

Memoria(s) de Federico García Lorca en los escenarios argentinos: historia y presente

Memory(s) of Federico García Lorca in the Argentine Scenarios: History And Present

Jorge Dubatti (Director del Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)
jorgeadubatti@hotmail.com

RESUMEN

Argentina ha jugado un rol importante 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. No se trata de una memoria sino de memorias, en plural, que construyen imágenes diversas del poeta y dramaturgo. Este artículo se propone analizar el legado de García Lorca entre 2010 y 2015 partiendo de la constatación de que la presencia de Federico García Lorca como personaje en piezas del teatro argentino se ha intensificado durante estos últimos años y se propone realizar una primera aproximación al fenómeno de la “presentificación” de García Lorca como personaje en los escenarios de Buenos Aires con el objetivo de explorar las relaciones culturales entre España, Argentina y Sudamérica y las heridas que han dejado la Guerra Civil española y las dictaduras latinoamericanas en dichas sociedades.

Palabras clave: Federico García Lorca; teatro argentino; memoria histórica; presentificación.

ABSTRACT

Argentina has played an important role in the construction Federico García Lorca’s memory, in the dissemination and legitimacy of his works, in the political –and international– complaint of his murder and disappearance. It is not a memory but memories, that construct images of the poet and playwright. This article aims at analyzing García Lorca’s legacy between 2010 and 2015. Focused on Federico García Lorca’s presence as a character in Argentine’s theatre of recent years, this article intends to make a first approach to the phenomenon of “presentification of García Lorca” in Buenos Aires theatre with the aim of exploring cultural relationship between Spain, Argentina and South America through the wounds the Spanish Civil War and the Latin American dictatorships left in these societies.

Keywords: Federico García Lorca; Argentine theatre; Presentification; Historical Memory.

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. No se trata de una memoria sino de memorias, en plural, que construyen imágenes diversas del dramaturgo. En todo caso, una memoria entendida como ramillete de memorias. Distintos agentes en la Argentina: exiliados españoles, inmigrantes republicanos o filo-republicanos, hijos y nietos de los inmigrantes, nativos y extranjeros contrarios a la dictadura de Franco, impulsores de la diversidad de género, entre otros, han trabajado desde diversos ámbitos y oficios (edición, puesta en escena, análisis crítico y escritura histórica, inclusión de sus obras en el canon escolar, o simplemente desde la poderosa red de oralidad del “boca-en-boca”) para transmitir y consolidar el valor simbólico múltiple de su legado¹.

Hemos escrito, en otra oportunidad, que en la cultura argentina hay auténtica “pasión” por García Lorca y sus textos, como se desprende de un indicador revelador: el conocimiento que los espectadores de Buenos Aires poseen de sus obras, frecuentación de su teatro y su poesía estimulada por los maestros y profesores desde la escuela secundaria (Dubatti, 2013: 7-11). Lorca se ha constituido en un símbolo compartido para un amplio sector de nuestra sociedad. Símbolo, por la pluralidad de significados que porta y genera: hay muchos García Lorca en la cultura argentina actual.

Nuestra hipótesis es que las representaciones de la(s) memoria(s) de García Lorca configuran una tendencia² del teatro argentino de la Postdictadura dentro del canon de la multiplicidad (Dubatti, 2015), variante del teatro de los muertos (Dubatti, 2014), que opera como “máquina de la memoria” (Carlson, 2003) para mantener vivo el recuerdo de Lorca, 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. Algunos de los casos que estudiamos son justamente pro-

1 Estas reflexiones se enmarcan en las teorías sobre relaciones inter-territoriales e internacionales propuestas por las disciplinas Teatro Comparado (Dubatti, 2008) y Poética Comparada (Dubatti, 2012).

2 Llamamos tendencia al ejercicio analítico de conectar entre sí, dentro del canon de multiplicidad, espectáculos de poéticas diferentes a través de la observación de algún elemento común (sea desde una perspectiva tematólogica, morfológica, composicional, semántica, de producción, etc.) que se valen del símbolo García Lorca para referir también a su propia experiencia de artistas perseguidos en la Argentina y Sudamérica. 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. Por otra parte, recuperar la imagen del asesinato de Lorca opera como un reclamo para las autoridades españolas: no sólo está pendiente un juicio histórico, también la construcción de una memoria de los crímenes de la Guerra Civil, así como el rescate de los huesos del poeta.

ducciones de exiliados argentinos (en España, en Venezuela) de la última dictadura (1976-1983)³. Si España no hace lo que debe hacer, el arte le recuerda lo que está pendiente.

Esa tarea memorialista, artística y política, con diferentes grados de intensidad y concentración, conforma una constante con variaciones desde fines de la década del 30 hasta hoy, y no se interrumpe en años de sangrientas dictaduras. Una línea de trabajo fundamental para el sostenimiento de esa continuidad referencial y la irradiación de la obra de Lorca ha sido la actividad permanente de Editorial Losada. Fundada en Buenos Aires en 1938 por el español Gonzalo Losada, este sello incluye entre sus primeros trece títulos las “Obras completas” de Lorca, a apenas dos años del asesinato del autor. Entre otras iniciativas meritorias, Losada descubre y publica una copia mecanografiada de *Así que pasen cinco años* y realiza la edición príncipe de *La casa de Bernarda Alba*, cuyo original Margarita Xirgu le entregó a Gonzalo Losada en octubre de 1938. Afirma Estofán de Amaya:

La Colección de *Obras completas* de escritores, como por ejemplo los ocho tomos de la edición de Lorca, significaron una empresa tan arriesgada como nueva cuando la editorial Losada la emprendió; algunos de sus títulos estaban agotados desde hacía largo tiempo, otros existían solamente en originales manuscritos que habían circulado entre directores de teatro y actores; la paciencia y el sentido crítico de Guillermo de Torre lograron finalmente obtener este corpus –reproducido más tarde por otras editoriales–, el primero autorizado (1993: 534-535).

Losada sigue publicando ininterrumpidamente a García Lorca a través de las décadas, hasta el presente. En 2013 sobresale la edición de Losada del *Teatro completo*, volumen de casi 600 páginas, con reedición de estudios preparados para publicaciones anteriores por Guillermo de Torre (García Lorca, 2013: 13-20 y 101-105) y la reproducción facsimilar de una carta de 1945 de Federico García (padre del escritor) a Gonzalo Losada (21-23), donde le expresa su “sincero agradecimiento” por cuanto hace por la obra de su hijo.

Esa constante se proyecta con fervor en el siglo XXI, incluso se manifiesta multiplicada respecto de décadas anteriores. En los últimos años se han realizado numerosas ediciones de sus textos (a partir de 2007 están liberados los derechos), investigaciones históricas, análisis y crítica de sus obras, puestas en escena de sus textos dramáticos y escenificaciones a partir de su poesía, e incluso García Lorca aparece como personaje o es referido en la representación de piezas teatrales de ficción o biodramáticas.

Hay mucho por hacer al respecto para los investigadores comparatistas. Se han estudiado con buenos resultados la visita de García Lorca a

3 Véase, por ejemplo, la nota en *Tiempo Argentino* “Una decisión del gobierno andaluz. Dejarán de financiar la búsqueda de los restos de García Lorca”, 7 de abril de 2015, link de consulta: <http://tiempo.infonews.com/nota/149466/dejaran-de-financiar-la-busqueda-de-los-restos-de-garcia-lorca>.

la Argentina y los primeros pasos de la recepción de su obra, así como las ediciones y las puestas de sus obras inmediatamente posteriores a su muerte, especialmente hasta 1945, año del estreno mundial de *La casa de Bernarda Alba* en el teatro Avenida de Buenos Aires por la compañía de Margarita Xirgu. Pero menos se ha investigado la presencia de García Lorca en los escenarios en años posteriores a aquel estreno, y escasamente se ha escrito, de forma sistemática, sobre Lorca en la Postdictadura (1983-2016). Falta todavía un libro que se haga cargo de esta materia⁴.

Menos aun se ha dedicado el análisis a su presencia como personaje en piezas del teatro argentino, una tendencia que, si bien tiene antecedentes, en los últimos años se ha intensificado.

Nuestra intención es realizar una primera contribución a este último aspecto, a partir de la reunión (no exhaustiva) de materiales dispersos y 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. Nos concentraremos para esta oportunidad en casos estrenados a partir de 2010.

Examinemos algunos casos teatrales que pueden ser hilvanados en tendencia por la temática lorquiana, pero que al mismo tiempo preservan sus diferencias, singularidades y multiplicidad en las poéticas (estructura, trabajo, concepción; Dubatti, 2012).

Memoria de la visita: *Federico de Buenos Aires* (2010)

En enero-febrero de 2010, el grupo La Galera, dirigido por Héctor Presa, presenta *Federico de Buenos Aires*⁵ en el Museo Larreta (dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires). Lo hace en el marco de la temporada “Verano en los jardines del Museo”, en un escenario al aire libre, en la sección “Espectáculos para Adultos”. El programa de mano editorializa esta “versión libre de Héctor Presa” con las siguientes palabras:

Federico de Buenos Aires cuenta la visita que Federico García Lorca hizo a la ciudad de Buenos Aires a fines del año 1933. Se presentan en la obra fragmentos de las obras *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre* y *Yerma* en el marco de los encuentros, charlas, reuniones y espectáculos que el poeta viera en una visita que inicialmente iba a durar una semana y que finalmente se prolongó por seis meses.

4 Sugerimos la consulta de los resultados parciales de la investigación en proceso “Federico García Lorca en la cultura y el teatro argentinos”, realizada por un equipo de la Universidad de Buenos Aires bajo nuestra dirección y radica actualmente en el Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Trabajamos allí diversos ítems: I. Puestas en escena de la dramaturgia de García Lorca; II. Escenificaciones de la poesía de García Lorca; III. Reescrituras de textos de García Lorca en espectáculos argentinos; IV. Ensayo e Investigación (libros, artículos, notas); V. Ediciones; VI. Otros casos comparatistas de relevancia (plástica, música, literatura, etc.).

5 El texto de *Federico de Buenos Aires* permanece inédito, disponible en el archivo del grupo La Galera.

En escena vemos a Federico (encarnado por Andrés Granier), quien evoca y vive momentos de aquella visita. Se van intercalando, entre los recuerdos, escenas de *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre* y *Yerma*, interpretadas por Maite Mosquera (Mariana Pineda), Gabriel Velázquez (Pedroza), Leo Spina (Pedro), Luciana Lester (La Novia), Marianella Ávalos (La Madre del Novio) y Erika D'Alessandro (Yerma)⁶.

El título de la pieza no sólo hace referencia al paso de García Lorca por Buenos Aires y al impacto que produjo su estadía: pone además en primer plano la presencia de Lorca en la memoria colectiva contemporánea. Durante aquella visita nace el “Federico de Buenos Aires” que se mantiene vivo en el corazón de los argentinos hasta el presente, según asegura la obra de Presa. Se invoca al muerto como forma de celebrar, a la vez, los acontecimientos del pasado y su proyección en el amor del presente.

Lorca llega a Buenos Aires el 13 de octubre de 1933 y se queda en el Río de la Plata hasta el 31 de marzo de 1934. Es aclamado en la ciudad porteña, visita La Plata y Rosario, viaja a Montevideo entre fines de enero y principios de febrero. En Buenos Aires da conferencias, asiste a las puestas de sus obras que presenta Lola Membrives (*Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa*, *Mariana Pineda*), lee en privado y en público fragmentos de *Yerma*, asiste a la puesta protagonizada por Eva Franco de *La niña boba* (adaptación de *La dama boba* de Lope de Vega realizada por Lorca). Poco antes de su partida, realiza en el Comedia una función privada de títeres, con el apoyo de los artistas plásticos Jorge Larco y Ernesto Arancibia: representa *Euménides* de Esquilo, un entremés de Cervantes y su obra *Retablillo de don Cristóbal* (estreno). Hay dos cartas de Lorca a su familia que vale citar porque retratan el mencionado entusiasmo en su real dimensión. La primera es del 20 de octubre de 1933, a una semana de su llegada. Dice Lorca: “Yo estoy abrumado por la cantidad de agasajos y atenciones que estoy recibiendo. Estoy un poco deslumbrado de tanto jaleo y tanta popularidad. [...] Aquí, en esta enorme ciudad, tengo la fama de un torero”. Lorca cuenta a su familia que noches atrás asistió a un estreno en un teatro y “el público, cuando me vio, me hizo una ovación y tuve que dar las gracias desde el palco. Pasé un mal rato, pues estas cosas son imprevistas en mi vida. Ya veréis los periódicos. Una cosa como cuando vino el príncipe de Gales. ¡Demasiado!” (*Obra completa*, 2008: tomo VII, 1139).

La segunda carta, sin fecha precisa (aproximadamente diciembre de 1933), figura al reverso de una foto, y dice: “Estoy muy mal porque estaba nerviosísimo de tanto beso y tanto apretón de mano. Cuando me fui al hotel no pude dormir de cansado que estaba. Aquí por eso [se refiere a la foto] tengo una sonrisa falsa porque lo que quería era que me dejaran solo y veo que es imposible”. Lorca dice no parar a comer en el hotel, siempre

6 Completan la ficha técnica del programa de mano: Música y arreglos: Diego Lozano. Letras de poemas [sic]: Federico García Lorca. Coreografía: Mecha Fernández. Vestuario: Lali Lastra. Realización de vestuario: Gladys David. Realización de escenografía: Claudio Provenzano. Asistente de dirección: Ramiro Bianchi. Diseño de espacio, puesta en escena y dirección: Héctor Presa.

invitado “y llevado y traído. Esta mañana firmé en la cama veinte álbumes. He tenido que tomar un muchacho que me sirva de secretario y de mecanógrafo y me defiende de las visitas que llegan hasta la cama. Algo atroz”. La popularidad de Lorca en Buenos Aires le permite afirmar que en la ciudad viven tres millones de habitantes, pero que tantas fotos han salido en los diarios que “me conocen por las calles. Esto ya no me gusta. Pero es para mí importantísimo porque he conquistado un pueblo inmenso para mi teatro” (*Obra completa*, 2008: tomo VII, 1142-1143).

La visita de García Lorca dejará inmediatamente una huella imborrable y muy productiva en la Argentina, que se multiplicará ante la noticia de su temprana desaparición y muerte en 1936 en el contexto de la Guerra Civil (como evoca Juan Carlos Gené en el espectáculo que comentaremos enseguida, al referirse al intercambio de información entre los republicanos y filo-republicanos en Buenos Aires). La Argentina estaba en 1933-1934 estrechamente vinculada a la cultura española por la presencia inmigratoria. Por otra parte, la convulsión que produce en España la guerra entre 1936 y 1939, así como la imposición de la dictadura de Franco en las décadas siguientes, hacen que muchos grandes artistas del teatro español se instalen en Buenos Aires. El investigador Nel Diago dice que entre 1936 y 1939 Buenos Aires se transforma en la “capital teatral de España” (Diago, 1994), afirmación que inspira en la observación del crítico Joaquín Linares, de *El Hogar*, quien escribe en 1937: “En nueve escenarios de Buenos Aires se ofrecen espectáculos de arte español. Dramas, comedias, sainetes, zarzuelas, danzas y músicas populares. Algunos de los más famosos poetas y autores dramáticos de España se han acogido a la hidalga hospitalidad argentina”. Y los enumera: Eduardo Marquina, Carlos Arniches, Antonio Quintero, Enrique Suárez de Deza, Francisco Madrid: “Aquí escriben, y en escenarios porteños brindan ya las primicias de sus obras, que acaso no lleguen a conocerse –representadas– en España”. Linares concluye con una rotunda afirmación:

Buenos Aires adquiere –por un azar trágico– la categoría de metrópoli dramática del mundo hispanoparlante. Por eso en esta extraordinaria temporada de 1937, debemos considerar al teatro español como una actividad intelectual argentina (*El Hogar*, 23 de abril de 1937).

De esta manera Héctor Presa trae a la memoria un momento estelar en la historia de los vínculos entre García Lorca y la Argentina, y a la vez invita a pensar que otro habría sido su destino si, retenido por el fervor de su público, el poeta hubiese optado por no regresar a España.

Drama y biodrama: *Bodas de sangre* (Un cuento para cuatro actores) (2010)

En el CELCIT, en las temporadas 2010 y 2011, Juan Carlos Gené ofrece *Bodas de sangre* (*Un cuento para cuatro actores*). Los intérpretes son el mismo Gené, Verónica Oddó, Violeta Zorrilla y Camilo Parodi. Gené

firma la dirección, la iluminación y también la dramaturgia⁷, 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. Gené tiene a su cargo dos roles principales: el de narrador y el del personaje del Padre de la Novia. La pieza alterna narración y escena, como es procedimiento organizador de la poética en el teatro del relato. Gené narra a 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” (texto firmado por Gené en el programa, pero que luego le oiremos decir en el espectáculo, en boca del narrador).

El “mito” se vincula con su madre y su tía, espectadoras de *Bodas de sangre* en 1933, con la visita de Lorca a Buenos Aires en 1933-1934, con la asistencia a una de sus conferencias, y dos años más tarde con la llegada a la casa de Gené (casa de descendientes de inmigrantes españoles que arriban a la Argentina en el siglo XIX) de la noticia de la muerte de Lorca a manos de “los Rebeldes” (así, con mayúscula en el texto). Mito gestado en plena infancia de Gené, ya que en 1933 tenía apenas cinco años, y en 1936, ocho. Biodrama (no-ficcional, testimonial) y drama (la ficción lorquiana, en forma de relato o de escena) se alternan, se cruzan, se confunden y fusionan en la trama del espectáculo, como se desprende del texto. Una “segunda versión” de *Bodas de sangre*⁸ registra los pasajes biodramáticos, precedidos por las iniciales JCG [Juan Carlos Gené], que preferimos transcribir por encontrarse aún inéditos⁹:

[Fragmento I: Apertura del texto, página 1]

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 mías han salido en estos grandes diarios, que soy muy popular y me conocen por

7 La ficha técnica de *Bodas de sangre* (*Un cuento para cuatro actores*) se completa con: Escenografía y vestuario: Carlos Di Pasquo. Musicalización: Verónica Oddó y Camilo Parodi. Música original: Camilo Parodi. Danza: Alejandro Díaz. Maquillaje y peluquería: Silvia Argüello. Asistente: Milagros Plaza Díaz.

8 Texto inédito mecanografiado, con notas, tachaduras y agregados manuscritos, se conserva en el Archivo Juan Carlos Gené, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, junto con otros materiales sobre *Bodas de sangre* organizados por Gené en dos carpetas (borradores, programas, artículos de diarios sobre García Lorca, entre otros).

9 Respetamos la redacción original.

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)¹⁰ 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 transpuestas [sic] que fundamentan existencias.

[Fragmento II: enlace entre la narración ficcional y la biodramática, páginas 19-20]

JCG: [...] Con el sol ya muy alto, el regreso: cubre el polvo vestidos y pestañas, un cortejo cubierto de un blanco amarillento que lo vuelve fantasma; son fantasmas que cantan.

Fantasmas... La mamá de uno, no puede estar llegando de la calle casi a las diez de la noche con sombrero con velo, cartera, guantes y su enagua negra satinada. Porque así la veo. Mi tía Raquel, que llega con ella, normal, con su vestido azul, siempre muy señora. Pero a ella la veo (mi memoria lo inventa, claro) dejar sombrero, cartera y guantes y sentarse a la mesa con su enagua negra con la que se echaba en la cama en las siestas calurosas. Mi abuelo la mira implacable, porque en aquella casa se cenaba a las nueve y no a las diez menos veinte. Pero ella sólo hablaba de que venía del teatro y había sido hermoso...

[Fragmento III: enlace entre la narración ficcional y la biodramática, página 28]

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.

¹⁰ Nota de edición: la fecha es incorrecta, debería decir 1933.

[Fragmento IV: narración biodramática, página 32]

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 V: cierre del texto, página 42]

JCG: Esa tarde, en mi casa, necesitados de consuelo por el poeta asesinado, dormimos la siesta en su cama, abrazados. Ella tenía puesta la enagua negra satinada.

El relato biodramático (el “mito familiar”, en el 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 en tres dimensiones fundamentales para el Gené niño, recuperado por el Gené adulto desde la construcción memorialista, en tanto las “verdades traspuestas” del mito “fundamentan existencias” y determinan su vida:

–Iniciación de Gené a la fascinación por el teatro y la actividad artística (el niño es estimulado por la fascinación de la madre ante el relato de aquella función de *Bodas de sangre* y ante el encanto que García Lorca despertaba en madre y tía); en particular, iniciación a su pasión lorquiana, constante en su trayectoria, como Gené ha afirmado en más de una oportunidad¹¹.

–Pérdida de la inocencia ante la revelación de la carnadura real del mito de Abel y Caín¹².

–Iniciación a la conexión entre arte, misterio, subversión, erotismo y muerte (acaso condensados en la perturbadora “enagua negra satinada” de la madre y en la identificación de la experiencia artística con la altera-

11 Conservamos en el Archivo de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires sus declaraciones al respecto cuando asistió al análisis de *Bodas de sangre* (*Un cuento para cuatro actores*) en 2011.

12 Véase cómo refiere Gené este mismo episodio de “pérdida de la inocencia” en la “biografía a dos voces” con Olga Cosentino (2015: 42-43).

ción de la vida cotidiana, frente a la que reacciona el sentido común cotidiano del abuelo y del padre).

Estos tres fundamentos existenciales son también ejes de lectura y celebración de *Bodas de sangre*. El marco biodramático “lee” e interpreta la obra en algunas de sus aristas destacables: propone advertir la monumentalidad artística del poeta y su obra; reconocer (y a la vez recordar) su muerte y su tragedia en la historia de los novios y el cainismo español (García Lorca sería víctima de las mismas fuerzas brutales que expone en sus obras); advertir el vínculo entre erotismo y muerte en el entramado poético (desde el título mismo: “bodas de sangre”).

El marco biodramático vale, además, para resaltar el protagonismo de los españoles que, desde la Argentina, resisten al avance de “los Rebeldes” y hacen circular noticias que los franquistas niegan, como evoca Gené en sus memorias: “Fue cuando en 1936 se comentó en casa el asesinato de Federico García Lorca, algo horroroso que al principio fue un rumor que sostenían los republicanos, ya que el franquismo negaba que tal cosa hubiese ocurrido” (Cosentino, 2013: 43).

Por último destaquemos que Gené padeció la persecución de la dictadura militar y debió exiliarse, primero en Colombia y luego en Venezuela, entre 1976 y 1993 (año en que regresó definitivamente a la Argentina). La Guerra Civil Española, la dictadura franquista, la figura de los exiliados españoles en Argentina y el mito de Abel y Caín encarnado en García Lorca se resignifican como metáforas de la experiencia política de su generación y su propia trayectoria en dictadura. Cabe recordar que en 1986, cuando se cumple medio siglo del asesinato de Lorca, estando Gené exiliado en Venezuela, escribe y estrena su pieza *Memorial del cordero asesinado*, homenaje al autor de *Bodas de sangre*.

Lorca recordado por Margarita Xirgu: *Ainadamar* (2010)

Con motivo del Bicentenario de la Revolución de Mayo, el 25 de mayo de 2010, en la Sala Alberto Ginastera del Teatro Argentino de La Plata, Provincia de Buenos Aires, se presenta la ópera *Ainadamar*, música del argentino Osvaldo Golijov (radicado en Estados Unidos) sobre textos del escritor norteamericano David Henry Hwang, “basado en la vida del escritor Federico García Lorca”, según se detalla en el programa de mano. Si bien la traducción del texto de Hwang, del inglés original al castellano, fue realizada por Golijov, en el programa de mano figuran la traducción, adaptación del libreto y sobretitulado por Mónica Zaionz. El elenco estuvo integrado por Graciela Oddone / Marisú Pavón (Margarita Xirgu), Franco Fagioli (Federico García Lorca), Patricia González (Nuria), Jesús Montoya (Ruiz Alonso), Víctor Castells (José Tripaldi), Emiliano Bulacios (Maestro), Sergio Spina (Torero), Federico Fleitas (Bailaor), Adam del Monte y

Gustavo Torres (guitarristas), Keita Ogawa (cajón flamenco).¹³ Se trata de su estreno en Sudamérica (el estreno mundial se realizó en Tanglewood en 2003). *Ainadamar* se ofrece como segunda parte de un programa doble, en el que la primera corresponde a *Estancia-Suite*, nueva producción escénica, ballet en versión coreográfica de Carlos Trunsky sobre la música de Alberto Ginastera.

Por su condición de programa oficial de las celebraciones del Bicentenario, se incluyen palabras de las máximas autoridades de la Provincia en referencia a las obras y a Lorca. Sobre *Ainadamar* dice Daniel Scioli, Gobernador: “[...] es una ópera que recuerda a Federico García Lorca, un poeta que tanto influyera a los intelectuales argentinos del siglo XX”. Por su parte, Juan Carlos D’Amico, Presidente del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, escribe: “*Ainadamar* es la primera ópera del compositor argentino Golijov. Nos cuenta la historia de Federico García Lorca y con ella creemos rendir a la inmigración que fue formando nuestra diversidad cultural que hoy es carácter e identidad de nuestro país”. Desde el discurso oficial se rescata a Lorca por su carácter de autor-faro de la cultura argentina (aclaremos, no sólo en el siglo XX, también en el XXI) y por su vínculo con las corrientes de inmigración (entre ellas la española) en la Argentina.

Ainadamar es presentada como “ópera prima en un acto compuesto de tres imágenes”¹⁴. El programa de mano incluye un argumento, que transcribimos a manera de síntesis de la materia narrativa:

Acción

La ópera cuenta la historia del escritor Federico García Lorca y su musa, la actriz catalana Margarita Xirgu. Subtitulada “una ópera en tres imágenes”, *Ainadamar* está contada cronológicamente de modo inverso e involucra la oposición de García Lorca a la Falange Española, acusaciones de homosexualidad y su subsecuente muerte.

Primera imagen: Mariana

La acción comienza en el Teatro Solís de Montevideo en abril de 1969. Se escuchan voces de niñas cantando la balada de apertura de la obra de García Lorca: *Mariana Pineda*. La actriz Margarita Xirgu mira hacia atrás en el tiempo a través de 40 años, desde que participó en la *première* de esta atrevida obra de un joven y brillante autor. En los instantes finales del

13 Otros datos de la ficha artística y técnica: Las Voces de la fuente, rosales, girls A y B: Alicia Alducín, Roxana Deviggiano, María Inés Franco, Fabiana Haydée Francovig, Susana Paladino, Ximena Ibarrolaza, Gabriela Bulich, Constanza Poj, Rocío Arbizu, Carolina Verardo. Voces on stage: Oriana Favaro y Cecilia Pastawski. Orquesta Estable del Teatro Argentino, con dirección de Rodolfo Fischer. Dirección escénica y diseño de vestuario: Claudia Billourou. Diseño escenográfico e iluminación: Juan Carlos Greco.

14 Sobre Osvaldo Golijov y la dimensión musical y sonora de su ópera, sugerimos la consulta de los textos de Luciano Marra de la Fuente y el ingeniero de sonido Gustavo Basso en el programa de mano (véase Bibliografía).

último día de su vida, ella intenta transportar a su alumna, la joven Nuria, al fuego, la pasión y la esperanza de su generación, la que hizo nacer a la República Española. Recuerda en flashes su primer encuentro con García Lorca en un bar de Madrid. Él le dice que la libertad en su obra no es sólo libertad política, y narra un mundo inspirado en la visión de la estatua de Mariana Pineda, que vio de niño en Granada. Mariana fue ejecutada en 1831 por coser una bandera constitucional y rehusarse a revelar los nombres de los líderes de la oposición constitucional a la monarquía absolutista de Fernando VII, entre ellos, su amante. Éste la abandonó, y ella escribió una carta final, serenamente compuesta, a sus hijos, explicando su necesidad de morir con dignidad. Margarita reflexiona en los sucesos paralelos de Mariana y Federico. El ensueño es roto por la llamada de Ramón Ruiz Alonso, el falangista que ordenó el arresto de Lorca, ejecutado en agosto de 1936.

Segunda imagen: Federico

La balada de *Mariana Pineda* vuelve a sonar, esta vez llevando a Margarita al verano de 1936, la última vez que vio a Federico. La República Española es atacada: el levantamiento de los generales de la derecha ha comenzado. La compañía de teatro de Margarita es embarcada en una gira a Cuba. Ella le rogó a Federico que la acompañara, pero él decidió, en cambio, ir a su casa en Granada a trabajar en nuevas obras y poesía. Nadie sabe los detalles de la muerte de Lorca. Margarita tiene una visión de su hora final: el oportunista Ruiz Alonso, arrestando a García Lorca en Granada, y conduciéndolo a un solitario lugar de ejecución, Ainadamar, “la fuente de las lágrimas”, junto a un torero y un maestro.

Tercera imagen: Margarita

Por tercera vez se escucha la balada de *Mariana Pineda*, una vez más la obra está por comenzar, la historia recontada por la generación de alumnos latinoamericanos de Margarita, quien sabe que está muriendo. Esta vez no puede hacer su entrada, otros deben hacerla. Guiada por su corazón, le dice a Nuria que un actor vive por un momento, la voz individual de un actor es silenciada, pero que la esperanza de la gente no muere. La dictadura militar se prolongó en España por casi cuarenta años. Franco nunca permitió que Margarita Xirgu, imagen de la libertad, pisara suelo español. Margarita mantuvo vivas las obras de García Lorca en Latinoamérica, mientras eran prohibidas en España. El espíritu de García Lorca entra en la sala. Toma la mano de Margarita y toma la mano de Nuria. Juntos entran en un ardiente atardecer de delirante transformación visionaria. Margarita muere, ofreciendo su vida a las líneas finales de *Mariana Pineda*: Soy libre. Su coraje, su claridad y su humanidad son pasadas a Nuria, sus estudiantes y las generaciones que le siguen. Canta: “Soy la fuente de la cual tú bebes”.

Golijov y Hwang recuperan la figura de García Lorca a través de la memoria de Margarita Xirgu, en una suerte de “metamemoria”: un acto de memoria (el de Margarita) dentro de otro macro- acto de memoria (la ópe-

ra en sí). Tematizan además el problema de la transmisión de la memoria que Xirgu realiza con Nuria y sus discípulos latinoamericanos (*alter ego* del mismo Golijov), y que, metacomunicacionalmente, la ópera efectiviza con el público. Construyen un García Lorca perseguido por la derecha española (condensada en Ruiz Alonso como símbolo) por sus ideas, por su arte y por su homosexualidad. Como en *Federico de Buenos Aires*, se sugiere que la historia de García Lorca hubiese sido otra si seguía el consejo de Xirgu de partir con ella en gira a Latinoamérica. Como en *Bodas de sangre (Un cuento para cuatro actores)*, se trabaja la relación entre la muerte de Lorca y la representación de la muerte en su obra, en este caso en *Mariana Pineda*.

Anda jaleo (2010-2015), de España a Argentina: en busca del cadáver de Federico

El 3 de abril de 2010, en España, la directora y dramaturga argentina Susana Toscano estrena *Anda jaleo (Presas por buscarte, Federico)*, en la Sala Tis, de Lavapiés, Madrid. Luego realiza gira por distintos espacios de Madrid y comunidades de toda España. Integran el elenco original Mike Areitio, Alain Kortazar y Jesús Pardo. En noviembre de 2011 *Anda jaleo* se presenta en la Argentina, con el elenco español, en el ECUNHI (Espacio Cultural Nuestros Hijos), invitado por Madres de Plaza de Mayo en el Festival Internacional de Teatro que organiza Madres. Ese mismo año hace también función en Timbre 4, sala independiente que dirige Claudio Tolcachir.

En octubre de 2013 *Anda jaleo* presenta un nuevo elenco mixto integrado por el español Alain Kortazar junto a los argentinos Nacho Gadano y Esteban Prol, en el Festival de Teatro Clásico del teatro El Tinglado. En junio de 2014 la obra comienza a hacer temporada en el teatro La Comedia, y se repone en el mismo teatro el 13 de abril de 2015. Desde 2015 hay una valiosa grabación de *Anda jaleo* disponible en el portal digital *Teatrix*.

Anda Jaleo no es una puesta en escena de un texto o textos de García Lorca, sino una nueva dramaturgia de Susana Toscano compuesta principalmente a partir de tres piezas del dramaturgo: *La casa de Bernarda Alba*, *Doña Rosita la soltera* y *Yerma*. Así presenta la dramaturgia del espectáculo una de las editorializaciones más frecuentadas por el público, la de la página *Alternativa Teatral*:

Tres personajes emblemáticos: Bernarda Alba, Yerma y Doña Rosita, se han dado cita esta noche para exhumar los restos de Federico García Lorca. Quieren dar santa sepultura a su creador y no están dispuestas a esperar un día más decisiones de jueces, parientes y políticos. Han tomado la férrea decisión. Y así lo harán, y... iserá hoy! Entre rejas, pasará de todo... Rencillas, competencias, confesiones, rezos, situaciones hilarantes, momentos tragicómicos. Reflexionarán sobre la España actual y aquella otra en la que han sido creadas. Finalmente, tratarán de convencer a los carceleros de que no son reales, de que están escritas, de que todo es ficción, teatro, mentira, tinta sobre papel.

Bernarda, Yerma y Doña Rosita acuden en la noche al lugar donde su autor ha sido enterrado. Quieren desenterrarlo para darle sagrada sepultura, pero las fuerzas del poder en la España contemporánea las encarcelan. Toscano hace confluír en su texto muchas otras referencias a numerosos personajes femeninos de García Lorca. Esa confluencia se revela en el pasaje del texto en el que los tres personajes son arrestados y en el que se hace referencia a la presencia de muchos otros personajes lorquianos convocados por la causa¹⁵:

Voz: ¿Queda otra? No se escondan... (*A partir de este momento se escucha una música de fondo.*)

Alain: Martirio.

Nacho: Lavandera 3.

Esteban: La zapatera prodigiosa.

Alain: Adela.

Esteban: Poncia.

Nacho: Angustias.

Voz: ¿Y ahí, detrás de ese montículo?... , vemos muchas cabezas.

Los tres: Cien mujeres de llanto.

Voz: ¿Alguna más?

Alain: Novicia 1.

Nacho: Novicia 2.

Esteban: Novicia 3.

Alain: Vecina Rosa.

Esteban: Vecina Morada.

Nacho: Vecina Negra.

Voz: ¡Quiero verlas a todas! No se escondan. ¿Qué piensan, que la policía es tonta?

Alain: Beata 1.

¹⁵ El texto dramático de *Anda jaleo* está inédito y disponible en nuestro archivo por gentileza de Susana Toscano. Obsérvese que la notación del texto dramático nombra a los personajes con el nombre de los actores: Alain [Kortazar], Nacho [Gadano], Esteban [Prol].

Nacho: Beata 2.

Esteban: Beata 3.

Nacho: Belisa.

Alain: Marcolfa.

Esteban: La mecanógrafa.

Nacho: La novia.

Esteban: La Máscara.

Voz: Teniente García. Pida refuerzos. Son un montón.

Los tres: Muchachas, Jovencitas, Viejas Paganas.

Esteban: La mujer de Leonardo.

Alain: La suegra.

Nacho: La madre.

Voz en off: Todas pa dentro, a la cárcel. (*Los tres juntos.*)

Esteban: Una voz.

Alain: La muerte.

Nacho: La luna

Otra de las situaciones más desarrolladas de *Anda jaleo* es la asistencia de los personajes de Bernarda, Yerma y Doña Rosita al velorio de Mariana Pineda, que en el texto comienza de esta forma:

(Los tres se van al velorio de Mariana Pineda.)

Alain: Encended las velas que el viento las habrá apagado, cerrad las ventanas, acercad el cuerpo.

De una en una: ¡Descansa en paz!

Alain: Concede el reposo a tu sierva Mariana Pineda y dale la corona de tu santa gloria.

Los tres: Amén.

En su texto dramático Toscano reelabora, absorbe y transforma, e incluso cita poemas de García Lorca, como es el caso de “Llanto por Ignacio

Sánchez Mejías” (1935) o el soneto “El poeta dice la verdad” (*Sonetos del amor oscuro*, 1936):

Nacho: Ignacio Sánchez Mejías.

Esteban: “A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.”

Nacho: “Un niño trajo la blanca sábana
A las cinco de la tarde.”

Esteban: “Una espuerta de cal ya prevenida
A las cinco de la tarde.”

Nacho: “Lo demás era muerte y solo muerte.”

Esteban: “A las cinco de la tarde.”

Alain: Bueno, ya os vale. Terminemos de una vez la bandera.

Esteban: Solo el final, solo el final.

Nacho: Sí, sí los últimos versos...

Esteban: “¡Ay qué terribles cinco de la tarde!

Nacho: ¡Eran las cinco en todos los relojes!

Los dos: Eran las cinco en sombra de la tarde!”

(Esteban recita la primer estrofa del soneto llamado “El poeta dice la verdad”)

Esteban:
“Quiero llorar mi pena y te lo digo
para que tú me quieras y me llores
en un anochecer de ruiseñores
con un puñal, con besos y contigo”.

Observemos algunas características principales de la dramaturgia de Toscano: la conexión con el mito de Antígona (variante del ya mencionado teatro de los muertos); las relaciones entre tragedia y comedia; el metateatro (o teatro dentro del teatro).

–El mito de Antígona: Toscano ha tomado pasajes clave de las tres piezas de Lorca, de las que reproduce respectivos fragmentos, pero coloca a su vez a esos personajes en una nueva situación dramática. Resuena en la imagen de las tres mujeres –que buscan los restos de su creador para darles el entierro y los homenajes que merecen– el mito de Antígona, quien enfrentando la ley de la polis enterrará a su hermano. Bernarda, Yerma y Doña Rosita son nuevas Antígonas frente al Estado español

(nuevo Creonte). En este sentido *Anda jaleo* puede leerse a la luz de lo que María Gabriela Rebok llama el “paradigma oculto de nuestra época” (2013: 7). El mito de Antígona, que Sófocles registró en 440 a.C. en una tragedia admirada a través de los siglos, hoy considerada una de las grandes obras maestras de la Humanidad, ha despertado en la cultura argentina profundas resonancias. La joven hija-hermana de Edipo, que decide enterrar a su hermano Polinices contra la ley de la ciudad de Tebas dictada por Creonte y que elige la muerte, se ha reencarnado en numerosas recreaciones argentinas, teatrales y narrativas, del mito: entre otras, las de Leopoldo Marechal (*Antígona Vélez*, 1951), Alberto de Zavalía (*El límite*, 1958), Griselda Gambaro (*Antígona furiosa*, 1986), David Cureses (*La cabeza en la jaula*, 1987), Juan Carlos Gené (*Golpes a mi puerta*, 1988), Federico Peltzer (*El cementerio del tiempo*, 1990), Rómulo Pianacci (*In memoriam Antigona*, 1999), Jorge Huertas (*AntígonaS, linaje de hembras*, 2001, así con “S” final mayúscula), Hebe Campanella (*Antígona... con amor*, 2003), Yamila Grandi (*Antígona, ino!*, 2003; *Una mujer llamada Antígona*, 2011), Alberto Muñoz (*Antígonas*, 2009), Marcelo Marán (*Antígona 1-11-14 del Bajo Flores*, 2014). También ha merecido notables páginas de investigación científica y ensayística, entre otras, el libro del profesor argentino, de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Rómulo Pianacci, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, publicado en Estados Unidos por Gestos y en versión ampliada por Losada. Pianacci rastrea la presencia del mito de Antígona en la dramaturgia de la Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Nicaragua, Perú, Puerto Rico, República Dominicana y Venezuela. Si bien Pianacci demuestra que el mito está vivo en todo el continente latinoamericano, encuentra la mayor cantidad de recreaciones en la Argentina. Rebok conecta la vigencia del mito de Antígona con el retorno de lo trágico en el pensamiento contemporáneo, al que define como una verdadera cura de la omnipotencia, la fragmentación y el vacío formalismo de la racionalidad moderna. En el plano de la filosofía del arte, conecta la dimensión de lo trágico con el concepto de lo sublime como ‘paradójica representación de lo irrepresentable’, de lo infinito que desborda y asedia a lo finito. Para Rebok, la índole de lo trágico estimula al arte y da que pensar. Pero además Rebok vincula el paradigma de Antígona con un nuevo perfil de la identidad femenina. En este aspecto destaca la visión de María Zambrano. “A diferencia de lo sostenido por Hegel –dice–, la Antígona de Zambrano no se queda en el ‘presentimiento’ ético, sin acceder a la conciencia, por el contrario, ella es la ‘aurora de la humana conciencia’, el símbolo de una inacabable nascencia” (2013: 156). Sin duda este libro de Rebok es una clave fundamental para releer *Anda jaleo* desde el mito de Antígona.

–Relación de la tragedia con la risa y la comedia: la tragicomedia. La dramaturgia de Toscano retoma y continúa la vida ficcional de las criaturas de García Lorca, como si se tratara de nuevos episodios vividos por estos personajes. Hay una vasta tradición en la literatura y el teatro mundial de las continuaciones, también llamadas “secuelas”. En este caso adquier-

re un sentido singular: los personajes siguen viviendo, el dramaturgo no. La creación de García Lorca es inmortal, no así el ser humano, a quienes sus criaturas hacen finalmente inmortal. Es importante observar que la muerte de Lorca es materia trágica y el espectáculo trabaja con el cruce de tragedia y comedia, es decir, tragicomedia. En esta caso lo cómico revela lo trágico, la risa opera como un componente contrastivo que pone en primer plano el dolor de la tragedia. La risa es una herramienta de reflexión, el “humorismo” al decir de Luigi Pirandello. Es también un elemento de relajación y desolemnización, y se relaciona con la inmortalidad de los personajes clásicos: después de todo, la eternidad de Bernarda, Doña Rosita y Yerma es también la de Federico, más allá de su dolorosa muerte. Desolemnizar implica poner en primer plano, explícitamente, uno de los componentes fundamentales del universo y la escritura de García Lorca: la relevancia de la sexualidad, de la que en *Anda jaleo* se hacen referencias literales. En la búsqueda de un nuevo lenguaje para García Lorca, que lo libere de los tratamientos tradicionales, también investiga en esta dirección Vivi Tellas con su puesta de *La casa de Bernarda Alba* (Teatro San Martín, 2001).

–Metateatro o teatro dentro del teatro. Otro rasgo fundamental de *Anda jaleo* es su deuda con Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de su autor*. *Anda jaleo* podría llamarse “tres personajes en busca del cadáver de su autor”. La clave poética es el metateatro, es decir, el teatro dentro del teatro o el teatro que habla sobre el teatro, que se auto-refiere, los personajes teatrales que cobran vida propia y se autonomizan. Bernarda, Doña Rosita y Yerma se muestran como criaturas teatrales y reflexionan sobre la naturaleza del teatro. Por otra parte, se representan fragmentos de las piezas de las que los mismos personajes provienen, a manera de inserciones de los textos de García Lorca en la nueva dramaturgia. ¿Qué función puede cumplir el metateatro hoy? Por un lado pone en evidencia la convención teatral, generando distanciamiento y multiplicando planos de narración; por otro, explicita los mecanismos de funcionamiento de la obra de arte teatral, explicando sus secretos y el oficio del dramaturgo. El metateatro genera una paradoja: el teatro es convención, artificio, sin embargo se parece mucho en su artificio a la naturaleza de la “realidad” transteatralizada (Dubatti, 2015). El teatro está hecho de mundo y el mundo está hecho de teatro: teatro y mundo se relacionan porosa, liminalmente. Sin embargo, en el reconocimiento de la ilusión teatral –sostiene *Anda jaleo*– construimos nuestra relación con la realidad, es allí donde podemos construir el sentido que la realidad se empeña en disolver. El metateatro es un nuevo homenaje a García Lorca, porque al reflexionar sobre los mecanismos teatrales se pone en primer plano su maestría como artífice dramático.

Es importante señalar que se trata de una obra de autora-directora argentina, pero estrenada en España y pensada originariamente para la realidad española. Toscano es uno de los casos más interesantes de internacionalización del teatro argentino. Llamamos así a la presencia de representantes del teatro nacional que trabajan fuera de las fronteras geopolíticas del país (por elección de radicación en otro país, por exilio

forzoso, por trabajos circunstanciales). *Anda jaleo* abre dos líneas de lectura principales: la conexión de la muerte de García Lorca con la memoria pendiente, en España, de las muertes de la Guerra Civil; la conexión con los muertos argentinos, especialmente con aquellos cuyos cadáveres han desaparecido y sus restos aún no han sido encontrados ni han recibido el homenaje ni la sepultura que les corresponde. A través del símbolo del cadáver de García Lorca, los muertos de la Guerra Civil Española se conectan con los muertos de la dictadura argentina. Por extensión, con el horror de la violencia política de las dictaduras.

En *Anda jaleo* Susana Toscano toma la decisión –como ella misma explica en la entrevista que le hicimos para Teatrix, obligada por la circunstancia de trabajo– de que los tres personajes femeninos lorquianos sean interpretados por actores varones: Nacho Gadano, Yerma; Alain Kortazar, Bernarda; Esteban Prol, Doña Rosita. El cruce de varón/mujer, realidad/ficción, produce en el teatro múltiples matices de sentido, que dan a la obra una poética diferente (cabe imaginar qué diferente hubiese sido si la interpretaran actrices):

–Durante siglos las mujeres no pudieron actuar, y los varones debieron asumir los personajes femeninos, por ejemplo, en el teatro isabelino se impuso el llamado *cross-gender acting* y el *cross-dressing* (el varón que actúa de mujer, el varón disfrazado de mujer). En *Anda jaleo* resuena la evocación de aquella tradición en la historia del teatro, componente que religa el espectáculo con siglos de teatro (y en particular con la ancestralidad trágica de Antígona).

–El hecho de que sean varones los que encarnan los personajes femeninos universaliza la problemática de sus conflictos: Bernarda es “Bernardo”, no se trata de temas estricta ni excluyentemente femeninos, sino válidos para todo ser humano, para toda existencia.

–Resuena en el cruce de varón/mujer la fascinación del mismo García Lorca por la identificación con la femineidad, resuena también su disidencia sexual y especialmente el mito del andrógino o hermafrodita, que recorre su obra (como ha demostrado Luis Martínez Cuitiño en su investigación *El mito del andrógino en Federico García Lorca*).

–La actuación del varón revela otros matices en cada personaje, especialmente en Bernarda, que tiene ya en la ficción atributos de masculinización, o en el caso de Yerma, como señala Miguel García-Posada (2008: 81-82).

Anda jaleo aporta nuevos sentidos al teatro y la figura del poeta. El subtítulo de la obra “(Presas por buscarte, Federico)” indica que los personajes de Bernarda, Yerma y Doña Rosita atraviesan la misma experiencia del dramaturgo en sus últimos días cuando intentan cumplir con lo que está pendiente: buscar los restos de Lorca, homenajearlos, darles la merecida sepultura, pero sobre todo hacer memoria de lo sucedido en la Guerra Civil Española, buscar a todos los desaparecidos y castigar los crímenes y abusos entonces cometidos. Acto de memoria y justicia. España las pone presas (y el paréntesis del subtítulo figura las rejas que las encierran, como

en el espectáculo) porque *Anda jaleo* denuncia que en España se reprime la voluntad de memoria y justicia y se prefiere una política del olvido y la omisión, con el trauma que esto implica en las sucesivas generaciones. Incluso se menciona en el espectáculo al juez Baltasar Garzón, a quien se impidió seguir adelante con su trabajo (véase www.baltasargarzon.org). En este sentido, hay que poner en contacto *Anda jaleo* con dos espectáculos de artistas españolas hechos en la Argentina, que justamente reivindican memoria y justicia por la Guerra Civil pero desde la Argentina: *Granos de uva en el paladar* y *Pinedas tejen lirios* de Susana Hornos y Zaida Rico. También con el impacto que produjo *Teatroxlaidentidad* en España, como recuerdan sus organizadores: para España se trata no sólo de buscar a los nietos argentinos, sino también a los abuelos y bisabuelos españoles que siguen desaparecidos.

Clandestinidad y resistencia: 1941. Bodas de sangre (2013)

Jorge Eines es un director argentino exiliado en España en 1976. Trae al teatro Apolo, de Buenos Aires, en 2013, una producción realizada y estrenada en Madrid: *1941. Bodas de sangre*, versión de la pieza de García Lorca con la compañía que Eines dirige en España, Tejido Abierto. Integran el elenco Mariano Venancio, Jesús Noguero, Beatriz Meglares, Carmen Vals, Inma González, Luis Miguel Lucas, Carlos Enri, Danay Querol y Daniel Méndez. Eines propone una nueva dramaturgia para García Lorca, surgida del proceso de investigación y descubrimiento con los intérpretes. Transforma *Bodas de sangre* en un ensayo clandestino de la pieza, en 1941, en la España del franquismo, a cinco años de la muerte del autor y bajo la permanente amenaza de violencia del fascismo, que irrumpe en el ensayo con diversas manifestaciones de terror de estado. Bajo nuevo título, *1941. Bodas de sangre*, Eines resignifica la obra políticamente: el ensayo de la pieza asume en la España de Franco el gesto de la fundación de un territorio de resistencia micropolítica, un espacio de subjetividad alternativo, resiliente. ¿Por qué es necesario representar clandestinamente a García Lorca? Porque está prohibido, porque no se lo puede mencionar en la España de Franco. Acaso el texto de *Bodas de sangre* que ha circulado de mano en mano para el ensayo en aquel 1941 sea la edición argentina de Losada, que llega desde Buenos Aires escondida. Como señala Estofán de Amaya:

En la primera etapa de las publicaciones realizadas por la Editorial, el sistema [editorial] argentino interfiere en el sistema español entregando obras de autores españoles exiliados que circulan en Argentina y clandestinamente por España. Ante tales circunstancias la editorial de don Gonzalo llegó a ser no solo muy importante sino que también vino a constituirse en algo así como la editorial de los exiliados; por cierto que la publicación de las obras de García Lorca fue lo que dio el clima de este hecho (1993: 536).

Eines le imprime a la obra una nueva textura musical y rítmica (huellas de flamenco, cante jondo, taconeos, acordeón y cajón), así como un di-

seño del espacio que mantiene a los actores todo el tiempo en escena, entre el frío de la España real y el calor de la España lorquiana de ficción. En la puesta de Eines es la criada la que también se casa (la criada de blanco, la novia de negro), la boda tiene mucho de celebración judía (otra cultura perseguida y silenciada en España durante siglos) y el personaje de La Luna, encarnado por un actor, canta. ¿Qué marcas argentinas hay en esta versión de un Eines exiliado en España hace casi cuarenta años? Sin duda el trabajo de dirección de actores (uno de los componentes más relevantes de la puesta), que Eines profundiza en una brillante trayectoria a partir de la reelaboración de modelos del teatro nacional y que sintetiza en sus siete libros de teoría (entre ellos, *El actor pide* y *Repetir para no repetir*). También lo argentino aparece en la inscripción de la resistencia: en el insilio de los actores que ensayan un García Lorca prohibido, está presente la experiencia del exiliado Eines, cuya labor gratamente la Argentina ha ido recuperando en los últimos diez años.

Paradójicamente, *1941. Bodas de sangre* pone a García Lorca en escena por ausencia: está presente en el miedo, en la represión, en los signos de su prohibición, en la ominosa inminencia de violencia del franquismo sobre los actores que, en el ensayo, mantienen viva su memoria.

Observaciones finales

Hay otros casos relevantes de “presentificación” de García Lorca como personaje en los escenarios de Buenos Aires desde 2010. Por razones de espacio, solo mencionaremos tres (que estudiamos en nuestra investigación mencionada en nota 4):

–*El mar dejó de moverse* (2010) de Ariel Varela, cuyo texto titiritesco ha sido recogido recientemente en libro (Varela, 2016: 107-122), precedido por una lectura crítica de Bettina Girotti;

–*Los caminos de Federico* (2015), unipersonal de Cristina Banegas inspirado en el espectáculo de Alfredo Alcón, con dirección de Jorge Vitti;

–*Mil Federicos* (2016), de Mariana Mazover, a quien entrevistamos, junto a los actores Hernán Lewkowicz y Gastón Grinspun, y sus observaciones están disponibles en “Espacio Crítico”, Dubatti, 2016).

Valgan estos primeros señalamientos para continuar una investigación que, a través del legado de Federico García Lorca, las relaciones culturales entre España, Argentina y Sudamérica, la Guerra Civil y las dictaduras latinoamericanas, invita a reflexionar sobre las heridas que han dejado más de 80 años de violencia, duelos pendientes y desencuentros. A la par, el arte opera, de alguna manera, como práctica de duelo, de transformación de la relación con la muerte. Estas indagaciones se enmarcan en el estudio del teatro de los muertos (Dubatti, 2014), y ponen el acento en la contribución social del teatro al necesario ejercicio de la memoria.

Bibliografía

Basso, Gustavo (2010). “El universo sonoro de *Ainadamar*”, programa de mano del Teatro Argentino de La Plata, *Estancia-Suite y Ainadamar*, sin paginar.

Carlson, Marvin (2003). *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Cosentino, Olga (2015). *Mi patria es el escenario. Biografía a dos voces de Juan Carlos Gené*. Buenos Aires: Corregidor, con una “Cronología” de Milagros Plaza Díaz.

Diago, Nel (1994). “Buenos Aires, capital teatral de España (1936-1939)”, en Osvaldo Pellettieri (ed.). *De Lope de Vega a Roberto Cossa*. Buenos Aires: Galerna-Universidad de Buenos Aires.

Dubatti, Jorge (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.

--- (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.

--- (2013). “Pasión por Federico García Lorca”, en García Lorca, Federico, *Teatro completo*, 7-11.

--- (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, prólogo de Guillermo Heras. Buenos Aires: Atuel, Col. Textos Básicos.

--- (2015). “La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas”, en Luis Alberto Quevedo, (compilador). *La cultura argentina hoy. Tendencias!* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 151-196.

--- (2016). “La poética de *Mil Federicos*: entrevista con la directora-dramaturga Mariana Mazover y los actores Hernán Lewkowicz y Gastón Grinspun”, en *Espacio Crítico*, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Dirección electrónica: iae.institutos.filo.uba.ar

Estofán de Amaya, Cristina (1993). “La Editorial Losada y su divulgación”, en Luis Martínez Cuitiño y Élica Lois (eds.). *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas*. Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras y Asociación Argentina de Hispanistas, Tomo II, 533-537.

García Lorca, Federico (2008). *Obra completa*, Miguel García-Posada (ed.). Madrid: Akal, 7 tomos.

--- (2013). *Teatro completo*. Buenos Aires: Losada. Presentación de Jorge Dubatti, "Pasión por Federico García Lorca", 7-11. Introducciones de Guillermo de Torre (13-20 101- 105) y Carta de Federico García (padre del escritor) a Gonzalo Losada (21-23).

García-Posada, Miguel (2008). Introducción a *Obra Completa III, Teatro*, 1. Madrid: Ediciones Akal, 81-82.

Gibson, Ian (1998). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Plaza & Janés.

Marra de la Fuente, Luciano (2002). "Ainadamar: un lamento para Federico", programa de mano del Teatro Argentino de La Plata, *Estancia-Suite y Ainadamar*, 2010, sin paginar.

Martínez Cuitiño, Luis (2002). *El mito del andrógino en Federico García Lorca*. Buenos Aires: Corregidor.

Pianacci, Rómulo (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.

Rebok, María Gabriela (2013). *La actualidad de la experiencia de lo trágico y el paradigma de Antígona*. Buenos Aires: Biblos.

Stainton, Leslie (2001). *Lorca. Sueño de vida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Varela, Ariel (2016). "El mar dejó de moverse", en Antoaneta Madjarova y Nora Lía Sormani (comps.). *Títeres en palabras. Obras para niños y adultos. En ocasión del Premio Nacional Javier Villafañe*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, con la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo y UNIMA, 107-122. Precedido por "Lectura crítica de *El mar dejó de moverse*", por Bettina Girotti (103-105).

Nota de la revista:

Artículo recibido el 28 de septiembre de 2017.

Proceso de evaluación concluido el 15 de noviembre de 2017.

Publicado el 15 de diciembre de 2017.