



VÍCTOR GARCÍA, AMBIENTE Y TERAPIA: LA ESCENIFICACIÓN DE *EL CEMENTERIO DE AUTOMÓVILES* (1968) Y LA TOPOANÁLISIS DE GASTON BACHELARD

Rogério Marcondes Machado

Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo Brasil -
projeto@rogeriomarcondes.com

RESUMEN: Doy enfoque en la escenificación de *El cementerio de automóviles*, texto de Fernando Arrabal, dirección de Víctor García, llevada a cabo el 1968 en la ciudad de São Paulo. Destaco también el texto *Deshumanización* (1968), en el cual García presenta sus ideas de puesta en escena muy semejantes a las de Arrabal. Asocio estas obras al Topoanálisis –Gastón Bachelard– con el objetivo de resaltar las potencialidades ontológicas y terapéuticas que una imagen espacial posee. Para ampliar esa discusión –desde la escenografía hasta la arquitectura– traigo el trabajo del arquitecto Aldo Rossi. Por último, destaco que un denominador común entre estos pensadores y artistas es la articulación consciente entre recuerdos individuales y colectivos a través de la imaginación, o sea, la producción de imágenes ya sean mentales o materiales.

PALABRAS CLAVE: Víctor García; topoanálisis; imagen; ambiente; memoria.

ABSTRACT: I focus on the staging of *The automobile graveyard*, written by Fernando Arrabal, directed by Victor Garcia, which took place in 1968 in the city of São Paulo. I also highlight the text *Desumanization* (1968), where Garcia presents his staging ideas very similar to those of Arrabal. I relate these topics to Topoanalysis - Gaston Bachelard - in order to highlight the ontological and therapeutic potentials that a spatial image has. To expand this debate - from scenography to architecture - I bring the work of the architect Aldo Rossi. Finally, I emphasize that a common term among these thinkers and artists is the conscious articulation between individual and collective memories through imagination, understood as the production of images, whether mental or material.

KEYWORDS: Víctor García; topanalysis; image; environment; memory

PRESENTACIÓN

Al final de la década de 1960, el director franco-argentino Víctor García (1934-1982) realiza, en São Paulo, dos espectáculos: en 1968, *El cementerio de automóviles*, que reúne textos de Fernando Arrabal (1937) y, en 1969, *El Balcón*, con texto de Jean Genet (1910-1986). Esas producciones se asemejan por la radical disolución de la frontera entre área de actuación y platea, pero se distinguen por el lenguaje escenográfico adoptado. El escenario de *El cementerio* abarca los rasgos del edificio existente (un taller mecánico), recoge objetos de la ciudad (carcasa de coches) y los pone en el interior del bloque. En el montaje *El Balcón*, se lleva a cabo la demolición completa del interior de un teatro convencional y, en él, se construye un enorme artefacto escenográfico, proyectado por Wladimir Cardoso y que hace referencia a la estética maquinista de las vanguardias constructivas.

En este trabajo abordo el montaje de *El cementerio*, relacionándolo con la *Topoanálisis*, propuesto por Gastón Bachelard en su libro *La poética del espacio*¹. Aquí me interesa describir un lenguaje teatral cuyos significados son basados por las imágenes espaciales, que, a su vez, condicionan la interpretación de los actores y la significación de las palabras. Esas imágenes, creadas por Arrabal y García, poseen, como veremos más adelante, características ontológicas y terapéuticas, es decir, son capaces de estimular la construcción y transformación del ser.

LA IMAGEN ESPACIAL

Para García, “vivimos en un mundo alucinante [del cual solo] podemos acercarnos por a través de la hiperconciencia mórbida causada por las drogas [el problema, sin embargo, es que] la droga te hace olvidar el miedo, pero no lo destruye”². Para García el espectáculo debe ser capaz de exorcizar nuestros temores para, al fin, conquistarnos “una justa y total conciencia”³. “Si he realizado espectáculos violentos [escribe] es porque son imágenes de nuestro universo de violencia y miedo, y [haciendo esos espectáculos] mato al demonio en

¹ Bachelard, Gaston (2008) *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes

² García, Víctor (1968) “Deshumaniser”, *Le théâtre 1968-1: cahiers dirigés par Arrabal*. Christian Bourgois editeur. p.77

³ García, Víctor (1968) “Deshumaniser”, *Le théâtre 1968-1: cahiers dirigés par Arrabal... Op. cit.* p.77

mí”⁴. Sus espectáculos son, por lo tanto, terapéuticos para él, pero también para los espectadores. Él escribe: “[e]s lo mismo si voy al médico: él es más fuerte porque lo necesito. Los espectadores vienen al teatro en busca de emociones, y yo las ofrezco, porque soy más fuerte, las domino. En cambio, disfrutan el placer más que yo”⁵.

Para que esa terapia de dos vías ocurra es necesario “deshumanizar” los actores. Para García, ellos deben ser manipulados como si fuesen “notas en una composición musical”.⁶ “Cuando creo un espectáculo [él escribe] impongo mis emociones a los actores. Yo pongo mis perspectivas para que ellos [los actores] las transmitan al público”⁷. En sus espectáculos, la subjetividad singular de los actores es muy reducida, por otro lado, el espacio teatral adquiere mayor expresividad. García escribe:

Actualmente, creo que he llegado a dominar el espacio, de esta manera puedo ofrecer, en un segundo, una visión calidoscópica desde diferentes ángulos: una escena de amor debe colocarse en la parte superior; una situación bárbara debe ocurrir en las piernas de los espectadores. Esas evidencias pueden ser refinadas al infinito. Hoy, solamente cuando soy dueño del espacio, cuando tengo la arquitectura, pongo el texto.⁸

En sus creaciones, la construcción de significados resulta, principalmente, del desplazamiento de cuerpos y objetos en el entorno; texto y actores siguen a cargo de esa dinámica ambiental cuyo objetivo es catalizar, en los espectadores, sus emociones y miedos. Para Odette Aslan, García es un alquimista que usa, como materia prima, la arquitectura; él es como un “incendiario que prepara una serie de explosiones entre los espectadores y todos los elementos del espectáculo”.⁹

Arrabal comparte, con García, la misma visión catártica y terapéutica de un espectáculo teatral. Sus personajes son proyecciones del propio dramaturgo y cada una de sus obras “es un exorcismo, una liberación”¹⁰. “Como no concibo amor sin violencia [dice] si hay más

⁴ García, Victor (1968) “Deshumaniser”, *Le théâtre 1968-1: cahiers dirigés par Arrabal...* Op. cit. p.76

⁵ García, Victor (1968) “Deshumaniser”, *Le théâtre 1968-1: cahiers dirigés par Arrabal...* Op. cit. p.78

⁶ García, Victor (1968) “Deshumaniser”, *Le théâtre 1968-1: cahiers dirigés par Arrabal...* Op. cit. p.72

⁷ García, Victor (1968) “Deshumaniser”, *Le théâtre 1968-1: cahiers dirigés par Arrabal...* Op. cit. p.78

⁸ García, Victor (1968) “Deshumaniser”, *Le théâtre 1968-1: cahiers dirigés par Arrabal...* Op. cit. p.73

⁹ Aslan, Odette (1970) “Le cimetière des voitures” en Jean Jacquot (ed.) *Les Voies de la création théâtrale vol.1*. Paris: CNRS. p.315

¹⁰ Aslan, Odette (1970) “Le cimetière des voitures”... op. cit. p.311

sensibilidad en mi teatro, más violencia habrá, por el contrario [y añade] yo escribo para drogarme”.¹¹

Para Martin Esslin, los personajes de Arrabal observan la experiencia humana con la misma mirada sencilla y desconcertada que caracteriza a los niños. Sus personajes “son crueles porque fracasan en la comprensión, tampoco perciben la existencia de una ley moral y, como niños, sufren la crueldad del mundo como un dolor privado de sentido”¹². Las narrativas de los personajes son inacabadas, la temporalidad del espectáculo es cíclica y situaciones continuamente se entrelazan. Para Arrabal, el incompleto es un rasgo vital, dice: “solamente los libros de romance tienen un final, en la vida todo está abierto”¹³. Ese impulso a la transformación constante debe estar presente en las escenificaciones de sus obras. Él dice que, una vez que se terminó la escritura de una obra, “me gustaría que un director genial, delirante, de ella tuviera posesión, sin ningún respeto, considerándola como pretexto para un espectáculo”.¹⁴

La poética de García y de Arrabal son similares: desean explorar el miedo y la violencia introyectados en nosotros por una educación caótica represora y, para eso, vuelven a presentar, en el presente, esos temores que nos hicieron civilizados¹⁵. La estrategia de Arrabal es concebir situaciones en las que los personajes oscilan entre el bien y el mal, sin tener conciencia de esas variaciones. García, a su vez, es hábil para traducir esos conflictos espacialmente. En esas situaciones, el espacio domina el tiempo, la interpretación de los actores es “deshumanizada”, marcada por una temporalidad extraña, mecánica y automática. Arrabal y García construyen, preferiblemente, imágenes autónomas, y no el montaje dialéctico de imágenes que tengan la finalidad, por ejemplo, de representar conflictos sociales y políticos como lo hace Bertolt Brecht. Cabe señalar que un aspecto

¹¹ Aslan, Odette (1970) “Le cimetière des voitures”... op. cit. p.311

¹² Esslin, Martin (2001) *The theatre of the absurd*. New York: Vintage. p.287

¹³ Aslan, Odette (1970) “Le cimetière des voitures”... op. cit. p.311

¹⁴ Aslan, Odette (1970) “Le cimetière des voitures”... op. cit. p.313

¹⁵ García escribe: “No soy chino ni africano, salí de una civilización católica. Es el problema que he analizado por mil veces: maté a mi padre, mi madre, mi dios. Sin embargo, mi lenguaje y mi pensamiento nacieron de una civilización cristiana que no puedo negar, incluso si la rechazo, aunque ya no creo”. (Víctor García, 1968, p.257). Arrabal, creado por una madre extremadamente católica, durante el gobierno franquista en España (1936-1975), en una entrevista, dice: “¿Mis temas? Dios, amor, cosas mágicas, fantásticas, felicidad, sufrimiento...” (Aslan, Odette, 1970, p.311)

importante de la comunicabilidad de las imágenes es el hecho de que, cuando las observamos, les damos rápidamente un significado porque es un fenómeno instantáneo e integral, diferentemente de lo que ocurre con la construcción del significado de un texto (o una narrativa visual) que se construye de modo acumulativo, a lo largo del tiempo. Para García, el texto, en el mundo contemporáneo, ya no encuentra las mismas condiciones temporales que tenía en las “épocas clásicas”. “Nuestros problemas de comunicación [él escribe] ya no se resuelven en la dialéctica y en estética: no tenemos más tiempo”.¹⁶

EL MONTAJE DE EL CEMENTERIO DE AUTOMÓVILES

García, en su escenificación, dividió el texto del *Cementerio de automóviles* en dos partes y las insertó entre otros textos cortos de Arrabal (*Oración*, *Los dos verdugos* y *La primera comunión*). A pesar de no existir un vínculo claro entre las historias, el ritmo del espectáculo, la visualidad e interpretación “deshumanizada” de los actores, garantizan la unidad de todo el conjunto.

El montaje en São Paulo sigue el modelo de la original, presentado en Dijon en 1967 (figura 1), y se lleva a cabo en un almacén alquilado que, hasta entonces, había sido un taller mecánico. El aspecto bruto y desgastado del lugar es mantenido. La escenografía es formada de piezas de hojalatería y carcasas de coches de la década de 1950, en su mayoría colgadas en la estructura del tejado (figura 2). En el centro del ambiente hay un pequeño escenario de madera, accesible por una rampa (figura 3). Se construyó una pasarela de metal a lo largo de tres paredes del salón, utilizada como área de actuación y de público. Los espectadores se concentran en cuatro conjuntos de sillas; dos son giratorias (ubicadas en el medio del ambiente) y dos son fijas, apoyadas en las paredes del salón y de la pasarela.¹⁷

¹⁶ García, Victor (1968) “Deshumaniser”, *Le théâtre 1968-1: cahiers dirigés par Arrabal... op. cit.* p.73

¹⁷ Para una descripción completa del espectáculo ver: Newton de Souza (2003) *A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia*, no Brasil. São Paulo: UNESP. p.51-94

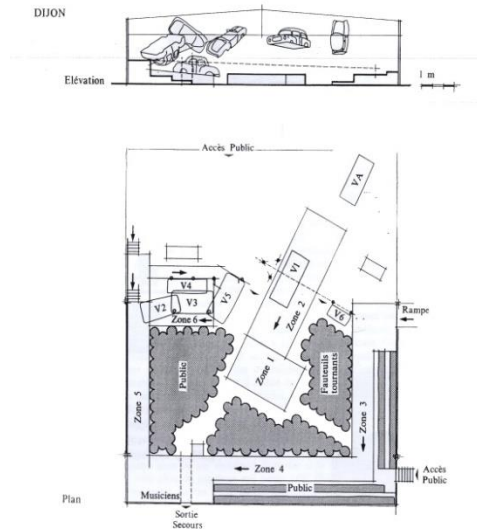


Figura 1.



Figura 2 y figura 3.

El espectáculo empezaba con *La oración*. Al inicio, los espectadores oyen risas de un hombre y una mujer que salen de las sombras de las carcasas y van al escenario, donde asfixian un tercer personaje, un niño, representado por un actor adulto. El niño muerto es llevado por dos regidores musculosos y colgados en la estructura del techo, juntamente con las carcasas. Luego, la pareja empieza una conversación muy pueril, deciden convertirse en

buenas personas, pero terminan reanudando propuestas violentas y sádicas, lo que los impide llegar a una conclusión (figura 4). El diálogo, que no termina claramente, se lleva a cabo con voces infantiles y menciona pasajes bíblicos y rituales católicos.

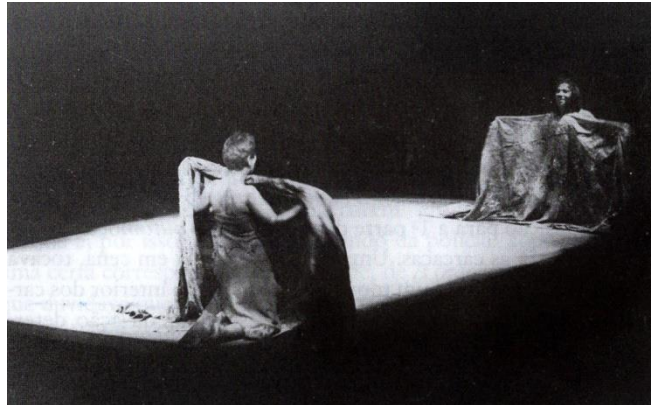


Figura 4.

Comienza, por lo tanto, la primera parte de *El cementerio*, que es una recreación de La Pasión de Cristo escenificada entre las carcasas de los coches. Esas carcasas poseen un significado fluctuante: pueden ser dormitorios de un hotel (o burdel), refugios para mendigos o un conjunto residencial. El personaje principal, Emanou (que representa Cristo), es un músico que, junto con otros dos colegas, toca canciones para los pobres (figura 5).



Figura 5.

La conversación entre ellos recuerda, en contenido y forma, el diálogo de *La oración*. Hablan sobre la viabilidad de practicar la amabilidad, pero no consiguen priorizar las ideas o concluir el razonamiento. Emanou se encuentra con Dila, que trabaja como prostituta empleada atendiendo a los clientes alojados dentro de las carcasas, controlada por un gerente proxeneta. Mientras Emanou y Dila charlan, una pareja atlética atraviesa la escena corriendo, de modo enigmático, y se supone que sean policías encubiertos investigando a Emanou y sus amigos, ya que la actividad musical es prohibida. El episodio termina con una persecución entre los personajes, cubriendo todo el espacio del galpón.

Una de las carcasas colgadas en la estructura del galpón es desplazada hacia abajo y empujada hasta el escenario por dos regidores musculosos. Al llegar a la posición final, la carcasa se abre por completo, el capó se levanta hacia arriba y las puertas laterales caen al suelo, revelando el interior del coche, donde están sentados, una mujer (la madre) y dos hombres (sus hijos), que se comportan como si estuviesen dentro de una casa. Así comienza el tercer episodio, *Dos verdugos*. Al principio, los dos verdugos comunican a la madre que su marido es culpable y está detenido (figura 6). Pronto se descubre que la madre había denunciado a su propio marido (cabe señalar que el mismo hecho ocurrió en la familia de Arrabal)¹⁸. Cuando la madre trata de justificar su actitud surge el conflicto: uno de los hijos la apoya y el otro la condena. En medio de esa disputa, el cuerpo del padre, atrapado a un palo, atraviesa la escena llevado por verdugos musculosos, que se esconden entre las carcasas donde surgen sonidos de latigazos y gemidos.¹⁹ Se profundiza, entonces, la disputa familiar; la madre incluso arroja sal y vinagre sobre las heridas del marido torturado. Al final, el hijo rebelde se alinea con la madre, convencido de que el padre, habiendo sido previamente advertido por la madre, es responsable por su propio destino.

¹⁸ Cabe recordar también que, en el 1967, Arrabal fue encarcelado en la España franquista durante 24 días, de los cuales 5 se dieron en régimen de aislamiento. La causa fue la dedicatoria “Me cago en Dios, en la Patria y en todos los demás”, escrita por él en un libro sobre el Teatro del Pánico que su sobrino había adquirido. Ver: Fernando Arrabal (1968) “Auto-interview, three plays”, *The drama review volume 13 number 1*. New York University. p.88

¹⁹ Es importante destacar que, en 1968, Brasil vivió bajo una dictadura civil-militar (1964-1985) que practicaba la tortura, como se presenta en esta escena.

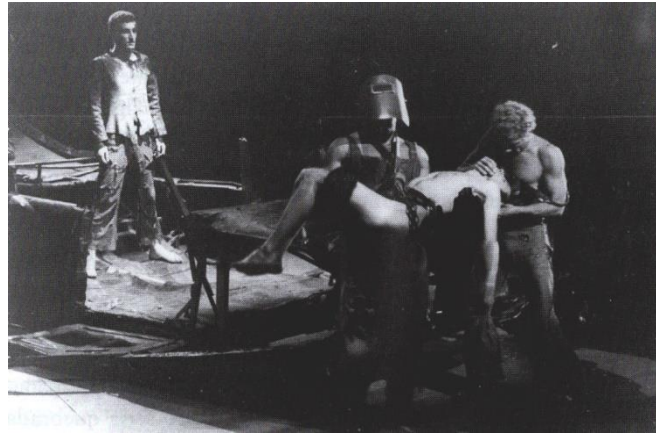


Figura 6.

Tras el intervalo, se inicia la segunda parte de *El cementerio*. Es de mañana, Emanou se está despertando con sus colegas y es alertado, por Dila, que la policía sigue persiguiéndolos. Ella cumple la misma rutina, atendiendo a los clientes dentro de las carcasas. De una de ellas, la pareja de corredores se va, vestidos ahora como policiales. Uno de los amigos de Emanou deja el grupo y, como Judas, combina con la policía su gesto de traición: un beso. Durante las persecuciones hay escenas que simbolizan la “última cena” y “Pilatos lavándose las manos”, también ocurre el nacimiento de un niño que retiene la atención de todos los personajes. En ese momento Emanou es preso y crucificado sobre una motocicleta (figura 7) que se había movido ruidosamente por la pasarela de metal.

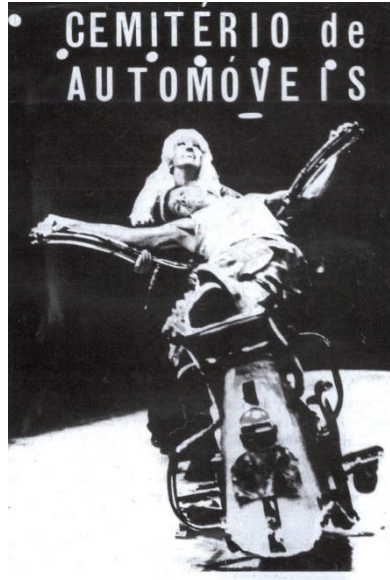


Figura 7.

Durante la crucifixión, se inicia el cuarto episodio: *Primera comunión*, cuyos personajes centrales son una niña y su madre. La chica está medio desnuda y presa, por la cintura, en una plataforma móvil hecha con una rueda de automóvil; su habla y gestos son superficiales, mecánicos, como los de una muñeca. Su madre, estática, usa una capa plateada que se parece más a un objeto escénico. La madre resuena sus platos metálicos para destacar las recomendaciones moralistas y dogmáticas que le da a la chica (figura 8). La niña, aceptando cada una de las recomendaciones de la madre, es paramentada con un vestido blanco por un hombre que toca churuca cerca del pene. Mientras tanto, en la pasarela de metal, dos regidores musculosos llevan a una mujer (la Muerta) semidesnuda y rodeada por una culebra real; están siendo seguidos por un hombre (el Necrófilo). El movimiento escénico acentúa la tensión entre la represión materna y la sexualidad que aflora en la niña. El episodio termina cuando la chica apuñala, en la espalda, al hombre que la vistió, manchando con sangre su vestido blanco. Luego, todos los personajes en el escenario forman una procesión, llevando Emanou en la motocicleta, y así termina todo el espectáculo.



Figura 8.

Los episodios, aunque anónimos, tienen, entre ellos, muchas resonancias causadas por el tema bíblico, por los sacrificios, personajes similares, por las hablas monocordes, etc. Por consiguiente, se mezclan como única situación que podría repetirse infinitamente. A los personajes no se les presenta ninguna alternativa espacial, parece que no podrían habitar (o haber habitado) ningún otro lugar. La temporalidad del espectáculo está limitada a aquel entorno.

TOPOANÁLISIS, LOS LUGARES DE LA INTIMIDAD

El tiempo subordinado al espacio, la temática moral y traumática y el impulso terapéutico que Arrabal y García proyectan en sus creaciones permiten establecer una relación entre el montaje de *El cementerio* con aquello que Bachelard designó de Topoanálisis, o sea: “el estudio psicológico sistemático de los lugares de nuestra vida íntima”²⁰. Al respecto, él escribe:

En ese teatro del pasado, que es la memoria, el escenario mantiene los personajes en su papel dominante. A veces creemos que nos conocemos en el tiempo, mientras que solo conocemos una serie de fijaciones en los espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere vivir el

²⁰ Bachelard, Gaston (2008) *A poética do espaço...* op. cit. p.28

paso del tiempo; ya que, en su propio pasado, cuando va en busca del tiempo perdido, busca “suspender” el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio se mantiene comprimido. Esa es la función del espacio.²¹

Para Bachelard, tenemos que explorar estos “alvéolos” para conocer la intimidad del ser. Para él, el contenido del inconsciente está fuertemente asociado con los lugares, nuestros recuerdos serían “bienes inmuebles” y “cuanto más sólidos, mejor espaciados”²². Más importante que determinar la fecha de un evento íntimo es descubrir su local; en vez de construir calendarios, debemos buscar los objetos y fragmentos ambientales ligados a las nuestras memorias. Me imagino que, si en una representación teatral las fechas son más importantes que los entornos; probablemente no se representa un fenómeno íntimo, sino, posiblemente, un fenómeno histórico.

Para Bachelard, estimular la imaginación -comprendida ampliamente como el proceso de elaboración de imágenes poéticas, mentales o materiales- es el procedimiento apropiado para una Topoanálisis, dado que la producción de la imagen es una acción natural del ser humano y fundamental para la construcción del ser. “La comunicabilidad de una imagen única [él escribe] es un hecho de gran importancia ontológica”.²³ Una imagen es, simultáneamente, “un cambio de expresión y un cambio de nuestro ser”.²⁴

Bachelard se interesa solamente por imágenes singulares, escribe que, en la Topoanálisis, se debe “olvidar el problema de la composición del poema como agrupación de imágenes múltiples”²⁵. Observo que él evita las narrativas, es decir, las secuencias de imágenes que podrían llevar el lector a lugares diferentes de los que serían su impulso natural. Las imágenes aisladas, a su vez, garantizan que el estímulo al ensueño imaginario ocurra de manera directa, honesta, sin desviaciones.

Otra recomendación de Bachelard es que la imagen no sea interpretada como una metáfora, como la representación de algo que está en otro lugar, ella es y debe ser aprovechada como un fenómeno en sí mismo, original, rellenado de nuevas existencias; en

²¹ Bachelard, Gaston (2008) *A poética do espaço...* op. cit. p.28

²² Bachelard, Gaston (2008) *A poética do espaço...* op. cit. p.29

²³ Bachelard, Gaston (2008) *A poética do espaço...* op. cit. p.2

²⁴ Bachelard, Gaston (2008) *A poética do espaço...* op. cit. p.8

²⁵ Bachelard, Gaston (2008) *A poética do espaço...* op. cit. p.9

ese sentido él escribe: “Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo”²⁶. En lugar de metáforas, debemos buscar asociaciones espontáneas y resonancias afectivas que estimulen la imagen, de esa manera, visitaremos los lugares donde nuestro ser vive.²⁷

García cree que es posible, a través de la “deshumanización” de los actores en la escena, compartir, con su público, el mismo efecto terapéutico (la eliminación de miedos) que él disfruta al crear un espectáculo. Bachelard, análogamente, cree que los objetos y entornos relacionados con el origen de nuestra intimidad (la “casa maternal”) poseen un poder “transubjetivo”, o sea, el poder de attingir distintas conciencias. Para él, estos objetos tienen “cualidades psicofísicas”, como órganos de nuestra vida psicológica: “Sin estos “objetos” (...) nuestra vida íntima no tendría un modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objeto-sujetos”.²⁸

En *La poética del espacio*, Bachelard determina claramente el campo que pretende explorar, él escribe: “pretendemos examinar imágenes muy simples, del *espacio feliz*”²⁹. Ese *espacio feliz* es el lugar donde tuvo lugar la formación del ser, mismo que sean espacios marcados por el tedio, recogimiento, por la soledad; él, incluso, afirma: “Solo habita con intensidad aquel que supo encogerse”.³⁰ Entre los movimientos contrarios, de introversión y extroversión del ser, Bachelard privilegia el primero, ya que no cree que ambos “tengan el mismo peso psíquico”, y observa: “Dedicamos nuestras investigaciones al área de la intimidad, al área cuyo peso psíquico es dominante”.³¹

La explotación del campo de la extroversión no sería, para el filósofo, el campo de su fenomenología, sino el del psicoanálisis, que “prefiere poner el ser en movimiento en vez de apacígualo”, que invita el ser a “entrar en las aventuras de la vida, dejar a sí mismo” y concluye: “Para acompañar el psicoanálisis en esa actividad saludable, sería necesario

²⁶ Bachelard, Gaston (2008) *A poética do espaço...* op. cit. p.63

²⁷ Bachelard, tras criticar el uso de metáforas de Henri Bergson, escribe: “Esas breves observaciones solo tienden a demostrar que una metáfora no debería ser más que un accidente de expresión y que es peligroso convertirla en pensamiento. La metáfora es una falsa imagen, dado que no tiene virtud directa de una imagen productora de expresión, formada en el ensueño del ser” (Gastón Bachelard, 2008, p.89)

²⁸ Bachelard, Gaston (2008) *A poética do espaço...* op. cit. p.91

²⁹ Bachelard, Gaston (2008) *A poética do espaço...* op. cit. p.19

³⁰ Bachelard, Gaston (2008) *A poética do espaço...* op. cit. p.21

³¹ Bachelard, Gaston (2008) *A poética do espaço...* op. cit. p.31

emprender una topoanálisis de todos los espacios que nos traen para fuera de nosotros mismos.”³²

Si, para Bachelard, la topoanálisis de la intimidad e introversión están asociadas a la “casa materna” -sea lo que sea- creo que la topoanálisis de los espacios exteriores podría estar relacionada a la ciudad y, en ese sentido, las reflexiones del arquitecto Aldo Rossi (1931-1997) son estimulantes.

Para Rossi, la ciudad es la expresión de la memoria colectiva. “La arquitectura [él escribe] es la escena fija de las vicisitudes del hombre, impregnada de sentimientos de generaciones, de acontecimientos públicos, de tragedias privadas, de hechos nuevos y antiguos”³³. Para Rossi, observo, la arquitectura es como los “mil alveolos” mencionados por Bachelard, pero con la distinción que, basados en estos alvéolos, el contenido colectivo se impone sobre la experiencia individual. En términos generales, sus proyectos se asemejan a una prescripción, a los ciudadanos, de una dosis de memoria colectiva (en su caso, los elementos “clásicos” de la arquitectura”) y, así como un terapeuta, él aguarda el apareamiento de los signos vitales que se originen de su acción. El método de Rossi es semejante a la “deshumanización” de los actores propuesta por García, el arquitecto escribe: “[s]iempre he afirmado que los lugares son más fuertes que las personas, el escenario más que el acontecimiento. Esta es la base teórica no solo de mi arquitectura, sino de la arquitectura en general; en esencia, una posibilidad de vida”³⁴. La contundencia de la citación debe ser equilibrada con el real interés que Rossi tiene por las actividades imprevistas que ocurren en sus construcciones, las vicisitudes humanas; en sus palabras: “[e]l teatro se parece a la arquitectura porque se refiere a una vicisitud: a su origen, a su

³² Bachelard, Gaston (2008) *A poética do espaço...* op. cit. p.30. Al final de *La poética del espacio*, Bachelard se confronta, nuevamente, con el psicoanálisis. Para él, la dialéctica entre el exterior y el interior sería una “dialéctica del desmembramiento” del ser, una metáfora pobre: lo cerrado es el ser, y lo abierto, el no ser. Según su visión, el psicoanálisis, frente a una imagen, seguiría el “diagrama de reducción”, mientras que la fenomenología buscaría la multiplicación de significaciones, la exageración. Para Bachelard, la diferencia entre la dialéctica de la reducción y la dialéctica de la exageración “puede aclarar la dialéctica del psicoanálisis y la fenomenología (Bachelard Gastón, 2008, p.222)

³³ Rossi, Aldo (1995) *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes. p.3

³⁴ Rossi, Aldo (1998) *Autobiografía científica*. Barcelona: Gustavo Gili. p.63

desarrollo, a su final. Sin vicisitud no hay teatro y, tampoco, arquitectura”³⁵. Su arquitectura revela la atracción por el juego entre la rigidez de los escenarios fijos (de los teatros romanos y de los retablos de las iglesias españolas, él menciona) y por la variedad de acciones dramáticas y litúrgicas que ellos abarcan.³⁶

En su libro *Autobiografía científica*, Rossi es consciente de cuánto afecta su experiencia personal (infantil y juvenil) al repertorio de recuerdos colectivos con los que trabaja. En ese caso, la afirmativa de Bachelard de que la introspección tiene un mayor “peso psíquico” que la extroversión está correcta. Al final de su libro, Rossi escribe:

Creo que, ahora, estos proyectos y construcciones pueden entenderse en relación con las estaciones y las edades de la vida; entre la casa de la infancia y la de muerte está el teatro o la casa de la representación. Y no estoy hablando de temas y, aun menos, de funciones, sino de formas en que la vida, y, por lo tanto, la muerte, se manifiesta³⁷

CONSIDERACIONES FINALES

La comunicabilidad de la imagen es una cuestión central de nuestra civilización. La prontitud con la que llega a la mente del espectador es proporcional a la amplitud de significados a los cuales puede ser asociada en esa misma cabeza. Los chamanes y publicitarios desarrollan estrategias para que las imágenes tengan, respectivamente, estímulos mágicos o consumistas. En el campo de las escenificaciones, Brecht -juntamente con Caspar Neher, su escenógrafo- busca activar la consciencia histórica de los espectadores construyendo imágenes y, para domarlas, revela las estrategias de la construcción (exhibiendo los mecanismos del escenario) y utiliza el proceso de montajes dialécticas de imágenes (así como en las películas de Eisenstein). A su vez, García, Arrabal, Bachelard y Rossi se preocupan con las calidades ontológicas y terapéuticas de las imágenes y, para domarlas, hacen uso de la memoria personal y colectiva.

En ese momento en que el mundo enfrenta una pandemia y el aislamiento social, la imagen se sobrepone al tacto. Dentro de ese contexto, creo que la valorización de los

³⁵ Rossi, Aldo (1998) *Autobiografía científica...* op. cit. p.60

³⁶ Rossi, Aldo (1998) *Autobiografía científica...* op. cit. p.85

³⁷ Rossi, Aldo (1998) *Autobiografía científica...* op. cit. p.60

aspectos vitales de una imagen puede ser una alternativa fructífera para el restablecimiento de consensos entre los seres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arrabal, Fernando (1968) "Auto-interview, three plays", *The drama review volume 13 number 1*. New York University p.73-88
- Aslan, Odette (1970) "Le cimetière des voitures" en Jacquot, Jean (ed.): *Les Voies de la création théâtrale vol.1*. Paris: CNRS. p. 311-340
- Bachelard, Gaston (2008) *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes
- Esslin, Martin (2001) *The theatre of the absurd*. New York: Vintage
- Garcia, Victor (1968) "Deshumaniser", *Le théâtre 1968-1: cahiers dirigés par Arrabal*, Christian Bourgois editeur. p.71-79
- Rios, Jefferson Del (2012) *O teatro de Victor Garcia: a vida sempre em jogo*. São Paulo: SESCSP.
- Rossi, Aldo (1995) *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes
- Rossi, Aldo (1998) *Autobiografia científica*. Barcelona: Gustavo Gili
- Souza, Newton de (2003) *A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia, no Brasil*. São Paulo: UNESP

LISTADO DE FIGURAS, SUBTÍTULOS Y FUENTES.

- Figura 1 - dibujos de la escenificación de *El cementerio de automóviles* en Dijon (1967) - Aslan, Odette (1970)
- Figura 2 – escenografía de *El cementerio de automóviles* en São Paulo (1968) - Souza, Newton de (2003)
- Figura 3 - escenario de madera de *El cementerio de automóviles* en São Paulo (1968) - Souza, Newton de (2003)
- Figura 4 - escena del episodio *Oración* en São Paulo (1968) - Souza, Newton de (2003)
- Figura 5 - escena del episodio *El cementerio de automóviles* en São Paulo (1968) - <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399234/cemiterio-de-automoveis>
- Figura 6 - escena del episodio *Los dos verdugos* en São Paulo (1968) - Souza, Newton de (2003)
- Figura 7 - material promocional *El cementerio de automóviles* en São Paulo (1968) - Souza, Newton de (2003)
- Figura 8 - escena del episodio *La primera comunión* en São Paulo (1968) - Souza, Newton de (2003)