sobre las distintas corrientes del teatro y sabía mucho de teatro y tenía muchas ideas..., quedé asombrado por sus conocimientos del teatro clásico español, el isabelino, la comedia dell’arte, conocía lo que era el realismo, el surrealismo, el expresionismo, el absurdo, conocía hasta las técnicas orientales como el Noh japonés y bueno... cuando ya se formó el

Mimo Teatro hizo un teatro Mágico que más que un teatro era un laboratorio porque siempre buscaba cosas nuevas. Y ya no nos podíamos quedar en el Instituto, porque era una cosa que trascendía al Instituto.<sup>16</sup>

En el año 1958, con los compañeros del Instituto de Arte Moderno, se fundó el grupo Mimo Teatro, creado y dirigido por Víctor García, aunque más tarde compartiría esta responsabilidad con el autor y actor Elio Erami.<sup>17</sup>

Como resultado de estas experiencias elaboró el Manifiesto del grupo, en el que ya aparecen algunas claves de lo que será su “teatralidad” en las producciones futuras, en lo referente a los actores, al espacio escénico, el módulo esencial y su técnica de la deshumanización.

Con este grupo comenzaron a realizar representaciones en las que estas indagaciones aparecerán en las primeras puestas escénicas, como fue el caso de *El maleficio de la mariposa*, de García Lorca. En esta obra su hermana Juanita, arquitecta, realizó el planteo escenográfico respondiendo a la desafiante propuesta de lograr esa atmósfera onírica e irreal de permanentes transformaciones exigida por su hermano director. Otras de las obras representadas por el grupo fueron, nuevamente, *El retablillo de don Cristóbal*, de Lorca, *Drama en tic tac*, de Elio Erami, obras de Lope de Rueda y farsas medievales anónimas.

Estas representaciones se realizaron en teatros clásicos de tipo “a la italiana”, como el Teatro Presidente Alvear, el teatro Itatí, Casa de Corrientes; en carpas de circo, en calles y en plazas de distintos barrios de la ciudad, organizadas y auspiciadas por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires. *El retablillo de don Cristóbal* se representaba en carros tirados con caballos, como los *pageant*,<sup>18</sup> por las calles de los barrios de Palermo, el Centro, La Boca, en los que los actores se movían como títeres. También realizaron giras para inaugurar la temporada de verano en el teatro Jardín en Mar de Plata y en Río de Janeiro, Brasil.

El crítico Juan Arias, en su programa de Radio Nacional, al referirse a la representación de *El retablillo de don Cristóbal* comenta:

El elenco de Mimo Teatro siguió en esta farsa su característica más evidente: el medio directo y pleno, ‘sin los afeites de la adaptación’ siempre impropia, ni los eufemismos tendientes a ‘adecentar’ el texto, creemos que, precisamente, este es el tratamiento más justo y adecuado...<sup>19</sup>

Con esta obra Víctor García realizó un recorrido desde su adolescencia en Tucumán hasta su madurez en Europa, pasando por Buenos Aires, Brasil y otras ciudades del mundo.

Entre 1960 y 1962 alternó entre Buenos Aires y Brasil, con el grupo Mimo Teatro. Además de lo específico teatral, por razones de sustento, se hizo diseñador y fabricante de *blue jeans* y bikinis, pero no en tela, sino en cuero, armados con pegamento, ya que el cuero era más barato. Los vendió con éxito, aunque los compradores se lo ponían una sola vez, porque se despegaban. Ganó dinero suficiente para el boleto en barco hacia Europa porque tuvo que huir, literalmente, por los conflictos y reclamos que le hacían sus damnificados compradores. En esa oportunidad Víctor comentó: “Tomé un barco y desembarqué en Barcelona”.

Simultáneamente en este mismo período, en lo referente a lo teatral, fue incorporando actrices, actores y elementos de la cultura brasileña, así como también de la danza moderna, que estudió con Ponona Sforza, discípula de Martha Graham:

[...] me adoptó y los dos formamos un conjunto. Hicimos varios espectáculos de investigación. El primero fue aquel del *El espermatozoide y el óvulo*, yo hacía de espermatozoide y ella de óvulo [...] durante la representación no nos veíamos nunca, si no era a través de enormes preservativos humanos. Y allí me sirvió todo lo que había aprendido de histología, de citología, las divisiones de las células, el cromosoma. Todo estaba allí. Y yo me divertía viendo por fin la utilidad de la biología. Después de esto fabricamos un enorme tubo de quince metros de largo, por siete metros de diámetro en su boca ancha, como un embudo. Se llegaba al público de esta manera; y a través de los agujeros caían los personajes y *-glub-* eran absorbidos por otros.<sup>20</sup>

Estas nuevas experiencias de vanguardia fueron decisivas en la necesidad de cambiar el nombre del grupo original por el de Mimo Drama. Refiriéndose a este período García comentaba:

Hacía mimo y buscaba materiales nuevos para terminar con el realismo. Entonces metía a la gente adentro de grandes bolsas de plástico como preservativos... y los dejaba adentro para que la cosa no fuera sentimental, psicológica, sino de estímulo y reacción...<sup>21</sup>

Este procedimiento aparece en el comentario de Jorge Lima cuando dice que “más que un teatro era un laboratorio”, porque García le fue incorporando en cada representación componentes de sus investigaciones, siempre alejadas del naturalismo y el realismo, la estética más rechazada en toda la cruzada teatral de Víctor García.

Desde Barcelona continuó su complicada aventura, también en un complicado auto-stop hasta llegar a Francia.

## Víctor García y su teatro por el mundo (1962-1982)

Al considerar agotada esta experiencia brasileña, la mirada de García se dirigió hacia Europa. Los primeros momentos fueron de extrema pobreza, al punto de que casi fue repatriado en dos oportunidades por el Consulado Argentino en Francia, ya que se había presentado allí diciendo:

He tenido una aventura, creí que sería más fácil. Necesito un trabajo cualquiera. Tengo hambre y no tengo dónde dormir, estoy en la calle, apenas acabo de llegar. No sé ni una palabra de francés...

La solución que encontraron los empleados del Consulado fue enviarlo al Ejército de Salvación por 15 días, hasta la llegada del próximo barco para su repatriación; plazo que se cumplió y García no llegó, sino después de que el barco había partido. Cuando apareció nuevamente para ser repatriado por segunda vez, ocurrió lo mismo. Finalmente, no volvió más.

Esta experiencia de deambular por las calles con compañeros del Ejército de Salvación hizo que tomara contacto con el mundo marginal de París.

En la segunda espera de los nuevos 15 días, conoció al cónsul argentino en Francia, Miguel Ocampo, pintor y arquitecto, esposo de Elvira Orphée –escritora de origen tucumano–, quien tenía referencias de Víctor García. La familia Ocampo se preocupó por él, lo ubicó en un lugar para vivir y le consiguió un trabajo.

De a poco, logró “integrarse”, trabajando en el Servicio de Investigaciones de la Radio y Televisión Francesa (ORTF), interesándose en los efectos de luz y sonido. Ingresó a la Universidad del Teatro de las Naciones e hizo amistad con artistas importantes en el panorama cultural francés.

En este punto es necesario detenerse y señalar otra clave de la teatralidad de García: su relación con el arte del mimo. La relación estrecha entre el teatro y el arte del mimo que García había construido, se vio reforzada y enriquecida en Francia cuando fue alumno de Marcel Marceau, quien captó rápidamente sus condiciones y talento y lo invitó a realizar una gira artística por Europa.

Si sumamos a este recorrido su paso por el submundo parisino sin hablar el francés, nos damos cuenta de que la lengua hablada no era un impedimento en la vida de Víctor García, como tampoco la palabra y el texto dramático eran fundamentales en su teatralidad.

Roland Barthes dice:

La teatralidad, es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es

esa especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior...<sup>22</sup>

Por lo que aquí se podría interpretar que el teatro es la sustancia por excelencia de los signos, menos el texto dramático. Es decir que puede haber teatro, aunque no hubiera relato, solo con que hubiera volúmenes, cuerpos que bailan, que hablan, que están desnudos, objetos, juegos, sonidos, gritos, aullidos, ruidos, música, cuestiones que generan espacialidad, es decir, “esencias”, como diría García.

Continuando con el recorrido de Víctor García, se haría indispensable, tener en cuenta estos comentarios para entender o tratar de aproximarse a la teatralidad que él construye y que hace posible que monte producciones en distintos escenarios, con distintos elencos, en distintos países, en distintas lenguas, lo que equivale a decir, en distintas culturas (Brasil, España, Portugal, Francia, Inglaterra, Israel, Irán, etcétera), sin conocer los respectivos idiomas. Valga como ejemplo la realización de *Gilgamesh*, una epopeya de la mitología súmerica (Théâtre National de Chaillot, París, 1979), en lengua árabe, en 27 dialectos.

Una anécdota ilustra cómo se expresaban en la práctica estas convicciones de Víctor, quien le rechazó a Laurence Olivier, director del Old Vic, el ofrecimiento que este le hiciera de un traductor, en oportunidad de los ensayos de *El arquitecto y el emperador de Asiria*, en 1971. El argumento de García era que para hablar de teatro él no necesitaba traductores.

Seguramente a esto se refería el director inglés Peter Brook cuando dijo alguna vez que “Víctor García, es un director de fino talento capaz de romper las barreras del idioma y la forma convencional”.<sup>23</sup>

En aquellos años en Francia, con la llegada de André Malraux al Ministerio de Asuntos Culturales, se fomentó y propició la descentralización teatral. Se creó la Casa de la Cultura y se estableció un concurso anual para las jóvenes compañías teatrales. Malraux institucionalizó y creó la Universidad del Teatro de las Naciones, verdadera puerta de acceso para un grupo de jóvenes directores latinoamericanos, como Alejandro Jodorowsky (chileno, 1953), Alberto Rodríguez (argentino, 1954), Rafael Rodríguez Vigouroux (peruano, 1957), Jorge Lavelli (argentino, 1960), Víctor García (argentino, 1962), Antonio Díaz Florian (peruano, 1968) y Alfredo Rodríguez Arias (argentino, 1969).

En 1963, Víctor se encontraba dirigiendo un taller en lengua original –español–, y participó en el encuentro de la Universidad del Teatro de las Naciones.<sup>24</sup> Este encuentro era organizado por el gobierno de Francia y la ciudad de París, año tras año, y estaba abierto a los grupos teatrales del mundo, incluidos

los de aquellos países subdesarrollados de América, Asia y Oriente. Proponía, a jóvenes talentos, participar y fundamentar sus teorías en un estudio crítico acerca de los valores estéticos, técnicos, morales. Planteando así una nueva toma de conciencia de los problemas del hombre. Estos se traducirían en nuevas experiencias teatrales en las que la literatura no estuviera por encima del hecho teatral. En este sentido, me parece válido citar uno de los axiomas de Richard Schechner, director del Performer Group de Nueva York. Axioma nº 6: “El texto no ha de ser necesariamente ni el punto de partida ni el objetivo final de la acción y hasta puede no haber texto dramático en absoluto”.<sup>25</sup>

Una vez más, García participó como actor y director con la puesta de *El retablillo de don Cristóbal* de García Lorca, en lengua española y ganó los cinco primeros premios en distintas especialidades: dirección, escenografía, mejor actor, vestuario y nuevos elementos de investigación escénica.

En la puesta de *Ubu Rey* (1966), el teatro del Louvre hervía cada noche. El público francés no entendía el idioma de 80 actores de 27 nacionalidades diferentes, pero la musicalidad de la puesta era suficiente para desencadenar el ardor. “Para confeccionar el vestuario –recuerda García– fui dos semanas seguidas al matadero, para conseguir millares de vejigas de chancho: así, obtuvimos una magia brillante y transparente, y al mismo tiempo una impresión sólida con esos trajes que parecían de papel”.<sup>26</sup>

Este reconocimiento, más su presentación en la Bienal de París, le valió al creador una invitación para el Festival de Arte Contemporáneo, que tuvo lugar en el Pavillon Marson, y en el que presentó dos puestas en escena, *La rosa de papel* de Valle Inclán, con actores de siete países sudamericanos, y *Comedia* de Samuel Becket, supervisada personalmente por el autor irlandés.<sup>27</sup>

El dramaturgo irlandés Samuel Beckett afirmó: “Víctor García renovó el debilitado teatro francés”,<sup>28</sup> logrando así un espacio decisivo en continuo crecimiento, como un espiral ascendente, que se desplazó hasta llegar a ser uno de los “directores más llamados del mundo entero”.<sup>29</sup>

A tres años de su llegada a Francia, en 1964, García fue invitado a ser el director de escena de la Compañía Serreau-Perinetti, con la que continuó representando su repertorio de *El retablillo de don Cristóbal* de Lorca y *Rosa de papel* de Valle Inclán.

Con *Ubu Rey* de Alfred Jarry, en 1965 representó por primera vez una obra en idioma francés y con compañía propia, “árida como pocas y generosa en dificultades”, fertilizó hasta el colmo la imaginación de García... “La mayoría de los 80 actores (27 nacionalidades diferentes) saltaban por el escenario enfundados en trajes de caucho, confeccionados con neumáticos, que se inflaban y desinflaban,

alcanzando alturas vertiginosas y rodaban como bolas por las tablas”.<sup>30</sup> Con esta puesta participó en el IX Concurso de Jóvenes Compañías, en París, y en el Festival de las Noches de Bourgogne, en Dijón, Francia. Destacamos aquí otra clave de su teatralidad que es lo dinámico, lo flexible y vertical del tratamiento del espacio escénico, en oposición a la rígida y horizontal escena clásica.

En el programa de mano de esta puesta, podía leerse, a modo de epígrafe, la siguiente frase: “La razón es una luz que me hace ver las cosas cuando las cosas ya no están” (Picabia).<sup>31</sup> Concepto que nos muestra, una vez más, la estética contra el teatro racional, lógico y psicologista.

El papel protagonista de la obra, Ubu, rey de Polonia, fue protagonizado por un actor de origen senegalés. “...Y cuando se le preguntó a Víctor García por qué había elegido a un negro para el papel de Ubu (Douta Seck), él respondió: ‘...No me había dado cuenta que era negro...’”,<sup>32</sup> respuesta que además de perturbar al periodista, nos habla de una ideología implícita y contundente, en contra de todo tipo de discriminaciones.

En 1966 García continuó en París, ciudad que al parecer sería la elegida para su residencia, aunque le gustara decir: “He llevado siempre una vida medio gitana, no tengo otra casa que los hoteles”.

En este momento comenzó la era de Arrabal, con la puesta de *El cementerio de automóviles*, en 1966, para el XII Festival de las Noches de Borgogna, en Dijón. Versión que al año siguiente (1967) presentó en París, en el teatro de las Artes, y le sirvió como detonador, con una propuesta revolucionaria que puso en movimiento a empresarios y directores de todo el mundo, quienes lo invitaban a sus países de origen con la idea de concretar montajes que revitalizaran sus respectivos teatros. Tal fue el caso de la actriz y empresaria brasileña Ruth Escobar, con quien concretó tres producciones en idioma portugués: *El cementerio de automóviles* (1968), *El balcón* de Jean Genet (1969) y *Autos sacramentales* de Calderón de la Barca (1974). Esta última puesta, se estrenó en el Festival Internacional de Shiraz, Persia, en las columnatas de un templo en ruinas de Persépolis, capital del Imperio Persa, a 70 km de Shiraz, luego de sortear una serie de inconvenientes ya que las autoridades religiosas la habían prohibido porque el elenco estaba desnudo en escena.

La emperatriz, Farah Diba, una de las promotoras del Festival, “no podía ver la desnudez humana sin caer en desgracia”. Sin embargo, fue ella quien intermedió para que la representación pudiera hacerse.

García continuó con esta obra en una gira por Europa, con los mismos inconvenientes por los cuerpos desnudos de los actores. Aun así, fue invitado fuera de programación, a la Bienal de Venecia, ya que en esta oportunidad los miembros de la magistratura no consideraron motivos de prohibición. Esto se debió a que el

responsable del área teatro de la Bienal era el director italiano Luca Ronconi, reconocido revolucionario del teatro de aquellos años. En esta oportunidad fue la obra que más entusiasmó a los asistentes a dicho encuentro.

Entre su instalación definitiva en París y sus sucesivos viajes y puestas en escena en Brasil, Víctor García fue contratado durante un año como director invitado por el Citac (Centro de Iniciación Teatral de la Academia de Coimbra) en Portugal, donde montó *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, en el atrio del convento medieval del Alcobaca y *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca.

De Coimbra, al norte de Portugal, bajó a Lisboa, invitado por el Teatro Experimental de Cascais (TEC) que fundara Carlos Avilés –director de los Teatros Nacionales de Portugal en aquellos años– donde montó obras como *La parábola del festín*, de Paul Claudel y algunos de los *Autos sacramentales* de Gil Vicente.

La siguiente invitación que obtuvo García fue la del actor Laurence Olivier, por entonces Director del Old Vic de Londres, para el primer montaje en inglés de *El arquitecto y el embajador de Asiria* de Fernando Arrabal, en 1971, en idioma inglés, oportunidad en la que dirigió al famoso actor Anthony Hopkins.

La relación con España se produjo mediante los oficios del dramaturgo Fernando Arrabal, quien sugirió a la compañía de Armando Moreno y Nuria Espert en 1969, para que contrataran a García, ya que buscaban un director con nuevas ideas para representar *Las criadas*, de Jean Genet. Con la misma compañía llevaría a escena, años más tarde, *Yerma* de Federico García Lorca y *Divinas palabras* de Ramón del Valle Inclán.

En 1980 puso en escena *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, en el Teatro Nacional Habima, en Israel, en hebreo. Aquí apareció nuevamente ese teatro sin fronteras, sin espacio referencial y sin tiempo histórico, es decir, otra vez la “atemporalidad”, donde la historia trágica e individual de La novia, El novio y Leonardo se transformaron en conflictos “esenciales” de la condición humana. Como diría el mismo García: “Sangre, semen y muerte”.

Esta propuesta también le mereció duros comentarios de los especialistas, aunque también cierto reconocimiento. Algunos críticos dijeron que, si bien la versión era discutible estéticamente, resultaba sin embargo, muy atractiva.

Por ejemplo, Débora Elíaz, crítica teatral israelita, se refirió de esta manera a la puesta de *Bodas de sangre* de García Lorca:

García saca del drama, su temperamento netamente español, intentando llevarlo a un plano fuera del lugar y del tiempo, trata de hacerlo universal, pero lo deja sin raíces. [...] A pesar de ello se afirma que la belleza de los decorados y del vestuario, todo de corte intemporal, así como los movimientos y las voces

extremadamente cuidados, confieren a la realización una fascinación misteriosa que envuelve al público. [...] Despojó a *Bodas de sangre* de uno de sus aspectos fundamentales: la unidad del hombre con el suelo que lo mantiene y enriquece con las tradiciones sociales que lo atenazan.<sup>33</sup>

La última puesta de Víctor García fue de Calderón *Autos sacramentales*, en el Teatro Nacional Chaillot, París, en 1981.

García murió el 28 de agosto de 1982 y fue sepultado en el cementerio de Père-Lachaise, en compañía de otros inmortales como Oscar Wilde, María Callas, Edith Piaf, Sara Bernhard, Yves Montand, Frederic Chopin y Molière, entre otros intelectuales de la cultura universal.

El diario argentino *La Nación* refirió así la muerte del director: “No hubo dinero para repatriar sus restos. Contribuciones de amigos personales, compañías teatrales, el Servicio Cultural Argentino y la delegación argentina ante la Unesco, reunieron veinte mil francos para comprar la sepultura en un cementerio de París”.<sup>34</sup>

Según comentario de Luz M. García, hermana menor de Víctor, cuando su madre, doña Severina Pata de García, se enteró de la muerte de su hijo, suspiró con gran alivio: “... ¡Por fin sabremos dónde está Víctor!”.



*Víctor García, como Don Cristóbal, en El retabullo de don Cristóbal. Archivo familia García.*

## Notas

1. Salomón, Dominique, secretaria de Víctor García, relata esta anécdota: "...Para montar el *Ubu*, Víctor necesitó osamentas de vacas, y al no poder obtenerlas en los mataderos de La Villette, ambuló horas y horas por la autorruta del sud y muchos caminos vecinales. Pensaba que, como ocurre en la Argentina, al borde de los terraplenes podría encontrar un animal muerto por los coches..." Comentario publicado por *Primera Plana*, n° 261 del 26 de diciembre de 1967, Buenos Aires, pág.14.
2. Artaud, Antonin, El teatro y la crueldad, en *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Sudamericana, 3° edición española, 1976, Buenos Aires, pág. 88: traducción Enrique Alonso y Francisco Abelenda.
3. Bolognini, Víctor Hugo; Curia de Villeco, María E.: "Los castellanos en Tucumán: la presencia del grupo a través de una historia de vida", en *Transformaciones e Identidad Cultural II*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán (UNT) 1998, Tucumán.
4. Archivo personal del autor. Juan Manuel Malcún.
5. Programa de mano y publicidad anunciando *Alma charra* organizado por el Centro Salamantino en la Sociedad Española de Socorros Mutuos y Beneficencia de San Miguel de Tucumán. Documentación cedida gentilmente al archivo Víctor García, por Juana y Luz García, hermanas de Víctor García, 1995, Tucumán.
6. Archivo de la familia García: Programa de mano de 1945 para una fiesta infantil que contiene las siguientes obras: *Anunciación de las cebollita*, *1 de Enero*, *El sanguuche malogrado*, *La casita de Tucumán*, *La jardinero*, *El punto y coma*, *Las granaderas*, *El sueño del pibe*, *El durazno*, *En un bosque de la China*, *La ciruelita*, *Los zapatitos*, *A mi linda serranita (Paloma)*, *La hora*, *Concejos a sus hijas de Martín Fierro*, *Somos las negritas*, *3 palomitas*, *La jota*, *Los 2 príncipes*, *En el puente de nueballor*, *El girasol*, *La niña perdida*, *Cansión del pirata*, *El conejito*, *La gerra*, *Las hadas*, *Cuando*, *Manfrú se fué a la gerra*, *La mosca al amor*, *La madrugada*, *La riña sensacional*, *El banquete*, *Terminación de despedida de las cebollitas*. (La trascripción del manuscrito es textual).
7. García, Juana, fragmento de una carta enviada al autor, fechada el 4 de abril de 1998, Florida, Buenos Aires.
8. Hernández, Juan José, entrevista al escritor tucumano realizada por Juan Carlos Malcún, el 10 de agosto de 1997, San Telmo, Buenos Aires.
9. Federico García Lorca escribe esta farsa para guiñol en 1931.
10. Borgnia, Gabriela y Jefferson del Río, entrevista a Juana García realizada el 5 de julio de 1995, Buenos Aires. (Grabación en formato VHS).
11. Declaración aparecida en un programa de mano del grupo El Cardón donde se anuncian tres obras: *Pagar y no pagar* de Lope de Rueda, *El alma de madera* de Raúl Serrano, *El sembrador* de Rodolfo González Pacheco; en las dos últimas, Víctor García figura como actor.
12. Anécdota referida por el Dr. Bernardo..., compañero de estudios de medicina de Víctor, en una conversación personal con el autor.
13. Serrano, Raúl, entrevista al director, autor y actor, realizada por Juan Carlos Malcún, el 22 de noviembre de 1998, en Tucumán.
14. Claque (Del fr. *Claque*) f. Clac, Grupo de personas pagadas para aplaudir. *Diccionario de la Lengua Española XXI Edición*, tomo I, Madrid, 1992, pág.485.
15. Idem nota n° 13.
16. Lima, Jorge, miembro del grupo Mimo Teatro. Entrevista realizada por Juan Carlos Malcún el 7 de agosto de 1998, en Buenos Aires.
17. Erami, Elio, autor de *Crece con papá*, texto para televisión que dará origen al guión del exitoso ciclo televisivo *Grande Pá*. Es autor y director de la idea del ciclo para cine, organizado por Argentores, "Argentinos, afectos y maní con chocolate", que abarca los hábitos y afectos de los argentinos entre los años 1937 y 1960.
18. *Pageant* era una representación de la época isabelina en una serie de cuadros.
19. Arias, Juan, crítica teatral de Radio Nacional, de *El retablillo de Don Cristóbal* en el teatro Itatí, del domingo 5 de julio de 1959, Buenos Aires.

20. García, Víctor, entrevista de David Ladra, en revista *Conjunto*, págs. 110-115 (tomado de *Sicario*, nº 275, resumido de *Primer Acto*, nº 98, 1968), archivo *La Gaceta* nº 17835.
21. Idem nota nº 20.
22. Barthes, Roland, en "Teatralidad", *Diccionario del teatro - Dramaturgia, estética, semiología*, de Patrice Pavis. (Original Francés, Ediciones Sociales, París, 1980). Edición en castellano Paidós Ibérica, 1980, traducción de Fernando de Toro, pág. 468, España.
23. "García, el de la galera", revista *Somos*, del 28 de diciembre de 1979, pág. 64, Argentina. Autor de la nota A.B.
24. Mignon, Paul Louis, *Historia del teatro contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1973.
25. Schechner, Richard, "6 Axioms for Environmental Theatre", *The Drama Review*, nº 12, Epring, Nueva York 1968, págs. 44 y ss.
26. Idem nota nº 23.
27. "Teatro: Víctor García anda suelto", sección Artes y Espectáculo en revista *Primera Plana*, nº 195, año IV, 20 al 26 de septiembre de 1966, Buenos Aires, pág. 74.
28. "García, el de la galera", revista *Somos* 28 diciembre 1979, pág. 64, Buenos Aires.
29. Nuria Espert, entrevista (inédita) de Juan Carlos Malcún y Estela Noli, 11 de marzo de 1997, Madrid, que se presenta completa al final del presente volumen. (Ver anexo nº 1).
30. Revista *Primera Plana*, nº 195, op. cit.
31. *La raison est une lumière qui me fait voir les choses comme elles ne sont pas*. Francis Picabia, pintor de la vanguardia francesa (1879-1953). Traducción, Juan Carlos Malcún.
32. "¡Y es Argentino!", en suplemento *El mundo, mi ciudad*, por Valentina, del 24 de octubre de 1965, Buenos Aires, Argentina.
33. Débora Eliaz, crítica teatral israelí, se refiere a la puesta de *Bodas de sangre*, teatro Habima, Tel Aviv, Israel, 1980.
34. Diario *La Nación*, sábado 4 de septiembre de 1982.



# Manifiesto Mimo Teatro

---

## **capítulo 3**



### El grupo Mimo

Interesado en relacionarse con diferentes experiencias estéticas, Víctor García sintió la necesidad, una vez más, de comenzar una nueva etapa y demostrar sus condiciones de conductor. Al parecer, no toleraba estar subordinado a emprendimientos donde él no fuera la figura principal, menos aún cuando sus búsquedas referencias a lo teatral, no coincidían con los postulados del grupo de Marcelo Lavalle, donde se estaba formando.

Entonces, sedujo a algunos compañeros del Instituto e invitó a otros, a crear un nuevo grupo independiente que llamó Mimo Teatro (1958). El grupo quedó formado por: Jorge Lima, Nancy Tuñón, Vilma Larece, Luciana Daelli, Alberto Gerlero, y otros. Más adelante, se incorporó el dramaturgo y actor Elio Erami, con quien compartió la dirección.

En esta etapa, García desarrolló concepciones estéticas y espaciales muy diferentes al teatro clásico y realista, que Jorge Lima nos comentó de esta manera:

...Nosotros nos entrenábamos como malabaristas, como actores, con mímica, con impostación de la voz, foniatría, vocalización, canto, plástica, también como actores circenses, porque muchas de las técnicas de Víctor provenían de ahí: el malabarismo, el equilibrio en cuerdas, el trabajo con objetos en el aire. Trabajábamos con música, con improvisaciones, tanto realistas como surrealistas; de pronto, aparecían elementos del absurdo, de la comedia del arte. Invitábamos a distintas personas a los ensayos que hacíamos en el sótano de un bar de la calle Sarmiento. Ahí formamos una orquestita: unos palillos, clarinetes, castañuelas, flauta dulce, un tambor, una guitarra, un triángulo. Ahí mismo hacíamos las escenografías, cosíamos el vestuario, con amigos y parientes, teñíamos la ropa. [...] En la superficie del bar hacíamos *café-concert*, con la participación del público. También representábamos en las plazas, teníamos carros, una de esas chatas... donde se llevaban bolsas, con dos caballos e íbamos por las calles representando *El retablillo de don Cristóbal*. Yo era el poeta, pero era un muñeco, porque como eran títeres, nosotros, los actores, nos movíamos y hablábamos como títeres. Íbamos por Palermo, por el Centro, por la Boca y la gente se acercaba y quedaba maravillada. [...] Nosotros a veces no sabíamos lo que estábamos haciendo, empezábamos a hacer cosas y después, a los dos meses

de estar improvisando sobre una obra, recién nos dábamos cuenta de qué era lo que Víctor quería hacer.<sup>1</sup>

Las enriquecedoras y diversas experiencias comentadas por Lima, se conceptualizaron y sintetizaron en un escrito a la manera de declaración de principios. Un documento que se llamó Manifiesto del Grupo Mimo Teatro, donde se hizo explícito el objetivo del grupo y se expresan, con contundente claridad, todas las claves de una novedosa teatralidad, como por ejemplo: investigaciones en el cuerpo del actor, en el espacio escénico, indagaciones sobre posibilidades de transformación de toda materialidad escénica, ritmo, tiempo, efectos de luces, sonidos, y dispositivos escénicos, etcétera. En ese Manifiesto, García también comenta, escuetamente, su técnica de “la deshumanización”, como una nueva estética alejada del naturalismo y del realismo.

Estas son las claves que se harán visibles en las representaciones tanto en Buenos Aires, en el período 1957-1962, como en la plenitud de su producción internacional, entre 1963 y 1982.

Considero apropiado transcribir a continuación el Manifiesto del Grupo Mimo Teatro, antes de intentar un análisis, para que el lector tenga contacto directo con el documento. Una copia del original fue gentilmente cedido para esta investigación por las hermanas de Víctor García, ya que forma parte del archivo familiar.

## Transcripción del Manifiesto del Grupo Mimo Teatro<sup>2</sup>

I. “Mimo Teatro” lo constituimos un grupo de jóvenes que vivíamos por una necesidad de belleza e investigación en el campo del arte.

Pertenece a la Federación Argentina de Teatros Independientes y hacemos teatro-escuela. La preparación del actor comienza con la educación corporal basada en ejercicios de plástica e improvisaciones espaciales de ritmo y tiempo. Conociendo y dominando su cuerpo los actores pasan por un proceso de desinhibición, deshumanización y pérdida de individualidad en grupo, disciplinándose, así, la intuición creadora y entregándose a la unidad de acción.

II. Intentar una nueva visión estética teatral requiere nuevos procedimientos de estudios.

Nuestra forma teatral se manifiesta al fundir la mímica con el texto (por lo

general poemático) consiguiendo un equilibrio armónico en el centro de la esencia dramática. Un ritmo unificante modela la interpretación, logrando que el gesto marcado no postergue al dramaturgo.

Romper el espacio, con una sucesión de imágenes, resultantes de las fuerzas posibles de un drama y trabajando con un módulo esencial, es la base que me propongo al iniciar la elaboración de una puesta en escena.

III. Las piezas que presentó “Mimo Teatro”, con la actuación de sus integrantes y bajo mi dirección fueron *El maleficio de la mariposa* primera obra teatral de Federico García Lorca; deliciosa fábula que se desarrolla en una cueva de insectos, de puro corte poético y la irrealidad aparente de sus personajes, presta grandes posibilidades para experimentar la deshumanización de los actores, y provocar una lenta metamorfosis, hasta conseguir una nueva morfología (de insectos) en la expresión mímica e interpretativa.

*El retablillo de don Cristóbal*, farsa de guiñol, también de García Lorca, daba posibilidades (mucho más directas, por el corte popular de la pieza) para un juego mímico.

Los actores lograban dar la sensación y sentirse marionetas.

Otras representaciones: *Paso deletoso* de Lope de Rueda, Farsas medievales francesas de autores anónimos; la pantomima de *Píramo y Tisbes*, perteneciente a *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare; *Drama en tic-tac, tiempo escénico* de Elio Erami; el drama *El público*<sup>3</sup> de García Lorca y estuvo en preparación, sin poder ser estrenado, el drama de Alfred Jarry, *Ubu Rey*.

VÍCTOR GARCÍA (firma)  
Director de “Mimo Teatro”

## Los laberintos de una estética

El Manifiesto del grupo Mimo Teatro fue escrito de puño y letra por el propio Víctor García, en Buenos Aires, en el año 1958, cuando tenía 24 años de edad.

El texto está escrito en cuatro hojas del tipo oficio, sin renglones, con encabezamiento numérico a modo de apartados. I: Presentación y técnica actuarial; II: Metodologías y objetivos; III: Puestas en escena.

Aquí nos enfrentamos con un texto complejo, poroso, construido con el cruce de diferentes tramas textuales: descriptiva, narrativa, explicativa; que incluye además fragmentos reflexivos. El texto comienza con un narrador integrado a un grupo –Mimo Teatro–, luego adopta el lugar de un maestro que

habla a sus alumnos. En un tercer momento aparece, casi cíclicamente, un narrador nuevamente integrado al grupo.

La elaboración de estos documentos de tipo declarativo era más propia de las vanguardias en el terreno de las artes del primer cuarto del siglo XX, como también de las corrientes del campo de la política de aquel momento.

En el ámbito del teatro, en cambio, puede resultar un tanto extraño, ya que a estos artistas más les seducía *el hacer antes que reflexionar sobre ese hacer*.

Pero este no era el caso de Víctor García, quien tenía antecedentes en su paso por el teatro El Cardón en Tucumán, con las “declaraciones de principios” que comentamos anteriormente y que aparecían al pie de los programas de mano en las representaciones del grupo que dirigía Raúl Serrano. En estas declaraciones podemos observar las relaciones existentes entre el arte y la sociedad: “...consideramos al teatro el arte social por excelencia y señalamos sus responsabilidades para con el pueblo que lo sustenta...” (Fragmento declaración del grupo El Cardón).

Más adelante García, ya en su rol de director, escribió el Manifiesto, con lo cual podemos arriesgar o sospechar por qué lo hizo: esta necesidad lo aproxima más a las tendencias de corte surrealista que circulaban en aquel momento. Citamos como ejemplo uno de los principios del Manifiesto del Surrealismo, escrito en 1924: “Buscaba descubrir una verdad, con escrituras automáticas, sin correcciones racionales, utilizando imágenes para expresar sus emociones, pero que nunca seguían un razonamiento lógico” (Fragmento del Manifiesto Surrealista, escrito por André Breton, 1924).

La necesidad de escribir un Manifiesto nos remite, ineludiblemente, a los “ismos” de principios de siglo XX y al propio Partido Comunista, con sus correspondientes manifiestos, donde se expresaban los deseos y los anhelos de cambio, tanto en la concepción de una “nueva era para el arte”, como el de un nuevo “orden de justicia social”, en lo político.

## Comentarios analíticos sobre el Manifiesto

### **Presentación, el actor e intenciones estéticas (hojas 1 y 2)**

“Mimo Teatro” lo constituimos un grupo de jóvenes que vivíamos por una necesidad de belleza e investigación en el campo del arte.

Pertenecemos a la Federación Argentina de Teatros Independientes y hacemos teatro-escuela.

La preparación del actor comienza con la educación corporal basada en ejercicios de plástica e improvisación espaciales de ritmo y tiempo. Conociendo y dominando su cuerpo los actores pasarán un proceso de desinhibición, deshumanización y pérdida de individualidad en grupo, disciplinándose así, la intuición creadora y entregándose a la unidad de acción...

Es interesante constatar cómo en entrevistas posteriores, García decía que no le interesaba crear escuela, ni hablar de estéticas ni teorías, como tampoco le interesaba escribir nada referente a sus experiencias teatrales. Aclaremos que García escribió excepcionalmente este único documento: “No tengo ninguna teoría de las puestas en escenas. He olvidado o trato de olvidar las culturas afirmadas. No quiero que la cultura hable por mí...”<sup>4</sup> Víctor García.

Continuando con los comentarios del Manifiesto, observamos en este segundo párrafo, instrucciones expresadas en dos planos metodológicos: uno de tipo individual referente a la “preparación del actor”, para luego referirse a un segundo plano donde nos habla de “grupos disciplinados”, es decir, de conjuntos, para conseguir “un ritmo unificante” que organice la acción de manera totalizadora, siendo este concepto una de las claves en la propuesta de su estética.

Intentar una nueva visión estética teatral, requiere nuevos procedimientos de estudios.

Nuestra forma teatral se manifiesta al fundir la mímica con el texto (por lo general poemático) consiguiendo un equilibrio armónico en el centro de la esencia dramática. Un ritmo unificante modela la interpretación, logrando que el gesto marcado no postergue al dramaturgo.

Romper el espacio, con una sucesión de imágenes, resultantes de las fuerzas posibles de un drama y trabajando con un módulo esencial, es la base que me propongo al iniciar la elaboración de una puesta en escena...

En el último párrafo de este apartado (hoja 2) el documento expresa en primera persona, “...romper el espacio con una sucesión de imágenes...”. Aquí se refiere a acciones simultáneas que nos recuerdan los conceptos vertidos por André Breton en el Manifiesto del Surrealismo, señalado más arriba: “buscar una verdad”, “escrituras automáticas”, “sin correcciones racionales”, “imágenes que emocionan”, “sin razonamiento lógico”.

Propuesta muy diferente a lo lineal y sucesivo en el tiempo, que se aleja del monopolio de la palabra con su significante y significado como sustento. Estos

significantes son de distinta materialidad visual, auditiva y táctil, distribuidos en la totalidad del espacio escénico, que el espectador tiene que organizar y decodificar según su competencia intelectual o simplemente disfrutar de un espacio que estalla por todas partes, incluidos los bordes, estimulando la totalidad de sus sentidos. Ortega y Gasset al referirse a la visión próxima y lejana de la que habla la fisiología reflexiona:

...no son nociones que dependan principalmente de factores métricos, sino que son más bien dos modos distintos de mirar. [...] En vez de fijar algún objeto próximo, dejemos que la mirada quieta, pero libre, prolongue su rayo de visión hasta el límite del campo visual. ¿Qué hallamos entonces? La estructura de dos elementos jerarquizados desaparece. El campo ocular es homogéneo; no se ve una cosa mejor y el resto confusamente, sino que todo se presenta sumergido en una democracia óptica. Nada posee un perfil riguroso, todo es fondo, confuso, casi informe. En cambio, a la dualidad de la visión próxima ha sucedido una perfecta unidad de todo el campo visual. [...] En la visión lejana no miramos ningún punto, antes bien, intentamos abarcar la totalidad de nuestro campo visual, incluso sus bordes.<sup>5</sup>

Aquí la intención de la puesta escénica es relacionarse con el espectador fundamentalmente con imágenes simultáneas, que estallan en todo el espacio escénico sin jerarquías de centros ni límites precisos. Es decir, un espacio con características abiertas y democráticas.

En otro momento del párrafo citado, el documento –nuevamente en primera persona– dice: “...y trabajando con un módulo esencial, es la base que me propongo al iniciar la elaboración de una puesta en escena”. El concepto “módulo esencial” –clave en el teatro de García– aparece refiriéndose a un elemento que llamaremos “dispositivo escénico”. Este objeto es una máquina única que va adaptándose y transformándose a lo largo de todo el discurso teatral, en una compleja relación que intenta maquinizar al hombre y humanizar a la máquina. Estrategia que aparece en la totalidad de la producción teatral de García, como por ejemplo la “lona” de *Yerma*, las “carcasas oxidadas de autos” de *El cementerio de automóviles*, “los órganos gigantes” de *Divinas palabras*, y en otros tantos espectáculos de los que hablaremos más adelante.

### **Puestas en escena del Mimo Teatro (hojas 3 y 4)**

Las piezas que presentó “Mimo Teatro”, con la actuación de sus

integrantes y bajo mi dirección, fueron: “*El Maleficio de la Mariposa*” primera obra teatral de Federico García Lorca; deliciosa fábula que se desarrolla en una cueva de insectos, de puro corte poético y la irrealidad aparente de sus personajes presta grandes posibilidades para experimentar la deshumanización de los actores, y provocar una lenta metamorfosis hasta conseguir una nueva morfología (de insectos) en la expresión mímica e interpretativa.

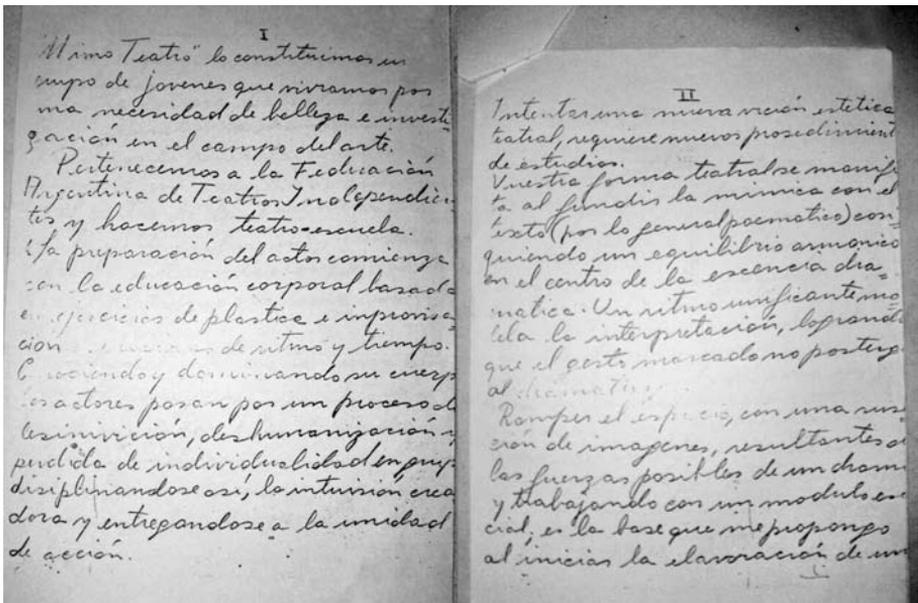
*El Retablillo de Don Cristóbal*, farsa de guiñol, también de García Lorca, daba posibilidades (mucho más directas, por el corte popular de la pieza) para un juego mímico.

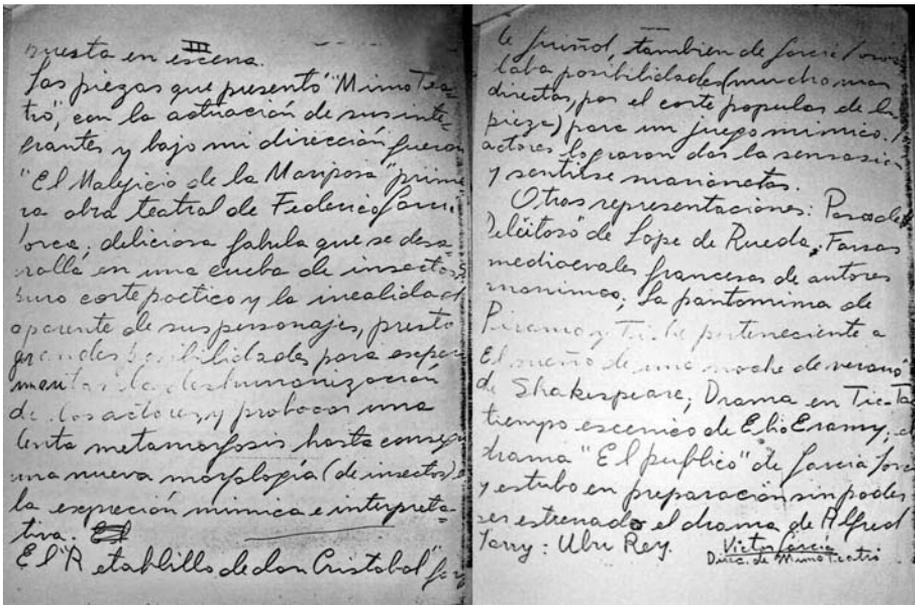
Los actores lograran dar la sensación y sentirse marionetas.

Otras representaciones: *Paso deleitoso* de Lope de Rueda; Farsas medievales francesas de autores anónimos; la pantomima de *Piramo y Tisbes*, perteneciente a *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare; *Drama en tic-tac, tiempo escénico* de Elio Eramy; el drama, *El público*<sup>6</sup> de García Lorca y estuvo en preparación sin poder ser estrenarlo el drama de Alfred Jarry: *Ubu Rey*.

VÍCTOR GARCÍA (firma)  
Director de “Mimo Teatro”

Hojas del Manifiesto Mimo Teatro original.  
Manuscrito del propio V. García en Buenos Aires (1958).





Esta nueva concepción o estallido estético, sin ninguna duda pone a García en el lugar de indiscutido innovador, de alta cirugía artística, con cuerpos desnudos, actores suspendidos en el aire, maquinarias en movimiento, cámaras metálicas para rituales y ruedas transparentes para ceremonias teatrales, que producen un corte tajante con lo conocido, tanto en el ámbito del propio teatro, como en el de hacer visible el “poder social” del arte del teatro.

La estética que propone García moviliza y atraviesa todo un *statu quo*, rompe con lo socialmente establecido y con aquello que incomoda, para mostrar una sociedad cruel, hipócrita y violenta, que usa el poder que da el poder, para mantener una dudosa moralidad, contaminada de excrementos, barnizada con el maquillaje de las “apariencias”; es decir, esa otra teatralidad de la realidad real, a la que siempre hacía referencia Jean Genet.

¿Estaremos descubriendo aquí uno de los motivos de tanta hostilidad hacia las prácticas artísticas?

Diría García: “Detesto a esos malditos teatros nuestros, tan formales, apenas entro a uno de ellos, me duermo o siento que me ahogo”.<sup>7</sup>

Como señalamos, para lograr esta cruzada que supera lo meramente teatral, García tuvo que atravesar inconvenientes que también superaban lo meramente teatral. En 1967, en Portugal, vivió una pesadilla por la muerte de una de sus actrices. Para una representación tenía que maquillar todo su cuerpo con una

pintura de aluminio que le tapó todos los poros, provocando que la piel no respirara, lo que le produjo una intoxicación fatal. Esta experiencia le costó enojosos trámites policiales y judiciales y un escándalo de fuerte repercusión en el ámbito internacional.<sup>8</sup> Luego de un largo y complicado proceso judicial, se determinó la veracidad de la intoxicación y se demostró que la muerte había sido ocasionada por otra enfermedad.

Otro de los inconvenientes que tuvo que atravesar sucedió en Londres en 1971, y se relacionó con un aspecto técnico-teatral, otro de los tantos “muros” que tuvo que atravesar García quien no claudicaba en su posición al momento de elaborar sus espectáculos. En esa oportunidad el director del teatro Old Vic, Sir Laurence Olivier, luego de presenciar su espectáculo *El cementerio de automóviles* en París en 1967, había quedado muy entusiasmado con el teatro de Víctor García y decidió invitarlo a Londres, para que representara a Fernando Arrabal, quien estaba de moda en ese momento: sería la primera vez que este autor se representaría en Londres.

La obra seleccionada era *El arquitecto y el emperador de Asiria*. Las discusiones comenzaron cuando García quiso levantar el piso, que era de una madera especial encargada por Bernard Shaw, para cambiarlo por otro metálico, y que se desplazara un elevador, único dispositivo escenográfico de la puesta. Al respecto comentó García:

Oliver no lo quería cambiar, se moría. Yo me negaba a trabajar en esas condiciones, pero al final, él era quien me había invitado, así que se portó como un *lord*. Se la tuvo que aguantar. Debe detestarme enormemente. Lo único que me falló fue que se enfermó Oliver y no pudo actuar. Me divertí pero dejé el hígado, mi relación con él fue catastrófica.<sup>9</sup>

El camino recorrido por Víctor Pedro García, estuvo fundamentalmente dirigido a romper con un pasado de 500 años (teatro a la italiana) de un teatro de palabras, imitación, ilusión, lógico y racional, sostenido únicamente por el lenguaje de la palabra, además de una constante y permanente investigación, referidas a las transformaciones en el cuerpo del actor, exploraciones en las distintas posibilidades expresivas en los materiales teatrales, como en el vestuario, la luz, el lugar del espectador, los dispositivos escénicos y fundamentalmente el tratamiento del espacio teatral.

Objetivos y búsquedas que no estuvieron exentos de problemas políticos, de censuras, persecuciones y dificultades personales.

*“Por Dios que nadie me adopte”.*

VÍCTOR GARCÍA

La actriz Nuria Espert señaló que Víctor “no era una persona fácil, no era una persona sencilla, él no teorizaba y detestaba a los teóricos. Él amaba el teatro y decía que lo detestaba pero amaba el teatro más que nada en el mundo, y al final de su vida no tenía más vida que eso...”<sup>10</sup>

Concluyendo, afirmamos que la estética de García, significa: “ruptura con el realismo y la forma teatral imitativa”, “trabajar con lo inasible y esencial de la condición humana”, “acercarse a los conflictos del hombre por caminos que rechazan la configuración humana”, “incorporar a la máquina como lenguaje revelador de sentidos trascendentales de la existencia humana”.

## Notas

1. Lima, Jorge, integrante del grupo Mimo Teatro. Entrevista s/e de Juan Carlos Malcún, 7 de agosto de 1998, Buenos Aires.
2. El documento original fue cedido por las hermanas del director Víctor García, Juana y Luz García, en 1996. (Archivo familiar). La transcripción del autor, con los errores ortográficos corregidos, para facilitar la lectura, podrá consultarse al final del capítulo.
3. En los 15 años de esta investigación, no se encontraron registros de que la obra *El público* de García Lorca, se haya representado, en el país ni en el extranjero (aclaración del autor).
4. Entrevista realizada por la revista francesa *VH 101* y comentada por el diario *La Gaceta* (Tucumán) con el título "Hoy Estoy en Contra del Teatro Político, Sostuvo Víctor García."- No tengo teoría sobre la puesta en escena – Domingo 1º de agosto de 1971, Tucumán.
5. Ortega y Gasset, José (1925) en "La deshumanización del arte" en *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*, Revista de Occidente, Madrid, 6ª edición en castellano, 1960, págs.175 a 178.
6. Idem nota 3.
7. Declaraciones publicadas por la revista francesa *VH101*. Archivo *La Gaceta* del 1º de agosto de 1971. (Archivo nº 17835).
8. Revista *Primera Plana*, nº 261 del 28 de diciembre de 1967, pag. nº 44.
9. Diario *La Opinión Cultural*, domingo 14 de abril de 1974, pág. nº 4.
10. Espert, Nuria, entrevista de J. C. Malcún y E. Noli, 11 de marzo de 1997, Madrid.



# la deshumanización y lo esencial

---

## **capítulo 4**



Toda la obra de Víctor García está impregnada de dos características fundamentales y ellas constituyen los pilares de su estética: la deshumanización y lo esencial. Ambas nociones remiten a otras concepciones dentro del ámbito del arte y de la filosofía que merecen nuestra atención. A continuación, intentaremos esbozar de qué se trata cada una.

La deshumanización. El actor y la escena

Acábenla de una vez con el árbol real sobre la escena,  
acábenla de una vez con la realidad de la dicción, con la  
realidad de la acción, y llegarán a acabarla con el actor.

EDWARD GORDON CRAIG

De todos los principios y claves en la estética y teatralidad de Víctor García, su técnica de “la deshumanización” fue, a lo largo de esta investigación, uno de los aspectos más intrigantes a desentrañar y, por lo tanto, el mayor acicate y desafío para rastrear este concepto hasta encontrar los orígenes y uso de esta noción en el ámbito del teatro.

Aunque en varias entrevistas García hizo referencia a esta técnica, nunca se detuvo demasiado a explicarla. Desconocemos publicaciones o estudios extranjeros que hablen específicamente de ella. En solo una de las entrevistas a las que tuvimos acceso, el director aproximó o soslayó algunos detalles de este procedimiento. Creo necesario, entonces, transcribir el fragmento en el que lo expuso:

Yo quisiera un teatro totalmente inteligente, sano y curioso. Que esté lleno de invenciones... Para mí, cada puesta en escena es una sorpresa. No tengo ningún concepto previo antes de empezar. Lo único que busco es neutralizar mi inteligencia, mi conocimiento y mi sensibilidad para ser terriblemente receptivo. Soy receptivo en cuanto al texto, en cuanto a la parte plástica para cambiar a cada instante. Depende de las emociones que me da el actor y de las reacciones con que los actores responden a mi estímulo.

Esto es mi punto fuerte, mi técnica, que consiste desde un principio en deshumanizarlos por completo para neutralizarlos hacia sí mismos, formar un equipo para el cual ya no es importante que uno sea rojo o negro, fuerte o débil. Es una metamorfosis permanente... yo me transformo en ti, tú te transformas en mí. Después cada uno encuentra su personalidad verdadera y la sigue viviendo.

Yo tengo horror de insertarlos en un mundo determinado y hacerlos vivir en ese mundo de locura o de bondad o de inteligencia. No, yo quiero que a la salida del teatro cada uno tenga su mundo propio, su libertad de elección. Que al otro día esté de nuevo dispuesto a neutralizarse y a expresar un mundo colectivo. Esta es mi posición.

En cuanto a la relación público-obra busco, ante todo, la emoción colectiva y que los espectadores lleguen a vivir esa emoción. Que sean libres de escoger, libres en cuanto a la emoción, pero preocupándome técnicamente de llegar a conmoverlos, es decir a moverlos [...] no chocar por ningún motivo, le tengo horror a eso. No tengo ningún problema metafísico, soy una persona que conoce perfectamente bien sus raíces, conozco perfectamente bien de dónde viene mi sangre, busco ser lo más claro que pueda conmigo mismo y no taparme los ojos a lo que es mi realidad, a la civilización a la cual pertenezco. Pero busco un teatro totalmente universal en el cual me expreso de la manera más sincera que puedo a mí mismo.

Mi mundo lo muestro claramente, sin pudor. A veces evidentemente mi yo es muy fuerte para los otros, o es mi falta de pudor, pero no me esfuerzo por hacerlos entrar dentro de mi mundo. Podrán estar las dos o tres horas que dura el espectáculo, pero están libres luego para destruir mi mundo, vivir unidos o crecer juntos.

Cuando uno hace teatro de investigación es muy difícil escoger obras porque son muy limitadas las posibilidades de selección. Hay muy poca gente que escribe con la posibilidad de que su texto pueda seguir creciendo. Se escriben obras, muchas obras, pero hay que presentarlas exactamente como son y expresar la vida de una sociedad.

Creo que cuando uno realiza una obra de arte o está en el mundo de la creación, no debe preocuparse ni de la crítica ni de aquellos a quien llegará esta obra o este mensaje. Eso viene después.

Hallo totalmente injusto creer que la investigación deba destinarse a una élite. No. La gente debe comprender que la investigación no debe ser miserable, porque si no se harán representaciones miserables, élites miserables y condenadas a priori. Solo así, se podrá ir adelante.

Estoy seguro de que muy pronto llegará una época de investigación

colectiva, y que esta no será más una palabra secreta, sino un canto o un grito colectivo.<sup>1</sup>

Con estas reflexiones comenzamos a observar más detenidamente los modos de producción de García, tanto referidos a las etapas de creación y realización, como a los resultados de cada espectáculo.

Otros componentes que se relacionan con estas ideas fueron expresados en el Manifiesto del grupo Mímo Teatro, en lo que se refiere a la composición del actor como ser: “transformaciones”, “irrealidades” “metamorfosis”, “nueva morfologías”, “interpretaciones que no posterguen al dramaturgo”, “unidad en las acciones”, “mimos”, “actores que lograrán efectos de marionetas”. En el mismo sentido, podemos citar a Gordon Craig cuando afirma que “El actor tiene que irse y en su lugar debe intervenir la figura inanimada; podríamos llamarla la Supermarioneta”.<sup>2</sup>

Se entiende en esta concepción una misma intención: la de sacar al actor de su configuración humana para convertir sus movimientos, su antropometría, sus gestos, en un “otro” –animal, objeto–, etcétera. Para que el director también tenga que sorprenderse y comenzar su construcción creativa con algo distinto, desconocido (no humano), irracional, que sorprenda también al director, lo estimule. Como un juego de acción y reacción que posibilite buscar con estas provocaciones mutuas (director-actor-director) cambios y posibilidades interpretativas, alejadas de lo imitativo y conocido de la vida humanizada, distinto de como lo presenta el teatro clásico naturalista.

Continuando con el concepto de “deshumanización” empleado por García, digamos también que nos propone un alejamiento, en todos los sentidos: en el cuerpo del actor, en su voz, en la individualidad, en las emociones, en los gestos, en la despersonalización, hasta en la aculturación misma de los gestos humanos diseñados por una cultura determinada. Sugiriendo en estos planteos una indiferenciación étnica, que se relaciona con las ideas de atemporalidad y universalidad, que aparecen permanentemente en las reflexiones del director.

Citamos como ejemplo los comentarios que el director hizo con referencia a las actrices Nuria Espert y Julieta Serrano, quienes interpretaban a las sirvientas en la obra *Las criadas*, de Jean Genet:

Despojadas de sus hábitos (humanos) y en comunión con el director, no les permito vivir, les exijo que abandonen su ego en el camarín, trato de deshumanizarlas al máximo, convertirlas en ese espacio claro y vacío donde yo sueño, quiero deshumanizarlas de sus costumbres, las quiero nuevas.

Después ellas se enamoran de mí, como un paciente de su psicoanalista.<sup>3</sup>

Continuando con el rastreo y buscando el origen de esta noción, nos vemos obligados a retomar otras de las ideas y postulados que desarrolló Craig en su texto *El arte del teatro*:

Al arte se llega únicamente por un propósito. Entonces está claro que para producir una obra de arte cualquiera, podemos trabajar solamente con aquellos materiales que estamos en grado de controlar. El hombre no es uno de estos materiales. Toda naturaleza humana tiende a la libertad, por esto el hombre trae en su misma persona la prueba que, como material para el teatro, él es inutilizable. En el teatro moderno, puesto que uno utiliza como material el cuerpo del hombre y de la mujer, todo lo que se representa es de naturaleza accidental: las acciones físicas del actor, la expresión de su rostro, el sonido de su voz. Todo esto a merced de los vientos de sus emociones.<sup>4</sup>

Con exagerado apasionamiento, Craig nos dice que el hombre y el arte son dos componentes irreconciliables. En este sentido, no podemos dejar de citar a Ortega y Gasset, quien también hizo referencia a esta compleja e intrincada relación hombre-arte:

Ahora bien: en este punto conviene que llegemos a una perfecta claridad. Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta es cosa muy diferente del goce artístico. Más aún, esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética. [...] Pero es el caso que el objeto artístico solo es artístico en la medida en que no es real.<sup>5</sup>

La intención de estas breves indagaciones es la de aproximarnos a algunos antecedentes de esta idea de “deshumanización” en el campo del arte, para ayudarnos a comprender con más claridad este sustento estructurante en el teatro de García.

Fuera del campo de las teorías comentadas, y ya en la práctica de cómo García aplicaba su técnica de “deshumanización”, y a la que también podríamos incorporar la “desculturización”, considero oportuno comentar aquí algunas anécdotas que sirven como ejemplo de esta praxis.

En primer lugar, en oportunidad del montaje de *El arquitecto y el emperador de Asiria* en Londres, en 1971, el actor principal de la obra era Anthony Hopkins. García comentaba que una vez, cuando lo indujo a salirse de su registro étnico, el actor daba cabezazos en la pared repitiendo: “No soy inglés... no soy inglés... no soy inglés”, hasta que tuvo que recibir atención médica porque su cabeza había comenzado a sangrar.

La estrategia tenía como propósito la pérdida de toda marca cultural (gestos y hábitos de la cultura inglesa) para lograr un actor neutralizado, “blanco”, y así asumir los roles que se le asignaran. En esta oportunidad tenía que ser un primitivo, mitad hombre-mitad animal. Una especie de Minotauro. Es decir, por un lado, inscribir en su cuerpo la forma apropiada a las necesidades del espectáculo, sin gestos que identificaran su origen inglés, ni siquiera su morfología humana; y por otro, estar en condiciones de transformarse en “objeto”, “animal” o “marioneta”.

En otra entrevista, García comentó cómo eligió al actor Douta Sek (senegalés) para el papel del Rey Ubu, de Alfred Jarry, situación a la que hemos hecho referencia antes:

Lo elegí porque tenía una voz impresionante. Hacía “Ouuu” y rompía los cristales; sabía cantar, tenía una voz que no era humana, y cuando decía “¡Merdel!”, el teatro se caía a pedazos. Estaba envuelto en una bola de vejigas de chanco y caucho, siempre en la línea de buscar nuevas formas. Era de metro y medio y ahí adentro, desnudito, moviéndose como un gran estómago, estaba él.<sup>6</sup>

En esta anécdota se ve que deshumaniza la voz del actor y la configuración humana, convirtiéndolo en un estómago. Es decir, un objeto redondo envuelto en vejigas de chanco, que rodaba con grandes saltos, como una pelota en caída libre sobre una rampa muy inclinada.

Otra puesta sobre la que podemos observar el procedimiento es *El maleficio de la mariposa*, la primera obra reprensada por el grupo Mimo Teatro en Buenos Aires. Víctor García comentaba al respecto:

Yo era el mayor, el “más viejo”, tenía 20 años. Y enseguida destrocé el teatro que había alquilado. Vendí mi biblioteca, vendí todo lo que tenía algún valor y me quedaba de mi vida aristocrática para pagar el espectáculo. *El maleficio...* de Lorca me venía de perlas porque era una especie de niñería. No había pensado en un tipo de teatro realista, y el hecho de transformar a todo el conjunto en escarabajos y escorpiones me parecía fascinante. Era un lenguaje siniestro de escarabajos y escorpiones, serpientes y mariposas. Y yo hacía de escarabajito, muy bonito, muy bonito.<sup>7</sup>

En este condensado comentario, García hace referencia a momentos clave de su trayectoria, en los que considero importante y oportuno detenerme para destacar aspectos de su personalidad y otras características que incidieron decisivamente en su carrera futura. Por un lado habla de un imaginado pasado

“aristocrático”, que es más el fruto de algunas inventivas, juegos irónicos o inseguridades propias de su personalidad, que lo sobrepasaba y no podía controlar. Sobre todo en las entrevistas de los primeros tiempos, al comenzar a ser reconocido como un director que sobresalía por sus puestas escénicas, “poco común”, y la prensa quería conocer algo más, sobre sus orígenes, trayectoria anterior. Como también sobre el camino de su vertiginosa carrera europea.

## Entre el realismo y la ruptura

Por otro lado, el comentario hace referencia a *El maleficio de la mariposa*, de Federico García Lorca, cuando dice: “No había pensado en un tipo de teatro realista”, al referirse a una de las primeras obras representadas por el grupo que dirigía en Buenos Aires. Mostrando, en aquella oportunidad, su fascinación y vocación temprana de alejarse de toda forma humana y pulverizar la realidad cotidiana. Para indagar, en lo que podríamos definir como un camino hacia un teatro nuevo, donde una misma realidad se transforme en realidades diversas, divergentes, que muestren aspectos aún no visibles, que puedan desenmascarar apariencias ocultas, bloqueadas por hábitos y costumbres de una determinada cultura.

En ese momento la vanguardia argentina, a lo largo y ancho del país estaba dedicada a una estética, que más tarde el investigador Osvaldo Pellettieri, definirá como “realismo reflexivo” y desarrollará sus diferentes fases en la *Historia del Teatro Argentino*. Estética que podemos reconocer en un primer momento en Carlos Gorostiza, con *El puente* (1949) y luego en Ricardo Halac, con *Soledad para cuatro* (1961) para continuar con autores como Carlos Somigliana, Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, entre tantos otros. El investigador Pellettieri, lo explica de esta manera:

Esta tendencia realista pudo ser concretada en el texto espectacular debido a la consolidación en la práctica escénica y en la preparación de actores del método Stanislavsky, herramienta apta para llevar a escena los textos de Halac y sus continuadores.

El realismo reflexivo supera al realismo ingenuo, corriente estética elemental, totalmente prejuiciosa, que pretende hacer coincidir lo representado con la imagen estética. Lo hace a partir de un desarrollo dramático absolutamente destinado a probar la tesis realista, que consiste en la pretensión de Miller de lograr el equilibrio entre “causalidad social y responsabilidad individual”. Este tipo de realismo quiere ser el punto medio entre la pura percepción y la pura conceptualidad.

En estos autores ya no hay una fidelidad absoluta por la “realidad” sino la seguridad de que el dramaturgo crea el objeto. Son conscientes del compromiso social que implica el teatro como práctica del mismo tipo y por lo tanto marcan la imagen. No confían en el hecho de que de por sí la imagen teatral significa. Creen que el teatro debe ordenar la realidad, tomarla en su momento pregnante.

En ellos se da lo que T. Todorov denomina la verosimilitud de la opinión común que, por supuesto, pone sus límites a la recreación de la realidad. Las limitaciones, falencias y mitos de nuestra clase media de la década del sesenta se muestran a partir del principio constructivo del encuentro personal; por medio de este procedimiento dramático estos autores logran que el espectador se engañe y vea la representación como algo vivo, sin jerarquizar ninguna arista, casi en bruto. La ilusión se concreta también a partir del manejo de una trivialidad deliberada, destinada a producir un efecto dramático. [...] Estos procedimientos están sustentados en una estricta causalidad y una extraescena realista.<sup>8</sup>

Este análisis sobre el “realismo reflexivo” nos muestra, con extrema claridad, las características de esta estética y comprobamos que las investigaciones y prácticas “no realistas” y “deshumanizadas” que García realizaba en aquel momento en Buenos Aires (1957-1962), no coinciden en absoluto con los postulados explicados excelentemente por el especialista Osvaldo Pellettieri.

Por lo tanto podemos asegurar, que a García definitivamente no le interesaban ninguna de las fases del teatro realista-naturalista. Es decir que en aquel momento conviven dos corrientes antagónicas, una en busca de la “memoria emotiva del actor” y la otra, “la deshumanización del actor, en lo corporal y emocional”. Es decir que García rechazaba todo lo que tuviera que ver con el método de Stanislavsky y tampoco le seducían otras vanguardias europeas, que ya estaban instaladas en el país, en algunos grupos del teatro independiente, como por ejemplo el tan difundido y legitimado “distanciamiento” brechtiano, que estaba dirigido más a la razón que a los sentimientos del espectador.

Con la idea de aproximar o suponer algunos antecedentes en el teatro de García, podemos decir que, además de su intuición, imaginación e innata creatividad, vislumbramos algunos indicios teóricos que fundaron y dieron origen a tan única y particular teatralidad, que llevó a la práctica y que le mereció el reconocimiento mundial.

Entre los principios teóricos comentados (Craig, Ortega y Gasset, etcétera), suponemos entre otros antecedentes sus lecturas sobre el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, del absurdo, de Albert Camus, Arthur Adamov, y Jean Genet; del

existencialismo de Jean Paul Sartre; el simbolismo escatológico de Alfred Jarry, las teorías del teatro pánico de Fernando Arrabal, y entre otras, tendencias como el surrealismo, el simbolismo y el barroco.

## Los autores de García

Como corolario de lo que acabamos de señalar, solo nos falta realizar un ligero repaso, donde reconoceremos las improntas y universos dramáticos de algunos de los dramaturgos representados por García. Entre ellos destacamos a Alfred Jarry, a quien Le Brun, A. se refiere de esta manera: *“Es el suyo un teatro que abomina del sentimentalismo y que se proclama de entrada inestético, burdo, grotesco, material, físico. Un atentado, en suma, que celebra lo inhumano del hombre,*<sup>9</sup> teatro de la destrucción del teatro y sus ruinas...”.<sup>10</sup> Refiriéndose al teatro naturalista el propio Jarry dijo: “No lo habremos demolido todo si no demolemos incluso los escombros”.<sup>11</sup>

En los esperpentos de Ramón del Valle Inclán nos encontramos con una escritura de denuncia que ataca, con sus “formas burlescas, deformantes” y humillantes, el espectáculo de una creciente burguesía con sus ejemplares de una nobleza corrompida; intelectuales reaccionarios y retóricos, que fue lo que desencadenó las furias de este español desgarrado por la miseria y lo grotesco de su patria.

Por otra parte Jean Genet, a quien Jean Paul Sartre llamó “comediante y mártir”, perteneció por su origen social y su erotismo particular, a los marginados. Toda su obra es una transposición estética de su marginalidad y crítica al mundo convencional de la burguesía y a sus valores basados en la apariencia y en la hipocresía. Esta rebeldía esencial de Genet lo convirtió en uno de los escritores más importantes, discutidos y lúcidos de la actual literatura francesa. Un “poeta del subproletariado” como dice el destacado sociólogo, Lucien Goldmann.<sup>12</sup>

Consecuentemente con todo lo que venimos diciendo, también la escritura de Fernando Arrabal conlleva la crítica al sistema ético-estético tradicional, donde los valores habituales de “lo feo”, “lo malo”, “lo inmoral”, “lo impuro” tienen, en este autor y creador de la estética “pánico”, una categoría descargada de negatividad para situarse en un mismo plano que sus contrarios como “lo bello”, “lo bueno”, “lo moral”, “lo puro”, etcétera. Sin embargo, particular significación en la temática de Arrabal adquiere su permanente remisión y entrecruzamiento de lo sexual con lo sagrado, como en el caso de su obra *Primera comunión*.

Conforman estos autores, conjuntamente con la fuerza poética de los dramas “populares y burlescos” de inspiración lorquiana, el universo dramático elegido por

Víctor García para su producción teatral. Quizá él mismo es uno de los autores que eligió representar. García, en el mundo real, habitaba las angustias, las pesadillas, los sueños, las alucinaciones, marginaciones y obsesiones de los personajes de sus propias representaciones.

## Un camino generacional

Continuando con el concepto de “la deshumanización” en la estética de García podemos darnos cuenta de que estamos ante un teatro que afecta tanto a actores, temáticas, autores que representa, espacio escénico no referencial y sin tiempo histórico (atemporal), como también a la relación con los espectadores, a quienes les propone un teatro de ceremonias mutantes, con aspiraciones trascendentales, que los aleja de una realidad inmediata. Esto nos obliga a citar nuevamente a Ortega y Gasset, con conceptos muy cercanos a la estética experimentada por García:

Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominan en la producción romántica y naturalista.<sup>13</sup>

Buena parte de lo que he llamado “deshumanización” y asco a las formas vivas proviene de esa antipatía a la interpretación tradicional de las realidades; [...] tomado en su más amplia generalidad, consiste en eliminar los ingredientes “humanos demasiado humanos”, y retener solo la materia puramente artística.<sup>14</sup>

De esta manera, el concepto de “deshumanización” en el teatro se acerca al de “deshumanización” del arte en general, que postularan las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del XX, como el surrealismo, el dadaísmo, el cubismo, el expresionismo, entre otros. Los cultores de estas vanguardias le habían declarado la guerra al arte tradicional. No les interesaban sus postulados, porque aceptaban los imperativos que una nueva época les imponía.

También al teatro le llegó la nueva época ya que estas propuestas, investigaciones y búsquedas de nuevas formas y experiencias teatrales, García no las hizo en soledad. Fueron compartidas por otros grandes directores de la escena internacional como Luca Ronconi (Italia), Richard Schechner (Nueva York), Ariane Mnouschkine (Francia) y el grande y ecléctico Peter Brook (Inglaterra), quien invitó a García a colaborar en el Centro Internacional de Investigaciones

Teatrales (CIRT) de París, experiencia interrumpida por los acontecimientos del Mayo Francés del 68. Además de Jerzy Grotowsky (Polonia), con su Teatro laboratorio o Teatro pobre, Tadeusz Kantor, con el Teatro de la muerte, con actores muñecos, objetos y embalajes; Eugenio Barba (Italia), quien desarrolló sus ideas en Dinamarca creando el Odin Teatret, con sus investigaciones conocidas como Teatro antropológico.

Por último, nos parece apropiado agregar, que en el teatro de García algo fundamental es el uso de maquinarias, como elemento organizador de sus espectáculos; es decir que esta combinatoria de actores deshumanizados y máquinas en movimiento nos hace sospechar su intención de “deshumanizar al actor y humanizar la máquina”.

## Lo esencial. Origen y teatralidad

Esperamos encontrar en el interior del organismo  
la forma ya dispuesta.  
Aceptamos así un concepto del arte del actor más  
próximo a la escultura que a la pintura.  
La pintura consiste en añadir colores, mientras  
que el escultor elimina cuanto oculta o disimula  
la forma, ya dispuesta por así decirlo, en el  
interior del bloque, donde nosotros queremos no  
instalarla sino encontrarla.

JERZY GROTOWSKY

Otra de las preocupaciones recurrentes en el Manifiesto se expresa en el concepto de lo “esencial”.<sup>15</sup> En el apartado II, Víctor García dice: “Consiguiendo un equilibrio armónico en el centro de la esencia dramática”. En el mismo párrafo, continua: “...trabajando con un módulo esencial es la base que me propongo a iniciar la elaboración de una puesta en escena”.

Esta preocupación aparece en todo lo referente a su teatralidad. Una teatralidad que propone una estética que va más allá de lo inmediato y meramente cotidiano, logrando efectos de choque y de extrañeza que a veces desconciertan y no conforman a una parte de los espectadores.

Esta búsqueda de lo “esencial” nos lleva al campo de lo trascendental, también nos conecta con lo óntico, con el “ser” como tal, con lo profundo e

invariable de la condición humana en cuanto a “ser”; es decir, a un algo más allá de lo conocido de lo humano, a sus causas primeras y tal vez primitivas. A un más allá de la contaminación de una civilización que diseña los cuerpos, los gustos, los deseos y las emociones de los hombres como constructo-cultural. Por lo tanto, estamos hablando de la búsqueda de un universal, de un oscuro no conocido, de una “revelación” y no de una representación.

Aquí se propone un universo alejado de lo cotidiano y de lo inmediato, confuso, ambiguo y tal vez caótico que el espectador tendrá que desentrañar, activando una nueva mirada e instalando su sentido.

Un elemento más de coincidencia entre García y los escritos de Gordon Craig se produce en el uso de la palabra “esencia”. Cuando Craig dice:

Misero arte y habilidad de cuatro centavos si no puede ofrecer al público el espíritu, la “esencia” de una idea, si está en grado solamente de exhibir una copia sin arte, un facsímil de la copia misma, esto se llama ser un imitador, no un artista.<sup>16</sup>

En esta militancia en contra del teatro de imitación, de palabras, de diálogos y de reflexión, encontramos otro antecedente en el que también aparece nuevamente el concepto de algo que está más allá de nuestras apariencias. Se trata de Peter Brook, cuando define en una de sus categorías el Teatro sagrado diciendo: “Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho visible-: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestro pensamiento. Todos sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos...”.<sup>17</sup>

En la poética de García este componente “esencial” va más allá de lo que venimos comentando en lo pertinente al específico tratamiento y preparación del actor, porque también lo hace extensivo a toda su teatralidad, por lo que este concepto es tal vez un punto de origen de la idea organizadora que afecta a todos los elementos de la puesta escénica. Aquí nos referimos al “módulo esencial” que, como ya señaláramos, denominaremos “dispositivo escénico”.

Viene al caso señalar que García, a juzgar por lo que dijeron sus compañeros, poseía una abundante formación teórica. Esta resulta de sus tempranas lecturas sobre las vanguardias, ya en su adolescencia en Tucumán. Continuó enriqueciéndose en su temporada en Buenos Aires, luego en Brasil, y durante toda su madurez recorriendo los teatros del mundo. Formación que se reforzó por su hiperactividad artística, que también fue “inhumana”, si observamos la simultaneidad y diversidad de países donde realizó sus producciones, con un ritmo vertiginoso y sin pausas que duraron toda su vida.

De este modo, se refuerza el supuesto que hicieramos más arriba: todas las ideas de Víctor García, su concepción estética y su práctica teatral, ya estaban en su cabeza desde antes de dejar definitivamente su país y realizar su intensa tarea por el mundo.

Esta situación nos muestra un fenómeno poco usual en el ámbito del teatro argentino, en el sentido de que García exporta una estética y un talento a países centrales, llamados del Primer Mundo, e incluso a otros lugares más periféricos y lejanos, y no a la inversa, como nos tiene acostumbrada la legitimidad que brinda el colonialismo cultural.

En estos territorios García realizó espectáculos que le merecieron el reconocimiento a poco de llegar, deslumbrando con su arte y magia teatral a los más destacados referentes del teatro mundial –como Peter Brook, Fernando Arrabal, Samuel Beckett, Jean Genet, Michel Serrault, Marcel Marceau, entre otros– y que lo llevaron a ocupar un lugar de privilegio en la historia del teatro contemporáneo del siglo XX.

Notas

1. Víctor García, "La técnica de la deshumanización. Encuentro con Víctor García": Entrevista realizada por David Ladra en revista *Conjunto* (la fuente no consigna nº de revista), tomado de *Sicario*, nº 275, resumido de *Primer Acto*, nº 98, julio de 1968, Madrid. Traducción del italiano de Judith Weiss. *La Gaceta*, Tucumán, Argentina. (Archivo nº 17.835).
2. Gordon Craig, Edward, "El actor y la supermarioneta", en *El arte del teatro* (Original, 1911, Londres) Capítulo. Grupo Editorial Gaceta. México, 1995, pág. 137.
3. García, Víctor, comentarios extraídos de "Déshumanizer" en *Le Théâtre 1968 I*, Bourgois, París, 1968, pág. 71 a 79 por Bablet, Denis, "Tentativa de conclusión en estudio sobre *Las criadas*" y publicados en *Les voies de la création théâtrale IV*, Edt. du Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1975, págs, 291 a 315. Traducido del Francés por Graciela Massa.
4. Idem nota nº 2, pág. 115 y ss.
5. Ortega y Gasset, José: "La deshumanización del arte," en *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*, Madrid. Revista de Occidente, 1960, 6ª edición en castellano, págs. 8, 9 y ss.
6. Diario *La Opinión Cultural*, domingo 14 de abril de 1974, Buenos Aires, pág. 4.
7. Idem nota nº 1.
8. Pelletieri, Osvaldo: "El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad", en *Cien años de teatro argentino. Del Moreira al teatro abierto*, Galerna/IITCTL, Buenos Aires, 1990, págs. 129-144.
9. El subrayado es del autor.
10. Le Brun, A. "Un crime de lèse-sentiment", en *De l'inanité de la littérature*, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, París, 1994 pág. 125.
11. Jarry, Alfred. "Ubu encadenado", en *Todo Ubu*, Bruguera, Barcelona, 1980, pág. 205 (traducción al español de José Benito Alique). Citado en la introducción del texto dramático de *Ubu rey*, edición de Lola Bermúdez, Cátedra, Madrid, 1997, págs. 13 y 43.
12. Goldman, Lucien, "El poeta del subproletariado", en Programa Especial editado por el Centro Dramático Nacional de Madrid para la reposición de *Las criadas* de Jean Genet, para la temporada 1984-85. Dirección, Luis Pascual, pág. 21. Teatro María Guerrero.
13. Ortega y Gasset, José. "Arte artístico" en *La deshumanización del arte*, op. cit, pág.11.
14. Idem. "Influencia negativa del pasado" e "Irónico destino", pags. 44 y 45.
15. Esencial: (del latín *essentilis*). Perteneciente a la esencia. El alma es parte esencial del hombre. Diccionario de la Lengua Española XXI edición (tomo I), Madrid, 1992, pág. 885.
16. Gordon Craig, Edward "El actor y la supermarioneta," en *El arte del teatro* (original, Londres, 1911) Capítulo, Grupo Editorial Gaceta, México, 1995, págs.121 y ss.
17. Brook, Peter, "El teatro sagrado", en *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Península (original 1969) 3ª edición española, Barcelona, 1993, pág. 51.



el módulo esencial

---

**capítulo 5**



### Consideraciones generales

La repercusión internacional del director Víctor García a través de sus espectáculos, los premios obtenidos con elencos de distintas nacionalidades (20 distinciones importantes en festivales de teatro contemporáneo, entre 1962 y 1982), tanto en Occidente como en Oriente, contrasta diametralmente con lo ocurrido en su país, Argentina, incluida su provincia natal, Tucumán. A tal punto que la prensa nacional en algunas oportunidades, cuando menciona a Víctor García, lo hace como “escenógrafo” y no como “director”. Confusión que se debe al desconocimiento y a la falta de difusión (salvo rarísimas excepciones) de su producción teatral, críticas y fundamentalmente a la ausencia de su nombre en las páginas de la historia del teatro nacional.

El director concebía sus espectáculos con un único componente, que él llamó “módulo esencial” y que, para estar a tono con la época, podríamos denominar “máquina de representar” (“máquina”: término muy usado en las décadas en las que desarrolló su trabajo). También llamó “la arquitectura”, a un modelo de viviendas muy particulares –la “casa dominó” (1914)– de formas literalmente “cúbicas” conocidas como “máquinas de habitar”. Estas estaban diseñadas para que vivan personas, como máquinas, denominación que, seguramente, expresa su funcionalidad, racionalidad, tanto como su estricto y escaso confort. Paradójicamente, estas viviendas fueron diseñadas por un grande de la arquitectura moderna: Le Corbusier.<sup>1</sup>

Aclarada esta confusión sobre García escenógrafo, decíamos que una de las constantes en sus puestas es el “dispositivo escénico”, denominación que el profesor, investigador y director teatral Francisco Javier, nos explica magníficamente en qué consiste:

Durante muchos años se habló de decorado y no de escenografía. La palabra decorado indicaba que el espectáculo necesitaba una ambientación, algo que lo albergara decorativamente. El mensaje del decorado tenía que ver, entonces, con la posibilidad de indicar claramente dónde se desarrollaba la acción: una habitación, un jardín, etcétera. Raramente se hablaba de espacio. Hoy el acento está puesto en el espacio.

La escenografía se ha ido metamorfoseando en dispositivo escénico. Esta expresión viene del francés, *dispositif*, *mécanisme*, no existe en

castellano. [...] Si la escenografía parecía estar destinada a envolver el espectáculo, el dispositivo tiende a sustentarla. ¿Cuáles son las características de este dispositivo escénico? En general se dice que es una estructura practicable espacial autónoma, que ofrece al espectáculo varias zonas de acción, comunicadas o no, y que se destaca sobre un fondo neutro signifiante, cámara o *ciclorama*, donde se proyectan la luz y las formas que se desee; sobre el dispositivo, los muebles, accesorios y elementos secundarios y la acción misma bastan para dirigir al público mensajes y significados temporarios.

Esto quiere decir que el dispositivo, su forma, su estructura, el material con que está construido (madera, caños de hierro, etcétera) constituyen por sí mismos signos, mensajes dirigidos a la platea. Pero además su carácter, que tiende, en general a ser neutro, permite la instalación de elementos significantes y la definición inmediata de sentidos dramáticos acordes con la acción...”<sup>2</sup>

Por lo tanto es un “objeto máquina” que, como signifiante en sí mismo es neutro, no representa ni iconiza decorados, como ocurre en el teatro clásico. No imita una puerta, no imita un trono, no imita un dormitorio, etcétera. Las acciones lúdicas de los actores van creando la puerta, el trono, la sala, la plaza pública, el campo, el río, y demás. La interacción entre los comediantes, produce un signifiante con significado cambiante que va tomando distintas funciones, respondiendo a las exigencias imaginadas por el director. Esto produce un acontecimiento teatral, con nuevas relaciones entre “espectáculo”, “actores”, “máquina” y “espectadores”.

La palabra en esta propuesta queda en una categoría secundaria, como un componente más del lenguaje del espectáculo teatral, como la luz, los gestos, la música. El texto dramático ya no es el principio ni el final de la puesta escénica, se rompe el habitual comienzo de lectura del texto, llamado lectura de mesa.

En este teatro la propuesta es otra. Ni siquiera interesa lo que el texto dramático comunica. No es una representación, sino una “presentación”, una “revelación”, a la que cada espectador le instala un sentido, según su competencia interpretativa. O, simplemente, participa de un acontecimiento teatral construido con imágenes y estímulos de diversas materialidades. El texto literario ya no es más el *tirano* que da origen y final al espectáculo, tal como lo conocemos en la tradicional escena de la caja italiana. El propósito es “llegar al espectador, más por los sentidos que por la razón”.<sup>3</sup>

Esta circunstancia me obliga a citar a Antonin Artaud, cuando, afirma:

...Pues afirmo, en primer lugar, que las palabras no pueden decirlo todo, y que por su naturaleza y por su definido carácter, fijado de una vez para siempre, detienen y paralizan el pensamiento, en lugar de permitir y favorecer su desarrollo. [...] Cuando hablo de que no representaré piezas escritas, quiero decir que no representaré piezas basadas en la escritura y en la palabra; que en mis *espectáculos habrá una parte física preponderante, que no podría fijarse ni escribirse en el lenguaje habitual de las palabras; y que asimismo la parte hablada y escrita será hablada y escrita en un sentido nuevo.*<sup>4</sup>

García reinterpreta estas ideas y propone un edificio escénico contenedor de un espacio percibido como flotante, elástico, flexible, de fuerte verticalidad y materialidad expresiva; con sonidos, gritos, objetos, máquinas, ruedas gigantes transparentes, que giran y se desplazan como elevadores, cuerpos desnudos en el aire, despegados de la superficie plana y rígida de la clásica “caja italiana”, suspendidos con arneses como una necesidad de despegarse de la tierra. Esta práctica aparecerá en todas sus puestas.

Erwin Piscator y Walter Gropius, imaginaron alguna vez el *totaltheater*, traducido también como “teatro de la totalidad”.<sup>5</sup> García lo materializa en distintos teatros, que son modificados para el espectáculo. Podemos decir que con directores como García la “sala a la italiana aún no está agotada”, la reinventa para lograr imágenes de una materialidad plástica, musical, simbólica, alejada de lo racional, de lo psicológico, de las emociones del actor y de lo sentimental, que en esta poética son innecesarios.<sup>6</sup>

El piso de la caja escénica clásica del teatro, la mayoría de las veces es inexistente, porque las acciones ocurren en el aire; o bien es inclinado, elástico, anegado, con planos que se abren como zanjas, desde donde surgen y caen personajes, insectos y animales mitológicos, con lo cual se organiza una ceremonia teatral donde las nociones referenciales del tiempo y espacio quedan abolidas.

Se trata, en general, de una maquinaria en movimiento que afecta a la totalidad del espacio teatral (edificio, escena y platea), a la manera de una organización “gestáltica”.<sup>7</sup>

En algunos casos se destruye un teatro clásico para reformarlo acorde a las necesidades de la puesta.

En lo referente a los estilos, este teatro es diverso. Casos de exagerado corte barroco, como las escenas de *El balcón*; ceremonias o rituales, como en *Las criadas*, otros varios de corte simbólico, metonímico, minimalistas, como *Yerma*; pero, en ningún caso, signos referenciales que representan una imitación de la realidad extraescénica.

Este dispositivo, propone estrategias donde desaparecen las “individualidades” para lograr una heterodoxa “unidad de acción”. Sin actores en primer plano, sino conjuntos escénicos, simultáneos, multifocos, que producen un uso total y democrático del espacio.

El espectador se aleja de lo cotidiano a cambio de una realidad confusa, ambigua, caótica, que él tendrá que desentrañar, armar o dejarse llevar por los estallidos y rupturas espaciales que provocan sus facultades perceptivas, es decir, su universo sensorial.

A modo de ejemplo, recordamos dispositivos como los mástiles giratorios y animales mitológicos de *Gilgamesh* (1979), los gigantes órganos de iglesia cambiantes en cada escena de *Divinas palabras* (1975), las carrocerías deterioradas y herrumbradas de restos de coches de *El cementerios de automóviles* (1966), la cámara de espejos metálicos del ritual de *Las criadas* (1969), el disco lago, alucinante de *Bodas de sangre* (1980), el barco transportado por las calles del Mayo Francés para la representación de *La sabiduría y la parábola del festín* (1978), el elevador transformable, de *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1971), la torre metálica de *El balcón* (1969) y la lona elástica de *Yerma* (1970).

García construye con estos dispositivos, universos ingravidos, mágicos, cambiantes, que hacen participar al actor y al espectador de un mundo onírico con imágenes alucinantes.

Es decir, la funcionalidad, el tamaño y en algunos casos la misma arquitectura, es la máquina. El “edificio teatral” es quien entra en movimiento, y con él, los mismos espectadores se desplazan, inmersos en un clima de temor y asombro que los desorienta. Es este elemento organizador del espectáculo lo que hizo que García, seguramente, sea más conocido como escenógrafo, antes que director de escena. A la manera de un *régisseur*. Según lo entiende el *régisseur*, director y escenógrafo, maestro. Carlos Palacios:<sup>8</sup>

El *régisseur*, va a ser el responsable de la concepción de la puesta en escena de una ópera. A su vez será él mismo quien conducirá a los cantantes a interpretar a sus personajes dentro del diseño que ha realizado.

Cada vez que García concibe una puesta, comienza a trabajar con el espacio y con los especialistas más apropiados para cada caso. Es decir, con distintos escenógrafos, arquitectos, ingenieros y técnicos de cada especialidad, para resolver los detalles (tensores, arneses, selección de los materiales según las propiedades físicas, mecánicas de los mismos) para el armado de la “máquina”. Por ejemplo, los vestuarios musicalizados de *El cementerio de automóviles*, el

funcionamiento y movimiento del cilindro metálico de *El balcón*, la selección de un tipo de tela elástica, que soporte la tensión y transformaciones en las distintas escenas de *Yerma*.

Con motivo de la muerte del creador en 1982, el destacado crítico brasileño Sábato Magaldi, señaló al finalizar una nota: “El teatro es consciente de que perdió con Víctor García a un gran artista”, a quien consideraba “un poeta de cruel modernidad, que incorpora la pesadilla de la máquina a su imaginación sin límites”.<sup>9</sup>

Para reforzar estos comentarios nos referiremos a la repercusión mundial que tuvo la concepción de la puesta y el montaje de *El cementerio de automóviles*, como también el funcionamiento y los efectos producidos por esta “máquina escénica”.

### *El cementerio de automóviles*

Sin dejar de recordar las tempranas experiencias de Víctor García, anteriores a 1966, cuando se representó por primera vez *El cementerio de automóviles*, en el XII Festival de las Noches de Bourgogne (Dijon, Francia), es válido reconocer que fue una de las puestas más audaces, provocativas y tal vez valga decir también, la más decisiva para su reconocimiento mundial, donde el uso del espacio escénico como su contundente dispositivo escénico, marcaron un nuevo camino de ruptura, un antes y un después en el campo teatral de Occidente.

*El cementerio de automóviles* es el nombre genérico, que incluye otras tres obras cortas de Fernando Arrabal: *Oración* (diálogo corto entre un hombre y una mujer que deciden volverse buenos, luego de haber asesinado a un niño), *La comunión solemne* (tres personajes: una niña que se apresta a comulgar, su abuela y un necrófilo que pasa por el lugar) y *Los dos verdugos* (el bueno y el malo de una familia fachista). Este texto retrata una sociedad moribunda en conflicto con ella misma.

Arrabal, un gran experimentador que, en algunas etapas, participaba de los ensayos, aseguraba: “...Para mí el teatro sigue siendo una ceremonia, es un banquete sacrílego y sagrado, erótico y místico, que abarcaría todas las facetas de la vida, incluyendo la muerte, en el que el humor y la poesía, la fascinación y el pánico serían uno...”<sup>10</sup>

## El lugar escénico

La primera sorpresa de los espectadores que asistían a la representación es no encontrarse con un teatro a la italiana, sino con uno de esos ámbitos que luego conoceremos como “espacio no convencional”. En este caso, el público ingresaba a un espacio de 12 metros de ancho por 18 metros de largo y 6 metros de altura; un hangar de la Feria Gastronómica Internacional, en el Palacio de los Congresos, en Dijon.

Grandes toldos prendidos en postes delimitaban un espacio rectangular, donde García y Néstor Arzadun (escenógrafo) proponían una relación muy particular entre los espectadores y los objetos del espectáculo:

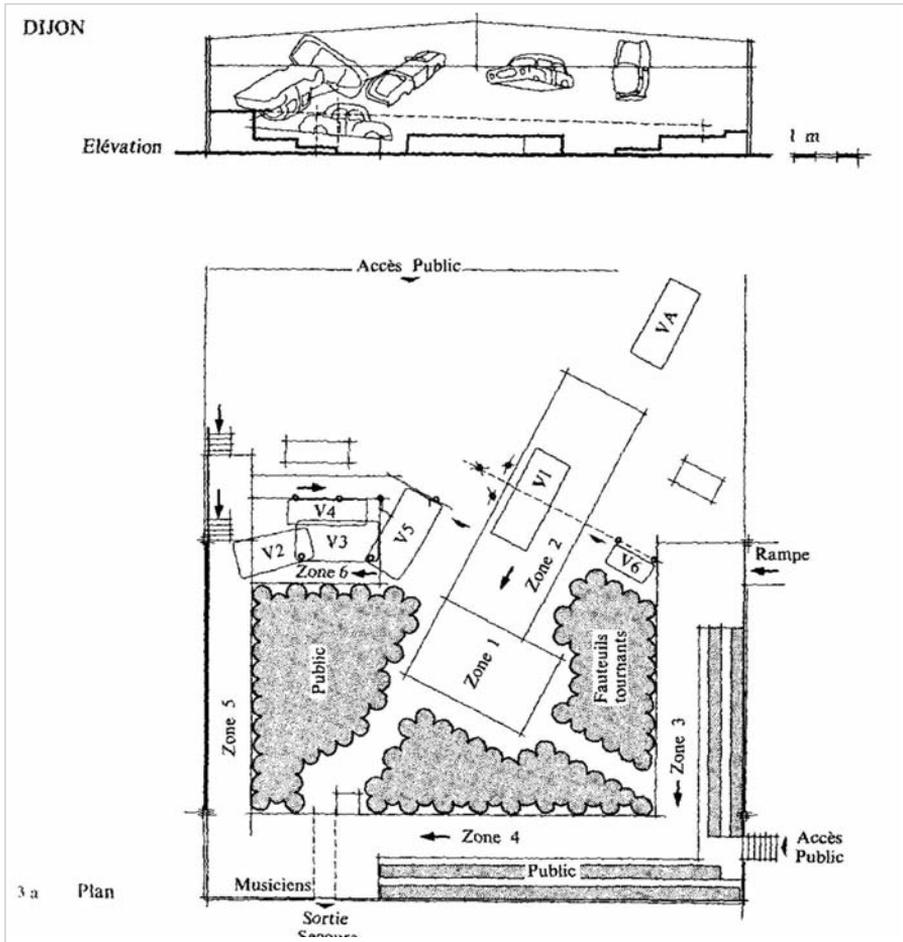
No busco hacer participar al público como en el *happening*, pero quisiera integrarlo dentro de la acción.

El dispositivo escénico crea seis zonas de juego, montadas en caballetes con pendientes distintas. La zona uno es análoga a un “podio de teatro circular”. La zona dos, “podios que se prolongan con planos inclinados para permitir que descendan los autos” hacia el garaje. Las zonas tres, cuatro y cinco son “zonas de mesetas, que suben progresivamente”. La zona seis es “la más alta y la más pronunciada”.

Un armazón de caños de acero, ha sido creado pieza por pieza para soportar, arriba (zona seis) el edificio de automóviles. Los músicos, participan de la acción, no son simples acompañantes, están instalados en la zona cuatro bis. Para poder seguir la acción que se desarrolla en torno a ellos. Los espectadores están sentados sobre sillones giratorios, sobre tarimas de distintas alturas, con la excepción de una de ellas, la más alta que domina el conjunto, en la cual los sillones están fijos.<sup>11</sup>

Entrar al espacio teatral significaba ya el comienzo del espectáculo, con la novedosa y revolucionaria organización del espacio (ver foto).

En esta puesta el dispositivo escénico estaba conformado por las carcasas de viejos automóviles, suspendidos con cuerdas de acero desde el techo del galpón y rampas perimetrales que unían las acciones de los actores. Por ahí bajaban y subían ruidosas y gigantes motos, al estilo de los camperas negras estadounidenses que rodeaban y ronroneaban sobre las cabezas de los espectadores. Simultáneamente, los actores aullaban, gritaban y golpeaban los cacharros de automóviles, generando un caos. Esto ocurría, simultáneamente, en los más insospechados y escondidos rincones de todo el espacio teatral. Resultaba muy difícil entender lo que sucedía.



Planta y corte, dispositivo escénico de El cementerio de automóviles, en un hangar de la Feria de Gastronomías, en Dijón, Francia, 1966. Foto de Beatrice Heyligers, en *Étude de Odette Aslan, Les voies de la création théâtrale*, 1985, tomo I, 1ª edición 1970, Centre National de la Recherche Scientifique, París, pág.322.

Foto publicada en: Odette Aslan, “Estudio del espectáculo de Víctor García, *Le cimetière de voitures*, en *Les voies de la création théâtrale*, edit. du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), tomo I, 2ª edición, 1ª edición 1970, París, 1985, pág. 322.

...García ha querido sobre todo representar una ferretería mecanizada del año 2000, distorsionada, despreciable como en las sátiras chaplinescas en el tiempo del cine mudo. También coloca una carcasa en forma de cohete y hubiera querido hasta una carcasa de avión de *spútniks*. Pero no ha pensado en

una villa miseria. El lugar que nos propone no es el de los desheredados, es la imagen despreciada de nuestro mundo, es la iglesia, el hogar, el lugar en el que uno se ama o se desgarrar, la cámara de tortura, el lugar donde uno vive...<sup>12</sup>

Estos comentarios están relacionados con ese mundo de cambios, ruptura, violencia y exploraciones espaciales. Un universo que desafía la fuerza de gravedad en una sociedad terrenal que usa al automóvil como piel, desprendiéndose así de una realidad inmediata. Con actores metálicos escamados con sonidos en su interior, un Cristo terrenal crucificado en una motocicleta (Emanu), etcétera. Ellos sorprenden con acontecimientos y acciones imposibles de prever. El lenguaje articulado es reemplazado por secuencias de imágenes simultáneas dispersas, diferentes, con actores flotando por el aire, sobre las cabezas de los espectadores, en una atmósfera anárquica, de extraña libertad, de acciones y efectos lumínicos, únicos. Todo esto pone en peligro la habitual comodidad de aquel espectador, acostumbrado a un escenario con proscenio, que tiene en su cabeza un imaginario de teatro con personajes hablando con naturalidad y con actores en primer plano con discursos lógicos, sucesivos y racionales (recuérdese que esto sucede en los años 1966 -1967).

#### A propósito de la interpretación

El espectador participaba de manera única, diferente. Vivía una experiencia de mayor complejidad, opuesta radicalmente a lo habitual del teatro de ilusión. Era un teatro ceremonial, de imágenes y máquinas, independizado de la literatura para lograr un arte autónomo, como la música, la pintura, la arquitectura.

Es decir, un texto espectacular donde la categoría interpretativa pasaba a ser otra. Exigía métodos menos ortodoxos de estudio, que se ocuparan de la lectura de “objetos” e “imágenes”, que hablaran de historias contadas con lenguajes distintos al de la palabra hablada. O consideraran los conceptos de “tópicos” e “isotopías” –del crítico italiano Umberto Eco–, ya que necesitaban la cooperación del lector-espectador y eran ellos quienes decidían dónde extender o dónde bloquear el proceso de interpretabilidad ilimitada.<sup>13</sup>

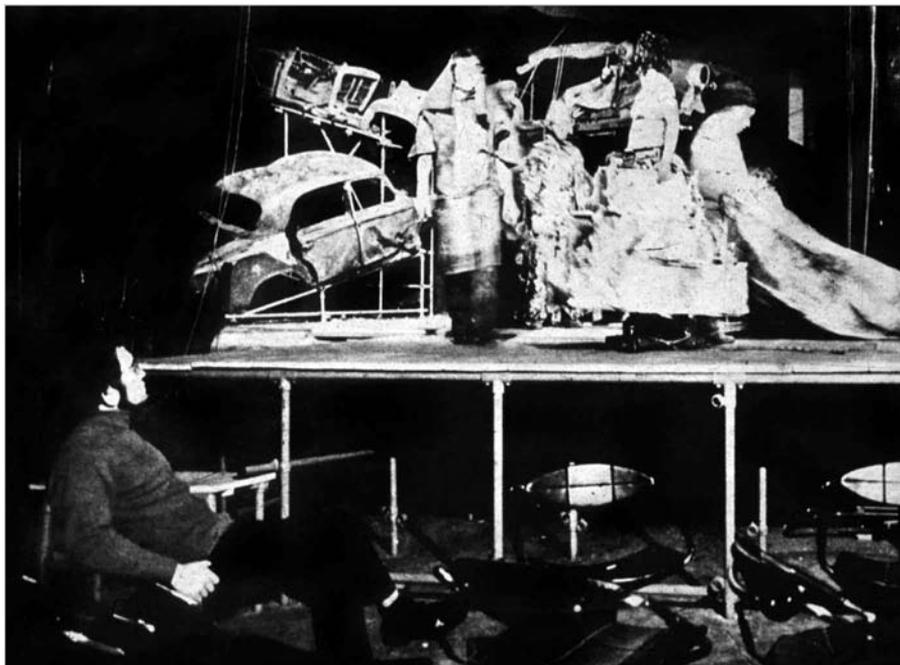
Arrabal rehúsa explicar por qué eligió un cementerio de automóviles como lugar de acción, diciendo: “La gente imaginará seguramente razones más bonitas, mejores a lo que yo podría hacer. Hay que dejar todas las interpretaciones posibles...”.<sup>14</sup>

Estamos hablando desde una perspectiva que entiende el acontecimiento teatral como una creación colectiva, entre los responsables de la puesta y su tiempo, donde cada creador (autor, director, actor, escenógrafo, vestuarista, iluminador) interpreta el texto o pretexto, convirtiendo el espectáculo final en el resultado de esta sucesión de interpretaciones. El espectador será el último creador que cierra esta cadena de sucesivas interpretaciones, según su competencia intelectual, formación, experiencia y hábitos culturales de cada época o tiempo histórico, que puede o no coincidir con las expectativas de los responsables del espectáculo. Es decir, donde hay 200 espectadores, hay 200 puestas en escena distintas.

Coincidimos con el teórico teatral chileno, Enrique Giordano, cuando expresa: “Cuando asistimos a una representación, no estamos ante una obra teatral definitiva, ni ante la obra propiamente dicha. Nos encontramos ante una de sus posibles realizaciones”.<sup>15</sup>



*Víctor García dirigiendo El cementerio de automóviles. Foto de Beatrice Heyligers, en Étude de Odette Aslan, Les voies de la création théâtrale, 1985, tomo I, 1ª edición 1970. Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.*



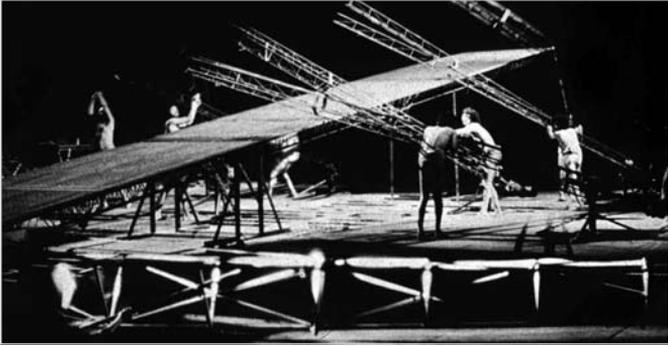
*Fernando Arrabal observando un ensayo de El cementerio de automóviles. Archivo familia García.*



*Emanu, con vestuario metálico y musicalizado en El cementerio de automóviles. Archivo familia García.*



*Escenas suspendidas en el espacio. El cementerio de automóviles. Foto de Beatrice Heyligers, en Étude de Odette Aslan, Les voies de la création théâtrale, 1985, tomo I, 1ª edición 1970, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, pág. 326.*



Gilgamesh. Anónimo, mitología súmer. Teatro Nacional Chaillot, 1979, París. *Étude de Odette Aslan, Les voies de la création théâtrale, tomo XII, 1984, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, pág. 42.*



El arquitecto y el emperador de Asiria, de Fernando Arrabal. Anthony Hopkins. Compañía Nuria Espert. Londres 1971. Foto: Victoria & Albert Museum.



Gilgamesh. Enkidou, montado en animal mitológico musicalizado. Anónimo, mitología súmer. Teatro Nacional Chaillot, 1979, París. *Étude de Odette Aslan, Les voies de la création théâtrale, tomo XII, 1984, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, pág. 65.*



Bodas de sangre de García Lorca. Tel Aviv, Israel, 1980. Foto de Rachel Hirsch, donada al proyecto "Victor García" por el Memorial de América Latina, San Pablo, Brasil.



Bodas de sangre de García Lorca. Tel Aviv, Israel 1980. Foto de Rachel Hirsch, donada al proyecto "Victor García" por el Memorial de América Latina, San Pablo, Brasil.



Afiche de Bodas de sangre de G.arcía Lorca. Tel Aviv, Israel 1980. Archivo familia García.



Divinas palabras, de Ramón del Valle Inclán. Compañía Nuria Espert, 1975/77. Estrena en teatro Auditorium de Palma de Mallorca. Archivo familia García.

Notas

1. Charles Édouard Jeanneret-Gris (La Chaux-de-Fonds, Romandía, Suiza; 6 de octubre de 1887, Provenza-Alpes-Costa Azul, Francia; 27 de agosto de 1965), conocido como Le Corbusier (*el Cuervo*) fue un teórico de la arquitectura, arquitecto, diseñador y pintor suizo nacionalizado francés. Es considerado uno de los más claros exponentes del Movimiento Moderno en la arquitectura (junto con Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Alvar Aalto y Ludwig Mies van der Rohe), y uno de los arquitectos más influyentes del siglo xx. En cuanto al criterio de “máquina de habitar”, Le Corbusier estaba deslumbrado por las entonces nuevas máquinas, en especial los automóviles y aviones, considerando aquellos que tenían diseños prácticos y funcionales como modelo para una arquitectura cuya belleza se basara en la practicidad y funcionalidad; el racionalismo. C:\Documents and Settings\Pc\Escritorio\Le Corbusier - Wikipedia, la enciclopedia libre.htm. (Esta página fue modificada por última vez el 3 de abril de 2011, a las 18.57). Título de la nota “La machine à habiter.”
2. Javier, Francisco y Diana Ardisone: “La escenografía”, en *Los lenguajes del espectáculo teatral*, clase n° 4, editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 1984, págs. 61-77.
3. De Souza, Newton, “Victor García, o diretor argentino que abalou o teatro brasileiro”, de Ana Lúcia Vasconcelos, en revista *Agulha* n° 56, Fortaleza, San Pablo, marzo/abril 2007, Brasil, cita del artículo extraída del libro: *A roda, a engrenagem e a moeda - Vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia, no Brasil* (Fundação Editora da Unesp, 2003), del autor: Newton de Souza.
4. Artaud, Antonin: “Cartas sobre el lenguaje”, segunda carta, París, 28 de septiembre de 1932 a A. J. P. en *El teatro y su doble*, Sudamericana, Buenos Aires, 1976 (3ª edición española), págs. 111 y 112.
5. Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1980, págs. 492 y ss.
6. Malcún, Juan Carlos: “El teatro de Víctor García. Cuando la emoción del actor es innecesaria”, en *Escritos sobre teatro, I. Teatro y cultura viviente*, Nueva Generación, Buenos Aires, 2005, págs. 85- 102.
7. Villafaña, Justo, “El concepto mismo de Gestalt”. La teoría de la Gestalt no es algo que posean los objetos, sino que hace referencia a un ‘reconocimiento’ por parte de un observador; la Gestalt solo se manifiesta en la percepción del estímulo cuando se reconoce la estructura.” En *Introducción a la teoría de la imagen*, Pirámide, Madrid, págs. 57 y 58.
8. Palacios, Carlos, director de ópera, *regista, régisseur, opera stage director*, director escénico, *metteur en scène*, en *Ópera. La puesta en escena*, Grafika Hels, Buenos Aires, 2009, pág. 13.
9. Sábato Magaldi, “Nota sobre la muerte de Víctor García”, citada por Rofran Fernández en *Teatro Ruth Escobar: 20 años de resistencia*, Global editora, San Pablo, 1985, págs. 77-79.
10. Knapp, Bettina, entrevista con Fernando Arrabal, pág. 23, en *El cementerio de automóviles, El arquitecto y el emperador de Asiria*, edición de Diana Taylor, Cátedra, Letras Hispánicas, 4ª edición, Madrid, 1998.
11. García, Víctor, entrevista en, Odette Aslan, 1ª edición 1970, “Estudio de espectáculos de Víctor García, *Le cimetière de voitures*”, en *Les voies de la création théâtrale*, Edit. du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), tomo I, París, 1985, págs. 320 a 324, traducción de Graciela Massa.
12. Víctor García con Nicol Zand, *Le Monde*, 19 de diciembre de 1967.
13. Eco, Umberto, “Las estructuras discursivas”, en *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 2000, 5ª edición, págs.123 y ss., traducción de Ricardo Pochtar.
14. García, Víctor, entrevista en Odette Aslan, 1ª edición 1970, “Estudio de espectáculos de Víctor García, *Le cimetière de voitures*”, en *Les voies de la création théâtrale*, ed. du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), tomo I, París, 1985, pág. 320, traducción de Graciela Massa.
15. Giordano, Enrique, “Actos de lectura. El proceso teatral según el receptor” en *El teatro y los días*, Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino. Osvaldo Pellettieri (editor), Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 1995.



# los actores de V́ctor Garća

---

## **capítulo 6**



Cuando la vida, el arte, el conflicto, el talento se expresan en el espectáculo

La relación de Víctor García con sus actores estuvo muy condicionada por el particular modo de producción de sus espectáculos ya que en solo dos oportunidades tuvo compañía propia. Una, con el grupo Mimo Teatro (1958-1960) en Buenos Aires; y otra, en Dijon, París, con la única representación de *Ubu Rey* (1965) en idioma francés y con actores de 27 nacionalidades distintas.

Entre García y sus intérpretes hubo conflictos pero, también, momentos y logros maravillosos. Eran compañías de distintas nacionalidades y elencos que, a su vez, estaban integrados con actores de otras lenguas. Una verdadera torre babilónica. Las relaciones eran cortas porque García dirigía hasta 7 obras simultáneas en países distintos. Pasaba su vida en teatros, en bares y aviones y, muchas veces, perdido en los aeropuertos. Buscaba los espacios, diseñaba figurines y dispositivos escénicos, discutía con los técnicos, hacía el seguimiento del armado, etcétera.

Su vida privada y el teatro eran una amalgama única, como la noche y el día, sin diferenciarse. Solo un bolso de ropa, como única casa.

Los actores hablaban sus idiomas de origen: español, inglés, hebreo, iraní, francés, portugués y de los países árabes con sus diferentes dialectos.

Esta situación, en la que a otro le hubiera resultado imposible comunicarse y, más aún, dentro del campo artístico donde el material de trabajo es la sensibilidad, lo sutil y una gran capacidad perceptiva, para García no fue un obstáculo. Al contrario, algo de mágico y transformador ocurría con las personas que se cruzaron con él. Víctor los llevaba a modificar sustancialmente sus vidas profesional y privada.

Así y todo, era de un temperamento difícil, irritable, intolerante, agresivo, solitario y contradictorio. Situaciones que no lo eximían de conflictos y le causaron numerosos inconvenientes, tanto en lo personal como en lo artístico.

Víctor fue un creador iconoclasta, inconformista, que detestaba el mundo “incómodo y oxidado” en el que se movía, a tal punto de no tener casa y “vivir como un gitano y en hoteles”, según él mismo decía. Sin embargo, fue en esos centros urbanos donde realizó gran parte de su producción teatral y donde logró la resonancia que solo estas urbes pueden otorgar: el reconocimiento de un artista. Evidentemente, estas situaciones personales que venimos señalando –los idiomas,

su relación conflictiva y transformadora con actores y equipo, su carácter complejo, su condición de tercermundista, el rechazo de un mundo hostil– no le impidieron convertir estos tantos “muros en otras tantas puertas”.

## Comentarios de actrices y actores

Mi trabajo es interpretar,  
decir lo que no ha dicho el autor.

VÍCTOR GARCÍA<sup>1</sup>

Entre otras tantas entrevistas realizadas a actrices y actores que trabajaron con García, considero apropiado citar algunos fragmentos para que las opiniones de los protagonistas, sin intermediarios, nos ayuden a profundizar cómo fueron las relaciones entre el director, los actores y la creación. Es decir, que el lector pueda sacar sus conclusiones e intentar conocer desde las fuentes, como lo venimos haciendo, las estrategias de dirección de Víctor García. A él no le gustaba explicar sus montajes porque, seguramente en su etapa madura, entendía que el arte estaba al margen de las explicaciones y del razonamiento.

...García, arquitecto o alquimista, manipula solo materiales brutos y realiza mejor sus trabajos con aficionados o debutantes que con actores que tendrían un oficio y hábitos de interpretación demasiado académicos. No se podría hablar de un método de trabajo de García, pero se puede tratar de separar las diferentes etapas de sus procesos de creación. No se trata de un director de escena que se borra tras la obra sino como un generador de un fuego que prepara una serie de explosiones entre todos los elementos del espectáculo y los espectadores. [...] García modifica todo. No termina nunca de profundizar un personaje, de inventar un juego escénico, de renovar sus motivaciones.

Por la piel, o por quién sabe qué radar, García se comunica sin hablar su lengua con grupos de diversos países. [...] Los problemas de arquitectura, de decorados, la concepción del vestuario, apasionan a García. Pero no le gusta lo “teatral”, no soporta el “decorado de teatro”. Por eso busca estructuras insólitas. De sus estudios de escultura en Bellas Artes ha conservado el gusto de tocar y utilizar materiales nuevos, crear la apariencia exterior de los personajes.<sup>2</sup>

## Las criadas

*Las criadas*, de Jean Genet, fue la primera de las tres experiencias de García con la compañía de Nuria Espert, que luego de muchos avatares políticos de censura logró estrenarse en Barcelona en el año 1969.

Nuria Espert (Clara) comenta:

... A nosotras nos lo repetía en todos los ensayos: “Inventen, inventen, no estén vacías, transfórmense en cosas, no me hagan ustedes una función, son piedras, son águilas, son dioses, son flores, no me estén pegadas a la tierra. [...] Esto era constante. Primero no sabíamos lo que quería decir. Estamos acostumbradas a inventar en torno a un texto, a inventar lo que el autor ha decidido que inventemos, y aquí se nos pedía por primera vez una participación directa...”<sup>3</sup>

Con especial lucidez, Julieta Serrano (Solange) reflexiona sobre el método de dirección de García:

... En su trabajo no había pausas, no había recuerdos, no había momentos de concentración en los cuales pudiéramos motivarnos por un sentimiento interno, todo tenía que ser espontáneo y vibrante, sin subtexto. Todo tenía que estar a flor de piel y, al mismo tiempo, no ser una especie de caparazón vacío. A él no le importaban las palabras, pero nosotras necesitábamos, para seguirle, conocer bien un texto que nos imponía sus propias exigencias y que era el que debíamos ensamblar en el espectáculo...”<sup>4</sup>

Por otro lado, Mayrata O’ Wisiedo (La Señora), narra de esta manera sus vivencias en *Las criadas*.

... No sé. Yo partí, como hacemos lógicamente todas las actrices, de la psicología del personaje. Luego vino el estudio de la forma de expresión. Y ahí es donde yo me sentí recién nacida y asustada... y temí que los doce días con que contaba fueran absolutamente insuficientes.

Pasé por el trauma más grande de mi vida. Fueron los doce días más espantosos y más maravillosos de mi carrera. Era una especie de abismo, de vértigo, de creación. Una creación angustiada porque resultó difícilísima. Yo me iba a casa llena de músicas y dominada por una sensación metafísica que nunca había sentido. Todo eso ha ido madurando de tal manera que hoy encuentro absolutamente clara mi

manera de hacer La Señora, que ya no podría interpretar nunca de un modo naturalista. Sería absolutamente imposible...<sup>5</sup>

Entrevistas a María Jesusa Andany (intérprete en *Yerma*) y Gal Solé (intérprete en *Divinas palabras*)<sup>6</sup>

Las declaraciones que continúan fueron tomadas por el director tucumano Rafael Nofal en el verano de 1997, en Barcelona. Colaboración generosa del creador para esta investigación. Formato VHS.

**Rafael Nofal:** ¿Cómo y cuando conociste a Víctor García?

**Jesusa Andany:** Cuando me citaron para el proyecto *Yerma* debí viajar de Bilbao a Barcelona. Venía en el avión estudiando el texto, de cómo lo haría, cómo lo diría, acostumbrada a una lectura común con cierta entonación. Pero aquel texto que yo sentía... cuando estuve en la lona, móvil, resbaladiza, se transformó en otra cosa que no podía sospechar... escuchaba las motivaciones que daba Víctor a cada palabra. Aquel texto poético se fue convirtiendo en una fuerza, en un texto monstruoso... agresivo... estaba todo el mundo poético de Lorca, estaba toda la violencia de las lavanderas... Ahora leo los textos para descubrir cosas que aparentemente no están en las palabras... no podría leer un texto como antes... Recuerdo que me citaron al Teatro Griego (aire libre) para hacer una lectura... Víctor se paseaba por las gradas del teatro, subía, bajaba, escuchando nuestras voces, mirando nuestros cuerpos y nuestras caras... Luego ya trabajando... recuerdo mi sorpresa, cuando corría por la lona como cucaracha, animalejo, insecto... descubrí que lo que hacía era otro teatro...

**R. N.:** ¿Cómo era trabajar con Víctor?

**J. A.:** Era supervitalista, pedía energía y fuerza bruta... trabajaba con el sonido de las palabras, no con el contenido... Llegué a la conclusión de que conocí a un genio.

**R.N.:** ¿Cómo era Víctor García?

**Gal Solé:** Era una persona estafalaria, extravagante, en el año 1973 venía de París con pantalones de color naranja... no querían parar los taxis, porque era muy raro; cuando salíamos de copas lo teníamos que hacer parar nosotros... era introvertido, dependía de los demás... cuando estábamos con *Divinas palabras*, con esos órganos que no entraban en los teatros, eran

8 y gigantes, él nos decía: “Aquí no hay ninguna pared, no hay nada, cuando esto se levante ustedes entren, cuando se ponga así... salgan...” Era una propuesta totalmente revolucionaria... rompía todos los moldes, ganamos todos los premios...

R. N.: ¿Cómo era Víctor en la relación con los actores?

G. L.: Les pedía a los actores lo que menos te podías imaginar... Le interesaba mucho el sonido, más que las palabras... le interesaba la fuerza de las palabras, siempre pedía cosas nuevas, le interesaba el sonido, aunque no se entendiera lo que decían... recuerdo que en *Divinas palabras*, nos hacía hablar y gritar por los tubos de los órganos...

R. N.: ¿Cómo era su vida?

G. S.: Le importaba muy poco su vida, se dejó morir, vivía de otra manera, no tenía equipaje, y cuando le faltaba algo lo pedía... estaba con lo puesto, vivía en otra dimensión, de otra manera... cuando se cambiaba dejaba la ropa en los hoteles...

J. A.: Víctor y Genet estaban en exacta y mutua relación, tenían algo en común, forman lo que el público burgués repudiaba. [...] ¡No quería vivir! Se dejó morir... le importaba muy poco la vida... no la vida que desarrollaba en el escenario, ¡la otra vida!, la de la cotidianidad, no le importaba... Se murió muy joven... vivió al margen de todo y así murió...

Casi llego a decir que, así como está Occidente, vivir es el acto más reaccionario que hay.  
Te comprometés, te ensuciás, hay tises y aflojes que dar, que conceder.  
Pero ¿cómo tener el estímulo, el motorcito para que siga suspirando un nuevo amor, ¿eh?  
Yo me siento muy hipócrita cada vez que me pongo optimista y sin embargo...

VÍCTOR GARCÍA

## Entrevistas de Odette Aslan a actores de *Gilgamesh*<sup>7</sup>

Ya estamos entrando en los años 60 cuando García deja la Argentina para ir a probar suerte como trotamundos. Década de grandes cambios, rupturas, transformaciones científicas, investigaciones espaciales, guerras, violencia urbana, Vietnam, racismo, asesinatos, *hippismo*, levantamientos estudiantiles, Mayo Francés, la Primavera de Praga, la guerrilla boliviana, matanza de estudiantes en la plaza de México, etcétera. Coinciden con los procesos de independencia de los países periféricos, donde los imperios centroeuropeos asentaron sus colonias argelina, marroquí y otras tantas de origen árabe, inglesas, senegalesas, congoleñas, más algunas rezagadas de América Latina.

Este acontecimiento de descolonización produce un fenómeno inesperado para las grandes metrópolis: los ex colonizados, ya sin padres ni colonos, sin industrias ni fábricas y con tierras devastadas, emigran masivamente hacia sus casas matrices en busca de trabajo y futuro para su gente, generando en estos centros (París, Madrid, Londres, Lisboa, entre otras) una gran cantidad de desocupados e indocumentados y pasan a vivir en barrios miserables y hasta en la propia calle. Travestis, prostitutas, hombres y mujeres marginales con habilidad para la música o el circo; artesanos, vendedores ambulantes, etcétera. Personajes que, en muchos casos, fueron invitados por Víctor García para incorporarse a sus equipos de comediantes, actores y técnicos teatrales.

Aparece aquí otra característica de su teatralidad: la de lograr equipos teatrales globalizados, sin discriminación de raza, sexo, idioma o color. Característica que lo ponen en la vanguardia de un fenómeno que, 30 años más tarde hasta el presente, fue conocido como lo “multicultural”.

### *Gilgamesh*, 1979, París

En las entrevistas realizadas por Odette Aslan a los actores árabes que actuaron en *Gilgamesh*, encontramos opiniones que nos hablan de las estrategias de dirección de García como también de los efectos artísticos y personales producidos en los actores entrevistados.

Salah Al Hamdani reconoce su experiencia diciendo:

García no habla nunca. Él da las llaves. Cada vez que lo veo me inquieta, me provoca... Niega la psicología. Hay que estar siempre en búsqueda del personaje, hacia lo extraño (20 de noviembre de 1979).

Por otra parte, Ahmed Senoussi expresó:

Bajo la dirección de Víctor no se participa con un oficio, una técnica, un razonamiento analítico, sino solamente con las percepciones. Sus indicaciones sumergen en lo onírico, sin relaciones lógicas (20 de noviembre de 1979).

Para Raouf Ben Yaghlane:

Víctor despierta una fuerza que está en nosotros. Esta experiencia me marca personalmente. Me hace tomar conciencia de que los otros directores tenían todo codificado. [...] Víctor se expresa a través del gesto, de la mirada, no por la palabra. [...] Gracias a él pude madurar, conocerme mejor, enriquecer mis relaciones sociales, humanas. Quedé un poco frustrado como actor (30 de noviembre de 1979).

La voz de otro actor, Ahmed Naji, narró el proceso de trabajo, personalizado, angustiante, profundo:

La primera semana que encontré a Víctor, él permaneció silencioso. Durante una semana no se intercambió una palabra, salvo, buen día, buenas noches. [...] Cuando el trabajo comenzó y él debió explicarse, nos mostró una filmación: *El balcón*, el espectáculo en San Pablo. [...] Recibí la filmación como una cachetada. [...] ¡Era tan extraordinaria!... ¿Sería capaz de trabajar con semejante director? Me sentía conmocionado más que por la epopeya (*Gilgamesh*)... Trataba de entrar en su mundo, en el que todo tomaba una dimensión monstruosa: el amor, la alegría, la tristeza. [...] Y comprendí por qué Víctor había hecho nacer en mí esa angustia, por qué no había querido que yo me instalara en el personaje. [...] Es alguien a quien no olvidaré nunca (6 de diciembre de 1979).

La estrategia de destruir lo aprendido está presente en la entrevista de Ali Ben Azzouz:

Víctor está muy en avanzada con respecto a nosotros. Rompe los cuadros tradicionales. Se lo comprenderá mejor más adelante. A mí él me ha quebrado como autor; yo escribía textos estructurados, primer acto, segundo acto... destruyó todo. Aprendo a hacer un teatro distinto... (14 de diciembre de 1979).

En un largo reportaje editado en Montevideo como libro, Héctor Alterio rememora su exilio en Madrid desde el 75, amenazado por la triple “A”, por actuar en la película *La Patagonia rebelde*. No tiene trabajo y la actriz Nuria Espert lo cita en el antiguo bar Dólar, para que conozca a Víctor García, un ser muy especial según ella. De baja estatura, tratando de disimularla malamente con altos tacones que le producen un vaivén al caminar, “farfullaba una mezcla de francés-tucumano-español”. Cabellos negros que le llegaban hasta los hombros y, para Alterio, un físico tucumano.

Después del almuerzo, el genial tucumano lo lleva a una librería a comprar *Divinas palabras*. Son las cinco de la tarde de un agosto bochornoso, cuando se sienta en la terraza de un bar céntrico. Víctor le habla en voz alta, algo que a Alterio le parece incoherente, cree que es producto de todo lo bebido. “A ver, léeme”, le dice el director, para oír la voz del actor.

Alterio lee discretamente tratando de no molestar a las mesas vecinas. “¡No, no, no!”. “¡Lánzate!”, grita Víctor abriendo los brazos. “¿Cómo que me lance?”, interroga el actor esperando que llegue Nuria para salvarlo de la situación. “¡Lánzate!”. Víctor le quita el libro de las manos y va hacia una familia española circunspecta, que bebe refresco. Le pide a la señora que lea a su amigo unas frases de Valle Inclán. La señora, asustada, no entiende. El otro, que no le gusta repetir dos veces lo mismo, insiste. El marido está desorientado y Víctor pide a la niña. El marido llama al camarero; es casi un escándalo.

Para Alterio, el tucumano iba por la vida en su nube propia. No era irrespetuoso, pero terminaba resignado aceptando con fastidio el choque con la realidad. “Pertenece a otra galaxia”. Sus puestas en escena, su concepción del teatro, no tenían que ver con la realidad que se vivía, pero había algo en la época que lo empujaba a edificar esa realidad teatral.

Nadie sabía de todo lo fantástico que se arremolinaba en su cabeza mientras pensaba en una puesta. Nadie sabía cuáles eran los límites a su libertad. Los periodistas le solían preguntar por el significado de una escena, y él contestaba “¡yo qué sé!”.

Víctor acepta que Alterio haga en *Divinas palabras* del marido de Mari Gaila; el papel de la hija de ambos recae en una hermosa adolescente. Un día Víctor decide una improvisación sobre la escena entre Pedro y la hija. A Alterio no le gustaba improvisar y más cuando le dan la pista de que debe producirse un incesto. Víctor le está repitiendo “¡Lánzate!”, una y otra vez. Les pide a ambos que se quiten camisa y blusa. Se apagan sorpresivamente las luces. El texto continúa desordenadamente. Alterio siente entonces que

un grupo de manos lo desnuda. Otro tanto ocurre con la adolescente. Era una situación límite y el texto brotaba del límite. Entonces Víctor García da por terminada la improvisación encendiendo las luces. Alterio empieza a obsesionarse por primera vez con un personaje.

Anda todo el día tras de él, mientras llevan *Divinas palabras* al Palais de Chaillot de París, a la Bienal de Venecia, Barcelona y Pamplona.

Quizás esta publicación, narrada excelentemente por el Dr. Eduardo Rosenzvaig, responda a la pregunta que alguna vez le hizo a García la investigadora Odette Aslan: “¿Por qué usted siempre dice ‘Ya es tarde?’”. Efectivamente, entiendo que es una de las tantas estrategias que tiene el director con los actores para que no tengan tiempo de pensar y hagan espontáneamente la acción sin ningún razonamiento, logrando así la tan mentada “improvisación” teatral.

Cuando el actor inglés Jim Dale, partenaire de Anthony Hopkins en *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Arrabal, no reaccionaba a sus indicaciones, García amenazó con “violarlo”, situación que asustó, desestructuró y descolocó al joven actor del Old Vic de Londres, en 1971.

Necesito hacer salir el alma del actor, controlar sus reacciones, desinhibir al comediante para que se exalte.

VÍCTOR GARCÍA

#### Notas

1. García, Víctor, “Víctor García: un director de vanguardia”, en programa de mano, reposición de *Las criadas*, en Sala Olimpia, Publicación, Centro Dramático Nacional, dirección Luis Pascual, temporada 1984-1985. Este espectáculo ha sido recuperado, post mórtem, por Nuria Espert y Julieta Serrano. Madrid y gira mundial.
2. Aslan, Odette, 1ª edición 1970, “Estudio de espectáculos de V. García, *Le cimetière de voitures*” en *Les voies de la création théâtrale*, tomo I, París, 1985, págs. 309 a 340, traducción Graciela Massa.
3. Monleón, José, en *Primer Acto*, nº 113, entrevista, Madrid, 1970.
4. Idem.
5. Idem.
6. María Jesús Andany y Gal Solé; entrevista de Rafael Nofal a artistas que trabajaron con Víctor García, Barcelona, verano de 1997.
7. Aslan, Odette, *Gilgamesh* en *Les voies de la création théâtrale*, tomo XII, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1984, págs. 88 a 91, traducción de Graciela Massa, Proyecto Ciunt Víctor García, 1997.
8. Eduardo Rosenzvaig “Víctor García: “¡Lánzate!”; texto publicado en “El Periódico”/ Carlos Werner-Tucumán.



obras representadas  
con la compañía  
de Ruth Escobar

---

**capítulo 7**



## > obras representadas con la compañía de Ruth Escobar

---

*El cementerio de automóviles - El balcón - Autos sacramentales*

En capítulos anteriores comentamos la representación de *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal, que Víctor García montó en Dijón, Francia, en 1966. La obra fue repuesta en 1967 y 1968 en el Teatro de las Artes de París. En esa ocasión, se montó un nuevo espacio escénico que afectaba a toda la sala y a la clásica caja de tipo “italiana” que ofrecía el Teatro de las Artes. García demostró así que la estructura del teatro a la “italiana” aún no estaba agotada y que con imaginación y talento se podían realizar espectáculos de vanguardia.

Con este espectáculo, representó a Francia en el Festival Internacional de Teatro en Belgrado (Yugoslavia), por el que obtuvo el Primer Premio y fue reconocido mundialmente. París se convirtió en una Meca a la que llegaron los representantes más paradigmáticos del teatro contemporáneo a ver la puesta e invitar a García con la intención de modernizar el teatro de sus países de origen.

En esta peregrinación llegó la actriz y productora brasileña Ruth Escobar que, al conocer a Víctor García, lo invitó a su país para que dirigiera una versión brasileña en San Pablo de *El cementerio de automóviles*. Comenzó de esta manera una relación de trabajo y amistad que duró 7 años, con la producción de otras 2 puestas: *El balcón* de Jean Genet (1969) y *Autos sacramentales* de Calderón de la Barca (1974).

Ruth Escobar nació en Portugal y desde los 16 años residió en Brasil. Poseía una intensa trayectoria teatral. Comenzó como actriz en teatros independientes en 1959, creó el Teatro Popular Nacional (TPN 1964-65), adaptando un ómnibus para realizar giras. Llegó a representar teatro gratis en barrios obreros ante 900.000 espectadores. En estas experiencias aparecía cierto compromiso social que le causó permanentes conflictos y persecuciones políticas por parte de los gobiernos militares y de las asociaciones anticomunistas en su país, con ataques armados a sus teatros, censuras, prohibiciones, amenazas y detenciones durante toda su apasionada carrera teatral.

Luego se convirtió en directora y productora. Construyó el teatro de Ruth Escobar con la sala original Gil Vicente, célula inicial de un complejo de salas alternativas –como la sala el Galpón y la sala de Oficina (Taller) en la calle de los Ingleses nº 209 en San Pablo–. Inauguró la Gil Vicente en 1964, con la *Opera dos 3 Vinténs* de Bertolt Brech y Kurt Weill, en beneficio de la asociación Nacimiento de Niños Pobres. Su expansión continuó con una nueva sala en la calle 13 de Mayo con el nombre de Teatro 13 de Mayo, en 1968.<sup>1</sup>

Ruth Escobar viajó a París en 1967 para asistir al espectáculo *El cementerio de automóviles* y decidió en esa oportunidad montar el mismo espectáculo en San Pablo, por lo que logró una cita con García, que comentó de esta manera:

El encuentro fue breve, tenía una cabeza desproporcionada en relación con el tamaño de su cuerpo. Su cabellera era enorme y en ella introducía sus manos con la intención de armarla o darle más volumen. Con una voluptuosidad solo comparable a la de Tônia Carrero cuando sacudía sus cabellos frente a las cámaras para probar las cualidades de un *shampoo*.

Víctor parecía un duende, llevaba un abrigo de piel en mal estado que casi arrastraba, heredado tal vez de algún actor latinoamericano. Nos reunimos en el Café de las Flores y pidió un coctel. Me escuchó con poco interés y mientras destruía mi currículum yo intentaba seducirlo con las bondades del “milagro brasileño”.

Después de más de una hora de intercambio de información, él puso sus exigencias: quería un garaje –no servía un teatro para su proyecto–, hotel, viáticos y caché en dólares.<sup>2</sup>



*Víctor García y Ruth Escobar, San Pablo, Brasil, 1969.  
Archivo de Ruth Escobar. Donación: Memorial de América Latina.*

En esta oportunidad, Brasil vivía una de las etapas más crueles de los 21 años de dictadura (1964 -1985). Arthur Costa e Silva (1967-1969) fue el segundo dictador de esta etapa, instaló la política de “seguridad interna” y con ella instauró un período conocido con el nombre de “años de plomo”, con participación del Comando de Caza Comunista (CCC) que intervenía en persecuciones a políticos retirados, personalidades civiles y militares, estudiantes, sacerdotes, sindicalistas,

escritores y artistas de todo tipo, como la actriz Norma Benguell y el cantante y compositor Chico Buarque de Holanda, entre otros. Esta situación también llegó al Teatro de Ruth Escobar, pues se lo acusaba de ser el “cuartel general de subversivos y de conspiración demoleadora de las buenas tradiciones de la familia paulista”.<sup>3</sup>

### *El cementerio de automóviles* (San Pablo-Brasil)

Sellado el trato con Ruth Escobar, García partió a San Pablo y con este clima de violencia y persecuciones comenzaron los trabajos preliminares.

Al no conformarle los teatros existentes, Víctor García eligió un espacio destinado a taller mecánico y lo adaptó para la representación de *El cementerio de automóviles*. Asimismo, adaptó los textos de Arrabal, la escenografía y los vestuarios. La idea de montaje era una réplica de la puesta en Dijón y no la de París, con la que se inauguró un nuevo espacio teatral, el Teatro 13 de Mayo, en diciembre de 1968. Disponía a los espectadores en torno a una rampa central con otras circundantes y en niveles distintos, y carrocerías de automóviles superpuestas, con una iluminación que lograba atmósferas extrañas y misteriosas. Los actores tenían ropas de cuero y, en algunos casos, estaban desnudos, como en la escena de *Primera Comunión*, una de las obras cortas de las cuatro que integran *El cementerio de automóviles*.

En cuanto la abuela solemne y majestuosa le daba consejos a la nieta, esta respondía reiteradamente “*sim mamaês*”. La niña estaba vestida con círculos concéntricos (anillos) de diferentes diámetros, hasta transformarse en un verdadero pastel de novia. Era la primera vez que se construía, ante nosotros, metáfora tan poderosa.<sup>4</sup>

Con esta propuesta se produjeron en el teatro brasileño cambios contundentes con respecto a la concepción del espacio escénico y, recién en esta oportunidad, se conoció en Brasil una nueva relación entre comediantes y espectadores, muy alejada del teatro tradicional. Esto provocó una revolución teatral comparada, teóricamente, con el espíritu concebido por la ritualidad de Antonin Artaud.

Sobre el impacto que causó la puesta en escena de *El cementerio de automóviles* en Brasil, el propio Fernando Arrabal comentó:

En San Pablo, el 22 de marzo de 1967, por vez primera en un teatro brasileño, una actriz apareció desnuda: Ruth Escobar [\*\*\*]. Víctor García también la dirigió en el papel principal de mi *Cementerio de Automóviles* y

en la lengua de su país. Un antiguo garaje en la calle 13 de Mayo fue totalmente remodelado y la escena tuvo una belleza visceral. Ruth Escobar es una actriz y productora de grandes proyectos. Meses después la imagen de ella, crucificada sobre una moto (pero arropada), fue utilizada para la campaña anual de la Oficina Nacional de Eventos y Turismo. Ruth, cuando le preguntaron: “¿Quién es usted?”, respondió modestamente: “Soy una actriz del teatro de Fernando Arrabal y Víctor García”.<sup>5</sup>

Con esta puesta Víctor García ganó, en 1968, el premio de la Asociación Paulista de Críticos de Teatro (APCT) como mejor director y mejor espectáculo del año. También recibió el Premio Gobernador del Estado de San Pablo en 1968.

Asimismo, con *El cementerio de automóviles* el teatro brasileño se planteó por primera vez una política de giras internas y fuera del país: Río de Janeiro en 1969 y Lisboa, donde estaba prohibida. Lo que fue una utopía en un momento se concretó en Cascais, Portugal, en 1973. Se alquiló un galpón para construir un nuevo teatro y trasladar la puesta de la obra. Ruth Escobar consiguió de esta manera, continuar con sus deseos de productora expansionista, por un lado, y unir sus dos patrias, por el otro.

### *El balcón*

Si bien *El cementerio de automóviles* fue una puesta escénica de éxito en la trayectoria de los emprendimientos de la actriz y productora Ruth Escobar, en cuanto a su objetivo de una propuesta de vanguardia, asistencia y entusiasmo del público paulista, como también en los aspectos económicos, sintió como carencia que el espectáculo era, en definitiva, una reposición de aquella puesta parisina. Esta situación no la conformó y quiso replantear su próximo proyecto, con la genuina aspiración de realizar una puesta totalmente pensada en Brasil, con montaje original, único y concebido allí. Esta idea fue compartida con el director Víctor García, y surgió así, de este nuevo pacto Escobar-García, el proyecto de *El balcón*, del Jean Genet.

García ya conocía la obra del dramaturgo francés porque, simultáneamente, ese mismo año y luego de problemas de censura, el elenco de Nuria Espert había estrenado en Barcelona *Las criadas*. El estreno de *El balcón* en Brasil se realizó el 29 de diciembre de 1969, y continuó durante todo el año 1970 hasta el 16 de agosto de 1971.

El texto dramático de Genet cuenta la historia de una casa de ilusiones, “un burdel de lujo”, donde un ciudadano común puede materializar sus fantasías sexuales y de poder. El cliente, previo pago por los servicios especiales, en la privacidad e intimidad de un cuarto, se convierte, mediante un disfraz apropiado para cada ocasión, en obispo, juez, general de ejército, etcétera, y en ese lugar puede ejercer sus fantasías de ser humillado, poderoso, perverso, masoquista, sádico, etcétera.

En el texto original, planteado como teatro dentro del teatro, la dueña del burdel, Madame Irma, controla desde una habitación ubicada estratégicamente, por medio de un sistema de tipo “panóptico”, lo que ocurre en cada una de las habitaciones privadas que usan los clientes.

En la puesta imaginada por García, la metáfora del burdel estaba invertida. Los espectadores no se relacionan como *voyeurs*—al estilo del teatro clásico en la que miran a los actores—, ya que el espacio escénico era una estructura circular, “escenario-espectador-arquitectura” y el espectador, como integrante de esa estructura, era observado por los actores.

Aquí observamos la genialidad del edificio escénico de García. Los actores, sobre un escenario móvil, bajaban y subían en un disco, como un émbolo, mirando a cada espectador como si fueran ellos, los “clientes” de los cuartos íntimos y privados del burdel, donde se realizaban las ceremonias secretas y la fantasía sexual de cada usuario.

Este juego de espejos y apariencias rompía los límites de lo ficcional escénico y de la realidad. Característica constante en la dramaturgia de Genet, como lo explica inteligentemente, el actor, escritor y crítico, Sergio Viotti:

El espectador no se comunica con un montaje sino que los actores se comunican directamente con él (lo que no sucede ni siquiera en los monólogos que, aunque nos son dirigidos, se interpretan dentro de la campana alucinatoria del mundo ilusorio de los espectadores de *El balcón*). Sucede que al ser nosotros parte integrante del teatro-escenario dejamos de ser *voyeurs* de ritos sexuales (una de las profesiones de la burguesía occidental) para ser, en la propia estructura de los cuartos de locura y placer, espejo del mundo genético, como los que cubren las paredes del fantástico burdel”.<sup>6</sup>

## El espacio teatral

En oportunidad del estreno de *El balcón*, la crítica paulista comentó así el impacto que había producido: “... *Um acontecimento da mais alta significação na história do teatro Brasileiro esta sacudindo Sao Paulo*”.<sup>7</sup>

Este comentario da cuenta de la conmoción que produjo la representación de *El balcón*. La crítica especializada usaba adjetivos no habituales para referirse a los

espectáculos teatrales de García, como en este caso, en el que se acude a un lenguaje que pertenece al ámbito de los movimientos sísmicos: “sacudió”, para apenas aproximar una idea de lo que fue aquel acontecimiento del arte del teatro.

Describir el espacio teatral de *El balcón* no es tarea fácil, no obstante intentaré hacer una ligera descripción guiado por el escenógrafo y realizador de la puesta, Wladimir Pereira Cardozo, quien lo refiere en el libro *Teatro de Ruth Escobar: 20 años de resistencia*, del autor Rofran Fernández, quien, a su vez, fue actor y asistente de dirección del espectáculo.

Es conocida la tendencia del director García hacia las remodelaciones y adaptaciones de espacios para sus representaciones teatrales. En esta oportunidad fue por más: en una triple acción de destrucción, construcción y nueva destrucción.

García y W. Pereira Cardozo construyeron un “cilindro metálico” de 25 metros de alto y 20 metros de diámetro, usando 86 toneladas de hierro para su construcción. Hierro que fue fundido y convertido en chatarra al finalizar las representaciones para recuperar algo del dinero invertido.

La torre en su interior generaba un cilindro “vacío”, que atravesaba desde el sótano (5 metros, bajo nivel de vereda) hasta el último piso de lo que quedó del teatro original existente.<sup>8</sup> Este espacio interior vertical fue un “espacio escénico” sin precedentes en la historia del teatro, un componente “inmaterial”, estructurante de la puesta.

Este “espacio vacío”, paradójicamente, estaba “lleno de sentidos”. Era el protagonista fundante en esta estética donde ocurrían las acciones flotantes de los comediantes. Provocar y desafiar la fuerza de la gravedad era la propuesta de García.

En las paredes interiores del cilindro, subía un piso en espiral ascendente, lugar donde se ubicaban las butacas para el espectador con barandas de seguridad que rodeaban al cilindro como un balcón continuo, también ascendente, desde donde el espectador –sentado al borde de un abismo– observaba y era observado por las sorprendentes, múltiples y simultáneas acciones del espectáculo que lo incluían en una tormenta de estímulos y que afectaba todas sus facultades perceptivas.<sup>9</sup>

El primer acto sorprendía e impactaba por el solemne ritual, tanto visual como auditivo, de la escena del obispo en actitud altiva, arrogante y agrandado con coturnos y vestuario imponentes. Con una mirada fija hacia el horizonte de espectadores que lo rodeaban, descendía sobre un disco de acrílico transparente de diámetro igual al de la torre, como un escenario móvil y gigante que bajaba y subía según las necesidades escénicas.

La transparencia del disco permitía al espectador mirar las escenas hacia arriba y hacia abajo sin interrupción visual.

Lo que correspondía al segundo acto se desarrollaba en dos *gaiolas* (jaulas metálicas), suspendidas y flotantes, donde las actrices viajaban por el espacio interno de la torre, dialogando cada una desde su jaula.

Las acciones del tercer acto se desplegaban sobre una rampa metálica helicoidal, que bajaba suspendida en el centro mismo del espacio interno y vertical del cilindro.

Todo esto ocurría en un entramado escénico con maquinarias, elevadores, tarimas, camillas ortopédicas y cuerdas. Actores desnudos en el aire, discos en movimiento, bandejas giratorias, gritos primitivos, aullidos, música clásica y barroca, sonidos de rituales, himnos religiosos, árabes, etcétera. La iluminación era intensa desde los extremos (sótano y cúpula), de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, con reflectores parabólicos aluminizados, como faros de automóviles de 20 metros de diámetro y rayos lumínicos, que se cruzaban rasando verticalmente el cuerpo y el rostro del espectador.

En medio de todos estos significantes en movimiento, el espacio estallaba y la torre metálica, donde se ubicaba el espectador, se abría como dos hojas de un portón de 25 metros de altura, para la escena de entrada de los revolucionarios, sorprendiendo al espectador como un edificio que se movía por un temblor. De ahí el calificativo del crítico impactado: “Un acontecimiento está sacudiendo San Pablo”.

En la escena final –de una belleza salvaje– un grupo de actores estaban distribuidos en todo el perímetro interior del cilindro, desnudos y con taparrabos. En medio de una luz fantasmagórica y con efectos de humo, surgían del pozo (sótano) subiendo como reptiles y llegaban hasta el nivel de los espectadores, mezclándose entre ellos. Escena que un crítico internacional comparó con la Capilla Sixtina: “Los precursores de la noción de teatro total, que preconizaban la fusión de todas las artes dentro de un espectáculo teatral, difícilmente podrían imaginar que existiría un día un teatro tan íntimamente ensamblado entre la arquitectura y la escultura”.

Este era un espacio que fundía literalmente arquitectura, espectáculo y espectador en un acontecimiento único y sin antecedentes.

Víctor García deja claro que no debemos esperar la realización de una historia que acontece, sin entregarnos al sentido místico de un grotesco y grandioso ritual, que se celebra. Ritual acentuado por los magníficos vestuarios creados por el propio director y por la ensordecedora mezcla sonora de himnos religiosos, combinados con efectos electrónicos, barullos de ritmos primitivos expandidos por el gigantesco espacio escénico con una

incesante sucesión de imágenes de alucinante y salvaje belleza. Belleza cruelmente grotesca, de los cuerpos humanos en movimiento, dentro de un cuadro visual totalmente insólito, de inédita violencia exacerbada por la belleza metálica de la estructura.<sup>10</sup>

En esta obra, la ruptura del espacio escénico y la novedosa relación de actores flotando, que se mezclaban con el espectador, quien a su vez se desplazaba conjuntamente con la arquitectura teatral que se movía, fueron los soportes estructurantes del espectáculo que, literalmente hablando, los teatros convencionales no podrían haber contenido.

### **Entre pasiones, producción y resistencia**

Como ya comentamos, el edificio teatral elegido para la representación de *El balcón* fue el teatro Gil Vicente, una de las salas del Complejo Teatral de Ruth Escobar. Para la puesta, fue necesario demoler el edificio casi en su totalidad, con el fin de construir la ya mencionada torre metálica de 86 toneladas de acero, imaginada por García y el escenógrafo Wladimir Pereira Cardozo.

El escenógrafo comentaba que, una vez terminada la demolición de la sala existente, comenzaron los trabajos de construcción de la torre. Dieciocho personas, durante 5 meses, cumplieron 20 horas de trabajo diario. Dormían hasta en el techo de lo que quedó del teatro anterior. Construyeron un fogón y contrataron una cocinera para que preparara las comidas desde la mañana hasta la cena.<sup>11</sup>

Estos costosos emprendimientos teatrales se encuentran en relación directa con la pasión que significaba el teatro para la productora Escobar, que muchas veces hacían tambalear y poner en riesgo la concreción del proyecto. En el caso de *El balcón*, el plan original contemplaba la capacidad de 300 plazas para el público, ubicado en la cara interna del cilindro metálico, con una sola fila de butacas, pegadas a la baranda, para lograr la comodidad del espectador. Se disponía a los concurrentes en un balcón helicoidal continuo de 5 pisos (de 20 metros de altura), para que tuviera una visión global del burdel; pero en los hechos reales, solo se llegó a 180 lugares. Esta capacidad real no alcanzaba a cubrir los costos de tan compleja producción, que involucraba tal cantidad de personas (40 actores y 20 técnicos y administrativos), lo que significó un desastre financiero y obligó a replantear nuevamente la capacidad del espacio del espectador y la duración de la representación (4 horas la noche del estreno).

La reorganización significó poner una doble fila de butacas para aumentar la cantidad de espectadores, y decidir los recortes de escenas que generaron crisis

agudas entre los actores y el director. Al momento de eliminar escenas completas, el director actuó de manera autoritaria, aduciendo su doble condición de director y responsable de todos los derechos de autor, cedidos por Jean Genet a Víctor García.

Reducida la duración del espectáculo a 2 horas, se comenzaron a realizar 2 funciones diarias, compensando y triplicando los ingresos por cada noche de representación, ya que con los costos de los 9 meses de preparación (construcción y ensayos), la producción estaba al borde de la quiebra. Desde el segundo día, *El balcón* se tornó un suceso artístico y financiero.

Una vez asegurado el éxito de la representación, la empresaria Escobar decidió invitar a Jean Genet a San Pablo para asistir al montaje de la obra. El dramaturgo aceptó la invitación y Ruth Escobar lo hospedó en su propia casa, a pesar de conocer lo que se decía del carácter de su invitado, que era irritante, intolerante y de reconocido mal humor, entre otros hábitos más complejos de su personalidad.

La intensa y cómplice relación lograda entre Ruth Escobar y Víctor García no estuvo exenta de peleas y crisis, que llegaron hasta la desesperación y el odio, vínculo que Ruth en sus memorias relata de esta manera:

Víctor fue una persona definitiva en mi historia teatral, conocía profundamente mi locura, mi ambición y mis delirios. También mis pudores de niña portuguesa. No tenía condescendencia, pedía más, siempre más, hasta lo exhausto. Cuando yo le decía que estaba quebrada (económicamente), él decía: “Jódase mi amor. Si quiere belleza y gloria hay que pagar, querida. Si no, no me llame a mí, que nada tengo que ver con tu mundito de burguesa de mierda, con la casita y los tapetes persas, los niñitos y otras tonterías”. Teníamos una relación fuerte, casi maldita y sadomasoquista. Nos amábamos y nos agredíamos como matrimonio. En las vísperas de los estrenos nos torturábamos hasta el odio. Yo lo amaba todavía más, con infinito respeto por su talento creador. Era una relación de destino.

Cuando le revelé que usaba cinturón de castidad, me tomó el rostro entre sus dos manos pequeñas y me besó en la punta de los labios: “¡Qué lindo, mi amor! Es una loca portuguesa, tarada y linda, ¿Y cómo hace pipi?”.<sup>12</sup>

Otro indicio de la pasión que Ruth Escobar tenía por el teatro, queda demostrado en la siguiente anécdota: cuando en pleno suceso de *El balcón* un reportero de prensa le preguntó qué haría con todo el dinero ganado con las representaciones, ella le respondió: “Tal vez un comerciante juegue el dinero a la bolsa, yo prefiero patrocinar mi locura: el teatro. Voy hacer *El cementerio de automóviles* en Río”. Así surgió la producción carioca de esa obra, nuevamente con los mismos problemas por el local, los actores y los técnicos.<sup>13</sup>

En relación con los tiempos políticos de represión, amenazas y persecuciones que se vivían en Brasil, como hemos señalado, *El balcón* no fue una excepción. Tampoco lo fue la respuesta de lucha, resistencia y difusión de Ruth Escobar.

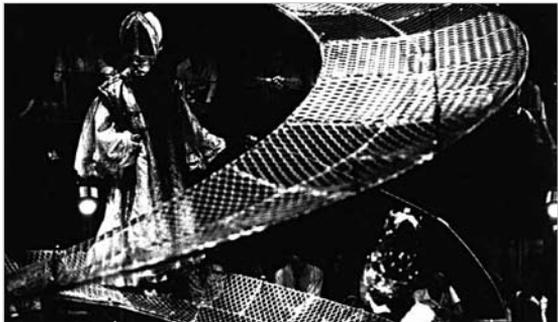
En una oportunidad, la actriz Nilda María que representaba el papel de Chantal (la revolucionaria), fue detenida y no llegó a la hora de la representación. Ante su ausencia, el teatro lleno y a la espera de que se confirmaran los rumores, Ruth Escobar autorizó que el espectáculo se iniciara. El segundo acto no comenzaba y, luego de un denso silencio, se escuchó por micrófono la emocionada voz de Ruth Escobar diciendo: “La vida es una real emulación del arte”. La actriz que hacía de revolucionaria en la ficción, había sido apresada en la realidad. A partir de ese momento, se decidió que no sería reemplazada hasta su liberación, y el segundo acto asumiría la ausencia de la actriz, en símbolo de protesta y haciendo difusión de lo que estaba ocurriendo en Brasil.

## Los premios

La crítica especializada y otras instituciones culturales, representadas por 14 especialistas del arte del teatro, otorgaron los siguientes reconocimientos al espectáculo *El balcón*: Mejor Escenografía, Wladimir Pereira Cardozo; Mejor Espectáculo y Vestuario, Víctor García; Mejor Actriz de Reparto, Celia Helena; Mejor Actor de Reparto Jonas Mello; Mejor Traducción Martín Gonçalves y Jacqueline Castro.

En suma, como premio especial y por unanimidad del jurado, Ruth Escobar fue reconocida con el Premio a la Personalidad Teatral del Año (1969), por el montaje mencionado.

Tanto las críticas locales, junto a los estudios y publicaciones extranjeras de la puesta de *El balcón* (*Performance*, Nueva York, V. 1, 1979; *The Drama Review*, Nueva York, V. 17, n° 2, etcétera), como el éxito obtenido por *El cementerio de automóviles*, lograron que el mundo comenzara a poner los ojos en el teatro brasileiro, quedando una marca hasta hoy no superada, como un antes y un después de Víctor García.



*Escena de El balcón, San Pablo, Brasil, 1969. Foto de Djalma Limonge, Archivo de Ruth Escobar. Donación: Memorial de América Latina.*

## *Autos sacramentales*<sup>14</sup>

Es asombroso pensar, ser en la vida una flor, que nace al amanecer y muere con las primeras sombras, mas, ya que la vida es así, vamos a comer y beber, aprovechando el día de hoy, ya que mañana morimos.

(...)

Muero señor desde el día en que vine a este mundo. Maldita noche fría en que fui concebido para tanto sufrimiento. Día sin sol ni aurora, noche sin estrellas...<sup>15</sup>

El tercero y último emprendimiento teatral del dúo Ruth Escobar-Víctor García fue *Autos sacramentales* de Calderón de la Barca, espectáculo que no se representó en Brasil.

El proyecto fue pensado para ser estrenado en el 8º Festival Internacional de Shiraz (Irán), el 21 agosto de 1974, como espectáculo de cierre del festival. La invitación de los organizadores del festival, significó para Ruth Escobar la concreción de un sueño. Es decir, el teatro de Brasil ya tenía un reconocimiento internacional y esto era una consecuencia de la repercusión mundial de las producciones de *El cementerio de automóviles* (1968) y *El balcón* (1969).

La gira hacia Irán significó una serie de inconvenientes que fueron presentándose uno tras otro, con momentos difíciles, discusiones, desertiones, hambre, elenco dividido, prohibiciones, censuras y desalientos, pero con final feliz. Experiencias que quedaron marcadas para siempre en la vida de los 20 integrantes de la aventura.

La gira duró 5 meses y 15 días, con 43 representaciones y diversas vivencias. En Irán, con censura; en la Bienal de Venecia, ese año, 1974, con el lema POR UNA CULTURA DEMOCRÁTICA Y ANTIFASCISTA; en Lisboa, con euforias democráticas y sin los 36 años de prohibiciones de la dictadura salazarista; y en Londres, en la famosa casa de espectáculos de vanguardia The Round House.<sup>16</sup>

### Lugar escénico

El proyecto de *Autos sacramentales* fue estrenado en Shiraz (Irán) y representado en Persépolis, en las escalinatas del Palacio de Darío.

La propuesta espacial estaba organizada, una vez más, con la “Máquina de representar” pensada por García. El dispositivo escénico: un gran diafragma de aluminio y cristal de unos 12 metros de diámetro, de diseño audaz y riesgoso para los actores si los movimientos de ambos –máquina y actores– no eran precisos.

Pesaba dos toneladas y media, había sido armado y probado su funcionamiento con excelentes resultados en Brasil, antes de la partida hacia Irán.

El proyecto estaba centrado en el dispositivo escénico como organizador del espacio y de las necesidades del discurso teatral, que podría representarse en distintos “espacios hallados”. Concepto que surgió de las categorías señaladas por Richard Schechner en sus axiomas del teatro, específicamente en el tercer axioma: “El hecho teatral puede llevarse a cabo, ya sea en un espacio totalmente transformado, ya sea en un espacio hallado”, según las siguientes opciones:

1. “Los elementos que integran cualquier espacio (arquitectura, calidad de la estructura, acústica, etcétera) deben ser puestos en evidencia y no disimularlos”.
2. “El orden accidental del espacio debe ser respetado”.
3. “Si hay una escenografía, su función debe ser la de interpretar el espacio y no enmascararlo o transformarlo”.
4. “Siempre hay que prever la posibilidad de que los espectadores creen nuevas situaciones espaciales de manera espontánea e inesperada”.<sup>17</sup>

En uno de los tantos encuentros para intentar el arreglo de la máquina, uno de los técnicos del equipo le preguntó al director argentino cuál era el significado de la máquina, cuál era su historia, a lo que García respondió:

¡Misterio!... El misterio de mi edad. Esto es un auto sacramental entonces necesito que el mundo entre en un estado grandioso. (...) Y no pongo a nadie sobre el disco, están detrás del disco. El espectador es como la máquina del señor, que se miren los personajes ahí aporta una perspectiva... Entonces, esta historia se levanta un poco y la vamos a levantar hasta el momento en que el espectador, desde arriba, desde abajo, por encima, observe una historia que sucede detrás. Esto se convierte en un tubo, en un túnel. El público nunca va a mirar la misma cosa. Pero en el momento en que el disco se abra, lo más grandioso sucederá.<sup>18</sup>

Otra vez, como en *El balcón*, se producía el entramado del espacio: la máquina y el espectador. En esta oportunidad: “El punto de vista, la mirada y la perspectiva del espectador, entre los sentimientos humanos y los conceptos abstractos simbólicos, alegóricos, teológicos, filosóficos, donde no alcanza la razón para explicarlos”.<sup>19</sup>

Una vez realizadas las verificaciones de funcionamiento en Brasil, la máquina fue desarmada, pieza por pieza, para ser empaquetada y embarcada en avión. El

primer inconveniente surgió cuando la máquina se extravió en el aeropuerto de Roma y llegó con unos días de atraso a Irán.

Además de la falta de tiempo para los ensayos, apareció otro problema: al finalizar el armado de la máquina, esta no funcionaba por los daños producidos en los trasbordos. Se llamó a algunos técnicos franceses pero no pudieron arreglarla, por lo que decidieron enviarla hacia unos talleres de especialistas a París. El elenco tenía que seguir ensayando en Irán hasta que llegara la máquina. La espera generó nervios, discusiones y peleas.

Finalmente, la máquina nunca llegó y se decidió prescindir de ella en la representación. Así, apareció otro inconveniente: el *sha* de Persia, Reza Paleva, prohibió la puesta en escena por desnudos del elenco brasileño de Ruth Escobar. Los ensayos previos se suspendieron. García se negaba a cualquier cambio, lo que significó nuevas confrontaciones con la productora. Por intermediación de Farhat Diva, se pudo estrenar, pero con la condición de que usaran mamelucos blancos.

Las críticas en Irán no fueron las esperadas, sostenían que “los desnudos eran irrespetuosos y agredían a la moral iraní”.<sup>20</sup>

#### **Acontecimiento teatral en la Bienal de Venecia, 1974**

Desechada la posibilidad del uso del dispositivo escénico y gracias a los inconvenientes sufridos, se percibía en el elenco un cambio de ánimo y decepción. Una invitación fuera de programa del responsable del área teatro de la Bienal de Venecia, Luca Ronconi –reconocido revolucionario teatral contemporáneo- produjo una intermediación positiva para todos, pues destrabó los nuevos intentos de censura por los desnudos que los grupos conservadores querían imponer.

En esta oportunidad, la batalla teatral de Escobar-García versus censura fue ganada. La Magistratura de Venecia declaró que el espectáculo felizmente había sido aprobado por la comisión, ya que consideró que: “La desnudez era de una pureza total, no tenía nada de obsceno”. Este hecho logró una jurisprudencia que sería válida para todo el territorio italiano.

El espectáculo *Autos sacramentales* se convirtió en el mayor acontecimiento de la Bienal: los actores salieron 12 veces a saludar para recibir el aplauso del público. Antes, la puesta había sido interrumpida 4 veces por los aplausos de la platea.

## La máquina de García nunca funcionó

Quizás sea oportuno recordar algunos conceptos de Víctor García respecto de su estética sobre los cuerpos:

“El desnudo viste los cuerpos con las transparencias de las almas”.

“Los trajes carecen de interés porque sólo sirven para cubrir los cuerpos en donde la afectividad emerge como la flecha de un arco”.

## Siete años de pasión, censura y creación

El año 1974 significó para la compañía de Ruth Escobar un año de realizaciones y objetivos cumplidos. En suma, un cambio de escala en sus proyectos teatrales, ya que lo inició organizando el Primer Festival Internacional de Teatro, efectuado en San Pablo, Brasil. El Festival contó con la presencia de elencos y personalidades destacadas del teatro internacional, como los directores Bob Wilson –con un espectáculo de 12 horas de duración–, el polaco Jerzy Grotowsky y Víctor García, quien inauguró el Festival presentando la puesta de *Yerma*, interpretada por la compañía española de Nuria Espert.

La compañía de Ruth Escobar terminó ese año con una invitación para cerrar el 8º Festival de las Artes de Shiraz, en Irán, con *Autos sacramentales*, el 21 de agosto de 1974. Estos logros reafirmaron la presencia internacional del teatro brasileño. Logros que coronaron los 7 años de relación de una mujer apasionada del arte del teatro, como Ruth Escobar, con el genio de Víctor García que, una vez más, demostró su desbordante capacidad de creador e innovador de la metáfora teatral.

## Notas

1. Fernández, Rofran, "As Orígenes" en *Teatro de Ruth Escobar: 20 años de resistencia*, Global, San Pablo, 1985, págs. 19-74.
2. Escobar, Ruth, "Cintos e Susurros" en *Maria Ruth*, Guanabara, Rio de Janeiro, Brasil, 1987, págs. 121 a 131.
3. Idem nota nº 2, pág. 124.
4. Magaldi, Sabato, "Nota sobre la muerte de Víctor García"; en *Teatro de Ruth Escobar: 20 años de resistencia*, op. cit., págs. 77-79. Traducido del original (portugués) por el autor.
5. Arrabal, Fernando: "Por primera vez en un escenario desnuda (...y desnudos)", en *El Globo*, Madrid, domingo 14 de septiembre de 2008, año XVIII, 6845. La fecha correcta de las declaraciones es 22 de marzo de 1968 (Nota del autor).
6. Viotti, Sérgio, actor, escritor y crítico en: *O Estado de S. Paulo*, San Paulo, 18 y 20 de enero de 1970.
7. Michalski, Yan, "O Balcão. Teatro visto na vertical" en *Jornal de Brasil*, 17 de enero de 1970. Citado por Rofran Fernández, op. cit., pág. 87.
8. Fernández, Rofran, op. cit., págs 83-96.
9. Agripino, José, director y Bodanski, fotografía, del film *El balcón*, film-extracto de 30 minutos de duración, del espectáculo montado por García en San Pablo, 35 mm en blanco y negro, producción de Ruth Escobar, 1973. Fragmento traducido del portugués y analizado por el autor.
10. Michalski, Yan, "Ritual de cruel belleza" en *Jornal de Brasil* 17 de enero de 1970, citado en Rofran Fernández, op. cit., pág.88. Traducido del portugués por el autor.
11. Rofran Fernández, op. cit.
12. Escobar, Ruth, op. cit., pág.125. Traducido del portugués por el autor.
13. Fernández, Rofran, "Cementerio de Automoviles", op. cit., pág. 77. Traducción del portugués por el autor.
14. Recordemos que, en términos generales: "Los autos sacramentales fueron haciéndose cada vez menos narrativos y, a consecuencia de las conclusiones contra reformistas del Concilio de Trento, los dramaturgos fueron intensificando sus contenidos doctrinales y alegóricos hasta que Pedro Calderón de la Barca les dio su forma definitiva en el siglo XVII. En su forma clásica, el auto sacramental desarrolla personajes simbólicos que encarnan conceptos abstractos o sentimientos humanos en medio de un lujoso aparato escenográfico para desarrollar una idea alegórica de carácter teológico o incluso filosófico; Pedro Calderón de la Barca lo define así: ...'Sermones / puestos en verso, en idea / representables cuestiones / de la sacra Teología, / que no alcanzan mis razones / a explicar ni comprender / y el regocijo dispone / en aplauso de este día'. En: [http://es.wikipedia.org/wiki/Auto\\_sacramental](http://es.wikipedia.org/wiki/Auto_sacramental).
15. Andrea Tonacci, director de cámara del film *Actúe más, pague más*, en 8 mm blanco y negro; gira *Autos sacramentales*, fragmento de textos, ensayos en escalinatas del Templo de Darío, 1974, Irán, documentación del Teatro de Ruth Escobar, Brasil. Traducción del guión del filme en portugués por el profesor brasileño Eloir Maciel.
16. Fernández, Rofran, "Excursão ao exterior"; op. cit., págs. 175-186. Traducción del portugués por el autor.
17. Schechner, Richard, "6 Axiomas for Environmental Theatre" en *The Drama Review*, nº12 Spring 1968, págs. 41 y ss.
18. Idem nota nº 15.
19. Calderón de la Barca: componentes de su definición de *Autos sacramentales*, expresados en nota nº 14.
20. Idem nota nº 14.



obras representadas  
con la compañía  
de Nuria Espert y  
Armando Moreno

---

**capítulo 8**

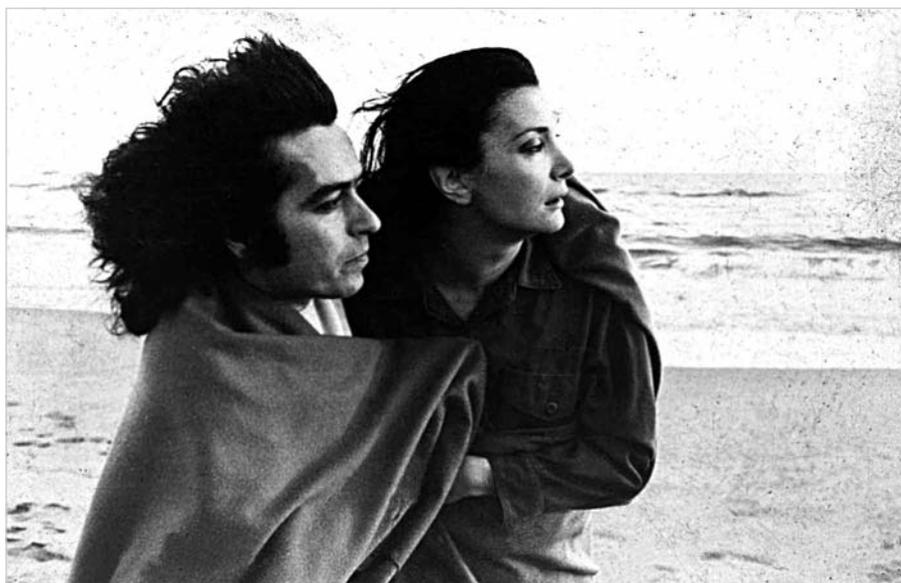


## > obras representadas con la compañía de Nuria Espert y Armando Moreno

*Las criadas* - *Yerma* - *Divinas palabras* (España)

El contacto de la Compañía de Nuria Espert (España), con Víctor García, se concretó a través del autor Fernando Arrabal; la propia actriz lo comenta en los siguientes términos:

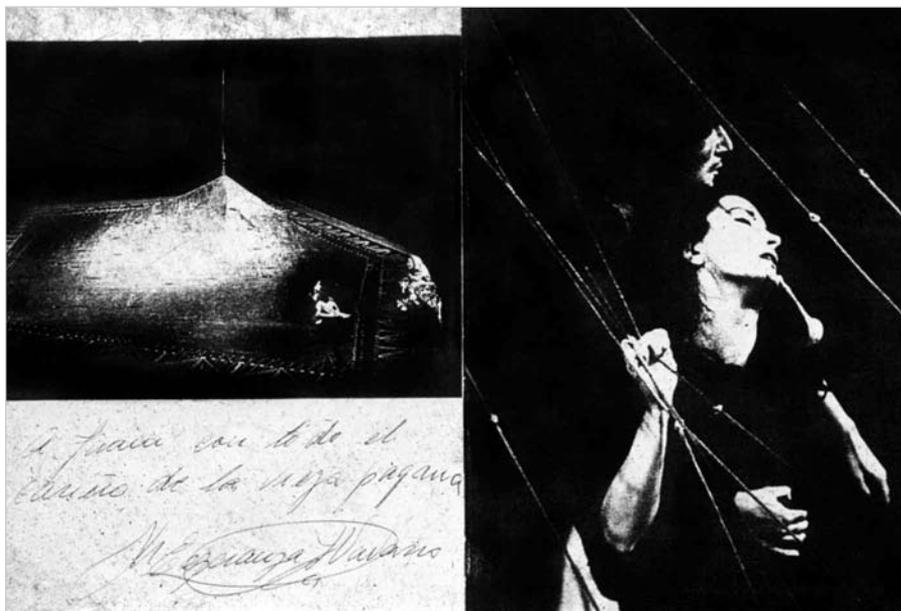
En el año 69, Fernando Arrabal nos habla por primera vez de él. Queríamos representar *Las criadas* de Jean Genet... queríamos encontrar un director que no fuera español. Porque habíamos trabajado con los mejores directores españoles y porque en España todos teníamos los mismos miedos, estábamos bajo la dictadura de Franco y todos teníamos la misma biografía, todos hacíamos el mismo teatro y Armando (Moreno, esposo de la actriz y empresario de la compañía) y yo creímos que necesitábamos un cambio profundo y Fernando Arrabal lo comprendió perfectamente y nos dijo: yo sé quién es esa persona, esa persona se llama Víctor García, es un director argentino, ha dirigido una obra mía, *El cementerio de automóviles*... es una persona difícil, es una persona especial, es un grandísimo talento, y si lo convencéis de que vaya a España, cosa que veo difícil, porque Franco está en el poder...<sup>1</sup>



*Víctor García y Nuria Espert. Archivo familia García.*

En estas palabras, Arrabal está nombrando a una personalidad difícil, incómoda, contradictoria, que detesta la política, las convenciones.

De la relación entre Nuria Espert y Víctor García surgieron producciones, que enloquecieron a algunos y desataron furiosas reacciones en otros, y que cronológicamente fueron: *Las criadas* de Jean Genet (1969), *Yerma* de Federico García Lorca (1970), y *Divinas palabras* de Ramón del Valle Inclán (1975).



*Yerma*, Nuria Espert. Madrid, España. Compañía Nuria Espert. 1971/75. Giras mundiales y varios premios internacionales. Archivo familia García.



Único dispositivo escénico y sus siete transformaciones. *Yerma*, Nuria Espert. Madrid, España. Compañía Nuria Espert. 1971/75. Giras mundiales y varios premios internacionales. Archivo familia García.

*ABC* de Madrid, del viernes 7 de febrero de 1969, en la página 65, Autocrítica de *Los dos verdugos* que se estrena hoy. Esta noche se estrena en el Reina Victoria *Los dos verdugos* de Arrabal. El autor dice de su obra:

Cuando Nuria Espert y Armando Moreno vinieron a París a pedirme más piezas (inéditas en España, aunque publicadas por estos mundos en seis tomos) creí que, a pesar del prestigio que tienen, se trataba de una pareja de

locos. ¿Podrían eliminar esos insuperables que han hecho que mis obras se interpreten normalmente en los principales teatros del mundo pero nunca ahí?... por fin consiguieron que al menos se autorizaran en Madrid treinta minutos de mi teatro: *Los dos verdugos*, pieza escrita hace trece años, en 1956, en un hospital de los arrabales de París. En efecto sólo unos admirables y quijotescos locos podían lograr esta ruptura.

Víctor García, el director de *Los dos verdugos* ha hecho creaciones prodigiosas de mi *Cementerio de automóviles*, tanto en París, en un teatro con butacas giratorias donde la pieza estuvo seis meses en cartel; como en Belgrado, donde obtuvo el Primer Premio; como en Dijón, donde un enjambre de motos a toda velocidad rodaba en torno a los espectadores; como en Brasil, donde las serpientes vivas y los coches calcinados exaltaron al público y donde el espectáculo acumuló los principales 'Oscar' de la temporada. Con estas direcciones superó incluso las representaciones de mi *Cementerio de automóviles* en Nueva York (donde bajo la dirección de Joseph H. Dunn, consiguió el Premio Oby), o las de La Habana, con Gutkin.

La significación de *Los dos verdugos* es clara: sobre un fondo de pesadilla y tortura, dos hijos se oponen entre sí como las dos mitades de una tierra desgarrada. Cuando el fanatismo que encarna a la madre parece triunfar, surge la imagen de un pueblo humillado, pero sólo provisionalmente derrotado por la intolerancia. [...] Arrabal.<sup>1</sup>



Yerma, Nuria Espert. Madrid, España. Compañía Nuria Espert. 1971/75. Archivo familia García.

## *Las criadas*

El estreno de las *Las criadas*, del autor francés Jean Genet, fue por un lado rechazado, denostado y por otro, resultó un acontecimiento señero, que hizo que el teatro español logre presencia y reconocimiento del público mundial y un lugar de prestigio entre las vanguardias teatrales contemporáneas.

La temática de *Las criadas*, escrita en 1946, en tiempos en que el autor estaba en la cárcel, fue tomada de una historia real, un crimen que conmocionó a la sociedad francesa en el año 1933. Dos sirvientas, las hermanas Lea y Christine Papin asesinan y descuartizan a su ama y a la hija de esta. Genet parte de esta crónica policial para escribir su texto.

En realidad, Genet ha puesto en escena “un solo objeto”, pero profundamente trucado, que no es uno ni dos; es uno cuando queremos verlo dos, y dos cuando queremos verlo uno; la pareja de sirvientas como un puro paso de contradanza de apariencias.

Y el lazo que une a estos dos reflejos es él mismo una relación trucada; ¿las hermanas se aman, se odian? Se odian por amor, como todos los personajes de Genet. Cada una encuentra en la otra “su mal olor”, y una de ella declara que “a la mugre no le gusta la mugre”. Pero al mismo tiempo, por debajo, cada una se adhiere a la otra por medio de una especie de promiscuidad carnal que da a sus caricias la dulzura insípida de la masturbación. ¿Pero dónde está la verdad de esta pareja de sirvientas? Cuando las vemos en presencia de la señora, Solange y Claire no nos parecen auténticas; falsa sumisión, falsa ternura, falso respeto, falso agradecimiento: todas sus maneras de comportamientos, mienten. [...] Pero cuando quedan solas representan: Claire representa el papel de la señora y Solange el de Claire. Y esperamos, a pesar nuestro, la vuelta de la señora, que hará que caigan las máscaras y hará que vuelvan a su verdadera condición de domésticas. En consecuencia su verdad está siempre en otra parte: en presencia de los amos, la verdad de un sirviente consiste en ser un falso sirviente y ocultar al “hombre” que es, bajo un disfraz de servilismo; pero en su ausencia, el “hombre” no se pone más de manifiesto, pues la verdad del sirviente, en la soledad, es representar el papel del amo. Y es cierto que los criados, cuando el amo esta de viaje, fuman sus cigarros, se ponen sus ropas, imitan sus modales. ¿Cómo podría ser de otro modo, puesto que el amo convence al sirviente de que no hay otro medio de ser “hombre” que haciéndose patrón? Es un torniquete de apariencias.<sup>3</sup>

En *Las criadas*, Genet nos muestra un mundo de representaciones y apariencias, presentando el mundo real como un teatro dentro del teatro, para lograr un universo ambiguo, dudoso, de falsa moral y reflejos de espejos, generando confusión entre la imagen real y la imagen reflejada, en una realidad de confrontaciones, deseos, poderes y sumisiones, de un mundo que no es lo que se dice que es, sino que es lo que no se dice.

Al igual que en otras obras, como *El balcón*, *Severa vigilancia*, *Los biombos*, etcétera, propias del universo literario de Genet, la atmósfera de *Las criadas* aproxima una crítica al mundo real, que para él, es aparente, cínico. Allí encuentra jerarquías del mal y del bien, donde el criminal se realiza en el crimen, como cualquier otra persona se realiza en su trabajo social o condición humana. Genet instaura otra moral, la moral del mal, donde el “mundo del bien” es visto como un mundo falso.

Es muy difícil encontrar en el teatro de Genet personajes nítidamente perfilados ya que, al igual que Luigi Pirandello, no cree que el ser humano posea estructuras coherentes. Su teatro es, por ende, una cámara de espejos donde no existe la realidad. Todo es apariencia e ilusión repetidas al infinito.

## El dispositivo escénico

Es un lugar claro y vacío donde yo sueño...

VÍCTOR GARCÍA

La propuesta escénica imaginada por Víctor García para *Las criadas*, era una cámara de espejos destinada a una celebración ritual. Estaba construida con paneles suspendidos de aluminio (1,20 m de ancho x 9 m de alto) que, a pesar de la independencia de cada uno, formaban un severo muro, continuo, curvo y reflectante, que rodeaba perimetralmente el espacio escénico.

Este ámbito de marcada verticalidad, con paneles que flotaban porque no llegaban al piso, materializaba un zócalo de aire de color negro, logrando el ámbito del rito. Poseía ejes de una rigurosa simetría especular, que atravesaban la sala y el espacio escénico, en el sentido longitudinal. Un escenario de fuerte pendiente lograba, paradójicamente, un equilibrio inestable, que producía tensión-calma-tensión; e invadía y movilizaba, en todo momento, la atmósfera de la representación.

En la cámara espejada, un “anillo negro” (en el piso) que coincide con el eje central y arrimada hacia proscenio, se privilegiaba el lugar principal del ritual

y, a la vez, era cama de la habitación de la “señora”. Enmarcada con un fondo de acceso a la habitación, el lugar más alto del escenario, captaba la mirada del espectador hacia las puertas de acceso, focalizado con grandilocuentes efectos de luz y sombras que hablaban de un más allá, distinto al de una simple puerta de entrada. Nos imponía, metafóricamente, la presencia de un espacio de misterio en el lado no visible de la escena (extra-escena), atrás de la cortina metálica.

Un vez más el dispositivo escénico de García, mostraba su característica fundamental y su eficacia, de ser “uno” y “diverso” (la cámara de biombos). Si el público, al comienzo del espectáculo, no podía advertir su funcionamiento, a poco de su desarrollo descubría las infinitas y simultáneas posibilidades de esta “máquina de representar”. Al igual que en todas las propuestas espaciales de García, el dispositivo escénico era “un elemento único” “intemporal”, “universal”, “flotante”, “diverso”, de una carga simbólica, que permitía ilimitadas posibilidades escénicas.



Las criadas. Versión francesa, l' Espace Cardin, París, 1971. Étude de Anne Marie Gourdon, “Les Bonnes: La perception du spectacle” en: Les voies de la création théâtrale, tomo IV, 1975, Centre National de la Recherche Scientifique, París, pág.288.



Las criadas. Nuria Espert y Julieta Serrano. Versión española, Madrid. Étude de Carmen Compte, "Les Bonnes": dans la réalisation espagnole de Víctor García, en Les voies de la création théâtrale, tomo IV, 1975, Centre National de la Recherche Scientifique, París, pág. 270.

Las criadas. Versión española, Madrid. Foto extraída del programa especial en homenaje post mórtem, 1984/85, recuperación de Las criadas. Fotos de: Montse Faixat, Pedro Pablo Hernández y Carlos Sánchez, donación de Nuria Espert para este libro.



En el caso de *Las criadas*, con la colaboración del escenógrafo Enrique Alarcón, la propuesta era un espacio desnudo, de imponente solemnidad ritual, despojado de objetos, únicamente un círculo, “altar-cama” y un “cáliz”, que con su exagerado brillo, superaba toda otra materialidad metálica del dispositivo, remarcando este significativo el punto máximo de la ceremonia teatral, acompañada con música de Juan Sebastián Bach, interpretada por Pablo Casals.

El espacio escénico es un espacio abierto, como una especie de sala de bisección, un lugar de ceremonias para estudiar a los personajes. De hecho yo quería crear un espacio para un buen trabajo en el sentido de (magia negra) limpieza del consciente y también del inconsciente; traté de limitar al máximo las posibilidades de fuga hacia temas literarios, poéticos o anecdóticos de modo de llegar hasta las últimas consecuencias (desgraciadamente teatrales) y he echo un trabajo sobre los actos, sobre los fluidos y no sobre las ideas...

VÍCTOR GARCÍA (*Las criadas*)

Alrededor del círculo se organizaban tres sectores, uno más lejano y dos zonas laterales. Como dijimos, en primera instancia, el espectador no podía prever el funcionamiento del dispositivo, funcionamiento que irá cobrando sentido en la medida en que el discurso teatral se desarrolle en el tiempo, apoyado por el texto y las acciones de las actrices.

Este dispositivo irá transformándose, mostrando sus múltiples y superpuestos significantes: visuales, auditivos (sonido, música, texto, gritos, histeria, resonancias), con movilidad de imágenes deformadas y multiplicadas por los efectos de reflejos de las superficies metálicas. El espectador irá construyendo la unidad y el funcionamiento de tanta materialidad resplandeciente y móvil, hasta encontrar sus múltiples y diversos sentidos.

A poco de andar, uno descubría que el muro metálico de paneles era móvil y estaban separados entre sí, independientes uno del otro, permitiendo movimientos diversos, caóticos y rítmicos entre un panel y otro. Los biombos, manipulados por las actrices, iban despejando y perforando aberturas en cualquier punto del muro, para producir sentidos de puertas, ventanas, roperos, espejos, vecindad. Un mundo, adentro latente (el pasillo, el jardín, la cocina, la bohardilla) se conectaba con el mundo de afuera (el teléfono, la calle, los taxis, el bar, etcétera).

En este plano de significación (teatralidad), el director no dudó en utilizar la escenografía por fuera de la verosimilitud naturalista, sino desde un punto de vista metafórico y contundentemente teatral.

Denis Bablet, en su lúcido estudio *Una escenografía para "Les bonnes"* comenta:

Los biombos son a la vez muro de un lugar y conjuntos de puertas que uno entreabre. Una conduce a la cocina, otra es puerta de un armario, es conjunto de ventanas y también, cortinas que se levantan a mano. Uno de los paneles es espejo en el plano imaginario, así el nivel de la realidad inmediata es el equivalente a cada objeto (puerta, ventana, armario). El texto, los gestos, se organizan para la teatralidad llamada por la acción y un segundo plano de significación, que no se liga a la evocación directa de los objetos, sino que la sobrepasa para transcribirla en presencia, movimientos y constituye la lectura profunda de las sirvientas de Víctor García. Un ejemplo nos muestra la llegada de Madame, al fondo de la escena las dos sirvientas, teniendo los biombos centrales abiertos; la Madame, entra sublime, descendiendo o surgiendo como de otro mundo, no es simplemente Madame, sino la imagen que las sirvientas se hacen de ella.

Los dos batientes abiertos pueden ser el equivalente naturalista de una puerta de entrada, pero son más que eso, constituyen un suceso extraordinario: del dominio de lo cotidiano pasamos al dominio de lo trágico...

Gordon Craig, comenta en su libro *El arte del teatro*:

Un porche alto y severo de fondo es más apropiado para la tragedia...

Continúa Bablet:

Solange comenzando por el centro, golpea todos los biombos, que en juego loco giran y se golpean entre sí, ya no son más los muros de la habitación de la Madame, para las criadas son los muros de una prisión que las asfixia, y no solamente físicamente. La decoración contribuye acá a producir una rebeldía contra esta situación, que se amplifica con los elementos caóticos, golpeados por los comediantes y con los ruidos producidos por los choques entre biombos. Los biombos se vuelven un "gon", donde los golpes repetidos, martillean y dan ritmo a la acción, las puertas se golpean, más por la voluntad de García que por la de Genet.<sup>4</sup>

## Reconocimientos, premios y críticas

*Las criadas*, tenía previsto su estreno en Madrid, en el teatro Reina Victoria y la censura franquista la prohibió porque compartía la cartelera con la obra *Los dos verdugos* de Fernando Arrabal. Finalmente, se estrenó en el Poliorama de Barcelona, el 21 de febrero de 1969, donde no obtuvo la trascendencia esperada.

Cuando se estrenó en el teatro de la Ciudad Universitaria de París, se produjo el impacto internacional que se confirmó más tarde en el Festival Internacional de Belgrado de 1969, allí *Las criadas* ganó el Primer Gran Premio.

De regreso a España, reestrenada en el Fígaro de Madrid, el polémico montaje alcanzó un triunfo glorioso. Y continuó con giras por las principales ciudades y capitales del mundo: París, Viena, Londres, Valencia, Roma, Florencia, Berlín, Praga, Tenerife, Festival de Shiraz (Irán), Nueva York, etcétera. Recolectó además de otros numerosos premios, aplausos y críticas que hablaron de una de las puestas de mayor trascendencia, junto con *Yerma*, en la carrera teatral de la compañía de Nuria Espert y Víctor García.

Con *Las criadas*, García realizó, además de la puesta española, otras dos versiones. Una con elenco francés en 1971, en el Espacio Cardin (París) y otra en el Teatro Experimental de Cascais (Portugal), en 1972, con actrices locales. Entre ellas, la gran intérprete Eunice Muñoz.

En estas versiones las propuestas escenográficas fueron aparentemente las mismas que en la puesta española, aunque tuvieron algunas diferencias mínimas. Los paneles eran de diferentes materiales. En algunos casos, de aluminio alternado con madera pintada y sin articulaciones al piso, de manera que tenían un movimiento libre, suelto, produciendo en sus movimientos efectos de mayor caos, choques y sonidos diferentes (España). En la versión francesa estos paneles eran totalmente de aluminio con una articulación al escenario de tipo pivote, para controlar los movimientos y el ritmo sonoro. El piso también era metalizado para producir brillos de encandilamientos, reflejos de imágenes, y distintas dificultades corporales en los desplazamientos de las actrices.

No obstante, la modificación fundamental se focalizó en las expresiones de color local, dicción y modos corporales, acorde a los hábitos y “gestus”,<sup>5</sup> marcando la impronta cultural de cada lugar.

No podía ser puesta de otra forma, y ésta que le dio  
García, solo puede darla un genio...

JEAN GENET (*Las criadas*)

## Resumen de críticas

Ambas, Julieta Serrano y Nuria Espert (*Las criadas*) han logrado su dominio: el absoluto equilibrio entre las opulencias de una expresión corporal desenfrenada y las riquezas de una modulación fonol que distiende desde el gemido y el rugido hasta la música...

LORENZO LÓPEZ SANCHO (*ABC*, 1969)

Con *Las criadas*, García impone a los actores un trabajo en tono mayor, tan alejado del realismo como de gratuitos distanciamientos, y así el texto no deja de ser sustancia...

JAIME PICAS (Barcelona)

Cada espectador percibirá enseguida, al descubrir a Nuria Espert hundida y salvada en los profundos de este espectáculo ritual, que ella supo convertirse en el alma de este sacrificio incruento, inmemorial y deslumbrante...

DOMINGO PÉREZ MINIK (*El Día*)

## *Las criadas* en Argentina, 1984

Ocho años después de haber bajado de cartel (1975), *Las criadas* se reestrenó en 1983, en el Teatro Principal de Valencia, continuando con giras por ciudades españolas.

Luego, la meta fue Argentina, debido a un pacto sellado entre Nuria Espert y Víctor García, ya que ambos soñaban con esa presentación. El pacto se cumplió a medias, debido a la muerte del director en 1982. La actriz española logró realizar el deseo de Víctor. El acontecimiento se concretó en un homenaje post mórtem con la representación de la obra en el teatro Odeón de Buenos Aires, el 7 de junio de 1984.

El crítico del diario *La Nación* titula su crítica a cuatro columnas: “El alucinante universo de Genet en una excelente realización”. Al referirse a la puesta, comenta en uno de sus párrafos:

La dirección de Víctor García responde a un temperamento que brilló en *El cementerio de los automóviles* de Fernando Arrabal, y no fue tan convincente en *Yerma*. Ha escogido una impronta exasperada, lo que coincide con la sensibilidad del autor. Una escenografía de plano muy inclinado exige a las actrices prodigios de equilibrio, sobre todo cuando deben calzar coturnos. Los diálogos se dicen entre gritos, que en este caso

son funcionales. García trató de provocar y lo hizo con inteligencia, con plena compenetración con el autor.

De las actrices, fue Julieta Serrano la que mereció las más entusiastas palmas, por su intensidad e identificación con el personaje y hasta su muy adecuado físico para el papel. Es una intérprete magnífica y de garra. Muy bueno fue el trabajo de Nuria Espert, que tal vez compuso con demasiada elegancia su parte, y menos acertado el de Mayrata O'Wisiedo, que debería cuidar su dicción. La escenografía es espléndida y adecuada, al igual que el vestuario.

## *Yerma*

*Yerma* fue representada por primera vez, el 29 de diciembre de 1934, por Margarita Xirgu, en el teatro Español de Madrid. Después de la Guerra Civil y el asesinato de Federico García Lorca, se hicieron en España dos montajes importantes, según relata el reconocido especialista y crítico teatral, José Monleón. El primero lo dirigió Luís Escobar y se estrenó en el Teatro Eslava de Madrid, el 3 de octubre de 1961. El segundo montaje lo dirigió Víctor García para la compañía de Nuria Espert. Esta puesta se estrenó en el teatro de Comedia el 29 de noviembre de 1971, luego de varios intentos y frustraciones de estreno. Uno de ellos fue en la Plaza del Carbón de Granada, donde las hermanas de Lorca no lo permitieron, por ser Granada un lugar de dolor para la familia. Luego se intentó en el teatro Griego de Barcelona y en el Auditorio de Tarragona, lugares prohibidos por la censura franquista.

Para el montaje de *Yerma*, la compañía de Nuria Espert y Armando Moreno, invitó por segunda vez a Víctor García para la dirección de la puesta. Indudablemente, esta decisión se debió al éxito y repercusión internacional que alcanzó la representación de *Las criadas*.

## **Dispositivo escénico y temática**

Como sabemos, la trama del poema trágico *Yerma* se sitúa en la campiña española. La protagonista, Yerma, casada con Juan hace cinco años, espera desesperadamente un hijo que no llega. Al comentarle a su marido, mes a mes, la frustración que le producen sus ciclos menstruales, este le contesta que no le preocupa. Ante la creciente obsesión de Yerma de querer tener su hijo, el marido llega a sospechar que esta podía llegar al adulterio, por lo que ordena a sus

hermanas solteras, que vigilen en todo momento a su mujer, situación que las lleva a convertirse en la sombra de Yerma.

Sospecha inútil, ya que Yerma, por sus principios sociales y por su condición de mujer honesta, entiende que debe pertenecer a un solo hombre.

En la escena final, cuando su marido le confirma que nunca pensó en un hijo, Yerma entra en un ataque de extravío y estrangula a Juan (su marido), mientras repite las palabras finales del poema trágico: "...He matado a mi hijo".

El dispositivo escénico de *Yerma*, producto de la imaginación de Víctor García, con asesoramiento y montaje del destacado escenógrafo catalán Fabiá Puigserver, consistía una vez más en una "máquina escénica" de elemento único: una lona elástica. Su superficie de geometría poligonal, estaba contenida y sostenida por una pasarela metálica perimetral, que funcionaba como el borde del parche (la lona) de un tambor gigante, elevado unos dos metros en su parte de atrás (foro) y caía en plano inclinado con fuerte pendiente hacia la sala. Se apoyaba en el borde más saliente del proscenio.

Este dispositivo escénico resultaba una nueva provocación de la frondosa imaginación de García. Un choque cultural sin precedente que irritará a espectadores y críticos acostumbrados al teatro de escenario, con decorado tradicional, realista, de paredes encladas, con arcos de medio punto. Hasta ese momento, eso se esperaba a la hora de llevar a escena la poética lorquiana.

Aquí, la propuesta era otra. Deslumbraba y alucinaba a la otra mitad de espectadores y críticos, ya que asistían a una versión fuera del tiempo, abstracta, alejada de toda imitación naturalista.

Efectivamente, el dispositivo de características "abstractas", sin referencias de tiempo ni lugar determinado, era una constante permanente en la poética y estética de García.

Este tratamiento también se hacía visible en la interpretación de la historia. ¿Se hablaba de una mujer concreta, o estábamos ante una esterilidad alegórica de una sociedad? Ante esta disyuntiva, García se alejaba de una interpretación individualista acerca de la esterilidad de una mujer. Surgía entonces una propuesta ideológica donde la anécdota quedaba superada. Antes que mostrar una historia, García quería hablar de un tema: "Esta no era la tragedia de una mujer estéril –señaló–, sino la tragedia de la esterilidad entendida en su sentido más amplio y ligado al estancamiento de una sociedad".<sup>6</sup>

En el dispositivo escénico de *Yerma*, la lona proponía diversas y múltiples interpretaciones: la aridez de la esterilidad, la geografía de la Península Ibérica, el suelo sin simiente, un paisaje inconcreto, un paisaje sin la acción de la gravedad, etcétera.

Comenta la especialista y semióloga teatral Anne Ubersfeld:

La lona sobre la que evolucionan los personajes de *Yerma*, en la puesta en escena de Víctor García, podría ser interpretada (además de una ruptura de la tradición realista) como una imagen metonímica compleja del ambiente de titubeos, complejos y mezquindades de la sociedad que cerca a la protagonista; metonímico o sinecdóquico es también el deterioro progresivo y derrumbamiento final del decorado.<sup>7</sup>

### **Dispositivo: funcionamiento y significación**

El dispositivo escénico, como ya dijimos, era una estructura metálica, marco y soporte a la vez de una lona elástica, que iba transformándose permanentemente en todo el desarrollo del discurso teatral. En diferentes lugares de la superficie de la lona se hicieron perforaciones como anillos. Los servidores de escena, a manera de “distanciamiento” y a la vista del espectador, trabajaban colocando allí ganchos que accionaban las poleas, manipulaban los tensores que colgaban de la parrilla y eran los responsables de producir los cambios y transformaciones de los paisajes simbólicos-metonímicos de los distintos momentos de la escena. Así se producían nuevos juegos que involucraban a los actores.

Esta disposición de piso flotante y elástico condicionaba y exigía a los intérpretes actitudes corporales inusuales, inéditas, diversas y diferentes a los movimientos que ocurren en el clásico piso horizontal, rígido y fijo del escenario tradicional.

El espacio escénico estallaba en significantes de paisajes áridos, con montículos y cráteres inconcretos, equivalentes a los de la superficie lunar. Con el mínimo desplazamiento, los actores rompían el equilibrio y movilizaban toda la estructura espacial y escénica, situación que los obligaba a experimentar y buscar constantemente su estabilidad. Acciones, que fueron visualizadas por Víctor García al momento de los ensayos, con indicaciones tales como:

No mires la lona, no mires el hierro; aquí no hay ninguna pared, todo está en el aire. Las cosas suceden en el aire, y tenemos que luchar para que la acción se despegue de la tierra. Esto existe para crear una sensación; no estamos exhibiendo un decorado. No hay decorados. No hay trajes. No hay

nada que proponer estéticamente. Es el desierto total, y de ahí, inclusive, casi la sensación de vértigo que produce el espejismo: cuando tú ves agua en el desierto y te mueres de sed porque esa agua es una alucinación. Es eso y por ello los actores tienen que caminar un poquito fuera de la tierra, un poquito como en la luna. Por eso, la disposición escenográfica tiene ese aspecto de ficción. Pero cuando esté iluminado y acabado el montaje, desaparecerá toda apariencia descriptiva. No existe ninguna voluntad de exhibir los medios técnicos.

Simplemente, Yerma es la luna, Juan es el sol comido por la luna, eclipsado por la luna, y unas cuantas otras posibilidades que quedan gravitando, en estado poético. No olviden que *Yerma* no es una pieza de teatro, no es una comedia, no es un drama, no es una tragedia; es un poema dramático. Hay que estar extremadamente sensibilizado y permeabilizado para llegar a comprender y expresar a un poeta como Lorca.<sup>8</sup>

De la misma manera, el habla y la dicción de los actores, era diferente. El texto era cantado, gritado y recitado.

¡Ay de la casada seca!  
¡Ay de la que tiene pechos de arena!

Recitados acompañados con el repiqueteo de gigantes castañuelas, incorporando a semejante extrañamiento y árido paisaje, una sutil impronta de carácter referencial (andaluz).

No obstante tanto alejamiento e innovación, el texto dramático estaba literalmente (sic) respetado del original.

Para la descripción de las distintas transformaciones del dispositivo escénico de *Yerma* de Víctor García, considero oportuno transcribir los impecables y precisos cometarios del destacado director y teórico teatral, Dr. Francisco Javier:

**Primer acto (1er cuadro).** Se trata entonces de una escena interior. En la puesta en escena de V. G., la tela tendida al máximo ofrece a los esposos una especie de lecho vasto y palpitante, y a los otros personajes, una superficie imprecisa sobre la cual van a establecer las relaciones de la primera parte de la obra.

Podemos interpretar aquí que tales palpitaciones de la lona, son la “cama-ventre” de una mujer deseosa de ser madre. Se especula también, según el actor

español Gal Solé: “García quería que la lona sea una piel de toro, sin darse cuenta (risueñamente) de la imposibilidad de encontrar un toro de semejante tamaño”.<sup>9</sup>

Continúa, Francisco Javier:

**Primer acto (2º cuadro).** Se desarrolla en el campo. En la puesta en escena de Víctor García, el espacio no era exterior ni interior: es el producto de una oposición espacio firme y espacio fluido, tal vez, tierra y agua.

**Segundo acto (1er cuadro).** Permite un empleo del dispositivo aún más espectacular: en el 1er cuadro Federico García Lorca indica: “Corriente donde lavan las mujeres del pueblo. Las lavanderas están situadas en varios planos”. Las mujeres lavan la ropa, hablan, cantan, y comentan maliciosamente la situación en que se halla Yerma. Inspirado por esta actitud de las mujeres –que constituye lo esencial de la situación– y por el dispositivo escénico, Víctor García deja de lado cualquier referencia naturalista e instala mujeres en el espacio fluido. La tela es entonces agitada por el movimiento frenético de sus danzas gozosas y burlescas, acompañadas por el repiqueteo de enormes castañuelas. El efecto es sorprendente: un espacio multiforme al máximo.

Mientras las lavanderas agitan y golpean la ropa al compás de su canto (acción física, reemplazada aquí por la danza) aparecen las cuñadas de Yerma, que son dos solteronas. Su hermano las ha llamado para que vigilen a Yerma: están allí, bien plantadas sobre la pasarela. El contraste es muy significativo: al movimiento y a la agitación, se opone la rigidez, la inmovilidad. Una lavandera exclama: “Son medidas hacia adentro”

**Segundo acto (2º cuadro).** Presenta otro magnífico hallazgo de Víctor García: Yerma, acostada de espalda, en el centro mismo de la tela; con las piernas levantadas y abiertas, recita el poema: “¡Ay, pechos ciegos bajo mi vestido!”; Yerma está íntimamente unida a la tela, que la recibe en ese momento como solo la tierra puede hacerlo; de ella emergen sus piernas como dos tallos de una planta deseosa de germinar. Aún inmóvil, se ve que no está en un plano rígido, sino sobre algo palpitante y delicado como la piel tensa del vientre de una mujer encinta...

**Tercer acto (1er cuadro).** Constituye un buen ejemplo de las muchas posibilidades que ofrece el dispositivo escénico imaginado por García.

Federico García Lorca señala: “Casa de Dolores la conjuradora”. Los tensores que descienden de la parrilla aferran la parte delantera de la tela y la elevan, mientras los cables de los tensores que unen el mismo borde de la

parte delantera de la tela con la pasarela, ceden, componiendo así un bosque de barrotes. Los actores están ubicados sobre el piso del escenario, cercados por el marco de hierro de la pasarela, debajo de la tela izada, detrás de los cables de los tensores. El dispositivo sugiere una caverna. Se podría decir que la tierra acaba de sufrir un cataclismo y que Yerma visita a la hechicera en una sombría cueva.

**Tercer acto (2º cuadro).** Primer movimiento: “...Alrededor de una ermita, en plena montaña”, la tela ha sido totalmente izada: los actores accionan debajo de ella, como debajo de una tienda de tela, rodeados por cables de los tensores. Segundo movimiento: varios tensores enganchan la parte posterior de la tela y la elevan hasta formar una muralla. Jóvenes desnudos, aferrados a las orejas de la tela, serán izados con ella. El conjunto ondea en el aire amenazadoramente, componiendo de manera muy expresiva la imagen ambigua de ese lugar donde los sentidos religioso y pagano de la vida se entremezclan.

El personaje llamado La Vieja dice a Yerma: “Venís a pedir hijos al Santo y resulta que cada año vienen más hombres solos a esta romería; ¿qué es lo que pasa?”. Y otra mujer agrega: “Un río de hombres solos baja esas sierras”. [...] El espacio determinado por la tela expuesta verticalmente, como un tobogán, se anima. El movimiento de ola la agita, con su carga de hombres, que amenaza caer sobre las mujeres que han ido a pedir al Santo la gracia de un hijo. [...]

En el momento final de la obra, cuando Yerma oye de labios de su propio marido que él jamás ha querido un niño –“¿Y nunca has pensado en él cuando me has visto desearlo?”–, y lo mata, el dispositivo escénico permite que Víctor García alcance su logro mayor. [...] La tela, tomada por debajo en su parte media, y arrastrada hacia atrás horizontalmente, hace un movimiento de báscula, de tal manera que los cuerpos de los actores –que estaban tendidos en el centro– quedan envueltos en la tela: hundidos en la tierra.

Es preciso señalar que el color –componente muy importante en la determinación del espacio escénico– sugiere permanentemente el elemento tierra. La gama entera de este color cálido domina el espectáculo, omnipresente en los trajes y en la tela del dispositivo. No hay en el espectáculo ningún otro color. La iluminación no hace sino seguir las propuestas inusitadas del dispositivo, su forma inédita de determinación del espacio, y no juega en consecuencia sino un papel complementario.<sup>10</sup>

## *Yerma* en Argentina

En la publicación del domingo 14 de abril de 1974, del suplemento cultural del diario *La Opinión*, el periodista Enrique Raab<sup>11</sup> (secuestrado por la dictadura militar en 1977) comenta el acontecimiento teatral que significaba la versión de *Yerma*, de García Lorca, dirigida por el argentino Víctor García y estrenada dos semanas atrás, el 29 de marzo:

El miércoles pasado a partir de las 20 era bastante arriesgado aproximarse a la cuadra de Corrientes al 1600, frente a la boletería del Astral: racimos humanos pugnaban por perforar otros racimos igualmente humanos, todos enarbolando unos billetes de mil pesos viejos y gritando hacia la reja del boleterero, cosas como estas: “Aunque sea parado”...o “Un amigo tiene un palco”, “¿No se pueden agregar dos sillas?” o “¿Por qué no sacan las que tienen guardadas?” o “Pagamos un poco más”...<sup>12</sup>

El periodista también da cuenta de los números proporcionados por la administración del teatro Astral. Señalaba que, en la segunda sesión de los sábados y la *vermouth* de los domingos, se trabajaba a sala llena. Se dejaba progresivamente “...a más de 500 espectadores por sesión, sin poder entrar a pesar de que la empresa Gallo, propietaria del Astral, habilitó cerca de 50 butacas extraordinarias en los pasillos y detrás de la última fila de los asientos habituales”.

Además, el periodista realizó algunas entrevistas a los espectadores en el único intervalo de la puesta, luego de que el público acababa de tributar una ovación a la escena de las lavanderas y a la feroz percusión rítmica de esas castañuelas gigantes, como también al sorprendente aparato escenográfico. Ante la pregunta: “¿Por qué vino a ver este espectáculo?”, la entrevistada respondía: “Porque dicen que tuvo mucho éxito en Europa, y es muy original. Me gusta mucho cómo saltan los actores y cómo corren de un lado a otro... lástima que no se les entienda bien lo que dicen...”. Y ante la misma pregunta, entre otras, a un grupo de jóvenes que discutían exaltadamente con distintas opiniones, uno de ellos que se erige como portavoz, responde: “Por supuesto, vinimos por la fama previa que tenía este espectáculo... Y es una fama que se justifica. Viendo esto, se entiende bien qué significa un trabajo de dirección. Porque todo desaparece, hasta las interpretaciones, que no me parecen muy buenas. Si Nuria Espert y los demás actores tuviesen que hacer lo que hacen en el marco de una puesta, digamos ortodoxa, creo que el resultado sería un desastre. Así como está no importa. El trabajo de García se traga a todo lo demás”.

La nota de referencia se titulaba “*Yerma* o La vuelta del Hijo Pródigo”.

Si recordamos a la primera entrevistada, cuando comentaba que es una “lástima que a los actores no se les entienda bien lo que dicen”, se comprueba que esta crítica será una constante en las producciones de García, tanto en *Cementerio...* como en *El balcón* y ni hablar en el caso de *Gilgamesh*, en París, donde los actores hablaban veinticinco dialectos árabes. Espectáculos en los que nos damos cuenta de que no estamos ante una representación naturalista, ni realista, ni psicológica y ni siquiera, en algunos casos, ante una estructura narrativa lineal y sucesiva, como lo es la lógica del lenguaje hablado: estamos ante un nuevo teatro, construido con otra materialidad ideológica, diferente al teatro de escena convencional, estamos ante un teatro que afecta tanto a los actores, a las temáticas, al espacio, como también a los espectadores; es decir ante un teatro ceremonial, con aspiración a una trascendencia universal, intemporal o espiritual en el sentido más vasto.

En este teatro de ruptura el cuerpo de los actores estaba atravesado por un proceso de “desinhibición”, “deshumanización”, “pérdida de la individualidad”, “integración”; con el objeto de lograr una total neutralidad, tal como lo expresaba el Manifiesto del Mimo Teatro, y también como lo comenta el segundo joven entrevistado, cuando dice:

Viendo esto, se entiende bien qué significa un trabajo de dirección. (Porque) *todo desaparece, hasta las interpretaciones, que no me parecen muy buenas. Si Nuria Espert y los demás actores tuviesen que hacer lo que hacen en el marco de una puesta, digamos ortodoxa, creo que el resultado sería un desastre. Así como está no importa.* El trabajo de García se traga a todo lo demás.<sup>13</sup>

Efectivamente, en las entrevistas que comentamos, los espectadores que presenciaron *Yerma*, ya estaban seguramente captando los efectos de ese teatro nuevo que García proponía en Buenos Aires en el año 1959, es decir 12 años antes, si tenemos en cuenta que *Yerma* se estrenó en el año 1971 en Madrid.

García decía: “No busco hacer participar al espectador como en el *happening*, pero quiero integrarlos dentro de la acción...”. *Yerma* fue la única puesta, en vida de García, representada en Argentina, en Buenos Aires, Córdoba, Rosario y finalmente en Mar del Plata, en el verano del 75.

## Premios

Algunos reconocimientos mundiales que recibió el espectáculo fueron: Londres, Mejor Espectáculo (1972); Belgrado, Mejor Producción Escénica

(1973); Barcelona, Mejor Trofeo Planeta de Oro (1973); Festival de Holanda, Mejor Actriz (1973); Brasil, Mejor Espectáculo, 1er Festival internacional (1974).

En España (Madrid) luego de recibir los efectos de la censura franquista solo fue distinguido por su “decoración”.

Nuria Espert comentó: “Víctor García fue un genio que partió en dos la historia del teatro contemporáneo. Fue como una llama destructiva y renovadora”.

### La crítica argentina

La crónica del diario *La Gaceta*, Tucumán, del 2 de abril de 1974 (de nuestra sucursal Buenos Aires) comentaba con el título “El acontecimiento de *Yerma* en Buenos Aires”:

Un acontecimiento de extraña intensidad significó el estreno de *Yerma*, en la versión montada por el tucumano Víctor García con Nuria Espert como protagonista central. La puesta después de tres años de su presentación en Europa, llegó con una larga estela de elogios y premios. Durante el debut en el Astral, el espectáculo fue interrumpido varias veces por las ovaciones del público...

#### Continúa la crónica:

La crítica especializada porteña recibió de manera entusiasta *Yerma*, con la excepción del columnista del diario *La Prensa*. Reproducimos fragmentos de comentarios aparecidos en esta capital, para dar una idea de la magnitud que alcanzó el hecho a cargo de García y Nuria Espert.

**Diario *Clarín*:** Víctor García ha conseguido un espectáculo de indiscutible impacto, con manejo de actores de muy alta calidad, gran sentido del matiz, del movimiento y de las escenas de conjunto (estupenda la secuencia de las lavanderas con una vitalidad desconocida). Nuria Espert con infrecuente talento, brindó una *Yerma* cálida, feroz y tierna.

**Diario *La Opinión* señaló:** Víctor García ahonda en su sustancial versión más allá de lo que el propio Lorca hubiera imaginado. Lo que de folklórico podía retener la lírica lorquiana, aquí se vuelca en tragedia pura, primitiva, como los trapos empapados en sangre y barro que cubren a lavanderas y labriegos. La desbocada aunque precisa fantasía del director se resume, quizá, en donde las lavanderas echan su hiel de

chismes, cantan y se acompañan de toscas castañuelas en crescendo demoníaco que no tiene parangón. Nuria Espert dio una soberbia demostración de talento.

**Continúa La Gaceta:** El matutino *La Prensa* afirma: García es un actor tucumano que hace 16 años marchó a Europa y la conquistó, por la sencilla razón de que los latinoamericanos son más imaginativos de lo que parece. Por eso *Yerma*, interpretada sobre una especie de cama elástica circense, ha enloquecido a auditorios que poca idea tenían en profundidad de García Lorca y de paso a espectadores españoles acostumbrados a Alfonso Paso. No es la primera vez que se ha confundido la exasperación con el genio. El espectáculo es un gran camelo hecho con talento desbordante. Nuria Espert no pasa de ser una actriz aplicada...<sup>14</sup>

## **Crítica y homofobia**

Estimo necesario e imprescindible hacer una transcripción completa de la nota original del día 31 de marzo de 1974, para hacer evidente el contenido burlesco y homofóbico del crítico Jaime Potenze, de mirada intolerante, de un contexto cultural-policial, represivo, discriminatorio y riesgoso para el arte, el artista y todo el ambiente cultural argentino de aquellos tiempos.

### ***Yerma: delirio y camelo en partes proporcionales***

“*Fellini-Roma*” tuvo la ventaja de que la ciudad quedaba intacta, dentro de una óptica personal pero no infiel. En el fondo —y en la forma— el director amaba a su ciudad. “*García-Yerma*” parte de un supuesto distinto. Nuria Espert propuso la pieza y Víctor García respondió que no se imaginaba entre malvones, macetas y balcones andaluces. Ella insistió, y el resultado es lo que acaba de verse en el Astral. Robert Brustein la calificó de “tragedia sobre un trampolín”, y tal vez la definición sea una aproximación a lo que se ve en el escenario.

Basta cambiar el término “tragedia” por el de “espectáculo” y, desde luego, dejar a Federico García Lorca a un lado. El “poema trágico” se convierte aquí en alucinación colectiva, donde tal vez no se haya cambiado una coma, como se dijo en la reunión de prensa, pero donde se han suprimido varias frases, y se ha dispuesto todo a *ad maiorem Garciae gloriam*.

Ahora bien: ¿Quién es García? Un actor tucumano que hace 16 años marchó a Europa y la conquistó, por la sencilla razón de que los latinoamericanos son más imaginativos de lo que parece. Por eso, esta *Yerma* interpretada sobre una especie de cama elástica circense ha

enloquecido a auditorios que poca idea tenían en profundidad de García Lorca, y de paso a espectadores tan acostumbrados a Alfonso Paso, que están dispuestos a aceptar cualquier rareza como muestra de genio. No es la primera vez que éste es confundido con exasperación... Como *showman*, García podría instalar un casino propio en Las Vegas.

Le sobra talento, espectacularidad y ritmo... El único requisito (que el espectador se olvide del texto) se puede obtener con facilidad, como se consiguió la noche del estreno en Buenos Aires, donde aquéllarres enloquecidos pudieron ser confundidos con hondura conceptual.

¿Para qué explicar por qué todo el elenco se vistió con andrajos, cuando uno de los personajes ha comprado “encajes, tres varas de hilo, cintas y lanas de color para hacer madroños”?

García respondería: “¿Para qué explicar nada?”. Esos jóvenes menores de 25 años que descubrieron en Madrid al Lorca inventado en 1971, sostendrían que nuestro compatriota tiene razón, pero los críticos maduros los esperamos con mefistofélica sonrisa de quien sabe más por viejo, y por ello hemos sido testigos de muchos derrumbes. En este caso, basta con ver varias veces la obra.

Lógicamente, los psicoanalistas podrán descubrir en esta versión que *Yerma* es “un pretexto para expresar la agonía del homosexual, que no tiene alternativa ante su vacío, cuyo cuerpo es seco...”, etcétera.

La identificación con el autor no es casual. Quienes añoran una acción dramática podrán ser conformados al explicárseles que aquí no la hay porque todo gira en torno de la desesperación de la protagonista. Hay más propuestas, pero poco espacio. El producto está ahí: un gran camelo hecho con desbordante talento. Un hecho teatral, que quizá tenga poco que ver con el original, pero que de cualquier manera funciona, aunque en más de una oportunidad la dicción sea confusa, aunque la música sea gitana- progresiva, aunque Nuria Espert no pase de ser una actriz aplicada, sin destellos geniales apreciables, aunque los comentaristas extranjeros que no hablan español y hayan creído que *Yerma* es esto, sospecharán que la cosa daba para mucho más.<sup>15</sup> J. P. (Jaime Potenze).

## *Divinas palabras*

*Divinas palabras* de Ramón del Valle Inclán, fue estrenada en el teatro Auditórium de Palma de Mallorca, en el otoño de 1975. Polémica y menos triunfal que *Las criadas* y *Yerma*, *Divinas palabras* completó el trabajo (siete años)

de Víctor para la compañía de Nuria Espert. En el espectáculo actuaron los argentinos Héctor Alterio y Walter Vidarte.

### **La temática**

La obra tiene los rasgos de los esperpentos valleinclanianos. La acción gira alrededor de la familia de Pedro Gailo, un sacristán, casado con Mari-Gaila. Juntos tienen una hija, Simoniña. La hermana de Pedro Gailo muere, dejando a su engendro, Laureaniño el Idiota, un enano que es expuesto en las ferias por sus familiares para conseguir dinero. Cuando la esposa del sacristán, Mari-Gaila, se va con su amante Séptimo Míau, un grupo de gente emborracha al enano hasta matarle, desencadenándose los acontecimientos dramáticos. Mari-Gaila (Nuria Espert) se conduce, desnuda, a la iglesia donde su marido es sacristán. Este último esgrime el Evangelio y pronuncia el relato de la adúltera. Dice, en español, las palabras de perdón del Cristo: “; Que el que nunca ha pecado le lance la primera piedra!” (Las divinas palabras).

### **El dispositivo escénico**

La obra original se caracteriza por proponer una puesta en escena casi imposible. Hay 10 escenarios diferentes, acotaciones difíciles de reproducir y escenas sexualmente explícitas.

El dispositivo escénico propuesto por García, una vez más resulta un único elemento, en este caso: órganos de iglesia. Ocho gigantes órganos, inspirados en los órganos de la catedral de Segovia, van transformándose en los distintos espacios de la representación como “jaulas”, “casa” “iglesia”, “plaza pública” y como “elevador para la exposición pública, con toda la desnudez de la adúltera” y con evidentes “alusiones fálicas”.

Una extensa bandeja, proyecta luces. Una batería de órganos móviles, desplazados por los intérpretes, van construyendo los lugares sucesivos de la acción (idem *Yerma*) para transformarse, ante el público, “cuando la mujer, desnuda y cruda, se eleva hacia lo más alto del mástil, atravesada por una pared compacta de cañones vueltos hacia el cielo...”

### **Comentarios críticos y giras**

La crítica española, apoyada por alguna que otra pluma deseosa de exhibir su conocimiento sobre Valle Inclán, atacó ferozmente a Víctor García sin preguntarse por las razones de su puesta en escena.

La acogida de los festivales internacionales y de los más solemnes teatros, incluido el Palais Chaillot, de París, había sido entusiasta, como en Zaragoza, Murcia, Valencia, Madrid, Irán, Londres, París, Belgrado y otras ciudades del mundo socialista, detrás del muro.

### Polémica versión de *Divinas palabras*, Londres

El crítico del diario *Times* confiesa que se le escapan algunos gestos escénicos del director argentino...

El especialista del diario *Daily Telegraph* "...objeta a la espectacularidad del montaje, la pérdida de matices de gran interés en la obra de Valle Inclán".

La publicación *España Cultural* comenta que

... la crítica inglesa parece sorprendida de que una obra especialmente rica y significativa en su forma y variantes verbales, sea usurpada a los espectadores por una simbología muy eficaz, pero tanto más hermética cuanto más original. (...) La crítica inglesa reacciona contra esa suerte de paráfrasis escénicas, en las que Valle Inclán deja de ser Valle Inclán para ser Valle-García y a ratos García-Valle.<sup>16</sup>

### 1976. Festival de Teatro GREC (Barcelona)

*Divinas palabras* fue una de las obras del programa que inauguró el Festival de Teatro GREC, celebrado entonces por primera vez en Barcelona, en 1976. El espectáculo se había presentado públicamente en Palma de Mallorca, muy poco tiempo antes, en los últimos meses de 1975, en un estreno accidentado puesto que estaba previsto para el día 20 de noviembre, pero la muerte del general Franco obligó a postergarlo.

Según explica la actriz Nuria Espert en sus memorias, recientemente publicadas (*De aire y de fuego*, Aguilar, 2002), Víctor García, además de conocerla con detalle y haber contactado directamente con sus herederos, era un enamorado de la obra de Valle Inclán; mucho más que la propia actriz quien reconoce haber tenido problemas de acercamiento a la dramaturgia valleinclaniana, no tanto por sus temas y sus propuestas visuales, como por la complejidad del lenguaje. Aunque el proyecto entusiasmó a la intérprete catalana, pronto lo vio ensombrecido con los continuos conflictos que generaba en la compañía la difícil personalidad de Víctor García.

Más tarde, el trabajo se representó en la Bienal de Venecia y en el Festival de Otoño de París. Nuria Espert juzga el trabajo del director argentino como lleno de

hallazgos pero también de torpezas, desigual en la intensidad y por ello cree que no fue la mejor de las tres obras que protagonizó de la mano de Víctor García.

Es posible afirmar que *Divinas palabras* pertenece a la historia del teatro español de la transición. Su programación en el primer GREC de la AAD (Asamblea de Actores y Directores) no era un hecho casual. *El Tirant lo blanch* de Joanot Martorell, las *Divinas palabras* de Valle Inclán o *El bon samarità* de Joan Abellán, con dirección de Lluís Pasqual, Pere Planella y Fabià Puigserver, fueron algunas de las apuestas escénicas del primer GREC, un festival de teatro que, no obstante, tuvo un marcado acento musical.

Como anécdota, cabe señalar que en aquella compañía debutaba teatralmente la actriz Verónica Forqué o que el personaje de Pedro Gailo fue interpretado por diversos actores, entre ellos dos argentinos: Héctor Alterio y Walter Vidarte.<sup>17</sup>

## Sobre Víctor García

El barroco no supone tanto la superabundancia como la intensidad. A Víctor García, como principio, no le repugna la estética de la acumulación. Así ha sido, desde 1966, cuando presentó *El cementerio de automóviles*, de Arrabal. Se aligera, en el camino, de los más pesados impedimentos. Para cada obra, ya hace mucho tiempo, propone una ingeniería del lugar, es algo grandioso. Es capaz de poner al protagonista en peligro. Lo trágico, con él, lleva los estigmas de accesos furiosos, muy nerviosos, tensos. “Básicamente –ha dicho– no quiero ningún decorado. Solamente la piel y los huesos de nosotros mismos”. En cuanto al texto, sólo conoce una única categoría: “el sublime”. Oiga Claudel, “sublime.” Oiga Claudel, Genet, Lorca, Valle-Inclán, Calderón... Sus realizaciones, que lo atormentan violentamente, pasan por el español, su lengua-madre. *Yerma*, cuya visión se remonta a más de una década, permanece como un recuerdo indeleble. La escena es un trampolín donde los protagonistas saltan. Las viudas juegan con enormes castañuelas. Se clava al hombre y la mujer, desnudos, a la picota sobre una red vertical. Se aumenta brutalmente la hipoteca naturalista que pesa sobre Lorca. La interpretación se vuelve con él proliferación histérica de la lengua española. Los gestos en choque, son administrados por una clase de dolor mecánico. Eso es dar cuenta,

magníficamente, a través de todo el cuerpo, de lo que está en juego en el poema dramático; la puesta al día del rechazo de un pueblo crucificado entre la carne y la prohibición.<sup>18</sup>

Estudio en *La piel y los huesos*  
de JEAN PIERRE LEONARDINI.

## Notas

1. Nuria Espert. Entrevista de Juan Carlos Malcún y Estela Noli - 11/3/97. Madrid.
2. Fragmento agregado por Francisca Martín (26 de julio de 2008), a un blog de comentarios sobre el libro *De aire y fuegos*, (memorias) de Nuria Espert, referente a la representación de *Los dos verdugos*, conjuntamente con *Las criadas*, de Jeant Genet. Publicada por el diario ABC, el 7 de Febrero de 1969, Madrid.
3. Sartre, Jean-Paul, fragmento de *San Genet, comediante y mártir*. Publicado en programa especial de reposición de *Las criadas* y Homenaje a Víctor García, en el teatro María Guerrero. Temporada 1984/85.
4. Bablet, Denis, "Una escenografía para *Les bonnes*", en *Les voies de la création Théâtrale*, tomo IV, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1975, pág.148. Versión Francesa, Espacio Cardin. Traducción Graciela Massa.
- Denis Bablet, teórico teatral, en 1953 ingresa al Centro de Investigaciones Científicas (CNRS-París), es director de equipos de investigaciones y desde 1978, responsable del laboratorio de investigaciones teatrales.
5. *Gestus* brechtiano. El *gestus* debe diferenciarse del *gesto* individual: "Las actitudes que los personajes adoptan los unos respecto de los otros. Posturas, entonación, expresión fisonómica, están determinadas por un *gestus* social (servilismo, igualdad, violencia, astucia, etcétera). [...] Lenguaje poético del discurso teatral y de la gestualidad teatral, considerada como jeroglífico del cuerpo humano y del cuerpo social...". En Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro, Dramaturgia, Estética y Semiología*, Paidós, Buenos Aires, 1980, pág. 244.
6. Revista *Primera Plana* n° 127, octubre de 1971.
7. Ubersfeld, Anne, "Espacio y figuras", en *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1989, apartado 3.4.4, pág. 126.
8. *Primer Acto*, n° 137, octubre de 1971.
9. Gal Solé, actor de Víctor García, en *Yerma y Divinas palabras*, Entrevista del director tucumano, Rafael Nofal, Barcelona, 1997.
10. Javier, Francisco, "Yerma o el estallido del plano horizontal de la escena", en *La renovación del espacio escénico*, capítulo II, Fundación del Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 1981, págs. 41 a 45.
11. Enrique Raab fue crítico de cine y teatro, periodista, cineasta, cronista de la calle y el acontecimiento. Trabajó para las publicaciones *Confirmado*, *Primera Plana*, *Análisis*, *Siete Días*, *Panorama*, *Clarín*, *Visión*, *La Razón* y *La Opinión*. Escribió además, como E. R., para la revista *Nuevo Hombre*, del PRT, e *Información* de los Montoneros y en *El Ciudadano*. Hablaba alemán, inglés, francés e italiano. El día 16 de abril de 1977 fue rodeado su departamento y ametrallaron la puerta de acceso, causando heridas a Raab. Enrique fue conducido a la ESMA donde lo interrogaron sobre su trabajo y cuestiones políticas. Según Lisandro Raúl Cubas, Enrique Raab fue "trasladado" un mes después de su secuestro. Aún permanece desaparecido. Fuente: <http://www.desaparecidos.org/arg/victimias/r/raab/>
12. *La Opinión Cultural*, domingo 14 de abril de 1974, Buenos Aires, págs. 1 y 2.
13. El resaltado es del autor.
14. Archivo de *La Gaceta* de Tucumán (n° 17835) del 2 de abril de 1974, sin firma.

15. *La Prensa* crítico Jaime Potenze, 31 de marzo de 1974, Buenos Aires.
16. Publicación *España Cultural*, dirigida por Salvador Pérez Valiente (Archivo *La Gaceta*, 28 de septiembre 1977).
17. Leonardini, Jean-Pierre, Marie Collin et Joséphine Markovits, *Festival d'Automne*, Paris, 1972-1982, Messidor/Temps Actuels, Paris, 1982, pág.149-152.
18. Leonardini, Jean Pierre, *La peau et les os* (La piel y los huesos), referente al montaje de *Divinas palabras* de Víctor García. Estudio incluido sobre el Festival de Otoño de París, presentado en 1976.  
<http://www.festivalautomne.com/public/ressourc/publicat/1982ouvr/gale149.htm>



cronología de  
puestas en escena  
de Víctor García

---

**capítulo 9**



## > cronología de puestas en escena de Víctor García

---

1934. (Diciembre 16) Víctor Pedro García nace en Tucumán, Argentina.

1945. Infancia y adolescencia, con juegos teatrales (ámbito familiar, 33 representaciones y recitados en una jornada familiar).

1951. *El retablillo de don Cristóbal*; dirige representación de Títeres, Biblioteca Alberdi y *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, aleluya erótica*. Ambas de Federico García Lorca.

1955. Dirige un programa radial, dedicado a poetas de la literatura universal; fue echado por difundir poetas prohibidos, aún advertido. Pablo Neruda, por ejemplo.

1953-57. Se relaciona con el grupo independiente teatro El Cardón en su provincia; experiencia como actor, en las obras *El alma de madera* de Raúl Serrano y *El sembrador* de Rodolfo González Pacheco.

Período Buenos Aires (1957-1960)

1957-60. Estudia con Marcelo Lavalle (IAM). Funda grupo Mimo-Teatro (1959), escribe el Manifiesto del grupo. Luego se incorpora como codirector del grupo el autor Elio Erami.

1958-59. Dirige *El maleficio de la mariposa* y *El retablillo de don Cristóbal*, ambas de Federico García Lorca.

1959. *Drama en tic-tac* de Elio Erami. Dirección de Víctor García, con realización de vestuarios y máscaras. Teatro Carpa Belgrano, Club y otros espacios no convencionales (carpas, calles, plazas y callejeros de tipo procesional en carros).

Primer período brasileño (1960-1962)

1960-62. Conoce a Pomona Sforza (discípula de Martha Graham). Funda grupo Mimo-Danza

1961. Representa *El espermatozoide y el óvulo*.

Momentos europeos, primer período francés

1962. Llega a París vía Barcelona. Realiza curso y gira mundial con Marcel Marceau. Ingresa a la Universidad del Teatro de las Naciones.

1962. Trabaja en París en el Servicio de Investigación en ORTF (Organismo de la Radio y Televisión Francesa). Se interesa por la imagen, la iluminación y el sonido.

1963. *El retablillo de don Cristóbal* de García Lorca, con el Taller de Lengua Española, participando del Concurso de la Universidad del Teatro de las Naciones (París). Gana el Primer Premio de Dirección, Escenografía, Mejor Actor, Vestuario e Investigación.

1963-1965. Dirige obras para la compañía de Jean-Marie Serreau.

1963. *El retablillo de don Cristóbal* de García Lorca, en lengua española. Representa a Francia en Milán –Italia, Palazzo Durini– noviembre del 63.

1964. *La rosa de papel* de Valle Inclán, con actores de 7 países sudamericanos, en el Pabellón de Marsan Compañía Serrea-Perinetti, París.

1965. *Ubu Rey* de Alfred Jarry, con 80 actores de 27 nacionalidades diferentes. Su primer espectáculo en francés, con compañía propia, participa en el Concurso de Jóvenes Compañías en el IX Festival de las Noches de Bourgogne (Dijón) Francia.

1966. *Ubu Rey* de Alfred Jarry, con 80 actores de 27 nacionalidades diferentes, Théâtre du Louvre.

1966. *Cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal. Nombre genérico de otras tres obras del mismo autor: *Oración*, *Los dos verdugos*, *Comunión solemne*. Estrenada en el XII Festival de las Noches de Bourgogne (Dijón), Francia.

1967-1968. *Cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal (reposición); Teatro de las Artes, París (nuevo espacio escénico).

1968. *Cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal, representa a Francia en el Festival Internacional de Teatro en Belgrado (Yugoslavia). Obtiene el Primer Premio.

1968. *La tempestad* de William Shakespeare. Director asociado con Peter Brook en el Centro Internacional de Investigaciones Teatrales (CIRT), proyecto interrumpido por los acontecimientos del Mayo Francés, París, 1968.

1968. *La sabiduría y la parábola del festín* de Paul Claudel, Teatro de la Cité Internacional Universitaria, París.

## Bélgica

1968. *La sabiduría y la parábola del festín* de Paul Claudel, Lieja, Bélgica.

### Primer período portugués (Lisboa, Coimbra)

1964. *La rosa de papel* de Valle Inclán, con actores de 7 países sudamericanos, y *El retablillo de don Cristóbal* de Federico García Lorca, Lisboa, Portugal. Gana el primer premio en el Festival de Lisboa con la Compañía Serreau-Perinetti.

1965. Obtiene el 1er Premio de Investigación en el Festival Internacional de Lisboa.

1966-68. *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, *Así pasen cinco años* de Federico García Lorca, *El auto de San Marinho* de Gil Vicente, *El auto de las ofertas*, anónimo castellano del siglo XVI, *La sabiduría y la parábola del festín* de Paul Claudel. Estas últimas representaciones realizadas con el Centro de Iniciación Teatral de la Academia de Coimbra (Citac). Todas las representaciones con elenco y actores reclutados en cada pueblo, idioma portugués.

1967. En esta etapa, García vivió una pesadilla, por la muerte de una de sus actrices por estar embadurnada con pintura de aluminio, que le tapó todos los poros y su piel no respiraba, lo que le produjo una intoxicación fatal. Esta experiencia le costó trámites enojosos, policiales, judiciales y un escándalo de fuerte repercusión en ámbitos internacionales.<sup>1</sup>

### Segundo período brasileño (San Pablo, Río de Janeiro)

1968. *Cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal (con elenco brasileño e idioma portugués), San Pablo, Brasil, para la compañía de la artista y empresaria Ruth Escobar. Obtiene Gran Premio Nacional, Teatro 13 de Mayo - Diciembre

1970. *Cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal. Compañía Ruth Escobar, Río de Janeiro, Brasil –teatro Ruth Escobar, actual teatro Terezão– 7 de diciembre.

1969-70-71. *El balcón* de Jean Genet, San Pablo, Brasil. Compañía de Ruth Escobar. Propuesta revolucionaria en la concepción del espacio escénico en un teatro que se demolió y reconstruyó para las necesidades de la puesta. Teatro Ruth Escobar-Sala Gil Vicente, 29 de diciembre de 1969. La actriz y empresaria Escobar, invita a Jean Genet, a San Pablo, a presenciar la puesta en escena.

Primer período español (Madrid, Barcelona)

1969. *Las criadas* de Jean Genet, Barcelona, España. Compañía Armando Moreno y Nuria Espert. Obtiene Primer Premio en el Festival Internacional de Teatro en Belgrado (Yugoeslavia). Estaba previsto estrenar en Madrid, en el teatro Reina Victoria y la censura franquista lo prohibió por la obra *Los dos verdugos* de Fernando Arrabal que compartía la cartelera. Gira internacional por Austria, Italia, Francia e Irán. Giras por Madrid, París (Teatro de la Cité Internacional), Lyon, Florencia, Viena, Festival de Shiraz –Persepolis– y Londres. Escenografía, Víctor García y Enrique Alarcón.

1971-75. *Yerma* de Federico García Lorca, Madrid, España. Compañía Nuria Espert. Giras mundiales y varios premios internacionales. Esta puesta fue representada 5 años ininterrumpidos y 15 años en forma discontinua. Alucinante dispositivo escénico que permitía las transformaciones exigidas por la dirección de Víctor García. Londres, Mejor Espectáculo, 1972; Belgrado, Mejor Producción Escénica, 1973; Barcelona, Mejor Trofeo Planeta de Oro, 1973; Holanda, Festival Mejor Actriz, 1973; Brasil, Mejor Espectáculo, 1er Festival internacional, 1974.

Londres

1971. *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Fernando Arrabal, en idioma inglés, invitado por el director del teatro Old Vic de Londres, Laurence Olivier. Dirige al actor Anthony Hopkins (Emperador) y Jim Dale (Arquitecto) (3 de febrero de 1971).

1972. *Yerma*, considerado Mejor Espectáculo.

1974-1975. *Autos sacramentales* de Calderón de la Barca. Elenco brasileño, idioma portugués, compañía Ruth Escobar. Teatro Round House. Estrena el 18 de diciembre y hace funciones hasta el 4 de enero de 1975. Por primera vez un teatro con texto en portugués es representado en tierra de Shakespeare. Espectáculo, desde el principio al fin, con actores y actrices desnudos.

1977. *Divinas palabras* de Ramón del Valle Inclán. Compañía Nuria Espert. Teatro Nacional de Londres. El director del teatro, Peter Hall, afirma que es uno de los mejores espectáculos que hayan pasado por el Nacional.

Italia

1974. *Autos sacramentales* de Calderón de la Barca. Elenco brasileño, idioma portugués compañía Ruth Escobar. Bial de Venecia, teatro La Fenice, 29 y 30 de octubre. Espectáculo (sin censura) desde principio al fin con actores y actrices desnudos.

## Segundo período francés

1970. *Las criadas* de Jean Genet, Teatro de la Cité Internationale Universitaire, París, en idioma español, compañía Nuria Espert.

1971. *Les bonnes* de Jean Genet en idioma francés, Espacio Cardin, invitado por el Centro Nacional de Investigaciones Científicas (CNRS), París, 16 de marzo de 1971. Colabora el escenógrafo Néstor Arzadun.

1973. *Yerma* de García Lorca. Compañía Nuria Espert, en idioma español, París.

## Segundo período en Portugal (Cascais - Lisboa)

1972. *Las criadas* de Jean Genet, con idioma y elenco portugués, Carlos Avilés, director del Teatro Experimental de Cascais (TEC) invita a Víctor García.

1973. *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal, en idioma portugués y elenco brasileño –compañía Ruth Escobar–, invitado por el Teatro Experimental, con algunos actores portugueses en papeles secundarios. Estreno, Barracão de Avenida de la República 676, Cascais (TEC), Portugal. Julio de 1973.

1974. *Autos sacramentales* de Calderón de la Barca. Elenco brasileño, idioma portugués. Compañía Ruth Escobar. Teatro San Luis, Lisboa. Estrena 15 de noviembre. Espectáculo, desde el principio al fin con actores y actrices desnudos.

## Gira latinoamericana

1974. *Yerma* de Federico García Lorca, San Pablo, Brasil. Compañía Nuria Espert. Inaugura el I Festival Internacional de Teatro, San Pablo, Brasil, organizado por Ruth Escobar, en el Teatro Municipal de San Pablo, 12 al 19 de marzo.

1974. Ensayos en Buenos Aires (teatro Astral) *Autos sacramentales*, con actores brasileños de la compañía de Ruth Escobar .

1974-1975. *Yerma* de Federico García Lorca, teatro Astral, Buenos Aires, 29 de marzo de 1974. Rosario (Santa Fe), Córdoba y Mar de Plata (verano de 1975) Argentina. Compañía Nuria Espert.

1975. *Yerma* de Federico García Lorca, compañía Nuria Espert, Uruguay, Venezuela y México.

### Tercer período brasileño, giras

1974. *Autos sacramentales* de Calderón de la Barca. (No representada en Brasil). Elenco brasileño, compañía Ruth Escobar. Estrena en el 8º Festival de las Artes en Chiraz (Irán) en, Persépolis. Escalinatas Palacio de Darío, 21 de agosto de 1974. Censura por los desnudos. Continúa Festival de Venecia (Italia), Lisboa (Portugal), Londres (Inglaterra) y cierra el Festival de Chiraz.

### Segundo período español

1977. *Divinas palabras* de Ramón del Valle Inclán. Compañía Nuria Espert, estrena en el teatro Auditorium de Palma de Mallorca. Gira: Zaragoza, Murcia, Valencia y Madrid (España), actúan los argentinos Héctor Alterio y Walter Vidarte.

1976. *Divinas palabras* inauguró el 1er Festival de Teatro GREC celebrado en Barcelona.

1977. *Cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal, teatro Barceló (nuevo espacio escénico), Madrid, Corral de comedias, elenco español, productor del espectáculo. Actúa actor argentino Norman Briski.

### Tercer período Portugal (Lisboa)

1977. *Las cuatro gemelas* de Copi. Con elenco en idioma portugués. Lisboa, Portugal, produce el empresario Sergio Acevedo. Actriz: Eunice Muñoz.

### Israel (Tel Aviv)

1980. *Bodas de sangre* de Federico García Lorca. Elenco israelita, idioma hebreo. Teatro Habima, Tel Aviv, Israel.

### Segundo período francés

1976. *Divinas palabras* de Ramón del Valle Inclán, Teatro Nacional Chaillot. Compañía Nuria Espert, París, Francia.

1979. *Gilgamesh*, anónimo de la mitología súmerica en 25 dialectos árabes. Teatro Nacional Chaillot París, 14 de septiembre de 1979. Participa en el Festival d'Automne, París.

1981. *Calderón –autos sacramentales–* de Calderón de la Barca. Teatro Nacional Chaillot con elenco e idioma francés, París, Francia.

1982. Víctor Pedro García muere a los 47 años, el 28 de agosto de 1982, en París. Cementerio Père Lachaise, París, Francia. Su cuerpo descansa en compañía de Oscar Wilde, María Callas, Edith Piaf, Sara Bernhard, Yves Montand, Chopin, Molière y otros grandes de la cultura universal. Estaba preparando para su representación *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* de Tirso de Molina, ambos proyectos subvencionados por el gobierno de Francia.

### Reposiciones post mórtem

1983. *Las criadas* de Jean Genet en teatro Principal Valencia, España. Compañía Nuria Espert, gira por ciudades españolas.

1984. *Las criadas* de Jean Genet, teatro Odeón, Buenos Aires, Argentina. Compañía Nuria Espert. Proyecto Homenaje de la actriz y amiga a Víctor García en su país, Argentina, 7 de junio de 1984.

1984-1985. *Las criadas* de Jean Genet, sala Olimpia del Centro Dramático Nacional, Madrid, España, Compañía Nuria Espert.

1985. *Yerma* de García Lorca, Japón, en idioma español. Compañía Nuria Espert.

Investigación realizada por Juan Carlos Malcún, director del Proyecto Ciunt *Víctor García: trayectoria, pensamiento y creación de un revolucionario del teatro* y *Una grieta en el olvido* con material del archivo familiar de las hermanas del artista, Juana y Luz García, publicaciones del Centro de Investigaciones Científicas de Francia (CNRS): *Les voix de la création théâtrale*, tomo I, 1970, edición 1985, tomo IV, 1975 y tomo XII, 1984; Archivo del Memorial de América Latina y de la empresaria Ruth Escobar, del libro *Teatro de Ruth Escobar: 20 años de resistencia* de Rofran Fernández, Jefferson del Rio, curador de la muestra *Víctor García, el cristal en el teatro* (1995); archivo de la periodista Gabriela Borgna. Entrevistas a amigos personales, artistas, compañeros de trabajo, espectadores, revistas y material periodístico de la crítica nacional e internacional.

ARQ. JUAN CARLOS MALCÚN  
San Miguel de Tucumán, 10 de diciembre de 2009

### Nota

1. Revista *Primera Plana* n° 261, del 28 de diciembre de 1967, pág. 44.



entrevista a  
Nuria Espert

---

**capítulo 10**



## > entrevista a Nuria Espert

---

Como un cirujano que saca una cosita minúscula del ojo,  
así sacaba Víctor el corazón del futuro espectáculo.

*Casa de la Sra. Nuria Espert, fuera de Madrid. Son las 12 horas del martes 11 de marzo de 1997.*

**Juan Carlos Malcún (J. C. M.):** Señora Nuria, somos de la Universidad Nacional de Tucumán. Estamos elaborando un Proyecto titulado Víctor García: trayectoria pensamiento y creación de un revolucionario del teatro y queremos, de alguna manera, confirmar nuestro trabajo con la mayor documentación posible. Este grupo de investigadores que trabajamos junto a la licenciada Estela Noli, historiadora, algunos psicólogos y yo, que soy arquitecto y escenógrafo, tiene como objetivo recuperar la trayectoria de Víctor que, a nuestro juicio, fue bastante olvidado, fundamentalmente en nuestro país. Uno de los objetivos de este Proyecto sería formar un archivo con la mayor cantidad de material posible sobre las obras que hizo en distintas partes del mundo. En este sentido, queremos que Tucumán, con su escuela de teatro, sea la sede del archivo bibliográfico, y que cuente con videos, películas, entrevistas, artículos periodísticos y estudios de sus obras para que los estudiantes de la Escuela, especialistas e investigadores puedan encontrar allí una idea de lo que fue este gran director. Incluso, generar alguna teoría sobre la teatralidad de Víctor García. Estamos recorriendo los lugares en los que trabajó: París, Barcelona, Cascais. Nos hemos relacionado con gente de Brasil y Buenos Aires, que también trabajan en esta temática.

**Nuria Espert (N. E.):** Sí, claro, por donde él pasó dejó una memoria muy viva.

**J. C. M.:** Nosotros que somos de otra generación no lo conocimos.

**N. E.:** ¿Ni han visto nunca nada suyo?

**Estela Noli (E. N.):** Yo vi *Yerma* en Mar del Plata.

**J. C. M.:** Yo, nada.

**N. E.:** Va a ser difícil, entonces, que te hagas una idea. Es como si estuvieras hablando de un pintor abstracto del cual no conoces su obra.

**J. C. M.: Solo tuve acceso a algunos videos que, por supuesto, no dan una idea integral sobre su producción.**

N. E.: Ninguna. Yo también los he visto y no tienen en absoluto que ver con la tensión y la emoción que Víctor generaba en la realidad. Incluso el de *El balcón*, que se hizo más seriamente, comparado con el espectáculo, resultó un pobrísimo testimonio. Sí, eso va a ser una dificultad. Pero, en fin, tal vez también pueda tener interés el hecho de que tú no lo hayas visto y recojas algo tan fervoroso como todo lo que vamos a decir de Víctor.

**J. C. M.: Si bien es cierto que no lo conocimos, hemos rescatado mucho material. Y nos ha imbuido esa energía que evidentemente había en casi todas las obras de Víctor.**

N. E.: ¿Y el final de todo esto, que será?, ¿un libro o...?

**J. C.M.: Un libro. Y tal vez un video con toda su historia. Esta entrevista formaría parte de ese material.**

N. E.: Me parece maravilloso que lo hagáis. Y en todo lo que pueda ayudar, encantadísima. Yo le debo mucho a Víctor.

**J. C.M.: ¿Cómo y cuándo conoció a Víctor García?**

N. E.: En el año 1969, gracias a Fernando Arrabal que nos habla de Víctor por primera vez. Con mi esposo, ya fallecido, teníamos nuestra propia compañía y queríamos representar *Las criadas*, de Jean Genet, con un pequeño espectáculo de Arrabal que se llama *Los dos verdugos*. Hablamos con Fernando sobre la idea que teníamos de buscar un director que no fuera español, pues ya habíamos trabajado con los mejores directores españoles y en España, bajo la dictadura de Franco, todos teníamos los mismos miedos, la misma biografía y hacíamos el mismo tipo de teatro. Armando y yo necesitábamos un cambio profundo y Fernando Arrabal lo comprendió. Nos dijo: “Yo tengo a la persona. Es Víctor García, un director argentino muy joven que ha dirigido una obra mía, *El cementerio de automóviles* y que fue llevada al prestigioso Festival de Teatro Contemporáneo de Belgrado, donde ganó el premio a la mejor dirección. Es una persona muy especial, de un talento enorme”. El problema radicaba en convencerlo de que viniera a España con Franco en el poder, cosa a la que muchos intelectuales se resistían.

**J. C. M.: ¿En ese momento García estaba en París?**

N. E.: Estaba en Ibiza y Fernando lo localizó a través de amigos comunes. Mi marido le llamó y le dejó un recado. Al cabo de dos o tres días Víctor se comunicó

con nosotros. Armando le contó sobre nuestra compañía y sobre el proyecto de venir a dirigir un espectáculo. Víctor apareció en Barcelona al cabo de una semana y fue amor a primera vista. Comenzó una relación de trabajo que duró siete años y una amistad que se fue haciendo más y más fuerte, hasta el final de la vida de Víctor.

**J. C. M.:** Usted trabajó con él en tres oportunidades, ¿cuáles fueron y en qué orden?

**N. E.:** Primero *Las criadas*, después *Yerma* y, por último, *Divinas palabras*.

**J.C.M.:** ¿Cómo fueron los preparativos para *Yerma*?

**N. E.:** No, no... No puedes saltarte el primero porque nuestro vínculo fue cambiando en cada espectáculo y no se comprendería. Con *Las criadas* fue una relación más profesional que amistosa. Quiero decir que la amistad venía del trabajo. Con *Yerma* fue a la inversa; la amistad se transformó en lo más fuerte y todos los problemas políticos y laborales que tuvo esa obra los resolvimos a partir de fortalecernos como socios y colaboradores. En *Divinas palabras*, la última, Víctor ya estaba muy enfermo. Como sabéis, él era alcohólico. Y esa enfermedad tan fuerte tocó también nuestra amistad personal.

**J. C. M.:** *Divinas palabras*, ¿en qué año fue?

**N. E.:** En 1975, el año en que muere Franco. Fuimos a Roma, a Florencia, nos movimos por todas partes. Después en Madrid y luego en toda España. Más tarde, Víctor repite su montaje y su dirección en París, con actrices francesas. Pero ahí yo no intervengo.

Madrid del 69'

**J. C. M.:** En esa primera experiencia con *Las criadas*, ¿cómo es la relación del grupo y Víctor García? ¿Usted trabaja como actriz y su marido como productor?

**N. E.:** Como actriz y como un ayudante de dirección de Víctor, labor que cumplí formalmente en *Yerma*, pero ya no en *Las criadas*. Éramos solo tres actrices. La otra sirvienta era Julieta Serrano a quien Víctor conocía de otros viajes que había hecho por España. Y la Madame era una bellísima actriz llamada Mayrata O' Wisiedo. Trabajamos primero los personajes de las dos sirvientas. Comenzamos sin saber muy bien, ni él ni nosotros, cómo había que enfocarlos. Julieta y yo respondimos con muchísimo entusiasmo. Y él trabajó

con nosotras como nunca había trabajado en su vida. Ni siquiera en *Yerma*. El hecho de que fuéramos solo dos, de que comprendía ese texto de Genet como quizás ningún director lo había comprendido antes –su relación con la bebida era todavía controlable– hacía que los ensayos se volvieran más y más tremendos, más y más duros. Iba a decir agresivos, pero no sería justo. Me refiero a pedirnos todo de nosotras como se exigía él a sí mismo. Ensayamos unas siete u ocho semanas, y salió un espectáculo absolutamente formidable. Con la Madame trabajó aparte y menos. Víctor entablaba con los actores una relación abstracta, se acercaba a la actriz que hacía la Madame y le decía: “Tú eres una copa de champagne” y esa era la indicación para ese día.

**J. C. M.: Habría que buscar la metáfora.**

**N. E.:** Cierto. Piensa que estoy hablando del año 1969. El grupo de Peter Brook no existía todavía. Ellos trabajaron juntos. Brook, dice que aprendió mucho de Víctor y Víctor de él. Alguna vez Brook le ha pedido, también, a un actor que se convierta en “un piano de cola”, por ejemplo, y ninguno se ha echado las manos a la cabeza. Pero Víctor llega a España a hacer un Genet, con un elenco de profesionales que está preparando ese texto para estrenar tal día y no tiene tiempo de experimentar como lo haría Brook con su grupo. Entonces, la petición de “tú eres una copa de champagne” sonaba, verdaderamente, excitante... y difícil.

**J. C. M.: La producción que tenían ustedes, ¿organizaba las fechas de estreno desde el comienzo?**

**N. E.:** Sí, nosotros éramos una compañía muy profesional que hacía los espectáculos con todos los medios disponibles, aunque no teníamos ningún tipo de subvención. Éramos gente de izquierda bajo un régimen dictatorial. Si pasábamos un texto por la censura –con todas las dificultades que ello implicaba– nos poníamos a trabajar inmediatamente para estrenar tal día y en tal teatro, que estaba ya contratado.

**J. C. M.: ¿Esta obra se dio especialmente en Barcelona?**

**N. E.:** En realidad, iba a estrenarse en Madrid, pero fue prohibida. Curiosamente, por esas contradicciones que tienen los regímenes totalitarios, en Barcelona sí pudimos estrenarla.

**J. C. M.: No se comprende.**

**N. E.:** No, tampoco pudimos estrenar la obra de Fernando Arrabal *Los dos verdugos*.

**J. C. M.: ¿La estuvieron trabajando?**

**N. E.:** Sí. El día antes del estreno Víctor había construido un tanque que se abría como una naranja y dentro del cual estaba la madre con sus dos hijos: el fascista y el bueno. Llegó la censura, vio un trozo de eso y salieron disparados. Y ya no volvieron ni a ver *Las criadas*, que teníamos la obligación de ensayarla para ellos. Pero se pusieron tan frenéticos, que salieron corriendo a llamar al gobierno civil. Y, a las siete de la mañana del día siguiente, llegaron al teatro con la policía, destruyeron el decorado, los carteles, llamaron a mi marido, al Ministerio del Interior y nos prohibieron la obra. Estaba lloviendo, el empresario cogió toda nuestra escenografía que era de hierro y la puso en mitad de la calle. A las 9 de la mañana estaba todo el decorado de *Las criadas* y *Los dos verdugos* desparramado afuera y nosotros llorando en el bar de enfrente mientras la gente pasaba, y nos miraba. Eran unos tiempos...

**J. C. M.: ¿Eso fue en Madrid?**

**N. E.:** En Madrid del año 69. Venían a darnos el pésame como en un velatorio. Toda la gente aún a nuestra manera de pensar se fue enterando del hecho como cuando muere alguien. Desfilaron amigos, conocidos y desconocidos que venían a solidarizarse porque todo era un atropello político, como tú ves en las dictaduras.

**J. C. M.: ¿Y ustedes, como un grupo profesional de teatro, ya habían tenido estas experiencias?**

**N. E.:** No, tan duras como esa, no.

**J. C. M.: ¿Y persecuciones?**

**N. E.:** Sí, de tener que ir a declarar a la policía. Y que esos mismos policías entraran en mi camerino porque yo había hecho unas declaraciones que no habían gustado. Me regañaban violentamente y me decían: "Usted ya sabe a lo que se expone". Cosas de esas tuvimos a montones. Muchas obras no pasaron por la censura; *La lozana andaluza* de Alberti, una obra de Buero Vallejo, y tantas otras. Pero quizás no sea bueno detenernos ahora en el franquismo. Volvamos a Víctor.

La servilleta donde estaba *Yerma*

**J. C. M.:** *Yerma* se representó en Argentina en el año 1974. El elenco venía de inaugurar un Festival de Teatro internacional en Brasil, en el teatro de Ruth Escobar.

**N. E.:** Sí, así es.

**J. C. M.:** Allí fue tan intensa su imagen como actriz, Nuria Espert, que nunca más pudimos olvidarla.

**N. E.:** Es verdad... Acabo de volver de Argentina donde he trabajado con Alfredo Alcón en un espectáculo de Luís Pascual que se llama *Haciendo Lorca*. Fue muy bello. Todo el mundo que había entrado repetía: “Yo la vi en *Yerma*, yo la vi en *Yerma*...”

**J. C. M.:** Era a lo que apuntábamos. Lo curioso es que usted es recordada por una generación de argentinos y nunca más la olvidaremos. Pero, ¿por qué no se produjo el mismo efecto con Víctor García que era argentino, tucumano? Algo pasó para que fuera olvidado. Ahí quedó su *Yerma*; quedó presente esa puesta, esos decorados y una actriz muy fuerte. Todo el mundo recuerda aquel espectáculo maravilloso, pero no recuerdan a García. ¿Cómo puede olvidarse toda aquella magia que consiguió Víctor?

**N. E.:** ¡Qué injusto! Pues eso debe ser un problema de los medios, de la televisión, de las páginas de los periódicos. Cuando yo estuve allí —hablo del '74— hice 20 programas de TV hablando de *Yerma* y me vieron actuar con pasajes que ellos habían tomado. Nos vieron a los dos, porque Víctor fue a la Argentina. No estuvo todo el tiempo, tal vez 6 meses, pero vino y estaba feliz con el éxito que para él era tan importante. Yo he trabajado también con Lavelli. Son dos directores internacionales y parisinos, para entendernos. Sin embargo, los dos son muy argentinos, muy atados a su tierra. Víctor se encontró con su madre. Hacía muchos años que se había ido. Y con sus maravillosas hermanas con las que yo tengo el gusto de seguir en buenísimas relaciones. Debe ser culpa de que solo aparecía mi foto en los periódicos, en las tapas y muy pocas de Víctor. Ese debe ser el motivo. Porque, ¿cómo pueden no recordar toda esa magia? Fue él quien la hizo, Víctor García y su enorme talento. Yo quisiera alguna vez ser la directora de *Yerma*, ojalá...

**J. C. M.:** Nosotros pensamos que ocurrió por cuestiones de la prensa.

**N. E.:** Creo que sí. A los medios les es más fácil entrevistar a una primera actriz que a un director. Yo estuve más tiempo y Víctor no era una persona sencilla. Aunque yo conservo de él —no sé dónde estarán— entrevistas maravillosas donde habla de sí mismo. Es espeluznante. Cuando, de pronto, un periodista sabía hacerle hablar, Víctor decía cosas que no todos sabían. Si él tenía la impresión de estar con una persona que no era de su onda, se cerraba y ahí no le sacaban nada. Pero si alguien le daba mínimamente un poco de comprensión, Víctor se explayaba y era fabuloso.

**J. C. M.:** ¿El trabajo de los ensayos con *Yerma* lo hicieron sobre un escenario rígido, normal o trabajaron siempre con ese dispositivo escénico?

**N. E.:** Apenas, apenas... porque el montaje de *Yerma* duró más de un año. Creo que comenzamos al final del '69 y estrenamos a fines del '70. Víctor tenía la idea de viajar por España y trabajamos juntos, días y noches. Apareció en su mente, cómo sería ese espectáculo...

**J. C. M.:** ¿El tema de la lona?

**N. E.:** Él no vio ni una lona, ni unos hierros, ni nada de eso. Él vio unos actores volando, una cosa que subía, otra que se paraba, los actores que desaparecían, algo duro y metálico donde poder moverse como si volásemos. Igual que los textos que eran mitad realistas y mitad poéticos. Víctor lo veía de esa forma. Todo eso, se convirtió en 15 toneladas de hierro y rodets y motores. Se tardó un año. Hubo ayudas fantásticas como la del escenógrafo Fabiá Puigserber, muerto hace dos años, de un talento extraordinario y que hizo que esa gran creación se convirtiera en un hecho. Pero no fue fácil, fracasábamos mucho al probarlo de una u otra manera. Intentábamos y tirábamos sin saber cómo hacer que la lona volviera a su sitio, que nos engullera. Todo fue durísimo, durísimo...

**J. C. M.:** ¿Fabiá hizo la realización de toda esa propuesta?

**N. E.:** El decorado era de Víctor. Aquí hubo muchísimas discusiones.

**J. C. M.:** Y siguen, todavía.

**N. E.:** ¿Sí...? El decorado era de Víctor, yo lo sé porque lo creó estando en una estación de trenes, a las cuatro de la mañana, volviendo de Granada conmigo. Tomó una servilleta y dijo: "Ya sé, esto va a estar así (moviendo las manos), esto va a volar así con la gente que se va a quedar debajo, esto va a tragar así a los actores". Todo con la servilleta. Eso es inventar el decorado. Lo que sucede es que, hasta que se llega a la realización...

**J. C. M.:** Claro, ya se necesitan conocimientos más técnicos.

**N. E.:** Y miles de ensayos y discusiones y dolor y fracasos y llantos y dinero, mucho dinero. Horas y horas sin dormir, amor y muy buenos colaboradores. Pero el decorado era de Víctor

**J. C. M.: Eso quería escucharlo bien.**

**N. E.:** Fabiá era maravilloso, un hombre de teatro tan grande como Víctor. Pero Fabiá era de otra escuela, nunca más hizo un decorado como el de *Yerma* y todos los de Víctor eran como el de *Yerma*.

**J. C. M.: Así figura con mucha claridad en ese antecedente.**

**N. E.:** ¡Por favor!, aquí hay 7 libros de Fabiá, al que adoro. Él trazó un camino que no tenía nada que ver con el de Víctor. Tú ves una fotografía y dices “eso parece de Víctor García”, tú no dices “eso parece de Fabiá“. Lo que caracteriza a Fabiá son suelos maravillosamente pintados, transparencias, gasas, otro mundo. Sin Fabiá seguramente no hubiéramos estrenado nunca.

El hombre que solo tenía su propia persona

**J. C. M.:** ¿Podría decirme cuál sería el imaginario teatral de Víctor, el objeto teatral? Víctor tiene muchas producciones importantes donde se puede recuperar como hipótesis de trabajo de investigación, rescatar teorías y pensamientos que Víctor verbalizaba. ¿Usted tiene conocimiento de su estética, si es que esa palabra le resulta más apropiada?

**N. E.:** Su estética es evidente, está a la vista.

**J. C. M.:** Sí, pero ¿él la verbalizaba?

**N. E.:** No, él no teorizaba y detestaba a los teóricos. Él amaba el teatro más que a nada en el mundo. Y al final de su vida, no tenía más que eso. Quiero decir que el sexo había desaparecido, la amistad tenía un lugar muy secundario, la política le asqueaba, no se gustaba a sí mismo, estaba sostenido por el amor a esas imágenes que él era capaz de crear y que le venían de a miles. Con lo que Víctor tiraba a la papelera podría haber vivido todo el teatro europeo durante 15 años más. Su problema era seleccionar, tenía una imaginación tan creativa que su problema era decidir “voy a hacer esto en vez de esto y esto y esto“. Y todo era bueno, todo parecía posible desde afuera. Pero él elegía con un criterio certero, como un cirujano que saca una cosita minúscula del ojo, así sacaba él el corazón del futuro espectáculo.

**J. C. M.:** Sí, creo que en el planteo escenográfico, Víctor evidentemente trabaja el espacio de una manera hasta ese momento no vista, sobre todo, en el aspecto vertical. En *Las criadas*, recuerdo esos chapones como espejos cilíndricos, un

plano inclinado donde estaban las sirvientas y después como un altar donde estaba la cama. Usted acaba de recordar recién *El balcón* donde vemos que nunca se está tocando el suelo. Se los ve flotando como en una ceremonia. Y unos discos transparentes. Recordamos también en *Yerma* donde ustedes, como actores, nunca pisan el suelo rígido, siempre están en esta lona que va cumpliendo distintas significaciones. Un hallazgo, realmente.

N. E.: Único, único...

J. C. M.: En su vida privada pareciese que pasa algo similar. Nosotros quisimos hacer un esquema que nos ayudara a saber dónde estaba Víctor García en un momento dado de su historia y de su realización y, realmente, no lo pudimos localizar. Intentamos, por ejemplo, en el '69 cuando trabajaba con ustedes en *Las criadas*. Ya en el '70 comenzaba con esa obra en Francia.

N. E.: Ese mismo año hacia *Yerma* en España.

J. C. M.: Y estaba haciendo *El balcón* en Brasil.

N. E.: En el '69 creo que hizo *Las criadas* en España y *El balcón* en Brasil. En el '70 hizo *Las criadas* en París y *Yerma* en España, además de varios montajes en Portugal.

J. C. M.: O sea, trabajaba simultáneamente. Y en el '70, '71 fue invitado a Londres.

N. E.: *El arquitecto y el emperador de Asiria* con Anthony Hopkins de actor. Uno de los dos era Anthony Hopkins, que entonces era un nombre que no nos decía nada y estaba magnífico.

J. C. M.: Y en ese mismo momento en Londres está ensayando la versión francesa de *Las criadas* (*Les bonnes*) mientras ensaya *El arquitecto...*, es decir todo al mismo tiempo. ¿Cómo se lo encontraba, cómo era ese hombre que no podía estar sin trabajar en algo?

N. E.: Es que estaba en un momento tan creativo, con tantas ganas de hacer cosas y las ideas fluían así, sin parar. Era la etapa en que todavía controlaba el problema con el alcohol. Él bebía mucho, pero por las noches. Sus días aún eran muy largos, todavía se ponía al teléfono, tomaba un avión y se iba a ver Laurence Olivier a Londres, que era el que dirigía el Teatro Nacional en aquel momento. Ibas a París, estabas con él tres días y eran tres días creativos, llenos de ideas y con una cabeza organizada. Víctor era muy inteligente, muy activo y no tenía ninguna otra vida.

No tenía amante, no tenía esposa, no tenía hijos, no tenía casa. Tenía su propia persona y el teatro, eso le daba muchas horas al día para hacer cosas. A mí me hubiera gustado que Víctor tomara una casa en París o en Madrid, que tuviera un amor. Pero eso le hubiera quitado tiempo para hacer todo lo que hizo en estos cuatro o cinco años luminosos, mientras estábamos haciendo *Yerma* por el mundo. Era un suceso tan extraordinario que a Víctor le llamaban del mundo entero. Estuvo en Israel, en Londres, en Portugal, hizo cosas en París y, si no hizo más, fue porque no quiso o no se concretaron los proyectos. Es verdaderamente milagrosa su actividad en esos años. Sus espectáculos requerían visitas técnicas y profesionales para saber qué dinero se iba a cobrar, elegir a los actores, hacer pruebas, audiciones, ensayar, estrenar... Víctor hacía todo y hasta se quedaba en los sitios más tiempo del que debía porque su enfermedad avanzaba muy rápidamente. *Yerma* se hizo cinco años seguidos, no sé si en el 70 ó 71 hasta el 75, y él iba y venía. Si estábamos en Londres, venía al estreno; si íbamos a Nueva York (no sé si vino al estreno de Nueva York, me parece que sí); si nos tocaba en Buenos Aires, él estaba con nosotros; en Los Ángeles, igual. Y yo veía cómo las horas de su día eran cada vez más cortas. Los períodos en que Víctor era Víctor se iban reduciendo. Difícil explicar, ¿se entiende lo que quiero decir?

#### **E. N.: ¿Sufría mucho?**

**N. E.:** Yo creo que comenzó a sufrir cuando su carrera empezó a decaer debido a su enfermedad. Víctor lloraba mucho, porque el alcohol hace llorar. El alcohol saca los sentimientos afuera, pero transformados: los fortalece o los debilita. Y la agresividad o el dolor no se expresan como son habitualmente, se magnifican. Por eso lloraba mucho. Pero yo he tenido a Víctor como una persona feliz durante toda *Yerma*, y le he creído. Él iba y venía, hacía sus espectáculos, se sentaba con nosotros. La compañía de nuevo lo esperaba expectante. A pesar de la dificultad de su relación, todo el mundo lo adoraba de rodillas. Quererlo así, puede haber sido otra cosa, pero Víctor entraba y para nosotros era verdaderamente como si entrara, no lo sé... lo que era: el más grande director del mundo. Teníamos el privilegio de estar haciendo una obra suya y era un placer extraordinario. Todos los que hemos pasado por las manos de Víctor —yo no sé Anthony Hopkins qué diría—, todos sin duda, hemos salido de ellas enriquecidos y transformados. Lo cual no quiere decir que siempre fuera placentero, ni falta que hace... pero todos nos sentíamos más grandes, mejores. Por *Yerma* pasaron cientos de actores ya que, con períodos de descanso, la hicimos durante años. O sea, que ha pasado media profesión española. Y toda ella, en especial, la vieja generación que tuvo ocasión de conocer a Víctor, lo llevamos como una medallita al cuello.

**J. C. M.: ¿Usted la hizo como productora y como actriz?**

**N. E.:** Sí, y como ayudante de dirección de Víctor. A veces, cuando estábamos en otro país, Víctor no venía siempre a los ensayos y, entonces, los hacía yo bajo las directivas que él me daba. Cuando Víctor desapareció yo seguí fielmente su puesta, como la oveja esa que acaban de hacer: Dolly. Yo era igual que Dolly, repitiendo el espectáculo una y otra vez, haciendo funcionar a los actores igual que los hacía funcionar Víctor. Como cuando él estaba a mi lado, traduciendo, o yo haciéndole de intérprete –en el mejor y más literal sentido de la palabra– entre sus ideas y ese actor que necesitaba algo más que decirle que era “como una copa de champagne”. Necesitaba saber cómo andar, cómo moverse, para que eso que Víctor quería, que fuera “una copa de champagne burbujeante”, se transformara en una interpretación.

**J. C. M.:** Tenemos otra duda, y Estela es la especialista en este aspecto, porque conocemos que Víctor no trabajó solo en distintos escenarios, sino con distintos grupos y distintas culturas: Brasil, Londres, Israel, Portugal. Si a veces es dificultoso pedir una habitación para dormir en otro idioma, ¿cómo será hacer una propuesta teatral en un tiempo determinado, en una cultura distinta y con actores y actrices que recién se están conociendo? Porque él no tenía un elenco profesional que lo acompañaba permanentemente, trabajaba con grupos nuevos, culturas distintas...

**N. E.:** Yo voy a decir una cosa que se puede comentar porque va a aparecer en un libro, dedicado a gente interesada en nuestra profesión. Nunca la diría en una entrevista para un periódico, podría leerlo cualquiera y entenderlo mal. Pero como esto es para especialistas e investigadores, debo decir que Víctor tuvo, en general, muy mala relación con los actores y que era uno de sus graves problemas. Repito: en general. Él se llevó muy bien con Julieta Serrano, con Eunice Muñoz, la portuguesa, y conmigo. Pero, que yo sepa, con nadie más en el mundo. Es decir que todas esas dificultades de las que tú hablas, él las tenía. En Francia, llamé a dos grandes amigas suyas para hacer un papel y acabé peleando con ambas porque no se comprendían. En Inglaterra, los actores le pidieron al director del teatro, Laurence Olivier, no seguir representando la obra porque la dirección había sido tan frágil que no podían continuar con la puesta en escena. Y en Israel, todo el grupo se despidió en masa. Víctor tenía muchas dificultades de ese tipo. Curiosamente, en España sus tres espectáculos fueron magníficos. Y con Eunice Muñoz, quien interpretó a La sirvienta en Portugal, un auto sacramental y no sé qué otras cosas, siempre acabó todo maravillosamente. Pero es cierto que tenía muchas dificultades con los actores.

Elogio del amor

**J. C. M.:** Otra teoría nuestra es que Víctor se llevaba muy bien con mujeres de carácter fuerte. Su hermana mayor Juanita, la arquitecta, que lo ha contenido mucho, por ejemplo. Tenemos documentación, cartas familiares que están dirigidas a ella.

**N. E.:** Yo tengo testimonio de eso, porque me hablaba muchísimo de Juanita.

**J. C. M.:** Después aparece otra mujer en Brasil, Polona Sforza, con la que trabajó en mimodrama y organizaron grupos. Luego la conoce a usted que, sabemos, tiene su carácter.

**N. E.:** Sí, sí, no se fíen de esto que ven...

**J. C. M.:** También está la relación con Ruth Escobar, en Brasil...

**N. E.:** Con Ruth la relación era muy positiva. Un vínculo de amor-odio, es verdad, pero Víctor la admiraba y la admiración era la base del amor para él. No podía amar a alguien a quien no admirara. Sin embargo, tuvieron broncas monumentales. No así con Eunice, que es de esas mujeres que saben lo que quieren y a la que Víctor amaba profundamente. Tanto ella como yo o Ruth, sacábamos de él lo que necesitábamos porque sabíamos amarlo y comprenderlo. Eunice, especialmente. Ella, al igual que yo, tiene un lado tierno que funcionaba muy bien con él.

**E. N.:** Hay otro aspecto de las relaciones de Víctor que a mí me ha llamado la atención y es... (Nuria se levanta a prender la calefacción)

**N. E.:** (Desde el fondo del estar) Dime querida... Tengo que decirles que estoy encantada de hablar de Víctor a este nivel y que no sea para un periódico. Me hace muy feliz. Estoy agradecida de poder estar con ustedes. Dime, dime...

**E. N.:** Desde muy temprano fue un vanguardista. Trabajó con gente africana, como en *Ubú Rey* y después en la puesta de *Gilgamesh*. ¿Cómo expresaba Víctor esa relación con el mundo africano? ¿Qué imágenes tenía, qué fantasías?

**N. E.:** Creo que era su fascinación por lo desconocido y por lo que no estaba todavía corrupto. Víctor tenía un gran desprecio por la sociedad que hemos hecho entre todos. A mí me quería muchísimo, pero mi lado burgués de madre de familia, de esposa que quiere a su marido, no le gustaba nada. Y cuando venía a mi casa, si bien lo hacía con muy buenas intenciones, a los tres días era un infierno y se tenía que marchar porque le ponía histérico la parte convencional de la gente. Pagó un precio muy alto por no querer esa parte de la vida, y él lo sabía. Cuando

los que lo amábamos, tratábamos de organizarle la vida como nos parecía a nosotros, la bronca era monumental. “¿Qué quieres?, ¿hacerme una vida como la tuya?”. Horrible. Pero, entonces, ¿tu pregunta era...?

**E. N.: Respetto de su relación con el mundo africano.**

**N. E.:** Víctor pensaba que todo ese mundo no tenía los defectos del nuestro. Él vivía y amaba París. París había sido, como para tantos argentinos que yo he conocido, un sueño. Pero, al mismo tiempo, los parisinos pueden ser absolutamente odiosos y detestables. Sobre todo con la gente que tiene acento, que no es como ellos y que no está integrada. Y Víctor, afortunadamente, nunca se integró. Le encantaba toda la gente no integrada de París y, entre ella, estaban todas las otras razas que no eran los parisinos ni los burgueses. El mundo árabe también lo fascinaba porque le parecía que el ser humano era ahí más puro, más limpio. Yo le decía que, simplemente, no habían tenido una verdadera oportunidad y que estaban deseando tenerla para hacer todo eso que a él no le gustaba. Y después había viajado mucho. Víctor era una persona muy culta, aunque a él le molestaba muchísimo que lo metieran en ese grupo porque le parecía una convención de la cultura europea. Víctor sabía de todo, verdaderamente. Era un hombre de una cultura muy vasta y de una fina intuición. Le alcanzaba descubrir un artículo en un periódico para que su imaginación volara. Además, leía muchos libros. Y, aunque su discusión era agresiva, había allí una profundidad que mostraba hasta qué punto esa cosa había sido dormida, digerida y asimilada por él. No era para nada superficial. Nunca, en ningún tema. Decía no querer saber nada de política y, cuando estábamos solos, su conocimiento era abrumador. La gente llamada culta sabemos muchas cosas, pero es difícil que esas cosas que sabemos hayan penetrado a fondo. Más si lo has cogido de alguien. O sea, yo he hecho así (realiza un pequeño movimiento) y me he quedado ahí. Víctor hacía así (describe un arco con su mano) y había hecho un recorrido interior del que volvía transformado.

**J. C. M.: ¿Cómo era su relación en la vida cotidiana, fuera de los escenarios?**

**N. E.:** Pues nosotros nos quisimos muchísimo, muchísimo... Primero comenzamos como una empresaria y actriz y un director que se llevan muy bien, que se entienden, que les gusta estar juntos y que cuando acaba el trabajo se van a cenar y hablan sin parar. Mi marido se quedaba un poco al margen porque a Víctor le gustaban más las mujeres que los hombres, así como tú has dicho. No creo que haya un hombre importante en la vida de Víctor. Quizás (André-Louis) Perinetti; es decir, Perinetti fue un amigo de una lealtad

extraordinaria. Pero las personas que hemos tenido un peso grande en la vida de Víctor, hemos sido mujeres. Ni su padre, ni Armando (mi marido), ni el marido de Ruth, ni el de Eunice Muñoz. Tampoco alguno de los actores de Londres, o Peter Brook, fue un buen amigo. Brook lo admiraba enormemente y lo iba diciendo por todas partes, cosa que a Víctor le encantaba porque Brook es muy respetado en el mundo. Pero no creo que tuviera en lo personal un gran peso. En cambio, cuando comenzamos ese primer trabajo, yo le serví de mucho a Víctor. Nos entendimos enseguida. Le hacía de intermediaria con los actores, con los técnicos, con los del decorado. Le evitaba los problemas que tenía siempre que hacía sus espectáculos. Él me necesitaba a mí, yo le necesitaba a él y era gratisísimo ir a cenar juntos. Después, yo me marchaba y él comenzaba la noche. Tenía conocidos, gente que le buscaba. Pero el de *Yerma*, a causa de las dificultades, fue un proceso largo y doloroso. Con la política de por medio, la policía y tanto miedo, como teníamos los dos. Y los problemas mismos del espectáculo: actores que entraban y, al ver que los ensayos duraban tanto, se marchaban y llegaban otros. Fue allí que construimos eso que se llama una gran amistad, de las que yo he tenido muy pocas en mi vida, tres o cuatro. Y él también, aunque no sé si tantas. La gran amistad consiste en que uno se cuenta todo y se quiere y no tiene miedo de hablar delante del otro. Pero nuestras vidas eran tan diferentes; la mía, tan organizada; la suya, tan organizada... de otra manera. Porque si digo desorganizada no sería justa. Estaba organizadísima: había que beber desde tal hora, hasta la inconsciencia y así lo hacía. Todo eso nos creaba muchísimos conflictos; en la vida y en el trabajo. Pero en *Yerma* yo ya hacía de ayudante de dirección, con mi nombre puesto ahí, lo cual me daba una gran libertad para trabajar alguna indicación que él me había dado por la noche en el bar y transformarla en una escena, en una realidad, en un traje, en efectos de luz, en un acuerdo. Y, fundamentalmente, en un motor. Era una relación de gran afecto que bien podría llamarse amor. Porque, salvo la parte sexual, el amor sincero y generoso, lo teníamos todo. Asimismo, eso era también un gran contratiempo, algo que creaba muchísimas tensiones. Como un matrimonio que tiene un problema gordo. Y cuando acabamos *Yerma*, Víctor se volvió muy absorbente. Si él estaba, había que estar. Llamaba por teléfono y decía: "Llego mañana" y entonces había que ir a cenar, a merendar, a estar con él hasta las 4 de la mañana. Se hacía muy duro para mi familia. ¡¡Y para mí también!! Aun queriéndolo muchísimo. Tú estás con una coca-cola a las 3 de la mañana, con un grupo de gente que bebe mucho, pues eran los amigos de *esa parte* de Víctor. Los míos le aburrían. Estaba como celoso, no veíamos a nadie de mi entorno, veíamos nada más que a la gente del suyo.

**J. C. M.:** Con ese mundo en el que él decía estar incómodo, con esa cantidad de producciones exitosas, con esa gente que él decidía que lo rodeara después de cada estreno, ¿qué le quedaba, de acuerdo a su criterio y si tuviera que mirar hacia atrás? Víctor debe haber ganado dinero en algún momento.

**N. E.:** Muy poca cosa. Claro que ganó mucho dinero, pero lo bebía y lo regalaba. Cuando Víctor tenía dinero y mientras le durara, arrastraba una corte de seguidores. Eso también era muy difícil decírselo. Víctor fue muy bien pagado. Y no solo en España. En Portugal no lo sé, pero con Ruth ganó mucho, y me consta porque me lo dijo él... En Israel lo mismo, en Londres... Sin embargo, nunca tuvo nada, ni quiso tenerlo. Eso le creaba graves contradicciones a la hora de pagar el hotel y el *gin tonic*. Víctor no habría tenido ninguna contradicción, y hasta podría haber sido más feliz, viviendo solo como un *clochard*, sin el peso de su talento. Hablo de la felicidad tal cual yo la entiendo, con mayúscula. Y que no es ni el éxito, ni la gloria. Es la felicidad de estar bien con uno mismo, de cómo me gustaría que este minuto durara toda la vida. No puedes tener contradicciones para sentir eso. Víctor era una persona muy sensible. Por ejemplo, yo ahora estoy aquí cenando delante de la televisión y veo todas las desgracias del mundo, todas las atrocidades que están pasando. Las veo mientras como la tortilla y el jamón. Y entonces digo ¡qué barbaridad!, ¡qué dolor! Pero después veo una película y, si es graciosa, me río. Víctor no podía vivir, no quería ver después la película graciosa, era una acumulación de sus propias contradicciones. Despreciaba el teatro y trabajaba en el teatro. Despreciaba a los directores de teatro, pero los necesitaba. Despreciaba a los empresarios, pero debía acudir a ellos. No le gustaban los actores porque los encontraba vacíos y banales. Cuidado, hablo en general. Ha amado a unos cuantos, muchísimo. Lo recalco porque esto va a ser leído por compañeros y muchos de ellos dirán que han tenido con Víctor una gran relación. Y puede que sea verdad. Por eso digo: en general. También le molestaban los parisinos y vivía en París, el dinero le repugnaba pero lo necesitaba. Vivir en esa ciudad, hasta en un mal hotel, es carísimo. Lo mismo que comer en los meses en que uno no trabaja y debe pagar de su bolsillo. Cuesta mucho dinero, ese dinero que Víctor no tenía por su generosidad compulsiva. Pues no era ayudar a un amigo que tiene un problema, eso no lo vi nunca. Era, más bien, generoso para tirarlo. “¿Qué hago yo ahora y aquí con quinientas mil pesetas?, no quiero tener quinientas mil pesetas...”. Una vez, mi marido y Perinetti trataron de organizarle mínimamente su vida económica, pero...

**J. C. M.:** ¿Perinetti tenía relación con el gobierno francés?

**N. E.:** Estaba de director de un teatro nacional. Yo no lo conozco, pero como se ha portado tan bien con Víctor, lo admiro y lo respeto mucho porque demostró

ser un hombre bueno. Víctor estaba ya muy enfermo. Y Perinetti, jugándose su cargo, hizo dos espectáculos con él: *Gilgamesh* y *Calderón*.

**J. C. M.: ¿En el año '81?**

**N. E.:** No recuerdo. Entonces, esas contradicciones lo hacían muy desdichado y solo estaba a gusto con muy pocas personas, cuando se producía esa especie de intercambios de ideas o de afectos. Tú dices qué quedaba cuando él miraba atrás. Muy poco, estaba muy feliz la noche del estreno de *Yerma* en Londres. Saludamos 45 minutos, él salió 200 veces, no podíamos irnos. Y al día siguiente, los periódicos decían que Víctor era el inventor del teatro, que nunca nadie como él, que el teatro se partía en antes y después de Víctor García. Dos días más tarde ya era el mismo desdichado. El fracaso le duraba mucho y el éxito muy poco. A mí no me pasa como a él. Yo soy más vulgarcita, gracias a Dios. Pero también un éxito me dura así, y un fracaso me dura... (Indica una distancia con las manos). Quiero decir que cuando a Víctor le iba mal con un espectáculo, el dolor de no ser comprendido porque él pensaba que era magnífico y que no había gustado, o que había salido mal por culpa de fulano, o no le habían dado el dinero necesario, o los actores estaban equivocados u otras cosas. Esas quejas le duraban meses y podía hablarte hasta el cansancio. Pero del éxito, ¡nada!

Dos mujeres

**J. C. M.: Hay gente en Tucumán que le ha conocido cuando Víctor tenía 20 ó 23 años. El teatro en su infancia, con sus hermanas y primas...**

**N. E.:** Es interesante, hay muchas cosas que yo no comprendo de Víctor y las claves deben estar ahí, porque me hablaba mucho de su familia y de Tucumán. Y de los paños higiénicos para las reglas de sus hermanas, todos tendidos. Hay muchas cosas que, si uno quiere de verdad acercarse a él, son seguramente muy importantes.

**J. C. M.: Nosotros nunca hemos conocido a una persona que haya tenido una relación de amistad y de trabajo en el momento de sus éxitos y de sus fracasos. Ese era el punto principal, entonces todo lo que usted nos ha contado va enriqueciendo lo que teníamos como un esqueleto vacío.**

**N. E.:** Claro, eso espero. Podéis hablar con Ruth Escobar, por ejemplo. Ella tiene otro prisma de Víctor, porque Víctor, igual que toda la gente interesante tiene muchos prismas y yo conozco el que él me quiso mostrar a mí. Pero hay muchos.

**J. C. M.:** En este recorrido con Víctor hemos visto grandes obras, grandes producciones, grandes éxitos y usted acaba de decir que no hemos pensado en el fracaso.

**N. E.:** ¡No!, siempre éxitos, no. Él hizo *Bodas de sangre* en Israel, me mostró unas diapositivas bellísimas. Era como la lente de una cámara que se abría y se cerraba, una de las cosas más bellas que él creó. Pero Víctor me dijo: “No ha ido nada bien, no ha funcionado y es de lo más hermoso que yo he hecho”. ¡Y lo parecía! *Las criadas*, de París (la misma que hicimos nosotros), no anduvo en el espacio Pierre Cardin. Y *Calderón* y *Gilgamesh*, creo que tampoco. Sus grandes éxitos, son las cosas que hizo en Brasil; *El balcón* con Ruth, *El cementerio de automóviles*, pieza que realizó antes de conocernos y que implicó un gran escándalo, una cosa nunca vista. En París también tuvo un éxito extraordinario. Lo mismo sucedió con *Las criadas* y *Yerma* que hicimos juntos. En cambio, *Divinas palabras*, no fue un éxito como las otras dos.

**J. C. M.:** ¿*Divinas palabras* qué difusión tuvo?

**N. E.:** Fuimos a Londres, a París, estuvimos por toda Europa. En Irán y en Asia tuvo un éxito moderado, sin esas críticas delirantes para Víctor que tuvieron *Las criadas* y *Yerma*. En *Las criadas* y *Yerma*, toda la prensa del mundo dijo que Víctor García era el más grande director de nuestra época. Realizamos esa gira en los años 60 y parte de los 80, porque yo he hecho otras cosas entre medio. Pero cuando Víctor murió, volví a hacer *Yerma*. Y también *Las criadas*, que llevé a Buenos Aires donde no interesó para nada. No le gustó ni a la crítica ni al público. Yo fui porque Víctor, cuando ya no trabajábamos juntos, vino a verme y me dijo: “Tenemos que ir a Buenos Aires a hacer *Las criadas*. Hablamos con Julieta y la llevamos”. Le dije que sí, pero no en ese momento porque estaba ocupada. Cuando murió, yo ensayaba *La tempestad* de Shakespeare con Jorge Lavelli. Le pedí a Jorge que bajáramos medio año y me dejara ir a Buenos Aires a hacer *Las criadas*. Pensé entusiasmada que, como Víctor acababa de morir, iba a ser un impacto. No vino nadie. No hubo público y la crítica lo trató como una cosa así... (mueve las manos desganadamente). Me quedé tan desconcertada...

**J. C. M.:** Nos hemos relacionado con una institución brasileña llamada El Memorial de América Latina que hace un reconocimiento de Víctor muy importante. Los argentinos, como usted dice, prácticamente lo han olvidado.

**N. E.:** Eso pasa mucho. Los españoles tenemos un refrán que seguramente se lo hemos pasado a ustedes porque les hemos pasado lo bueno y lo malo. Dice: “Nadie es profeta en su tierra”. Víctor se fue de su tierra muy pronto y, cuando

volvió triunfante, pues podían haber pasado dos cosas: que no lo dejaran marchar y se tiraran por él al suelo o eso tan común de “Ahhhh... no, pero Víctor vive en París”.

J. C. M.: Ellos, los brasileños, estrenaron *El balcón* en el '69 y estuvieron todo el año 70 y parte del 71. Lo recordaron en el V Festival Internacional de Teatro, de Ruth Escobar, evento que ella sigue haciendo aún.

N. E.: Es que Ruth se ocupa mucho de Víctor, es muy leal a su memoria.

J. C. M.: Incluso, realizó el aniversario por los 25 años de la puesta de *El balcón* en San Pablo. Y una exposición con todo el material que ella tiene en sus archivos personales. Vinieron investigadores a Buenos Aires y a Tucumán y hablaron con nosotros. Les dimos algunos trabajos que teníamos y hemos hecho varios intercambios. Esa exposición se hizo en Tucumán con un éxito increíble. Fueron tres jornadas de trabajo en las que hubo debates, proyecciones y otras actividades. Y todo quedó registrado para lo que deseamos sea una futura exposición donde incluiremos el nuevo material que vayamos adquiriendo con el fin de mostrar el Víctor de ayer y el de toda esa gente que lo recuerda.

N. E.: Habría que hacerla en Buenos Aires.

J. C. M.: En Buenos Aires se hizo y no tuvo la repercusión esperada. Algo así como lo que pasó con *Las criadas*, que usted acaba de contar.

E. N.: Yo pienso que no había apoyo local. Lo que nunca tuvo Víctor en Buenos Aires era relación con gente de teatro. Lavelli cada vez que vuelve es un ídolo, *el* personaje, un director con todas sus muestras.

N. E.: Tiene relación con la ciudad.

E. N.: Relación con alguna gente del ambiente. Nosotros, en Tucumán, lo hicimos desde la Universidad y lo trabajamos desde la Facultad de Teatro con sus estudiantes. En Buenos Aires había auspicios, pero no convocaba ninguna institución, no se organizó desde un soporte social; solo eran periodistas. Eso es lo que hace que nadie trabaje por la memoria, no hay grupos interesados.

N. E.: Cómo me entristece, porque él estuvo enamorado de Buenos Aires. Le pasaba eso que nos pasa cuando te vas muy pronto de los sitios y terminas idealizándolos en los recuerdos, ¿sabes? Cuando voy a Argentina aparece Víctor en todas mis entrevistas. Y no solo porque lo quiera, sino porque también aparece en

las que hago aquí, en Londres, en Estados Unidos. Si doy una entrevista y se habla en serio de mi trabajo diré que Víctor es, junto a mi marido, una de las personas más importantes que ha habido en mi carrera.

**J. C. M.: ¿El antes de Víctor en su carrera artística y el después de Víctor?**

**N. E.:** ¡Ah! pues el antes de Víctor es muy brillante. A nivel español y con 19 años interpreté *Medea*, sustituyendo a una grandísima primera actriz de aquel momento, y tuve un éxito enorme. Me casé con 20 años, tuve dos hijas y a los 24 años mi esposo Armando –un hombre de cine, escritor y poeta– creó nuestra compañía y le puso mi nombre. Con nuestra compañía montamos Shakespeare, O'Neill, Bertolt Brecht, Sartre, Lope de Vega, Calderón. Y de pronto, ya en la cima, con ciento y pico de premios nacionales y la actriz más famosa del país, decidimos que había que dar un cambio, un salto. Entonces, vamos a comer con Arrabal y, en ese día mágico, Arrabal da con el único nombre. Si me hubiera dicho otro, aunque fuera igual de bueno que Víctor, dudo que llegáramos a producir esa especie de hermandad tan brutal que ayudó a que los espectáculos fueran tan especiales. Y no solo el trabajo. Al querernos tanto, se produjo un desnudamiento. Él sabía quién era yo y lo que en mí no funcionaba. Y yo sabía quién era Víctor y todo lo que en Víctor no funcionaba. Llegar a esa instancia es muy importante cuando se trabaja, y no suele ser muy frecuente. Alcanzar una relación tan íntima con un colaborador profesional para que verdaderamente funcione. Lo que Bergman hacía con sus mujeres. Primero se acostaba con ellas, les hacía un hijo y después filmaba una película. Y esa mujer trabajaba como nunca más iba a trabajar en ninguna película, porque no estaba rodando, era él el que hablaba a través de ella. Algo así pasó en *Yerma*, no en *Divinas palabras*, donde Víctor ya estaba demasiado enfermo y nuestra relación era casi imposible. Además de su talento, del texto de Federico García Lorca que es la matriz de todo, de estar los dos en nuestro mejor momento, salió esa obra luminosa. Como después salió con Ruth, porque creo que los dos trabajos más suspensivos –no los mejores, pero sí los más apreciados por Víctor– fueron *El balcón* y *Yerma*. Él pensaba sin embargo que había sido *Las criadas*. Un día, cuando estábamos haciendo *Divinas palabras*, me comentó que lo mejor que había hecho en su vida era *Las criadas*. Así y todo, igual que de Greta Garbo ha quedado *La dama de las camelias* y *Cristina de Suecia*, de Víctor ha de quedar *El balcón* de Brasil y *Yerma* de Madrid.

**J. C. M.: ¿Usted vio algo de *El balcón* de Brasil?**

**N. E.:** Solo el video que Ruth me mostró.

**J. C. M.:** Es un video como de 30 minutos, ¿verdad?

**N. E.:** ¡Sí, magnífico!

**J. C. M.:** Yo tengo una copia y se lo voy a dejar.

**N. E.:** ¿Me lo vas a regalar? No sabes lo feliz que me haces.

**J. C. M.:** En Brasil, dentro del intercambio que hicimos con El Memorial de América Latina, nos lo dio el curador de la muestra, Jefferson del Rio que además es investigador y periodista.

**N. E.:** Te lo agradezco. No he vuelto a ver este video desde el año 72 ó 73, cuando Ruth lo proyectó para Víctor y para mí en una pantalla grande. Así que me va a dar un placer enorme.

**J. C. M.:** Lo puede ver a Víctor. Saluda al final, en los últimos 5 minutos.

**N. E.:** No sé si quiero verlo.

**J. C. M.:** Como decía Jefferson, saluda igual que un torero.

**N. E.:** ¡Y no es para menos! ¡Menuda corrida!

Entrevista: Juan Carlos Malcún y Estela Noli

Querido Vincent:

Sé que esta carta va a producirte un gran dolor y quiero ser yo, tan dolorida, quien te la escriba. Víctor García ha muerto. Sé que no me crees. Yo tampoco lo creo. Pero lo sé. Durante once años, he pensado que Víctor no viviría mucho, pero siempre creí que era inmortal. Hoy está en la cámara frigorífica de un hospital de París, esperando una autopsia que nos dé el inútil nombre del virus que le ha vencido –no ha sido la cirrosis, con la que luchó a vida y muerte durante diez años– y el entierro, espero que lluvioso, en el Père La Chaise. Murió en la noche del viernes al sábado. No saben la hora, qué más da, dormía. O eso creen. Estaba solo. Ni tú, ni Armanducho, ni Mañitas, ni Julieta, ni Alain... ni yo.

Los amigos que venían de París me han repetido desde hace años: “Víctor está muy mal”, y esa noticia triste y cotidiana se asociaba dentro de mí solamente a su dificultad para el trabajo, para la creación. Tenía 47 años que podían transformarse en veinticinco o setenta, según su temperatura espiritual. Hacia años que se había separado del sexo. En la inevitable elección alcohol-destrucción, sexo-esperanza, no tuvo dudas. Y en el largo camino de nuestra amistad le vi alejarse, incluso verbalmente, de toda la esfera erótica, acrecentándose su desconfianza hacia hipotéticos enamoramientos que hubieran podido interferir en su protectora soledad.

### Saberle solo

Ayer, cenando, una muchacha argentina que no le conoció personalmente, me dijo que en los últimos meses Víctor durmió varias veces en el metro y en los bancos de París, donde le abandonaban los compañeros ocasionales de borrachera o donde le sacaban el último franco los parásitos que revoloteaban alrededor de su generosidad. Saberle solo y *clochard* me perturbó de tal manera, que he necesitado toda la noche para reproducir esas imágenes bajo una luz diferente. Trataré de decirte cómo lo veo ahora: Víctor siempre quiso tocar fondo. En sus espectáculos y en su vida. Tocar fondo. Y tú y el Corto, etcétera, se lo impedíamos de algún modo. ¡Traté tantas veces de sacarle del pozo, un pozo incomprensible para mí con mi vida pequeña, convencional, con mis alegrías, mis penas, mis ambiciones convencionales! Un pozo lleno de un dolor desconocido, donde le esperaban Artaud, Van Gogh, Genet, Baudelaire... Y él me amaba y me odiaba por eso. Como

te amaba y te odiaba a ti. Le has querido de una manera tan sencilla, tan generosa, pudiste apartarle unos kilómetros de ese agujero; lo comprendió inmediatamente. Te alejó a salvazos, a desprecios, a cuchilladas, deseando tal vez que aguantaras firme, que le noquearas y te lo llevaras lejos o que te arrojaras al pozo con él. Casi lo hiciste. Sentí miedo por ti y, más tarde, un poco de rencor cuando te vi recomenzar, reemprender tu vida, ya a salvo.

Víctor sabía lo que podía esperar de la amistad. No dudaba de ser querido. Pero tenía el convencimiento de que no podía ser soportado. Una de sus noches cualquiera nos dejaba estragados y hechos pedazos durante semanas. Víctor quería convertir cada minuto del cotidiano en ese minuto que se recordaría durante toda la vida; usaba cualquier cosa para conseguirlo y cuando digo cualquier cosa quiero decir todo.

La gama de recursos era inmensa, inagotable. Junto a Víctor he subido a las estrellas y he bajado a los infiernos y, cuando en el 77, de una forma violenta y terrible (¿cómo podría ser de otro modo?) terminé mi relación profesional con él, sabía que una de las etapas más importantes de mi vida, no sólo la profesional, terminaba en ese instante.

¿Te he contado ya que, después de esa ruptura, apareció un día en mi casa de la calle Muntaner con un cuchillo debajo de la chaqueta para matarme o matarse (nunca comprendí bien) y que estando Armando fuera de Barcelona, tuve que llamar por teléfono al marido de mi hija Alicia y a su padre para que vinieran a protegerme? Hay mil historias como esa, divertidas o increíbles.

### **La huella de sus inventos**

Así pues, Vincent, si el sexo y el amor (para él eran inseparables, y tenía razón) habían desaparecido de su vida, si sabía bien lo poco y mezquino que podía esperar de la amistad, ¿qué le quedaba para llenar las pocas horas de lucidez diarias, que él acortaba voluntariamente? Sus espectáculos, sus visiones, su creatividad. Nada más y nada menos. No he visto sus dos últimos montajes: *Gilgamesh* y *Calderón*. Han sido aún más discutidos que los anteriores. La aportación de Víctor al teatro contemporáneo no es del tipo que se recibe con júbilo, alegría y agradecimiento por esas quinientas personas que en cada país dirigen el gusto y la aceptación de lo que debe ser asimilado. A Víctor García le han llamado genio en el *New York Times* y mamarracho y enano en un periódico madrileño. Los veinte premios internacionales –Londres, Los Ángeles, Belgrado, Nueva York, Argentina, París– concedidos a tres de sus espectáculos no han quitado virulencia a quienes no han querido ver nada en sus escupideras metálicas palpitantes como marcapasos de pesadilla recorridos por cucarachas; en sus toneladas de hierro que volaban como

poemas, que lanzaban actores al éter o los engullían como matrices carnívoras; en sus dorados fálicos que santificaban adúlteras después de ser devoradas por perras en las torres de luz de un espejismo. Más que maquinismo vacío, sólo hierros y motores sin sentido, una moda. En suma, el más cruel insulto que se puede dirigir al espasmo creador de Víctor.

Tú no conoces bien el teatro español, Vincent, y por ello no puedes darte cuenta de la huella que Víctor ha dejado en él. Sobre todo en quienes le detestan. Era divertido para mí, será triste a partir de ahora, acudir a los estrenos teatrales de mi país y ver aparecer, a veces ni siquiera de un modo encubierto, tantos y tantos de los inventos de Víctor, esos que en su día sirvieron de punto de partida para los ataques que le partieron su vulnerable corazón.

Bueno, Vincent, esto no tiene fin y me estoy metiendo en un tema que ya no es interesante. Tengo ganas de verte, pero no enseguida. Tenemos que darnos tiempo. El tiempo de comprender que él no está y que no habrá más espectáculos de Víctor García. Qué descanso para algunos, qué pérdida, qué tristeza para el gran teatro del mundo.

Nuria

#### Nota

1. Esta carta fue extraída del Programa Especial, preparado por el Centro Dramático Nacional de Madrid a propósito de la reposición de *Las criadas* de Jean Genet para la temporada 1984-85. Este programa fue donado por la actriz Nuria Espert al Proyecto Ciunt "Víctor García", en marzo de 1997. Madrid.



## > bibliografía general y específica

---

- **Artaud, Antonin.** *El teatro y su doble*, Sudamericana, 3ª edición 1976 (1ª edición 1964), Buenos Aires.
- **Aslan, Odette y Monique Monroy.** *Gilgamesch*, estudios en *Les voies de la création théâtrale*, volumen XII, CNRS, París, 1984, págs. 7-131.
- **Aslan Odette, Denis Bablet, Carem Compte, Jonny Ebstein, Anne Marie Gourdon, Myriam Louzoun, Catherine Mounier, Marcel Oddon, Christiane Tourlet, Melly Touzoul.** “*Les bonnes*”, de *Jean Genet dans la mise en scène de Victor García*, estudios en *Les voies de la création théâtrale*, volumen IV, CNRS, París, 1985, págs. 103-315.
- **Odette, Aslan.** *El cementerio de automóviles*, de Fernando Arrabal, estudios en *Les voies de la création théâtrale*, volumen I (original 1970), CNRS, París, 1985, págs. 309-340.
- **Bachelard, Gastón.** *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991 (1ª ed. francés 1957).
- **Barthes, Roland.** *La aventura semiológica*, Paidós Comunicación, España, 1993 (orig. francés, 1985).
- **Bobes Naves, María del Carmen,** *Semiología de la obra dramática*, Taurus, España, 1987.
- **Buenaventura, Enrique.** *Notas sobre la dramaturgia, texto, tema y mitema*, Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1988.
- **Breyer, Gastón A.** *La escena presente*. Infinito, Buenos Aires, 2005.
- **Breyer, Gastón A.** *Propuesta signica del escenario - Diseño del objeto escénico*, publicaciones del Celcit, Buenos Aires, 1998.
- **Breyer, Gastón A.** *Teatro: el ámbito escénico*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- **Brook, Peter.** *El espacio vacío*, Península, Barcelona, 1993, 3ª edic. (original, 1969).
- **Brook, Peter.** *La puerta abierta - Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Alba, Barcelona, 1994.
- **Brook, Peter.** *Provocaciones. 40 años de experimentación en el teatro (1946 - 1987)*, Fausto, Argentina, 1987.
- **Camus, Albert.** *El revés y el derecho*, Losada, Buenos Aires, 2004.
- **Cortázar, Julio.** *Argentina: años de alambradas culturales* (publicación post-mórtem), Muchnik, Buenos Aires, 2ª edición 1985, 1ª edición 1984.
- **De Souza, Newton.** *A roda, A engrenagem e a moeda - Vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor García, no Brasil*, Fundación Editora de Unesp, San Pablo, 2003.
- **De Toro, Fernando.** *Semiótica teatral*, Galerna, Buenos Aires, 1987.
- **Dubatti, Jorge.** *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Atuel, Buenos Aires, 2003.
- **Dubatti, Jorge.** *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Atuel, Buenos Aires, 2002.
- **Dubatti, Jorge.** *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Atuel, Buenos Aires, 1999.

- **Eco, Humberto.** *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, España, 2000, 5ª edición.
- **Escobar, Ruth.** *María Ruth (Memorias)*, Guanara, Río de Janeiro, Brasil, 1987.
- **Espert, Nuria.** *De aire y fuego. Memorias*, coescrito con Marcos Ordoñez, Santillana, Madrid, 2002.
- **Fernández, Rofran.** *Teatro Ruth Escobar. 20 años de resistencia*, Global, San Pablo, Brasil, 1985.
- **Foster, David W.** *Espacio escénico y lenguaje*, Galerna, 1998.
- **Giordano, Enrique.** “Actos de lectura: el proceso teatral según el receptor”, en *El teatro y los días. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Osvaldo Pellettieri (editor), Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 1995.
- **Geirola, Gustavo.** *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Gestos, Estados Unidos, 2000.
- **Gordon Craig, Edgard.** *El arte del teatro* (original, 1911, Londres), Grupo Editorial Gaceta, México, 1995.
- **Grotowski, Jerzy.** *¿Qué significa la palabra “teatro”?*, Almagesto, Colección Mínima, Buenos Aires, 1992.
- **Heinich, Natalie.** *La sociología del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2002 (1ª edic. francés, 2001).
- **Javier, Francisco.** *El espacio escénico como sistema significante*, Leviatán, 1988.
- **Javier, Francisco.** *Notas para la historia científica de la puesta en escena*, Leviatán, 1984.
- **Javier, Francisco y Diana Ardison.** *Los lenguajes del espectáculo teatral*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 1984.
- **Javier, Francisco.** *La renovación del espacio escénico*, Banco Provincia, Buenos Aires, 1981.
- **Knapp, Bettina.** Entrevista con Fernando Arrabal, pag.23, en *El cementerio de automóviles - El arquitecto y el emperador de Asiria*, edición de Diana Taylor, Cátedra, Letras Hispánicas (4ª edición), Madrid, 1998.
- **Leonardini, Jean-Pierre, Marie Collin et Joséphine Markovits.** *Festival d'Automne*, París, 1972-1982, Messidor/Temps Actuels, París, 1982, págs. 149-152.
- **Malcún, Juan Carlos.** *El teatro de Víctor García en el país del no me acuerdo*, en La Quila, Cuaderno de Historia del Teatro n° 1, edición Proyecto Ciunt, El pensamiento contemporáneo en los estudios culturales. La ética, la estética, la Política y la religión. Facultad de Filosofía y Letras UNT, Tucumán, 2009.
- **Malcún, Juan Carlos.** “Víctor García. Ni en el cielo ni en el infierno, solo en el aire” (entrevista), en revista *Otra Boca* n° 2, año 2, Tucumán, 2008.
- **Malcún, Juan Carlos.** “Fragmento de una carta de Víctor García a su madre”, en *Cartas, Tucumán y su gente*, Universidad Nacional de Tucumán UNT, Tucumán, 2001.
- **Malcún, Juan Carlos.** “Recorridos y claves en la teatralidad de Víctor García”. *Cuadernos del Rojas* n° 4 y 5 del Centro de Investigaciones en Historia y Teoría Teatral (Cihht), director Jorge Dubatti, Buenos Aires, 2000.
- **Malcún, Juan Carlos.** “Tres miradas una experiencia del teatro de Tucumán”, en Revista n° 10/11, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Tucumán, 1999-2000.

- **Malcún, Juan Carlos.** “Recorridos y claves en la teatralidad de Víctor García y otros artículos”, en *El Tonto del Pueblo* n° 3 /4, Revista de Artes Escénicas, director: César Brie, Sucre, Bolivia, 1999.
- **Malcún, Juan Carlos.** “El teatro de Víctor García-Creación y trayectoria”, Revista del Área Artes n° 2, del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1988-1999.
- **Oliveras, Elena.** *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, Emecé, Buenos Aires, 2007.
- **Ortega y Gasset, José.** *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*, Revista de Occidente, Madrid, 1960, 6ª edición en castellano (1ª edición 1925).
- **Palacios, Carlos.** *Ópera. La puesta en escena*, Grafika Hels, Buenos Aires, 2009.
- **Pavis, Patrice.** *El análisis de los espectáculos*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996.
- **Pavis, Patrice.** *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1980.
- **Pellettieri, Osvaldo** (editor). *El teatro y los días*, Galerna, Buenos Aires, 1995.
- **Pellettieri, Osvaldo** (editor). *De Sarah Bernhardt a Lavelli: Teatro francés y teatro argentino 1890-1990*, Galerna, Buenos Aires, 1993.
- **Pellettieri, Osvaldo** (editor). *Cien años de teatro argentino*, Galerna, Buenos Aires, 1990.
- **Proaño-Gómez, Lola.** *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73 - Teatro e identidad*, Atuel Buenos Aires, 2002.
- **Pujol, Sergio A.** *La década rebelde - Los años sesenta en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, Argentina, 2000.
- **Ricoeur, Paul.** *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*, Arrecife Producciones, SL, España, 1999.
- **Rosenzvaig, Marcos.** *El teatro de Tadeusz Kantor*, Leviatán, Buenos Aires, 1995.
- **Schechner, Richard.** “6 axiomas for environmental theatre” en *The drama review*, n°12, Spring, Estados Unidos, 1968.
- **Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima.** *Los lenguajes no verbales en el teatro*, Universidad de Buenos Aires, UBA, Buenos Aires, 1997.
- **Ubersfeld, Anne.** *Semiótica teatral*, Cátedra, 1998.
- **Zayas de Lima, Perla.** *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Galerna, Buenos Aires, 1990.

#### Revistas, diarios, radios y páginas web, consultados

- *El Tonto del Pueblo* n° 3 /4, Revista de Artes Escénicas. Director César Brié, Sucre, Bolivia, 1999.
- Revista *Primera Plana* n° 261, del 28 de diciembre de 1967, pág. 44, Buenos Aires, Argentina.
- Revista *Avances del Área Artes* n°2, “El teatro de Víctor García. Creación y trayectoria”, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1998/99.
- *Nuestros años felices* <http://www.clarin.com/diario/2007/11/04/sociedad/s-01531429.htm>

- Néstor Perlongher, “Príncipe y plebeyo”, en *Radar Libros*, domingo 7 de noviembre de 2004, Buenos Aires. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1300-2004-11-12.html>
- <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-324-2002-08-24.html>
- Revista *Primera Plana* n° 261, 26 de diciembre de 1967, pág.14, Buenos Aires.
- Juan Arias, Crítica teatral de Radio Nacional de *El retablillo de don Cristóbal*, en el teatro Itatí, domingo 5 de julio de 1959, Buenos Aires.
- Revista *Primer Acto*, n° 98, Archivo diario *La Gaceta* n° 17.835, Tucumán.
- Revista *Somos*, pág. 64, 28 de diciembre de 1979, Argentina.
- *The drama review*, n° 12, Spring, Estados Unidos, 1968.
- Revista *Primera Plana* n° 195, 20 de septiembre de 1966, pág. 74, Buenos Aires.
- Revista *Somos*, 28 de diciembre de 1979, pág. 64, Buenos Aires.
- Crítica periodística de Débora Eliaz, referente a la puesta de *Bodas de sangre*, teatro Habima, Tel Aviv, Israel, 1980.
- Diario *La Nación*, sábado 4 de septiembre de 1982.
- Revista de Occidente Madrid, 6ª edición en castellano, 1960, pág. 175.
- Revista francesa *VH101*, archivo diario *La Gaceta*, 1º de agosto de 1971 (17.835)
- Revista *Primera Plana* n° 261, 28 de diciembre 1967, pág. 44, Buenos Aires.
- C:\Documents and Settings\Pc\Escritorio\Le Corbusier - Wikipedia, la enciclopedia libre.htm. (Esta página fue modificada por última vez el 3 abril de 2011, a las 18.57). Título de la nota “La machine à habiter”
- Diario *Le Monde*, 19 de diciembre de 1967.
- Diario *La Opinión Cultural*, domingo 14 de abril de 1974, pág. 4.
- Revista *Agulha* n° 56, Fortaleza, San Pablo, marzo/abril 2007, Brasil.
- Revista *Primera Plana* n° 261, 26 de diciembre de 1967, pág. 44, Buenos Aires.
- *El Globo*, domingo 14 de septiembre de 2008, año XVIII, 6.845, Madrid.
- *Estado de S. Paulo*, Sergio, Viotti, “Um balcão magnífico”, en 18 y 20 de enero de 1970, San Pablo, Brasil.
- [http://es.wikipedia.org/wiki/Auto\\_sacramental](http://es.wikipedia.org/wiki/Auto_sacramental)
- Diario *ABC*, el 7 de febrero de 1969, Madrid.
- Revista *Primera Plana* n° 127, octubre de 1971.
- Revista *Primer Acto* n° 137, octubre de 1971.
- Archivo diario *La Gaceta*, Tucumán n° 17.835, 2 de abril de 1974, sin firma.
- Diario *La Prensa*, crítico Jaime Potenze, 31 de marzo de 1974, Buenos Aires.
- <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-324-2002-08-24.html>
- Publicación *España Cultural*, dirección Salvador Pérez Valiente, archivo diario *La Gaceta*, 28 de septiembre de 1977.
- <http://www.festivalautome.com/public/ressourc/publicat/1982ouvvr/gale149.htm>
- Revista *Primer Acto* n° 113, fragmentos de una entrevista realizada por la revista, 1970, Madrid.
- *El Periódico*, Carlos Werner, Tucumán.

- Carta extraída del programa especial preparado por el Centro Dramático Nacional de Madrid para la reposición de *Las criadas* de Jean Genet, para la temporada 1984-85. Este programa fue donado por la actriz Nuria Espert, al Proyecto Ciunt Víctor García... en marzo de 1997, Madrid.

### **Material filmico consultado**

- *Yerma*. Fragmento de la puesta escénica, representada por la compañía de Nuria Espert, en el teatro Astral de Buenos Aires, en 1974. Films de 8' de duración (DVD) en blanco y negro, atención del director, *régisseur* y escenógrafo, Carlos Palacios al autor, en momentos finales de la escritura de este libro, en el invierno de 2010.

- *Entrevista a Fernando Arrabal*. Realizada por la profesora e investigadora teatral, Silvia Quirico, al dramaturgo español. DVD-R, París, 2009.

Atención de Silvia Quirico a Juan Carlos Malcún, 2010.

- *Gilgamesch*. Fragmentos de puesta escénica, representada en el teatro Chaillot, París, 1979. Film realizado por Didier Montfajon, 120 minutos (¾" Sony Umatic, blanco y negro), diciembre de 1979. Donación: Archivo del teatro Chaillot al Proyecto Ciunt "Víctor García: trayectoria, pensamiento y creación de un revolucionario del teatro", Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, UNT. Mediante nota de organismo oficial solicitante (Facultad de Artes, UNT) y compromiso de no ser usada para intereses comerciales. Director técnico, museo Chaillot, París, Didier Montfajon, 10 de enero de 2003.

- *Evocación a Víctor García*. Entrevista del director y profesor teatral Rafael Nofal, al actor Gal Solé y a la actriz María Jesusa Andany, quienes trabajaron con el director Víctor García en *Divinas palabras* y *Yerma*, respectivamente, Barcelona, 1997. Atención del director Rafael Nofal, al Proyecto Ciunt "Víctor García: trayectoria, pensamiento y creación de un revolucionario del teatro", Facultad de Artes.

- *El balcón*. Film, extracto de 35 minutos. (Súper 8, blanco y negro, 35mm). Espectáculo montado por la compañía de Ruth Escobar, dirección de Víctor García en San Pablo, Brasil, 1969/1971, director del film José Agripino, y Bodanski fotografías, Produce Ruth Escobar, 1973 (Material donado por el Memorial de América Latina, San Pablo, al Proyecto Ciunt "Víctor García: trayectoria, pensamiento y creación de un revolucionario del teatro", Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán - UNT, 1996. Atención del periodista y crítico teatral Jefferson del Rio).

- *Jouez encore. Payez encore (Interprete mais. Paguez mais)*. Duración, 65 minutos (Súper 8 en blanco y negro, 35 mm), 1974, gira mundial de *Autos sacramentales*. Director del film Andrea Tonacci, produce Ruth Escobar, 1973. Material donado por el Memorial de América Latina, San Pablo, al Proyecto CIUNT "Víctor García: trayectoria, pensamiento y creación de un revolucionario del teatro", Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán (UNT), 1996. Atención del periodista y crítico teatral Jefferson del Rio.

- *Entrevista a Juani García*. Realizada por la periodista, investigadora teatral y especialista en gestión cultural, Gabriela Borgna, a la Arq. Juana García de Coronado, hermana del director Víctor García, Buenos Aires, 1995, VHS 100 minutos PAL (Atención de la investigadora, al Proyecto Ciunt "Víctor García: trayectoria, pensamiento y creación de un revolucionario del teatro", Facultad de Artes, Tucumán, 1996. Atención de la investigadora Gabriela Borgna).

- *Las criadas*. Fragmento de la puesta escénica (post mórtem), representada por la compañía de Nuria Espert en el teatro Odeón, Buenos Aires, 1984. Film de 8 minutos de duración en VHS color. Filmación y edición de la Arq. Juana García, hermana de Víctor García, quien regala al autor, la presente edición en 1992.
- *Entrevista a Víctor García*. Grabación oral, realizada en un bar, luego del estreno de *Divinas palabras*, París, 1976 (Atención del autor y director teatral Julio Cardozo, al director del Proyecto Ciunt “Víctor García: trayectoria, pensamiento y creación de un revolucionario del teatro”, Arq. Juan Carlos Malcún, Tucumán, 2001).

### Material filmico editado

- *Interprete más. Pague más*. Traducción y titulado al español del film: *Jouez encore. Payez encore*. Duración, 65 minutos (Súper 8 en blanco y negro, 35 mm). Año 1974. Gira mundial de *Autos sacramentales*.  
Director del film: Andrea Tonacci,  
Autorización de traducción y titulado al español, por parte del director Andrea Tonacci, se realizó mediante mail de fecha 16 de octubre de 2002.  
Ficha Técnica  
Director de edición: Juan Carlos Malcún  
Editor: técnico en Cine, Manuel Canseco  
Traductor: del portugués al español: Eloy Maciel  
Soporte: VHS, Pal y DVD  
Producción: Proyecto Ciunt: “Víctor García: trayectoria, pensamiento y creación de un revolucionario del teatro”, Tucumán, 2003.
- *El tiempo histórico de Víctor García*. (Década del 60) idea, selección de imágenes musicalización y edición de Juan Carlos Malcún, 4 minutos DVD, Tucumán, 2002.
- *Entrevista a Juan Carlos Malcún*. Director del Proyecto Ciunt “Víctor García: trayectoria...”  
Produce: Instituto Nacional del Teatro (INT). Ciudad de Tucumán.  
Entrevista y edición: Julio Cardozo  
Emisión: Programa *Picadero*, Canal 7, Buenos Aires, 2001.  
Atención del autor y director teatral Julio Cardozo.
- *El espacio imaginado*. Homenaje a los 10 años de la muerte de Víctor García, (1992) organizado por la Facultad de Artes (Editado por el Proyecto Ciunt “Víctor García: trayectoria...”, Facultad de Artes, VHS 90 minutos. Director: Juan Carlos Malcún, Tucumán, 2000).
- *Entrevista a Juana García*. Hermana de Víctor García, de Juan Carlos Malcún. Director del Proyecto Ciunt “Víctor García: trayectoria...”, Facultad de Artes, VHS 90 minutos, PAL Buenos Aires, 1997.

<b>agradecimientos</b> .....	5
<b>prólogo</b> .....	7
<b>introducción</b> .....	11
<b>1. el arte, ese objeto tan hostil</b> .....	19
<b>2. estética y trayectoria en el teatro de Víctor García</b> .....	31
<b>3. manifiesto Mimo Teatro</b> .....	57
<b>4. la deshumanización y lo esencial</b> .....	71
<b>5. el módulo esencial</b> .....	87
<b>6. los actores de Víctor García</b> .....	103
<b>7. obras representadas con la compañía de Ruth Escobar</b> .....	115
<b>8. obras representadas con la compañía de Nuria Espert y Armando Moreno</b> .....	133
<b>9. cronología de puestas en escena de Víctor García</b> .....	163
<b>10. entrevista a Nuria Espert</b> .....	173
<b>carta apasionada a un amigo de Víctor García</b> .....	195
<b>bibliografía general y específica</b> .....	199



- narradores y dramaturgos  
Juan José Saer, Mauricio Kartun  
Ricardo Piglia, Ricardo Monti  
Andrés Rivera, Roberto Cossa  
  
En coedición con la Universidad  
Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!  
de Pedro Asquini  
Prólogo: Eduardo Pavlovsky  
  
En coedición con la Universidad  
Nacional del Litoral
- obras breves  
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz  
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,  
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago  
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,  
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y  
Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas  
de Alejandro Finzi  
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)  
Obras completas de Alberto Adellach  
  
Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens  
Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas  
Aproximación al teatro de Paco Giménez  
de José Luis Valenzuela  
Prólogos: Jorge Dubatti y  
Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)  
Prólogo: María de los Ángeles González  
Incluye obras de Maximiliano de la Puente,  
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,  
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel  
Giacometto y Santiago Governori
- dramaturgia y escuela 1  
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo  
Antóloga: Gabriela Lerga  
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2  
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti  
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,  
Luis Sampredo
- didáctica del teatro 1  
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo  
Colaboración: Sara Torres  
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2  
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II  
de Norman Briski  
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda  
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun  
Prólogo: Pablo Bontá  
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano  
Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,  
José Montero, Ariel Barchilón, Matías  
Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas  
del teatro argentino (2 tomos)  
de Luis Ordaz  
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo  
(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales  
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky  
Segunda edición, corregida y actualizada  
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres  
de Rafael Curci  
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes  
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños  
y adolescentes  
Prólogo: Juan Garff  
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés  
Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón,  
M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,  
Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana  
Prólogo: Carlos Pacheco  
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
- teatro/6  
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro  
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación  
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes de Marcelo Daniel Fernández  
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin  
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1 Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier  
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial Dramaturgia de Carlos María Alsina  
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente Cuatro obras de Aristides Vargas  
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann  
Prólogo: Mabel Brizuela  
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi  
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal  
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814) Sainetes urbanos y gauchescos  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel  
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7 Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro  
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina  
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico de Cora Roca  
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco Obras de Carlos Pais  
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9 Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro  
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)  
Obras de la Independencia  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina  
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)  
Obras de la Confederación y emigrados  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato  
de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia  
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología  
Selección y estudios críticos:  
Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor  
de Cristina Moreira  
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti  
Presentación: Alejandro Cruz  
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija  
de Julio Mauricio  
Coedición con Argentores  
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave  
de Armando Chulak y Sergio De Cecco  
Coedición con Argentores  
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne  
de Agustín Cuzzani  
Coedición con Argentores  
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)  
Obras de la Organización Nacional  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I  
de Luis Sampredo
- una de culpas  
de Oscar Lesa  
Coedición con Argentores
- desesperando  
de Carlos Moisés  
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio  
de Juan Hessel  
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)  
Obras de la Nación Moderna  
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor  
de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual  
de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino  
de Cecilia Hopkins
- teatro/10  
Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro.  
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor.
- la risa de las piedras  
de José Luis Valenzuela  
Prólogo de Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario  
Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios
- piedras de agua  
Cuaderno de una actriz del Odin Teatret de Julia Varley
- el teatro para niños y sus paradojas  
Reflexiones desde la platea de Ruth Mehl  
Prólogo: Susana Freire
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI (1902-1908)  
Obras del siglo xx  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- antología de teatro latinoamericano 1950-2007  
de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)
- dramaturgos argentinos en el exterior  
Incluye obras de J.D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thenón, A. Vargas y B. Visnevetzky.  
Compilación: Ana Seoane
- el universo mítico de los argentinos en escena  
de Perla Zayas de Lima (2 tomos)
- air liquid  
de Soledad González  
Coedición con Argentores
- un amor de Chajarí  
de Alfredo Ramos  
Coedición con Argentores
- un tal Pablo  
de Marcelo Marán  
Coedición con Argentores
- casanimal  
de María Rosa Pfeiffer  
Coedición con Argentores
- las obreras  
de María Elena Sardi  
Coedición con Argentores
- molino rojo  
de Alejandro Finzi  
Coedición con Argentores
- teatro/11  
Obras ganadoras del 11º Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil  
Incluye obras de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú y Gricelda Rinaldi
- títeres para niños y adultos  
de Luis Alberto Sánchez Vera
- historia del teatro en el Río de la Plata  
de Luis Ordaz  
Prólogo: Jorge Lafforgue
- memorias de un titiritero latinoamericano  
de Eduardo Di Mauro
- teatro de vecinos  
De la comunidad para la comunidad  
de Edith Scher  
Prólogo: Ricardo Talento
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VII (1902-1910)  
Obras del siglo xx -1ra. década-  
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- cuerpos con sombra  
Acerca del entrenamiento corporal del actor  
de Gabriela Pérez Cubas
- gracias corazones amigos  
La deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe de Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe
- la revista porteña  
Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)  
de Gonzalo Demaría  
Prólogo: Enrique Pinti



**los muros y las puertas en el teatro de Víctor García**

se terminó de imprimir en Buenos Aires, noviembre de 2011.

Primera edición: 2.000 ejemplares.