

Víctor García: Crónica de una estética anunciada

Juan Carlos Malcún (Universidad Nacional de Tucumán (UNT))

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. 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!”

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.

Ésta fue una época que visualizaba y hablaba de una Argentina con optimismo y de un futuro que mejoraría indefinidamente, como queda evidenciado en los avisos publicitarios en los nombres de los negocios que anunciaban en los programas de manos de los espectáculos del momento. Podemos observar los siguientes: Librería “El PROGRESO”, Artículos para hombres y niños; “La NACIONAL”, Grandes tiendas; “La ESPERANZA”; “PRO-TUC” Sociedad Pro Fomento General de Tucumán; “El HOGAR”, “LA ESTRELLA”, Bazar y menaje, despensa; “El PORVENIR” (Padre de Víctor) Fiambrería y Carnicería de Don Fermín García. Esta manera de nombrar sus negocios, nos muestra con contundencia el estado de ánimo, el entusiasmo y los anhelos de una Argentina de la modernidad.

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.

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” de su padre. Estos programas de mano se anunciaban, en algunas oportunidades, representaciones de treinta y tres espectáculos entre recitados y obras teatrales en un solo día me pregunto si aquí ya aparecía lo que algún día el diario francés “Le Monde” llamaría Víctor García “El exceso”.

Así: “las negritas”; “3 palomitas”; “La jota”; “Los 2 príncipes”; “En el puente de nueballor”; “El girasol”; “La niña perdida”; “Canción del pirata”, “El conejito”; “La guerra”; “Las hadas”; “Cuando”; “Manfrú se fue a punto y coma”; “Las sanguuche malogrado”; “La casita de Tucumán”; “La jardinero”; “El 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 la guerra”; “La mosca al amor”; “La madrugada”; “La rifa censasional”; “El banquete”; “Terminación de despedida de las cebollitas”. (La transcripción del manuscrito es textual).

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 de la fermentación del fruto del algarrobo–, porque hacía mucho calor bajo el techado de chapas. En otras oportunidades, armaban un entablado 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, Valle Inclán, etc.

Ya había cursado el quinto grado cuando su familia se mudó a vivir 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 parte de 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.

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 1500 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 quien 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 Latino Americano, 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 treinta minutos, a un culto público francés que no entiende nada de lo que pasa en escena. ¿Será esta experiencia un indicio de haber triunfado en Europa?

Al terminar sus estudios primarios en Rosario de la Frontera, vuelve a San Miguel de Tucumán donde cursa sus estudios secundarios en el Colegio Nacional Bartolomé Mitre de esa provincia. Allí conoce 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.

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

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.

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, otras 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.

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. Integraban 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 nacionales en el teatro nacional. Otro integrante del grupo,

fue Miguel Ángel Estrella, quien logra 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 periodo 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”. Estas declaraciones de principio, 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 “esencialista”, 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 de García nos encontramos con sus estudios de medicina. La entrada al cementerio de noche para negociar con el panteonero – sepulturero – el esqueleto y la calavera –bautizada “Carmelo”– para el estudio de los huesos, en la que cada músculo fue pintado minuciosamente con distintos colores por él mismo. Generaciones recientes recuerdan aún haber estudiado con “Carmelo”.

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 sus orígenes salmantino 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, 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...”

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 cuando se hacían zarzuelas. A él le daban entradas gratis por aplaudir. Ése 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 pufé toda la noche. Para serte franco, no le veía ningún futuro en el teatro como actor. Nunca hubiera pensado que iba a terminar siendo director...”

Con esta anécdota se puede 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 a “que él comenzó su carrera representando “leyendas de los indios del norte argentino”. Así también inventaba cuando ya tenía sus primeros reconocimientos internacionales y la prensa lo asediaba con entrevistas. Para conocer su 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 aun cuando observamos que el trato que recibía en el grupo no era nada cordial. Las “putiadas”, el trato de “boludo”, 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 “m’hijo el doctor”, impacto que le produjo una profunda crisis personal y conflictos de orden familiar que seguramente apresuraron su partida a Buenos Aires.

En el tiempo 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, obra 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”.

Aun 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 icono del teatro oficial, en aquel momento y en el presente. 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 ocurrido 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 10 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 erótico - de García Lorca. No obstante la fascinación que podían haberle significado todas estas experiencias, no le alcanzaron a García para quedarse en Tucumán, ya que además de sus cuestiones estéticas personales estaban también las presiones y los conflictos familiares, como ya lo comentamos.

Este periodo 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 muerdo”, Juana comprendió a Víctor, pero le puso condiciones de trabajo y de estudios, para su nueva etapa. Juana que era arquitecta, lo orienta y lo estimula a tomar clases de arte y estudios de “visión” en la Facultad de Arquitectura de la UBA, le consiguió trabajo 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 Lavallo, 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 Lavallo sobre las distintas corrientes del teatro y sabía mucho del 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 Noth 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.

En el año 1958, con los compañeros del Instituto de Arte Moderno, fundó el grupo MIMO TEATRO, creado y dirigido por Víctor García, aunque más tarde compartiría esta responsabilidad con el autor y actor Elio Erami.

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 comenzará 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 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...”

Con esta obra El retablillo de Don Cristóbal... Víctor García realizó un recorrido desde su adolescencia en Tucumán hasta su madurez en Europa, pasando por Buenos Aires, Brasil y otros lugares 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 periodo, en lo referente a lo teatral, fue incorporando actrices, actores y elementos de la cultura brasileña, así como también la danza moderna, aspecto éste que estudió con Ponona Sforza, discípulo 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 desta manera; y a través de los agujeros caían los personajes y –
glub– eran absorbidos por otros.

Estas nuevas experiencias y nuevas propuestas de vanguardia fueron decisivas en la necesidad de cambiar el nombre del grupo original por el de MIMO DRAMA. Refiriéndose a este periodo 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...”

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.

El Grupo MIMO TEATRO

En 1957 se había instalado en Buenos Aires, donde realizó estudios de teatro en el Instituto de Arte Moderno (IAM) ubicado en la galería Van Riel, Florida 659. Tenía como director y profesor a Marcelo Lavalle, con quien García tomó clases de teatro y participó como actor en algunas representaciones junto al su grupo independiente. En este camino de búsquedas, de nuevas experiencias estéticas, sintió la necesidad una vez más de comenzar una nueva etapa y demostrar sus condiciones de conductor, ya que, al parecer, no toleraba estar subordinado a emprendimientos donde él no fuera la figura principal, menos aún cuando sus búsquedas referentes a lo teatral, no coincidían con los postulados del grupo de Lavalle

De este modo, seduce a algunos compañeros del Instituto e invita a otros, a crear un nuevo grupo independiente que lo llamó MIMO TEATRO (1958). El grupo quedó formado por: Jorge Lima, Nancy Tuñón, Vilma Larece, Luciana Daelli Alberto Gerlero, y otros. Luego más adelante se incorpora, el dramaturgo y actor Elio Erami, con quien compartirá la dirección.

En esta etapa, García, experimenta concepciones estéticas y espaciales muy diferentes al teatro clásico y realista, que Jorge Lima nos comenta 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 eran el malabarismo, el equilibrio en cuerdas, con los objetos en el aire... trabajábamos con música, con improvisaciones, tanto realistas como surrealistas; de pronto, aparecían elementos del absurdo, de la comedia del arte, se invitaban a personas para los ensayos, en un sótano de un bar de la calle Sarmiento, ahí formamos una orquestita, que eran 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, 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 eran títeres, nosotros, los actores nos movíamos como títeres y hablábamos como títeres, por Palermo, el Centro, por la Boca y la gente se acercaba y quedaban maravillados.[...] Nosotros a veces no sabíamos lo que estábamos haciendo, empezábamos a hacer cosas y después, a los dos meses de estas improvisaciones sobre una obra, recién nos dábamos cuenta que era lo que Víctor quería hacer.”^[1]

Estos son recuerdos que Jorge Lima me narró melancólicamente en la entrevista citada, que los trabajos del grupo, guiado por García, se materializaron en búsquedas constantes. Las enriquecedoras y diversas experiencias comentadas por Lima, se conceptualizan y sintetizan en un escrito a la manera de declaración de principios. Documento que llamo: “*Manifiesto del grupo Mimo Teatro*”, donde se hace explícito el objetivo del grupo y se expresan con contundente claridad todas las claves de una novedosa teatralidad, como ser: *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 etc.* En el Manifiesto también García nos comenta, escuetamente, su técnica de “la deshumanización” como una nueva estética alejada del naturalismo y del realismo.

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

Transcripción del Manifiesto del Grupo “MIMO TEATRO”

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

Pertecemos 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 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 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 modulo 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 fabula 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 publico 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, a los 24 años de edad. El texto del manifiesto del “MIMO TEATRO” está escrito en cuatro hojas del tipo oficio, sin renglones, con encabezamiento numérico a modo de apartados – I-Presentación y técnicas actoral, II-Metodologías y objetivos, III- Puestas en escenas.

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 éste 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 el Cardón. Más adelante García, ya en su rol de director, escribió el Manifiesto, con lo cual podemos arriesgar o sospechar por qué escribe este documento, diciendo que esta necesidad lo aproxima más a las tendencias de corte surrealista que circulaban en aquel momento, en algunos postulados que éstas expresaban en sus declaraciones. 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). Más adelante analizaremos estas relaciones con la estética de García.

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.

Esta práctica discursiva (de producción de manifiestos, como tipo de textos declarativos) nos permite especular, que la sola idea de escribir tal manifiesto ya supone en García, indagar y proponer un nuevo teatro, que produjera una “ruptura” con el teatro clásico. Es decir que la idea de ruptura está implícita y explícita en la escritura del mismo, es histórico.

COMENTARIOS ANALÍTICOS SOBRE EL MANIFIESTO

I: PRESENTACIÓN, EL ACTOR E INTENCIONES ESTÉTICAS (Hojas 1y 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 pasaran un proceso de desinhibición, deshumanización y pérdida de individualidad en grupo, disciplinándose así, la intuición creadora y entregándose a la unidad de acción...”

No obstante en entrevistas posteriores decía que no le interesaba crear escuela, ni hablar de estéticas ni teorías, como tampoco le interesaba escribir nada referente a sus experiencias teatrales. Aclaramos que García escribió excepcionalmente este único documento. Observamos algunas contradicciones, como cuando habla en el manifiesto de “hacer teatro escuela” y luego, en las entrevistas, decía que “no le interesaba crear escuela”.

“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...”

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 éste 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 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 modulo 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 a los conceptos vertidos por André Bretón 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 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”

Propuesta muy diferente, a lo lineal, racional, lógico, y sucesivo en el tiempo. Además de su alejamiento a la convención lingüística de la palabra, con su significativo y significado, como sustento que estructura y domina el espectáculo teatral como lo hace, la estética naturalista.

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”. Éste 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 *Cementerio de automóviles*, “los órganos gigantes” de *Divinas palabras*, y en otros tantos espectáculos de los que hablaremos más adelante.

III: PUESTAS EN ESCENAS 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 fabula 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 lograron dar la sensación y sentirse marionetas.

Otras representaciones: Paso Deleitoso de Lope de Rueda; Farsas medievales francesas de autores anónimas; 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 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”

Esta nueva concepción o estallido estético, sin ninguna duda pone a García en un lugar de un 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 no 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 maquillajes 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, de la que hablamos al principio?

Diría García: detesto a esos malditos teatros nuestros, tan formales, apenas entro a uno de ellos, me duermo o siento que me ahogo.

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. Que 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, y 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. Luego de un largo y complicado proceso judicial, no 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 relaciona con un aspecto técnico-teatral, pero tiene que ver también con otro de los tantos “muros” que tuvo que atravesar García que, como sostuve más arriba, no claudicaba 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 de 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 fuera representado en Londres.

La obra seleccionada era El Arquitecto y el Emperador de Asiría. 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.

Siendo la intención de estos comentarios, encontrar los caminos de una estética, no sería ocioso recordar las infinitas posibilidades de búsqueda e indagaciones, para que los artistas encuentren cada uno su camino y desarrollar su potencialidad y talento en los diversos campos de las manifestaciones del arte.

El camino recorrido por Víctor Pedro García, estuvo fundamentalmente dirigido a romper con un pasado de quinientos 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 adapte”.

Víctor García

La actriz Nuria Espert decía que Víctor *“no era una persona fácil, no era una persona sencilla, el no teorizaba y detestaba a los teóricos. Él amaba el teatro y decía que lo detestaba y amaba el teatro más que nada en el mundo, y al final de su vida no tenía más vida que eso...”* Manifestaciones que nos hablan de una personalidad contradictoria, cambiante, con momentos de soledad, angustia, y de carácter irritante.

Concluyendo, decimos 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”, “Incorporando la maquina como lenguaje revelador de sentidos esenciales de la condición humana”. Con una impronta universal sin espacio y sin tiempo definido.

Como conclusión yo diría, que en aquel momento (1960-1980) García aportó una estética única, que no partió del Eurocentrismo a lo periférico del mundo, sino que en esta oportunidad fue al revés. Una estética que va desde su Infancia en Tucumán-Argentina hacia al mundo Europeo y desde América del sur hacia Occidente y Oriente, coincidiendo con un fenómeno histórico trascendental como lo fue la etapa de descolonización de los países periféricos del mundo.

NOTAS

[1] Lima, Jorge, integrante del grupo MIMO TEATRO. Entrevista S/E de Juan Carlos Malcún, 7 de Agosto de 1998, Buenos Aires.