



VÍCTOR GARCÍA: MITOS EN EL ESCENARIO

Néstor Ponce

(Université Rennes 2 / Centre d'Études des Langues et Littératures Anciennes et Modernes)

Resumen. Este artículo estudia la trayectoria de Víctor García (1934-1982), notable director teatral argentino de origen español radicado en Francia que, según numerosos críticos de arte europeos, creó visiones conmovedoras, sin precedentes en la historia del teatro europeo. Este estudio se detiene en su etapa francesa y en la de colaboración con la compañía española de Núria Espert. Se estudia el lenguaje escénico de García, cuya «mirada escópica» probablemente deriva de su formación intelectual: un universo mental atormentado, marcado por sus estudios de psiquiatría en Buenos Aires, una técnica de puesta en escena influenciada por sus estudios de mimo y danza, en Argentina y en Brasil. Sus puestas en escena mostraban una visión que tendía a deshumanizar a los actores y a transformarlos en objetos significantes en el escenario.

Abstract. This article studies the career of Víctor García (1934-1982), a notable Argentine theater director of Spanish origin that settled in France who, according to many European art critics, created touching visions, unprecedented in the history of European theater. This study analyzes his French period and his collaboration with the Spanish company founded by Núria Espert. Here we also analyze the scenic language of García, whose «scopic gaze» probably derives from his intellectual training: a tormented mental universe marked by his psychiatric studies in Buenos Aires, a staging technique influenced by his studies of mime and dance in Argentina and Brazil. His theater showed a vision that tended to dehumanize the actors and transform them into significant objects on stage.

Palabras clave. Víctor García, teatro, mirada escópica, lenguaje escénico

Keywords. Víctor García, theater, scopic gaze, scenic language

Víctor García: myths on the stage

Articolo ricevuto: 07/06/2020 - Articolo accettato: 23/06/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

1. Víctor García en Europa. Primera etapa

Teatro de la imagen, del efecto, de sensaciones. Teatro de reconstitución única y pasajera de un momento eterno indefectiblemente perdido en el tiempo y la distancia: «García impone visiones conmovedoras, sin precedentes en la historia de nuestro teatro europeo» (Poirot-Delpech, B. 1967: 41)¹, escribía el crítico Bertrand-Poirot Delpech. «Víctor García crea imágenes que no se ven en ninguna otra parte» (Godard, C. 1979: 24), completaba Colette Godard².

Durante un periodo de aproximadamente dos décadas, que va desde el estreno de *El retablillo de don Cristóbal* de Federico García Lorca, en 1962, hasta el *Auto sacramental* de Calderón de la Barca en 1981, el panorama de la puesta en escena teatral europeo se vio conmovido, revolucionado, por la presencia de un artista que rompía con los cánones tradicionales e introducía propuestas osadas en el lenguaje escénico.

La opción visual como punto de partida escogida por García era una mirada escópica, una visión que, al decir de Jacques Lacan en *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973), trascendía la superficie, dejaba de ver, para mirar en detalle el fondo del mensaje artístico. La puesta en escena significaba para García una forma de revelar los arrabales de los sueños y de las pesadillas, los escondrijos de las pulsiones humanas y de los relatos de vida.

Los antecedentes de la mirada escópica de García tal vez se hallen en su propia formación intelectual: un universo mental atormentado, marcado por sus estudios de psiquiatría en Buenos Aires (abandonó la carrera dos años antes de la obtención de su diploma); una técnica de puesta en escena marcada por sus estudios de mimo y danza con Marta Graham, Esmeralda Lavalle, Apolona Sforza, tanto en Argentina como en Brasil. En este país montó varios mimo-dramas, entre ellos *El espermatozoide y el óvulo*, con la pionera utilización de un fondo de música electrónica y un decorado y una iluminación que ambientaban sus obsesiones, y en los que García se encargaba de desplegar sus conocimientos de arquitectura, con un novedoso trabajo de renovación de la embocadura³. Se trataba de una visión que tendía a ‘deshumanizar’ a los actores y a transformarlos en objetos significantes en el escenario.

García (1934-1982), era hijo de ricos terratenientes salmantinos, establecidos en la provincia de Tucumán, al noroeste de Argentina. En 1962 realizó el tradicional viaje formador a Europa, un periodo marcado por la llegada a París de varios hombres de teatro latinoamericanos que iban a conmover el universo escénico del viejo mundo: «En menos de cinco años han tomado posesión de París y, de momento, son ellos quienes en el medio teatral aparecen como los hombres que hay que abatir... o imitar. Se trata de

¹ La traducción es nuestra. Bertrand Poirot-Delpech (1929-2006), novelista, miembro de la Academia de la Lengua Francesa desde 1986, fue periodista en el cotidiano *Le Monde* y uno de los más reconocidos críticos teatrales franceses.

² La traducción es nuestra. Colette Godard (1926) es autora de numerosos libros sobre el teatro francés y sobre los festivales celebrados en ese país. Periodista y cronista radial.

³ «Embocadura: abertura del escenario por la que el público ve la escena. Para referirse a esta idea se usan también los términos ‘boca’ del escenario, ‘boca escena’, ‘arco de proscenio’, etc.» (Portillo, R. – Casado, J. 1988: 62).

Víctor García: myths on the stage

Articolo ricevuto: 07/06/2020 - Articolo accettato: 23/06/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

una simple casualidad que los latinoamericanos del teatro en 1968 sean argentinos: ¿Lavelli, Copi, Savary, García?» (Zand, N. 1968: 123-125)⁴.

García, como Lavelli, conoció el rico y problemático mundo del teatro independiente argentino y, como varios de latinoamericanos de su generación en Europa, se incorporó muy pronto al Théâtre des Nations y a la Université Internationale du Théâtre –allí conoció a Jean-Marie Serreau y a André Louis Perinetti, quien dirigió entre 1974 y 1981 el Théâtre Nationale de Chaillot, donde García presentará tres creaciones–, y sacó provecho del intercambio intelectual que caracterizó al París de los años sesenta.

En 1963 montó con un grupo de estudiantes de diecisiete países diferentes *El retabillito de don Cristóbal*, con el cual obtuvo el primer premio y otras cuatro menciones en el concurso de la universidad, entre ellos el del mejor decorado gracias a uno de sus más fieles colaboradores, Néstor de Arzadún. En ese periodo conoció también a actrices como Michèle Oppenot y Sylvie Belai, quienes actuarían posteriormente en *Las criadas* de Genet. Un año después montó *La rosa de papel* y *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Valle-Inclán, para el festival organizado por Serreau en el Pavillon de Marsan, en el marco del estreno de *Play*, de Beckett. En 1965, García creó *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca, y para el Concurso de Jeunes Compagnies, *Ubú rey*, de Alfred Jarry, con Michèle Oppenot, que llevó posteriormente a las Noches de Borgoña y al Festival de Lieja. En Portugal montó *El auto de San Martinho*, de Gil Vicente, que constituyó la primera salida más allá del universo francohablante, para la Universidad de Coimbra; y en 1966 estrenó *El auto de las ofertas de la Virgen*, texto anónimo. Su puesta en escena de un espectáculo de Fernando Arrabal, *El cementerio de automóviles*, en el que programó cuatro piezas del dramaturgo español radicado en Francia (*Cementerio de automóviles*, *Los dos verdugos*, *La primera comunión* y *Oración*) constituyó su primer gran éxito. Estrenado en el Palacio de los Congresos de Dijón, en la Feria Gastronómica Internacional (con Marcel Bonzo en el papel principal), presentado a partir de diciembre de 1967 en el Théâtre des Arts de París (el protagonista, Emanou, interpretado por Jean-Claude Drouot) y, en otoño del 68, en portugués, en Brasil. A fines del mismo año obtuvo el Gran Premio en el Festival Internacional de Belgrado. También en 1968, para la Bienal de París, creó dos espectáculos sobre obras españolas: *El gran teatro del mundo*, de Calderón, y *Los misterios castellanos*, de Gil Vicente, que presentó en el Círculo de Iniciación Teatral de la Academia de Coimbra. Ese mismo año colaboró con Peter Brook en un grupo de investigación y experimentación teatral, que se transformó más tarde en el Centro de Investigaciones Teatrales, y creó *La sabiduría* o *La parábola del festín*, de Paul Claudel, en el Théâtre de la Cité Universitaire de París, con la colaboración de Sylvie Artel, Claude Berline y Gabriella Cotta Ramusino. Este espectáculo fue también presentado en Lisboa y Lieja.

Aquí se cierra la que podríamos calificar como la primera etapa de Víctor García en Europa (o sea, una secuencia de unos seis años, 1962-1968). Un teatro que sale de la fascinación provocada por el absurdo de Ionesco, Beckett y Adamov y que se abre con

⁴ La traducción es nuestra. La inclusión de Jérôme Savary, nacido en Argentina pero formado en Francia, aparece como muy discutible.

curiosidad y cierto apetito escópico a un nuevo lenguaje caracterizado por la violencia del contenido, la agresividad y al mismo tiempo el barroquismo de la puesta en escena (Attoun, L. 1969: 124-132). En aquellos años 60, Jorge Lavelli –luego director del Théâtre National de la Colline– pensaba que el espectador debía comunicar con el director teatral a través de los sentimientos extremos (pulsiones), fuera de toda contingencia cotidiana, para sentirse envuelto por una especie de caleidoscopio sentimental, a la manera –y aquí volvemos al mito– de un ritual.

El teatro como rito, como religión, como creación del mundo. Como mito. Víctor García se encargó, como Lavelli, Alfredo Arias y otros latinoamericanos de su generación, sin olvidar tampoco, aunque quizás en un registro menos poético, al chileno Alejandro Jodorowski o a un europeo como Fernando Arrabal, de llevar ese precepto hasta las últimas consecuencias. Se trataba de una propuesta escénica que buscaba la excitación y la reacción para estimular el pensamiento del público:

Lo esencial es encontrar una arquitectura. A mí no me gusta hablar en términos tradicionales: el patio de este lado y el jardín del otro, etc.; prefiero pensar en líneas horizontales o diagonales, el norte y el sur... Actualmente, creo que he llegado a dominar el espacio; entonces puedo ofrecer una visión caleidoscópica en varios ángulos, a partir de leyes muy simples: una escena de amor muy puro debe situarse arriba; una situación bárbara, a la altura de las piernas de los espectadores (García, V. 1968: 124)

García preconizaba un teatro sensual, que le hablara al espectador aquí y ahora, capaz de comunicar directamente sin ningún tipo de intermediarios racionales, rompiendo con las coordenadas temporales y espaciales.

Una puesta en escena de este tipo plantea inmediatamente el tema de la interpretación del texto. No fueron pocos los problemas que debió afrontar García, a menudo acusado de traicionar las obras (Attoun, L. 1969: 124-132). En un teatro estructurado a partir de la mirada, de la arquitectura, del espacio, de la emoción directa transmitida por los actores, el texto se manifiesta como realidad subyacente. El dolor es la carrocería deshecha de un automóvil bajo el franquismo –como un *Ford Falcon* de los parapoliciales deconstruido por artistas plásticos argentinos (Guillemont, M. 2010: s.p.)– y la incompreensión de un diálogo sordo. Un viaje alucinante en busca de un estado elemental y, paradójicamente, más humano: «Los dramaturgos ocultan cosas; yo quiero desvestirlos, entender. Calderón es un excelente arquitecto y por eso me gusta montar sus piezas» (Assian, O. 1970: 8)⁵.

El mayor éxito de este periodo fue, como señaláramos antes, *El cementerio de automóviles*. Monumental aquelarre de coches y de sonidos, de poleas y maquinarias, con un área principal de actuación, con espectadores en el norte y en el sur, sobre la que se vertían vehículos, gracias a un mecanismo de puentes dobles. Emanou, un Cristo beatnik de treinta y tres años y apasionado de la música, es el protagonista, que termina

⁵ Entrevista a García, Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), 26 de marzo de 1966. Reproducida parcialmente en Assian, O. (1970: 8).

crucificado por el ritual pagano de una sociedad incomprensiva y, por momentos, incomprensible.

2. La etapa Núria Espert

«*Las criadas* está constituyendo una de las batallas más decisivas para la instauración de un nuevo teatro en nuestro país» (1969: 89) escribía David Ladra, al comentar la puesta de Víctor García con la Compañía Núria Espert de la pieza del dramaturgo Jean Genet. En 1984, en ocasión de la reposición de *Las criadas* en la Sala Olimpia del centro Dramático Nacional de Madrid, por la misma compañía, Núria Espert (1935) declaraba:

[El montaje de Víctor García] fue uno de los grandes espectáculos de ruptura de los años setenta, que dejó una secuela excepcional [...] el público español que asistía al espectáculo se sentía deslumbrado, de algún modo agredido y se iba con la impresión de haber visto un espectáculo de vanguardia (Espert, N. 1964: s.p.)

El primer contacto de Núria Espert y de García data de 1968, con el objetivo de montar un espectáculo con dos piezas cortas, *Los verdugos*, de Arrabal, y *Las criadas* de Genet, en Madrid. Pero el estreno no tuvo lugar: la policía prohibió la representación el día del estreno. Después de una serie de gestiones y nuevas prohibiciones, *Las criadas* pudo finalmente ser presentado y su gira ulterior por varios países lo consagró. García la montó con la compañía de la brasilera Ruth Escobar en Lisboa y en el Espace Cardin en París, con dos de sus actrices favoritas, Michèle Oppenot y Sylvie Belai. La colaboración con Núria Espert prosiguió con dos éxitos mundiales, *Yerma*, de Federico García Lorca, y *Divinas palabras*, de Ramón del Valle-Inclán. *Yerma* obtuvo un unánime reconocimiento internacional en Belgrado, Praga, Varsovia, Berlín, Londres, Amsterdam, Nueva York, Chicago, Los Ángeles, etc., hasta ser finalmente estrenada triunfalmente en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1971. *Divinas palabras*, creada en el Théâtre National de Chaillot, fue llevada posteriormente al Teatro Tívoli de Barcelona y al mundo entero.

«En la vida de la Compañía de Núria Espert existen el antes y el después Víctor García» (Godard, C. 1973: 20). ¿Esta fórmula es aplicable, en sentido inverso, al director argentino? Si nos atenemos a sus declaraciones, sin duda: «En estos momentos (1974; *la aclaración es nuestra*) me interesa más Núria que una pieza de teatro» (García Pintado, A. 1974: 88-94). Una afirmación de la directora de la compañía, «... hay otra parte en la obra de García Lorca de carácter mágico, en la que, quizá por la situación escasamente vital de nuestra sociedad, apenas se ha insistido y que es justamente la que más ha atraído a Víctor García» (Espert, N. 1984: s.p.) revela otro aspecto de la convivencia de ambos artistas: el carácter de canalizadora, de organizadora de las obsesiones de García que Núria Espert alcanzó. Y viceversa. Núria Espert/Víctor García fue la historia de una canibalización mutua.

Víctor García: myths on the stage

Articolo ricevuto: 07/06/2020 - Articolo accettato: 23/06/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

Pese al relativo trabajo breve –tres obras– e irregular –entre 1968 y 1976, con varias interrupciones, en las que compañía y director montaron piezas por separado–, la alianza García/Espert dejó no solo una marca de fuego en el teatro español de finales de los años sesenta y setenta, sino también en el marco mundial: «Me parece que Víctor llegó a España en el momento oportuno y que marcó mucho nuestro teatro. Es algo que ha dicho el *New York Times* cuando murió, que *Yerma* había abierto en aquel país un camino distinto por donde transitaba el nuevo teatro norteamericano» (Pérez Coterillo, M. 1984: 3). Todo esto sin olvidar que las puestas en escena de Jean Genet, de García Lorca, de Valle-Inclán, introdujeron, por su osadía cruel y novedosa, una nueva lectura de los textos. Una mirada escópica no produce una representación calcada de un texto, sino que, por el contrario, lo interroga y lo proyecta en el presente. Se trata de mirar a Calderón con los ojos del presente para poder penetrar en el pasado, abrirlo, fructificarlo.

¿Cómo se puede explicar el éxito de público y de crítica de Espert/García? Simplemente por la sorpresa y la desconcertante coherencia que rompía con los cánones de lo tradicional, de una lectura del texto que imponía una normativa. García y Espert conciben una interpretación diferente, en la que la dicción y los movimientos corporales de los actores, el recurso a músicas envolventes y ensordecedoras, la escenografía (la lona en la que se mueven los personajes de *Yerma* ha pasado a formar parte de la mitología del teatro lorquiano), permiten el ingreso del tiempo presente que ha recorrido la historia.

Se asistía a los montajes de García como quien va a una ceremonia perversa, fascinante, reveladora, escópica, que olvidaba la historia para concentrarse en las pulsiones vitales del ser humano.

3. Los otros montajes

La fría reacción de la crítica ante la nueva puesta en escena de *Las criadas* en París contrastó con la euforia y la andanada de elogios que rodeara al trabajo con la Compañía de Núria Espert. En 1970 García presentó en el National Theatre de Inglaterra *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Arrabal; en 1971, *El balcón de Genet*, con la compañía de Ruth Escobar en São Paulo, Brasil; en 1974, los *Autos sacramentales* de Calderón, en la Fenice, Venecia, con el grupo de Escobar. Sus últimas creaciones fueron *Gilgamesh*, en 1979, en el arco del Festival de Otoño de París, y en 1981, *Auto sacramental*, encuentro con obras de Calderón como *La vida es sueño*, *Proceso matrimonial*, *El gran teatro del mudo*, *Festín de Baltasar* y *Jardín de Falerina*. En este último periodo de su vida (falleció en París en 1982), García se mantuvo fiel a su teatro. *Gilgamesh*, que termina con un largo monólogo en árabe, fue favorablemente acogido por la crítica, aunque señaló algunos altibajos. En esta puesta, García recrea una vez más el origen del mundo por medio de una vieja leyenda de veintiocho siglos antes de Cristo, en un escenario iluminado por visiones conmovedoras: «García arroja belleza como si fuera un grito que va perdiendo todo su aliento, un grito extremo al que le sigue una

Víctor García: myths on the stage

Articolo ricevuto: 07/06/2020 - Articolo accettato: 23/06/2020

www.revistaelhipogrifo.com - Rivista Semestrale di Letteratura Ispanoamericana e Comparata

ausencia, algo que alcanza la locura» (Godard, C. 1979: 24)⁶, o la nada, como la muerte cercana.

Dos años más tarde, en ocasión de los *Autos sacramentales*, la crítica fue nuevamente unánime en su negativa. La magia, la seducción con las que García presentaba sus alegorías de la vida y de la muerte, de la nostalgia de un pasado eternamente mejor, habían desaparecido. García, en su viaje a los orígenes, se fue acercando a un teatro sagrado: de ahí su opción por una temática cada vez más desprovista de signos exteriores que la caracterizaran. El riesgo de caer en los arquetipos es evidente; Colette Godard, en *Le Monde*, le reprochaba que sus actores anduvieran desnudos –metáfora de una desnudez interior– y que se hicieran llamar por nombres cada vez más abstractos, como «la memoria», «el pecado», etc. Gilles Sandier, en el diario *Le Matin* le acusaba de haber olvidado que el teatro es texto y actores. ¿Se trataba realmente del fin de una búsqueda o del comienzo de otra, a la manera de las líneas negras de Miró en telas blancas de grandes dimensiones? La muerte abrupta del director a los cuarenta y siete años se llevó la respuesta. Permanece, sin embargo, la constancia de su camino, como el teatro, eterno y a la vez efímero.

Bibliografía

- Assian, O. «Víctor García, in *Les voies de la création théâtrale*», n. 1, 1970, pp. 5-6.
- Attoun, L. «L'École argentine de Paris et 'Le Concil d'Amour' d'Oscar Panizza», en *Europe*, n. 480-481, abril-mayo, 1969, pp. 124-132.
- Espert, N. «Confesiones de Núria Espert después de la *Las criadas*». Recuperación del programa del Centro Dramático Nacional, Temporada 1984-1985, Madrid.
- García Pintado, Á. «Víctor García, el que desnudó a Calderón», en *Primer Acto*, n. 175, diciembre, 1974, pp. 88-94.
- Godard, C. «Núria Espert, la femme soleil (1973)», en *Le Monde*, 28 septiembre, 1973, p. 20.
- _____, «Le chant barbare de Víctor García», en *Le Monde*, 20 noviembre, 1979, p. 24.
- Guillemont, M. «Ce que désosser une Ford Falcon veut dire», en *Amerika*, n.3, Université Rennes 2, 2010, disponible en : <https://journals.openedition.org/amerika/1443?lang=en>
- Lacan, J. *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, Seuil, 1973.
- Ladra, D. «*Las criadas* entre dos vanguardias», en *Primer Acto*, n. 115, diciembre, 1969.

⁶ La traducción es nuestra.

- Pérez Coterillo, M. «Núria Espert: Víctor García mereció la palabra genio», en *El Público*, noviembre, 1984, pp. 3-5.
- Poirot-Delpech, B. «Le cimetière des voitures», en *Le Monde*, 21 diciembre, 1967, p. 41.
- Portillo, R. – Casado, J. *Abecedario del teatro*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988.
- Zand, N. *Le besoin de vivre*, en *Théâtre*, vol. I. Paris, Christian Bourgeois, 1968, pp. 123-125.