

## ***Lectura imprescindible para teatreros memoriosos y noveles***

Malcún, Juan Carlos. *Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García*.  
Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2012, 206 pags.

ISBN 978-987-27365-0-7

***Graciela Córdoba***

Universidad Nacional de Santiago del Estero  
Santiago del Estero - Argentina

El libro se inicia con un prólogo de Carlos Pacheco y una hermosa fotografía de Víctor García, probablemente en blanco y negro; éste es el primero en la serie de documentos visuales a los que se apela como elementos de acreditación en la investigación pero que a la vez se vuelven estrategias de la multiplicidad de voces en la textualidad.

La introducción explicita los motivos de la investigación, situándose entre la apelación al olvido y la explicación del título del libro y señalando sentidos diversos: la frase que le dio origen pertenece a Albert Camus, muros y puertas en sentido arquitectónico y que, a la vez, funciona como metáfora de la estética de Víctor García. En este punto se une a la naturaleza de la investigación cuya fuerza aspira, con las varias formas del archivo, a extraer del olvido, a horadar, a hacer aparecer lo silenciado. Cuestión que se enlaza con fuerza a la descripción de contexto histórico de dictadura que el libro enuncia y denuncia.

El recorrido de la búsqueda se inicia con la observación de algunos hechos de la infancia de Víctor en Tucumán, donde se alternaban el trabajo y la recreación en antiguas formas de origen español como la verbena, la zarzuela, juegos teatrales y recitados; se incluyen facsímiles de avisos y publicidad de esas reuniones. Presentaciones realizadas en el barrio donde vivió la familia, a las que acuden los niños amigos del barrio.

La familia se traslada luego a Rosario de la Frontera (Salta), donde, a través de una carta de una hermana al autor, se asevera una vinculación determinante con familias de cultura árabe; algo similar se señala con respecto a ciertas costumbres rurales, la cercanía al ganado o la faena de los mismos. Con estos elementos se logra vislumbrar una escena familiar a la que Malcún relaciona con el diseño escenográfico y el atravesamiento de las lenguas madres, los cuales tendrán un desarrollo central en la conformación de la estética de García. La captura y simbolización de estas escenas infantiles constituyen uno de los aciertos de la investigación, operación textual que el crítico Nicolás Rosa reconocería en el *Facundo* de Sarmiento como *el oro de los linajes*.

En un momento posterior, de estudios secundarios en la capital de San Miguel de Tucumán, Víctor se relaciona con el teatro de títeres en el que el escritor anota el gusto por la provocación que recorrerá su obra.

Hay luego un período en el que se destaca su presencia en la vida cultural tucumana de los años 50, como la formación del grupo El Cardón, además de autores y actores reconocidos en esa provincia.

Se traslada a Buenos Aires donde define su pertenencia al campo del trabajo teatral; allí funda el grupo Mimo Teatro junto al que representa *El maleficio de la mariposa* y *El retablillo de don Cristóbal* de Lorca en cuyas puestas va construyendo su diseño de práctica teatral. Al tiempo que incorpora actores y elementos de la cultura brasileña, danza moderna, experimenta un hacer teatral vinculado a un procedimiento de laboratorio, según Jorge Lima, citado por Malcún.

En Barcelona se fortalecen las notas destacadas de lo que vendría a ser su posición estético-filosófica: rechazo por el teatro naturalista y realista, *sin relato...sólo con que hubiera volúmenes, cuerpos que bailan, que hablan, que están desnudos, objetos, juegos, sonidos, gritos...música,...especialidad, es decir "esencias", como diría García.*(1)

Entrados ya los años 60 se traslada a París donde se destaca su relación con el mimo, es alumno de Marcel Marceau, lo cual enriquece su trabajo de ordenarse en un sistema sígnico por fuera de las palabras, si ello fuera posible. Con relación a esta afirmación destaca el autor, el montaje de producción en países de lenguas diferentes, el trabajo con elencos actorales de países diferentes cuyas lenguas desconocía. Apenas, dice Malcún, a tres años de haber llegado a Francia es invitado como director de escena de una compañía teatral de ese país, en 1965 representa *Ubu Rey* de Alfred Jarry, a partir de 1966 realiza la puesta de *Cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal, momento en que se convierte en invitado de empresarios y directores de todo el mundo, producciones en portugués, puestas en festivales internacionales como el de Shiraz en Persia. En España, como director, representa *Las criadas* de Genet, *Yerma* de García Lorca y *Divinas palabras* de Ramón del Valle Inclán.

En 1980 pone en escena *Bodas de sangre* de García Lorca en hebreo en un teatro de Israel, en tanto su última puesta es de 1981 en París, *Autos sacramentales* de Calderón de la Barca.

Es de destacar que mientras narra este recorrido la lectura del texto se enriquece con la transcripción de anécdotas, opiniones de críticos teatrales, actores, como la reproducción de fragmentos de obras en un serio intento de enfocar la luz sobre la particular humanidad de Víctor García, quien parece morir de la misma intensidad de las mariposas, en 1982.

En el tercer capítulo se analiza el manifiesto del Mimo Teatro por entender que allí se explicitan las concepciones estéticas y espaciales que lo alejan del teatro realista y naturalista de la época, algunas de las técnicas contadas por Jorge Lima (59) describen la formación actoral en trabajos de voz, malabarismo, equilibrio en cuerdas, música, improvisaciones con elementos del absurdo, de la comedia del arte.

Improvisación en cuanto a la música por parte de los mismos actores, igualmente con la escenografía, el vestuario, los lugares de representación, bares y calles. Al parecer se trata de un documento teórico único escrito a los 24 años, ya que la investigación no recoge ningún otro; es más, se registra una entrevista donde declara no poseer ninguna teoría de las puestas. La interpretación de Malcún liga este manifiesto con el del surrealismo de Breton por su alejamiento de la razón lógica y cercanía a la sucesión de imágenes “que emocionan”.

El capítulo cuarto se dedica al análisis de dos conceptos que analiza como estructurantes en la estética investigada: la deshumanización y lo esencial. Habida cuenta de que no existen documentos o textos donde se esbozen los mismos y del rechazo del mismo García a suscribir documentos teóricos—tal como lo refiere Nuria Espert en la entrevista final—se remite a la transcripción de un fragmento sumamente interesante, al que se deberá acudir inevitablemente en su totalidad.

Esbozo algunas notas que me parecen fundamentales del mismo: básicamente, un teatro de investigación donde el director no tiene un concepto previo para iniciarla, depende de una compleja red de sensaciones instaladas entre él y los actores, a quienes para iniciar el trabajo debe deshumanizar. Quizás como él mismo lo hace, “neutralizar mi inteligencia, mi conocimiento, mi sensibilidad para ser terriblemente receptivo” (73). Ese estado, condición de receptividad, sería el pase a un proceso de transformaciones continuas.

A su vez, el concepto de deshumanización propondrá un alejamiento en todos los sentidos, afecta al actor en dimensiones insospechadas, según lo muestra en el capítulo dedicado a algunos de los actores con quienes trabajó. Al tratar esta variante, el autor considera que este proceso podría relacionarse con lo que actualmente llamamos “desculturización” y le permite analizar el período del llamado “realismo reflexivo” del teatro de Buenos Aires en la década del 60, el método

Stanislavsky en la formación actoral y las demás vanguardias europeas, incluyendo el distanciamiento brechtiano.

Para ello analiza además la serie de autores cuyas obras dirigió García: Jean Genet, Alfred Jarry, el esperpento de Valle Inclán, Fernando Arrabal.

En este proceso cruzado de afectaciones entran además el espacio escénico, sin referencias y temporalidad, tanto como la relación con el público.

Relacionado con el concepto anterior, se refiere al "módulo esencial" al que Malcún llama "dispositivo escénico" y que nos lleva al aspecto invariable de la condición humana, a un "más allá de lo conocido de lo humano... un más allá de la contaminación de una civilización que diseña los cuerpos...los deseos...como constructo cultural (83).

De lo que resulta, reveladora por cierto, la tesis que la poética de Víctor García fue elaborada consciente y demostradamente en la Argentina y desplazada hacia Europa, al contrario de la mayoría de los movimientos culturales hasta entonces, a los que recibimos luego de haber sido legitimados por las élites.

El estudio del llamado módulo esencial le demanda un nuevo capítulo de una muy interesante diferenciación entre lo que se llamó tradicionalmente decorado, luego escenografía y actualmente dispositivo escénico. Tanto la forma como los materiales con que se construye, la estructura, la disposición propone un espacio escénico que significa y que será "percibido como flotante, flexible, de fuerte verticalidad y materialidad expresiva" (91).

Se describe a este dispositivo como una máquina que, en las puestas, consigue alejar, desplazar, girar, tanto a espectadores como actores, como una ruptura de leyes lógicas espaciales, la que ligadas a otras materialidades plásticas y musicales consigue abolirlas configurando así un universo mágico, suspendido, estallado.

En una red de afirmaciones fundamentadas, Malcún recurre a su diversidad de fuentes para explicar de qué manera se conciben las puestas y se detiene en una fotografía de la planta y corte *Cementerio de automóviles* de Arrabal, esquema de un diseño que curiosamente parece pensado para durar, como las impresiones que producen la serie de ellas de diferentes puestas.

Esa impresión continúa con los capítulos dedicados a las puestas con dos de las mujeres más importantes en la vida de García: Ruth Escobar y Nuria Espert, ambas actrices y productoras. Con Ruth Escobar realiza *Cementerio de automóviles* en San Pablo, que provoca una revolución y consecuentes cambios en la escena teatral brasileña. De allí surgirá la propuesta y realización de *El balcón* de Jean Genet, en un peligroso contexto de dictadura. ¿Cómo pensar en este momento histórico en una puesta de los *Autos sacramentales* de Calderón de la Barca en Irán? ¿En 1974?

Con la compañía de Nuria Espert se producen obras de similar intensidad como *Las criadas* de Genet, *Yerma* de García Lorca y *Divinas palabras* de Valle Inclán, en las que nos enfrentamos sucesivamente, a *las tretas del débil*, según Josefina Ludmer o a la dualidad del amor-odio enunciada por Freud, en el primer caso. *Las criadas* se representó en Argentina en 1984.

Se prescinde o no se coloca sobre la historia o la palabra un acento o tratamiento privilegiado, es una cadena significativa más y lo que en este momento deslumbra una vez más, es la narración del dispositivo escénico aboliendo toda posibilidad de realismo, toda posibilidad de lectura enmarcada, toda posibilidad de cierre.

El libro de Malcún sobre Víctor García alumbró en varios sentidos: siendo muy difícil seleccionar alguno, solamente fui pudiendo destacar los más relevantes, tan justificados por sí mismos en relación a los esfuerzos por los reconocimientos de la memoria cultural, como los de quienes



dedican parte de sus vidas para ofrecérselos. Este ensayo debería además alumbrar a quienes en el oficio teatral pueden reconocer, como lo dice Nuria Espert casi al final, de dónde provienen determinadas técnicas, métodos, procedimientos, no por afán genealógico sino para pensar qué cuestiones necesitan nuevamente ponerse en crisis.

© **Graciela Córdoba**