

LOS IMAGINARIOS DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN LA DRAMATURGIA DE JUAN CARLOS GENÉ



Koss, María Natacha

María Natacha Koss natachakoss@yahoo.com.ar
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Gramma

Universidad del Salvador, Argentina

ISSN: 1850-0153

ISSN-e: 1850-0161

Periodicidad: Bianaual

núm. Esp.10, 2020

revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 15 Marzo 2020

Aprobación: 22 Abril 2020

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2602365019/index.html>

Resumen: Desde su histórica visita en 1933-1934, Federico García Lorca ha poblado el imaginario argentino. La pasión por su obra se evidencia en la multiplicidad de puestas en escena, la presencia permanente en el currículo escolar, los festivales y homenajes, etc. Pero es también su presencia como poeta asesinado la que convoca, en un sistema de analogías con las dictaduras latinoamericanas de las décadas de los 70 y los 80. En este trabajo, nos proponemos analizar su presencia en la dramaturgia de Juan Carlos Gené, ya que consideramos que allí se verifican las múltiples modalidades a través de las cuales se retoma el trabajo del poeta, a la vez que nos es útil para proponer la hipótesis de un viraje en los procesos creativos de Gené a partir de su reencuentro con Lorca. Finalmente, el trabajo se propone como una contribución a la cartografía lorquiana en la Argentina de la posdictadura.

Palabras clave: Federico García Lorca, Juan Carlos Gené, Dramaturgia, Poesía, Memoria, Imaginario.

Abstract: *Since his historic visit in 1933-1934, Federico García Lorca has been present in the Argentine imaginary. The passion for his work is evident in the multiplicity of plays, the permanent presence in the school curriculum, festivals and tributes, etc. But it is also his presence as a murdered poet that he convenes, in a system of analogies with the Latin American dictatorships of the 70s and 80s. In this work we propose to analyze his presence in the dramaturgy of Juan Carlos Gené, since we consider that there are verified the multiple modalities through which the work of the poet is resumed, while it is useful to propose the hypothesis of a reversal Gené's creative processes from his reunion with Lorca. Finally, the work is proposed as a contribution to the lorquian cartography in Argentina of the post-dictatorship.*

Keywords: *Federico García Lorca, Juan Carlos Gené, Dramaturgy, Poetry, Memory, Imaginary.*

Federico García Lorca es una de las presencias extranjeras más fuertes en la cultura argentina, generador de una pasión que históricamente fue recíproca. Recordemos que Lorca visitó Buenos Aires en 1933 con la intención de dar una serie de conferencias, aunque finalmente terminó quedándose casi siete meses en el Hotel Castelar. Esto se debió, en parte, al fervor porteño ante su presencia

y al éxito de sus obras, y en parte a su voluntad de relacionarse con los artistas argentinos y los artistas españoles residentes en el país.

En consecuencia, durante su estadía no solo dictó las seis conferencias que dieron origen a su viaje («Teoría y juego del duende», «La imagen poética de Luis de Góngora», «Las nanas infantiles», «Poeta en Nueva York», «Como canta una ciudad de noviembre a noviembre», «El cante primitivo andaluz») sino que además reestrenó *Bodas de sangre* y *Mariana Pineda*, realizó el estreno americano de *La zapatera prodigiosa*, adaptó *La dama boba*, de Lope de Vega, para ser protagonizada por Eva Franco, hizo una función privada de *Los títeres de cachiporra* y estrenó *El retablillo de Don Cristóbal*. Los ecos de esta proteica visita hicieron que, casi diez años después de su muerte, se realizara el estreno mundial de *La casa de Bernarda Alba*, en el teatro Avenida de Buenos Aires, por la compañía de Margarita Xirgu.

Alvaro Machado (2019) sugiere asimismo que Lorca encontró en Buenos Aires a uno de sus amantes más significativos, Tullio Carella, con quien habría tenido una relación tan intensa como efímera.

Las felices consecuencias de aquella emblemática estadía se siguen viendo hoy en día. Es notable el conocimiento que los espectadores de Buenos Aires poseen de sus obras, así como la frecuentación de su teatro y su poesía estimulada por los maestros y profesores desde la escuela secundaria (Dubatti, 2013, pp. 7-11). Todo esto demuestra que Lorca sigue entre nosotros. Decía Verónica Oddó:

A Lorca se lo quiere mucho en la Argentina. Creo que su estadía dejó un recuerdo maravilloso. Me pareció precioso lo que ocurrió hace unos días en casa cuando un cerrajero vio a mi hija leyendo una biografía sobre Lorca y dijo «gran chabón ése». Lo he comprobado. En otros lugares se lo conoce mucho, pero acá su presencia quedó en el aire (Cabrera, 1998).

Como afirma Dubatti (2013), Lorca se ha constituido en un símbolo compartido para un amplio sector de nuestra sociedad. Por ese motivo, la Argentina ha jugado un rol protagónico en la construcción de memoria(s) de Federico García Lorca, en la difusión y legitimación de su obra, en el reclamo político por su asesinato y desaparición. Las representaciones de la(s) memoria(s) de García Lorca configuran una «máquina de la memoria» (Carlson, 2003), para mantener vivo el recuerdo del poeta del horror de la Guerra Civil Española y sus consecuencias. Al mismo tiempo, las imágenes de la persecución, muerte y desaparición de García Lorca se han transformado, para el teatro argentino contemporáneo, en metáfora de otros abusos, violaciones, desapariciones y exilios de las dictaduras en Latinoamérica y el mundo, así como de derechos y reclamos de justicia y diversidad.

La persecución a Lorca por su homosexualidad (como han demostrado sus biógrafos, entre ellos Ian Gibson y Leslie Stanton) lo transforma además en un símbolo de defensa de la diversidad sexual y de género. Esa tarea memorialista, artística y política, con diferentes grados de intensidad y concentración, conforma una constante con variaciones desde fines de la década de los 30 hasta hoy, y no se interrumpe en años de sangrientas dictaduras.

Pero, pese a la enorme relevancia, poco se ha investigado la presencia de García Lorca en los escenarios en años posteriores a 1945 con aquel estreno emblemático de *La casa de Bernarda Alba*. Y escasamente se ha escrito, de forma sistemática, sobre Lorca en la posdictadura (1983- 2019).

Nuestra intención es realizar una contribución a este último aspecto, a partir de la somera referencia a un conjunto de espectáculos que problematizan la historia de García Lorca, lo evocan explícitamente o lo «presentifican» como personaje en escena, en las diversas dramaturgias de Juan Carlos Gené.

GENÉ Y LORCA

Juan Carlos Gené (1929-2012) fue uno de los artistas más abarcativos que tuvo nuestro país. No solo se desempeñó en varias artes (teatro, cine y televisión) y con varias funciones (dramaturgo, guionista, actor, director), no solo fue un gran arista-investigador con una vasta obra teórica (*Escrito en el escenario* (1996), *Veinte temas de reflexión sobre el teatro* (2012), *El actor en su historia, en su creación y en su sociedad* (2010) y una multiplicidad de textos dispersos), sino que además se desempeñó en la docencia, la gestión cultural (Director General de Canal 7 y Director General del Teatro San Martín) y en la gestión sindical (Presidente y Secretario General de la Asociación Argentina de Actores). Exiliado por la última dictadura militar argentina (1976-1983), residió en Venezuela y participó allí activamente del CELCIT, del que fue fundador de la sede argentina.

La experiencia del exilio resultó clave para su obra por varios motivos. En lo que a este trabajo respecta, los más relevantes fueron su encuentro con Verónica Oddó, con quien conformó una pareja creativa y una pareja sentimental durante el resto de su vida, y de quien dirá que «ella a mi lado me permitió establecer una comunidad con aquellos años que quedaron atrás. Vivimos una historia común arriba del escenario y, como ella decía, creamos una patria ahí» (Cosentino, 2015, pp.120-121). Y su reencuentro con la figura y la obra de Federico García Lorca.

Northrop Frye (1996), parafraseando a D.H. Lawrence, sostiene que más que prestar atención a las creencias o posturas de un escritor, deberíamos centrarnos en su mito, «infinitamente más sabio». Por eso resulta especialmente iluminadora la afirmación de Gené en donde sostiene que la visita de Lorca a la Argentina, la devoción de su madre y su tía por el poeta, el relato de su asesinato y el luto familiar, la poesía y el teatro, «forman parte de un amasijo de mitos, de recuerdos, que están ahí» (Cosentino, 2015, p. 43).

Como decíamos más arriba, la figura de Lorca como poeta asesinado, víctima de una violencia política y social que lo excedía, resulta proteica en su carácter analógico para los artistas perseguidos por el terrorismo de estado en Latinoamérica durante las décadas de los 70 y los 80. En el caso de Gené, será primeramente el Lorca artista el que aparecerá en su teatro, acompañado por la poesía lorquiana; y solo de manera tardía retomará al teatro.

En este trabajo, haremos un recorrido por las obras en donde Gené y Lorca se encuentran, aunque solo nos detendremos en dos: la primera y la última. Esto se debe a dos motivos fundamentales (más allá, obviamente, de cuestiones de extensión del trabajo): el primero, es que son dos ejemplos contrapuestos en cuanto a la fuente inspiradora y al trabajo dramático. El segundo, es que nos permite verificar la hipótesis de que Lorca pervive en el imaginario genesiano (y argentino), casi sin modificaciones, durante medio siglo de teatro.

Consideramos a los imaginarios como singulares matrices de representación, que conforman modos de estar en el mundo. Definimos al imaginario, junto a Wunenburger (2005), como el conjunto de imágenes mentales y visuales

mediante las cuales el individuo, la sociedad y el ser humano en general organizan y expresan simbólicamente su relación con el entorno. El motor que anima ese sistema simbólico es fundamentalmente la muerte, y las estructuras conforme a las cuales las imágenes se organizan son las que ofrecen las narraciones míticas. Lorca imaginario y Lorca mítico se suman entonces al Lorca poético con igual o mayor potencia.

DEL MEMORIAL A LAS BODAS

La primera obra en donde la presencia del granadino se hace evidente es en el *Memorial del cordero asesinado*, de 1986. Un memorial, recordemos, es un rito cuya virtud reside en que ciertos gestos litúrgicos vuelven a producir el hecho evocado, ahora desde la perspectiva del valor que se le atribuye. Dice Gené:

Memorial, entonces, como repetición del asesinato, como advertencia de nuestra capacidad de odio, señalamiento de la injusticia y de la atrocidad, imprecación a reparar el hecho que hizo del gran poeta, unos huesos anónimos inhallables, en un camino del barranco de Viznar, en las afueras de Granada (1990, p. 6).

Para 1986, hacía ya casi cuatro años que Gené dirigía al Grupo Actoral 80 (GA80), con quienes había llevado a escena obras de Skármeta y Lombardi, entre otros. Surgido de un taller de actuación del CELCIT

que consistía en aprender a hacer propias las acciones del personaje (en vez de preocuparse de cómo era o qué sentían), en el escenario empezaron a surgir los mundos internos de los actores (venidos de distintos países latinoamericanos), sus características personales y sus culturas propias, sus manejos corporales y sus acentos regionales. Precisamente este elemento surgido de manera natural en el taller fue el que rescató luego con gran interés el Grupo Actoral 80; oponiéndose a la costumbre de muchos directores y maestros de teatro que «marcan» a sus actores con formas de decir y gestualidades que borran una gestual o un acento propio del actor y le implantan uno totalmente «teatral» y en muchos casos irreal (Hernández, 1988, p. 60).

La segunda producción que escribe pensando explícitamente en la compañía, es la que nos convoca. Pero además es también un momento en el que vira su forma de crear. Si hasta ahora estaba signado por una dramaturgia de escritorio o de gabinete, es ahora en la interacción con el GA80 que sus obras se concretan. Dramaturgo, actor y director, las tres funciones confluyen en una obra hecha a la medida de los actores y actrices, fruto del trabajo de entrenamiento del grupo. Como afirma Danan (2012), si el concepto de dramaturgia tenía hasta el siglo XX dos acepciones relacionables (escritura de obras de teatro y tránsito de la escritura a la escena), el mundo contemporáneo ha expandido notablemente estos significados. Entre la dramaturgia de dirección y la dramaturgia de grupo, el trabajo de Gené representa un giro en su forma de producción. Por ejemplo, la obra incluye a un personaje desmesuradamente alto. Esa altura está justificada dramáticamente porque sufrió torturas en un potro y eso «lo alargó» (todos los personajes han sufrido torturas o han sido torturadores). Si el personaje tiene estas características es porque quien lo encarnaba, Álex Hernández, era uno de los integrantes del GA80 y era altísimo. Es decir, los personajes se construyeron a la medida de los actores del grupo.

La obra retoma a un a *tropue* familiar de artistas que, custodiando el cuerpo del Poeta, se encargan de actualizar el ritual de pueblo en pueblo, acechados por unos personajes amenazantes (entre los que se encuentran los mismos pueblerinos) que quieren impedir constantemente el Memorial.

Padre (*titula con énfasis*): Señoras y señores... ¡Velatorio del Poeta Asesinado! Un memorial por el cordero (*Un tambor subrayando los títulos*) Baleado, torturado, encarcelado, ahorcado, desaparecido. Con la visión del cuero del poeta, allí, en ese ataúd (Gené, 2012, [Acto I], p. 135).

Como resulta evidente, el imaginario bíblico impregna la totalidad de la obra. Esto se debe a la férrea formación religiosa de Gené que, puesta entre paréntesis durante su producción argentina, se reaviva como pensamiento teatral durante el exilio. Cercano al Movimiento de Sacerdotes por el Tercer Mundo, la religión (y fundamentalmente el ritual religioso) será ineludible para el estudio de su obra.

La pieza se construye como un palimpsesto en donde confluyen las voces de Lorca (de sus poesías, cartas y algunas obras de teatro), Pablo Neruda, Antonio Machado, Ian Gibson, Benjamín Moloise y pasajes de la Biblia, especialmente el Génesis y el Cantar de los Cantares. La *tropue*, reunida a la espera de que termine la noche, ensaya el Memorial, recuerda el llamado del Poeta y hablan entre ellos, todo a través de citas. Sorpresivamente, en Muchacho emerge de la oscuridad para advertirles que corren peligro, que deben marcharse. La hija, Gracia, que hasta ese momento prácticamente no había pronunciado palabra y se había mantenido en un estado casi catatónico, se enamora perdidamente

*Padre: ¿Lo ve, joven? Ella está sufriendo...
Sin saber qué hacer, él se acerca a ella, que sigue
protegida en los brazos de la madre.
Gracia (apenas un murmullo): «Yo lo sabía todo.
Sabía que se había casado. Ya se encargó un alma
caritativa de decírmelo»
Muchacho: ¿Qué está diciendo?
Madre: Casi no tiene lenguaje propio. Se expresa a su
manera.
Asdrúbal: Doña Rosita la soltera, acto III.
Padre: Somos familia de cómicos, joven. Y ella
escucha (Gené, 2012, [Acto II], pp. 151-152).*

Esta cita funciona como *mise en abyme*, explicitando un procedimiento que la obra retoma una y otra vez como principio constructivo. La compañía en su conjunto es Lorca, es su poesía, es su voz silenciada. El poeta está presente sistemáticamente gracias a las citas directas, pero gracias también a los otros artistas que le dan voz al único acontecimiento del que el granadino no pudo hablar: su propia muerte.

*Gracia: «¿Te acuerdas, Rafael?»
Un momento de desorientación en la madre y por
indicación del Padre, le sigue el juego.
Madre (responde): «¿Federico, te acuerdas?»
Gracia: «Mataron a Federico
cuando la luz asomaba,
el pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara»*

Madre: ¡Padre! ¿Oyes eso?

Padre: ¡Claro que sí! ¿Recuerdas eso tú?

*Madre: «Se lo vio caminar sólo con ella
sin miedo a su guadaña*

.....

Hablaba Federico,

*Requebrando a la muerte. Ella escuchaba» (Gené,
2012, [Acto II, p. 141]).*

En este caso, se trata de dos citas sucesivas; la primera, es de Vengan a ver la sangre (1946), de Pablo Neruda, seguida por *Elegía a la muerte de Federico García Lorca* (1938), de Antonio Aparicio. Pero la muerte del poeta estará presente también en la muerte de todos los poetas, en el atentado universal contra el arte que supone el terrorismo de estado. Por ese motivo, la obra no cierra con Lorca sino con los versos de Benjamín Moloise, ahorcado en Sudáfrica en 1985 (durante el proceso de gestación del *Memorial...*).

Pero, como decíamos más arriba, no es solamente el universo lorquiano el que aparece en la obra; en igual grado de importancia se encuentra el imaginario bíblico. En la génesis del *Memorial...* se encuentra explícitamente la Biblia como fuente:

... el primer asesinato del que oí hablar, después el de Abel y Caín que conocía por la Historia Sagrada que nos impartían en el colegio, fue el de un poeta cuyo nombre, por supuesto, ni me era familiar ni retuve, pero que había ocurrido como prólogo de la matanza española y que generaba en mi casa comentarios indignados: matar a un poeta era como matar a un pájaro; y matarlo al mismo tiempo que se arrasaba a sangre y fuego con la II República Española, era una suerte de agravio contra el sentir y el pensar familiares (Gené, 1990, p.15).

El pensamiento sobre lo sagrado, la religión y el misterio se aúnan en Gené con el pensamiento sobre el arte. La ritualidad como agente común devuelve al teatro su vínculo con lo sagrado, excediendo así lo meramente comunicacional. Lorca se hace presente por la vía poética, pero también por el milagro de su aparición ante el Padre, de su vigencia en el Memorial.

MEMORIAL Y DESPUÉS

En 1988 asistiremos a la creación de *Ulf*, obra protagonizada por dos viejos actores que intentan mandarle una carta-casete a su hijo, pero fracasan porque no saben qué cosas son seguras decir y cuáles son mejor callar. Unos «hombres de negro» acechan desde el exterior y parecen ser, finalmente, los responsables de que el hijo no esté con los padres. Si en el *Memorial...*

ni se mencionan ni están físicamente presentes los «hombres de negro», pero cualquiera puede adivinar que son ellos quienes desde el afuera amenazante, aúllan, provocan y exhiben las horribles máquinas contra los delirantes cómicos que practican el memorial» (Gené, 2012, p. 183).

Ulf es algo así como la continuación del *Memorial...*, un después tan ominoso como aquel pasado. Comentaba Gené que en estos dos protagonistas no podía dejar de sentir «al Padre y a la Madre del Memorial, veinte o treinta años después. Aquí están, con su memoria destrozada pero viva, sintetizando en el delirio una realidad vivida y mucho más delirante en sí misma que en sus más desaforados

delirios» (Gené, 2012, p. 184). El hijo ausente (del que finalmente sospechamos su muerte) no es sino, por lo tanto, aquel poeta asesinado.

La década de los 90 traerá definitivamente a Gené a Buenos Aires, cuando asuma la dirección del Teatro Municipal San Martín en el período 1994-1996. Si bien desde la vuelta de la democracia habíamos tenido su presencia en nuestros escenarios, esta había sido fruto de diversas giras del GA80 y del CELCIT. En la finalización del largo proceso de desexilio, Lorca estará presente sobre todo como poeta.

En 1990 estrena *Cuerpo presente entre los naranjos y la hierbabuena. Sonata lorquiana en 10 movimientos*, también en producción del GA80. La obra presenta textos y personajes de Lorca de diferentes obras, con la intención última de develar obsesiones de su creación.

En 1994, ya al frente del Teatro Municipal, Gené funda la Comedia Juvenil, que será dirigida por Roberto Perinelli. En este marco, el elenco debuta con *Las delicadas criaturas de aire* (1994), con dramaturgia y dirección de Gené. Los «hombres de negro», Buster Keaton y Lorca (con fragmentos de cartas, poesías y obras de teatro), conforman una dramaturgia surrealista, potenciada por una escenografía de Carlos Di Pasquo que evocaba las pinturas de René Magritte.

Otra de las innovaciones de Gené al frente del Teatro es la creación de un Laboratorio de Experimentación. La primera producción de dicho espacio es, también en 1994, la obra *Yo tenía un mar*, con dramaturgia y dirección de Verónica Oddó y actuación de Gené. Cuatro años más tarde, esta experiencia será retomada en el CELCIT en la puesta de *Aquel mar es mi mar* (1998), también con dramaturgia y dirección de Oddó. El título proviene de una de las cartas de García Lorca y la puesta retoma el teatro, la poesía y toda la otra producción de Lorca, incluidos ensayos, conferencias y cartas (el título está tomado de una de estas).

LA DRAMATURGIA, AL FIN

Durante la primera década del siglo XXI, el trabajo de Gené estará mayormente centrado en su labor docente en el CELCIT. El contacto con las nuevas generaciones lo vinculará también con las nuevas poéticas nutriendo su imaginario, como sucedió en el caso del biodrama, del que surgió como primera experiencia *Todo verde y un árbol lila* (2007). Tal y como reconoce José Antonio Sánchez (2007), hay que diferenciar entre dramaturgias documentalistas que tratan de representar la realidad y dramaturgias de inserción de lo real en la propia escritura escénica. El biodrama correspondería claramente a la segunda opción, como derivado del nuevo teatro documental. Afirma Vivi Tellas:

yo inventé la palabra biodrama para reunir biografía con teatro y fue un proyecto de investigación que diseñé cuando me llamaron para dirigir el Teatro Sarmiento. Invité a varios directores a que trabajen sobre una persona viva y sobre su biografía. Lo podían hacer cada uno con su propio estilo, con su poética (Linguetti, 2012).

Con gran productividad hasta el día de la fecha, el biodrama es una de las poéticas más recurrentes en los escenarios porteños. Desde *Maruja enamorada* (2013), de Maruja Bustamante, pasando por la exitosa *Campo minado* (2016), de Lola Arias, hasta la reciente *Imprenteros* (2018), de Lorena Vega, el biodrama

trabaja sobre la premisa de que toda vida es importante y, en consecuencia, toda vida merece ser contada. Y que esa historia sea contada por los mismos protagonistas que la vivieron coloca a la poética en un eje liminal entre el arte y la vida.

Bodas de sangre. Un cuento para cuatro actores (2010) se encuentra en el cruce entre el drama de Lorca –ya sea en forma de relato o en la representación escénica– y el biodrama genesiano, no-ficcional, testimonial. Ambos registros se alternan, se cruzan, se confunden y fusionan en la trama del espectáculo. La pieza alterna narración y escena, convirtiéndose en el procedimiento organizador de la poética.

Gené firma la dirección, la iluminación y también la dramaturgia, que lo incluye como narrador (de allí el subtítulo: «un cuento»), un narrador a la vez presentador y generador que va articulando las escenas actuadas por los cuatro intérpretes. Tiene a su cargo dos roles fundamentales: el de narrador y el del personaje del Padre de la Novia. Él narra al público, en su propio nombre (a la manera de un *performer* o un narrador oral), acontecimientos y características de la pieza de Lorca, al mismo tiempo que refiere, como dice el programa de mano, «un mito familiar. Un mito: un relato con abundancia de leyenda y abundancia, también, de verdades traspuestas, de esas que fundamentan existencias» (Gené). Ese mito que nombramos más arriba fue gestado en la infancia de Gené, en una casa de inmigrantes catalanes.

Si bien la obra no se encuentra publicada, el manuscrito se conserva en el Archivo del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA). De allí citaremos tres extensos fragmentos que servirán de ejemplo para nuestro análisis.

JCG: Neruda dirá: «... es el apogeo más grande que un poeta de nuestra raza haya recibido». En esos seis meses que el poeta pasó en Buenos Aires, abrir un diario o revista era encontrarse con su cara mirándonos sonriente o comiendo en la costanera, o dando conferencias o durante los ensayos con Lola Membrives. Carta del poeta a su madre: «Buenos Aires tiene tres millones de habitantes pero tantas, tantas fotos más han salido en estos grandes diarios, que soy muy popular y me conocen por las calles. Eso no me gusta. Pero es para mí muy importante porque he conquistado un pueblo inmenso para mi teatro».

No sé si para su teatro, pero los ojos de aquellas fotos que la miraban desde su «color de sombra», como ella decía, conquistaron a mi madre. Mi padre era rubio de ojos azules, de modo que cuando ella elogiaba los atractivos de un hombre, casi siempre se trataba de un moreno de ojos oscuros... En cuanto al teatro, toda la vida le oí contar que fue a ver *Bodas de sangre* con mi tía Raquel al teatro Avenida en una función matinée. Y que el 14 de noviembre de aquel 1934 (la fecha, claro, no es recuerdo mío sino documentación) volvió al Avenida con mi tía, para escuchar la conferencia del poeta sobre «Juego y teoría del duende». Apoteosis de una sala colmada hasta los techos, particularmente (lo dicen periódicos que pueden leerse ahora en cualquier hemeroteca) entre el público femenino. Carta a la mamá (del poeta, claro): «No pasa día que no reciba declaraciones de señoritas (deben estar chaladas), diciéndome cosas notables». Y dos muchachas presentes le escriben: «El duende de los duendes eres tú».

Y si bien firman «Ada y Celia», como reza el documento hoy clasificado en el archivo del poeta, siempre fantaseé sobre la posibilidad de que fuesen mi mamá y mi tía quienes se ocultaron bajo esos nombres.

Tenía yo seis años: no recuerdo nada de eso. Un mito familiar. Un relato con abundancia de leyenda y de verdades traspuestas [sic] que fundamentan existencias [Fragmento I: Apertura del texto, p. 1].

Como vemos, este relato es plenamente de corte biodramático. Gené reconstruye la génesis del mito familiar, a la vez que se instala como punto de enunciación para la reescritura de la obra lorquiana. Y en el fragmento siguiente, veremos cómo se enlaza la narración ficcional y la biodramática.

JCG: Los Félix. Para mí sólo había un Félix: el gato. En la obra que ella me contaba... (sí, con la enagua negra que en ese momento no podía tener puesta...) había un caballo sonoro e invisible, una luna que hablaba y tenía frío, una víbora en un arcón... y el Gato Félix. Y yo no podía comprender que un pariente del Gato Félix como ese «Leonardo de los Félix» hiciera algo tan terrible como lo que yo escuchaba [Fragmento III, p. 28].

Una de las cosas más notables de este espectáculo es que casi medio siglo después del *Memorial del cordero asesinado* (1986), Gené repite prácticamente las mismas palabras que leímos en la introducción que hace a la publicación del CELCIT, citada anteriormente.

JCG: Agosto 1936. De lo que ocurrió ese mediodía, sí me acuerdo. Yo volvía del colegio en el que la Historia Sagrada me había enseñado que Abel había sido asesinado por Caín (la ilustración con un morrudo Caín dando en la cabeza de un Abel frágil y feminoide con la quijada de un cuadrúpedo de proporciones, me aclaraba lo tremendo de la cuestión...), encontré a mi madre y a la tía Raquel abrazadas y llorando; por supuesto fue verlas así y llorar yo también. Mi papá no sabía qué hacer con el trío lacrimógeno, pero mi abuelo, sentado a la mesa porque en esa casa se almorzaba a las doce y media, aclaró que lloraban, en vez de estar sentadas y comiendo, porque en España los Rebeldes «habían asesinado al poeta andaluz, ese que a tu madre y a tu tía les gustó tanto cuando estuvo por aquí». Fue así como supe, a mis ocho años, que existían hombres reales que asesinaban a hombres reales. Y desde entonces, el nombre real de Abel fue, siempre, Federico García Lorca [Fragmento IV, p. 32].

El relato biodramático (el «mito familiar», en él se cruzan los puntos de vista de Gené niño y adulto) abre y cierra el espectáculo y enmarca la ficción lorquiana, dialoga con ella, la organiza e interpreta. La historia tiene un valor iniciático, que pone énfasis en la figura del Poeta Asesinado, y que lee a *Bodas de sangre* desde ese eje específico. Las muertes de los amantes cruzadas por la ancestral disputa familiar se ven tan gratuitas como la muerte de Lorca en el umbral de la guerra civil.

Este mito es el que fundamente la existencia y determina su vida. Es el mito con el que Gené comienza descubre su fascinación por el teatro y la actividad artística; en particular, iniciación a su pasión lorquiana, constante en su trayectoria. Pero es también un relato de pérdida de la inocencia ante la revelación de la carnadura real del mito de Abel y Caín.

El marco biodramático «lee» e interpreta la obra en algunas de sus aristas destacables, renovando la mirada maravillada ante la monumentalidad artística del poeta y su obra, recordando y reconociendo su muerte y su tragedia en la historia de los novios y el cainismo español.

La persecución de la dictadura militar, la guerra civil española, la dictadura franquista, la figura de los exiliados y el mito de Abel y Caín se resignifican como metáforas de la experiencia política de su generación.

TRES FORMAS DE PRODUCTIVIDAD LORQUIANA

En este breve recorrido entre Gené y Lorca podemos proponer tres lecturas ampliadas sobre la dramaturgia y la productividad poética del artista granadino.

En primer lugar, debemos considerar las dramaturgias de reescritura, como el caso de *Bodas de sangre*. Si bien el texto de Lorca está presente, las operaciones e intervenciones de Gené transforman a la obra en un «nuevo texto», que permite reconocer explícitamente el texto anterior. Más allá de que se trate de un clásico contemporáneo, la obra de Lorca está mencionada, analizada y vinculada con la biografía de Gené, en boca del personaje-*performer* JCG. Liminalidad arte-vida, este íntimo proceso de reescritura permite vislumbrar todas las capas del palimpsesto. En segundo lugar, tenemos a la dramaturgia a partir de materiales no teatrales, como es el caso del *Memorial...* y otras, en donde las cartas y los poemas dotan a la voz de los personajes, se hacen carne en la acción escénica. Finalmente, el horror político y metafísico del asesinato de un poeta dotan al mito e imaginario lorquiano de una potencia productiva casi tan grande como la de su obra.

Como verificamos en un trabajo anterior^[2], en los últimos diez años de la cartelera porteña solamente un 59,84 % de las obras dramáticas que retoman a Lorca están basadas en su dramaturgia (principalmente a través de reescrituras). El 40,16 % restante lo hace a través de sus poemas, sus cartas, su vida y su obra. En este sentido, la apropiación de Juan Carlos Gené sintetiza perfectamente esta tendencia argentina, a la vez que vuelve a evidenciar la pasión nacional por el poeta español.

Referencias

- Cabrera, H. (1998, octubre 22). Al representar a Lorca resulta inevitable meterse con el amor, diario *Página 12*, suplemento Espectáculos.
- Carlson, M. (2003). *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Cosentino, O. (2015). *Mi patria es el escenario. Biografía a dos voces de Juan Carlos Gené*. Buenos Aires: Corregidor, con una «Cronología» de Milagros Plaza Díaz.
- Dubatti, J. (2013). Pasión por Federico García Lorca, en *García Lorca, Federico, Teatro completo*. Buenos Aires: Losada.
- Gené, J. C. (1990). *Memorial del cordero asesinado*, con prólogo del autor. Buenos Aires: Celcit.
- Gené, J. C. (1996). *Escrito en el escenario (Pensar el teatro)*. Buenos Aires: Celcit.
- Gené, J. C. (2010). *El actor en su historia, en su creación y en su sociedad*, en Colección Teoría y Práctica, nro 13. Buenos Aires: Celcit.
- Gené, J. C. (2012). *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*, en Colección Teoría y Práctica, nro 14. Buenos Aires: Celcit.
- Hernández, Á. (1988). El Grupo Actoral 80: una alternativa para la integración latinoamericana en el teatro, en *Latin American Theatre Review*, Kansas University.
- Linguenti, A. (2012, agosto). Yo inventé la palabra biodrama, en revista *Los Inroruptibles*, Nro 171, año 15.

Machado, A. (2019). Quando dramaturgos se encontram: Federico García Lorca, Tulio Carella e Hermilo Borba Filho, entre Buenos Aires e o Recife. Conferencia dictada en el marco de las XXV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado, Buenos Aires, 27 de noviembre de 2019.

Northrop, F. (1996). *Poderosas palabras*. Barcelona: Muchnik editores.

Sánchez, J. A. (2007). La representació d'allò real, en *Radicals Lliure* (DDT 10), Barcelona, 25-34.

Wunenburger, J.-J. (2005). *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: UNSAM.

Notas

* Licenciada y Profesora Superior en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA).
Correo electrónico: natachakoss@yahoo.com.ar

[2] Trabajo inédito, presentado en el marco del Festival Agosto Poético 2019 del Centro Cultura de la Cooperación.