

***ULF* de Juan Carlos Gené y su política de recordar la historia**

Jimena Cecilia Trombetta
Universidad de Buenos Aires-CONICET
jimenacecilia83@gmail.com

Palabras clave:

Juan Carlos Gené. *ULF*. Posdictadura. Imaginario. Memoria.

Resumen:

ULF de Juan Carlos Gené fue estrenada en el Teatro Municipal General San Martín en 1988. El objetivo de este artículo es rescatar las referencias históricas que utiliza el autor para comprender el sentido que cobran en el contexto histórico en que se estrena el material. Para poder establecer dicho análisis nos basaremos en los conceptos de memoria e historia que estudian Roger Chartier, Elizabeth Jelin, Hayden White; de tradición selectiva de Raymond Williams; de imaginario e ideología que explica Jean Jacques Wunenburger; y de poética abstracta explicada por Jorge Dubatti.

***ULF* by Juan Carlos Gené and his policy of remembering history**

Key Words:

Juan Carlos Gené. *ULF*. Post-dictatorship. Imaginary. Memory

Abstract:

ULF by Juan Carlos Gené was premiered at the General San Martín Municipal Theater in 1988. The purpose of this article is to rescue the historical references that the author uses to understand the meaning they charge in the historical context in which the material is released. In order to establish this analysis, we will build on the concepts of memory and history studied by Roger Chartier, Elizabeth Jelin, Hayden White; of selective tradition of Raymond Williams; of imaginary and ideology that explains Jean Jacques Wunenburger; and abstract poetics explained by Jorge Dubatti.

Introducción

ULF de Juan Carlos Gené fue estrenada en la sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín el 21 de octubre de 1988, en una coproducción con el Grupo Actoral 80¹ de Venezuela. La obra narra la historia de un matrimonio que espera el regreso de su hijo, sin dejar de lado el corte absurdista mediante oraciones fragmentadas y una amplia gama de silencios. Una espera en vano, ya que Gené insinúa que este hijo no volverá porque finalmente se sabrá que fue secuestrado y asesinado. En la obra no se explicita el espacio tiempo, aunque sí se puede observar que los personajes son corridos de su lugar por problemas económicos. Este matrimonio desclasado comienza a dar muestra, a lo largo del texto de un discurso que opaca lo político, ya que no debe ser dicho en el contexto en que viven. De este modo, la dramaturgia de Gené juega a las escondidas con el espectador al que le ofrece una información parcial, que va *in crescendo* a lo largo de la obra.

El presente trabajo, se compone bajo un eje histórico, un eje teórico y un eje poético. Desde esta modalidad analizaremos los procedimientos de la pieza. La intención es establecer un enlace entre la historia contemporánea a la escritura de la obra, y ver cómo Gené elabora los hechos históricos que selecciona y hace recordar a sus personajes. A su vez, queremos describir cuáles son los procedimientos para mostrar ese modo de traer nuevamente a la memoria, que los personajes adquieren a lo largo de *ULF*.

El eje histórico se propone reponer el contexto en que Gené escribió la pieza para comprender desde qué posicionamiento ideológico construyó la ficción. A partir de este eje nos preguntamos cómo Gené utiliza y maneja los conocimientos históricos y los archivos con los que trabaja para construir esa ficción. Por este motivo es que necesitamos preguntarnos sobre el concepto

1 El Grupo Actoral 80 fue creado a partir del Taller Actoral Permanente que el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) de Venezuela impulsó para que lo dictara Juan Carlos Gené. Ya en 1984 se creó formalmente este grupo que, tras sus giras y trabajos, logró un reconocimiento internacional y un gran impacto, particularmente en Latinoamérica.



de memoria. Partimos de la definición que propone Roger Chartier (2007), pero a su vez la vinculamos con la perspectiva de Elizabeth Jelín (2001). El primero nos brinda una distinción entre los procesos de la memoria y los métodos de la historia; y nos acerca una definición sobre las ideas de archivo y testimonio. La segunda teórica plantea una pregunta muy pertinente a la hora de comprender la manera de construir la ficción de Gené ¿Quién realiza el ejercicio de la memoria? En este sentido, no podíamos evitar preguntarnos entonces por la posible construcción de una tradición selectiva (Raymond Williams, 2000) que diese cuenta finalmente de la construcción de un mundo con una ideología específica que apuntaba a recurrir y cuestionar un imaginario particular. Para definir ambos conceptos tomaremos la teoría de Wunenburger (2008), quien establece algunas diferencias entre ambos términos y a su vez esclarece en su texto una suerte de historiografía sobre el último punto. Como este concepto será aplicado a la creación de un artista y al modo de construir los personajes de una ficción, nos interesa entrelazarlos con las particularidades poéticas de la puesta en escena. Para esto nos basaremos en la definición de poética abstracta explicada por Jorge Dubatti (2009). Desde allí veremos a qué poéticas abstractas refiere Gené y con qué macropoéticas² relaciona su obra. A su vez, vale aclarar que analizaremos el texto que se utilizó para la puesta de 1988. Asimismo, sumamos información histórica sobre la puesta mediante los registros que se encuentran en el Archivo Juan Carlos Gené en el Instituto de Artes del Espectáculo «Raúl Castagnino» (35 páginas mecanografiadas por Gené, entrevistas a Gené, fotografías de la puesta, figurines, planta escenográfica, etc.)

A partir de estos ejes de análisis y de la selección de los conceptos propuestos, sostenemos que *ULF* es una muestra más de que el exilio, la dictadura y el regreso a una Argentina en posdictadura conformó en el teatro un espacio memorial en el que se puede ver desplazada la veracidad histórica para dar paso a las subjetividades colectivas y a la afección provocada por los

2 Jorge Dubatti (2008) define las macropoéticas como poéticas de conjunto, es decir aquellas poéticas que son integradas por dos o más individuos poéticos en un espacio tiempo definido.



acontecimientos traumáticos. Dentro de la obra esto se puede observar en algunos hechos que describen los personajes, tales como la persecución de «los de negro» o el asesinato de su hijo del que prefieren recordar solo su exilio en Suecia. Y ambos hechos son contruidos por los personajes desde la acción de recordarlos desde el patetismo, desde el trauma e incluso desde la demencia.

¿Qué historia marcó a Gené antes de escribir *ULF*?

Juan Carlos Gené cuenta en la entrevista con Olga Cosentino (2015), cómo comenzó su amor por el teatro, y en ese recuerdo menciona a figuras como Pedro Asquini protagonizando *Peer Gynt* (1947), o a su hermano Enrique Gené, quien finalmente le presentó a su primer maestro Roberto Durán. En este germen de la historia de Gené comienza una trayectoria inmensa construida como actor, dramaturgo, director y docente.

En el año '73 luego del llamado de José María Castiñeira de Dios, en ese momento Secretario de Estado de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación, y el ofrecimiento de Héctor Campora, presidente de aquella época, Juan Carlos Gené asumió el cargo de director en el Canal 7. Gené había estado presente en la campaña electoral en el Centro de Cultura Nacional José Podestá junto a la Agrupación Actoral José Podestá, grupo militantes peronistas entre los que se encontraban: «Juan Carlos Gené, Oscar Rovito, Piero, Marilina Ross, Carlos Carella, Bárbara Mujica, Mauricio Kartun, Emilio Alfaro, Leonor Benedetto, entre otros» (Verzero, *Telón de fondo*, 2008, 7). La gestión en el canal le costó varias amenazas por parte de la Triple A³ desde 1974, hasta que finalmente se exilió primero en Colombia y luego

3 Lopez Rega «fue el creador y sostenedor de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), organización clandestina en la cual actuaban elementos policiales y parapoliciales, cuyo objetivo era la eliminación física de sus adversarios a través del asesinato político.» (...) «La primera aparición pública de la Triple A tuvo lugar en noviembre de 1973, cuando una bomba estalló en el auto del senador por la UCR, Hipólito Solari Irigoyen, quien sobrevivió pese a las graves heridas. Su modus operandi incluía el asesinato selectivo o masivo, la colocación de bombas a locales partidarios, la amenaza pública de muerte a través de la divulgación de listas. Sus víctimas fueron militantes, políticos, intelectuales, artistas, sindicalistas, periodistas, entre ellos el diputado peronista Rodolfo Ortega Peña, el sacerdote



en Venezuela. Sus obras teatrales más mencionadas fueron: en los años '50 *El herrero y el diablo*⁴, *Se acabó la diversión* en 1967, *Cosa juzgada* en 1970 (originalmente había sido un programa de televisión en formato de unitarios realizado entre 1969 y 1971 que fue guionado no solo por Gené sino también por Martha Mercader), *El inglés* en 1974 y en Venezuela escribió *Variaciones Wolff* en 1983, *Golpes a mi puerta* en 1984 y *Memorial del cordero asesinado* en 1986.

En un comunicado de prensa del propio Teatro General San Martín, Gené expone que *ULF* fue escrita en 1986, y que:

Para llegar a su creación, confiesa, el autor, debió pasar por un largo proceso de acomodación interna: «Hubiera resultado fatal para mi escribir sobre Argentina con las maletas hechas y esperando a cada instante cuando podía volver. La decisión de considerar que estaba en una nueva realidad y que tenía que hacerme un mundo de ella, me salvó, creo, de muchas patologías. Por eso no la hubiera podido escribir en 1976 o 1977. Necesité doce años de elaboración para largarme». (Comunicado prensa, TGSM, 11 de octubre de 1986, Archivo Juan Carlos Gené).

Esta historia política, que desde ya posee más vericuetos que los aquí descriptos, sumado a su exilio y a la historia que atravesó el país en las dictaduras, conformó aspectos que se pueden encontrar en un texto como *ULF*.

La pieza de Gene había sido traducida por primera vez al alemán por Oscar Fessler, actor y maestro teatral austrohúngaro, exiliado a Francia en la dictadura argentina, quien luego de hacer tratativas con Hedda Kage (dramaturgista y traductora teatral alemana) para que la obra se llevara a los

tercermundista Carlos Mugica, el intelectual Silvio Frondizi, hermano del ex presidente, o el anteriormente vicegobernador de Córdoba, Atilio López. Según cifras de la CONADEP, la Triple A fue responsable de 19 homicidios en 1973, 50 en 1974 y 359 en 1975.» Svampa, 2007: 423.

⁴ Esta obra intentaba ser congruente con el espacio circense, y aunque se estrenó en 1955 en un teatro a la italiana, años después Gené la montó en carpa de circo y la sacó de gira por varias provincias. Datos extraídos de «Una revista del ICI (Instituto de Cooperación Iberoamericana) sobre *El herrero y el diablo* – Fiesta teatral de Juan Carlos Gené (temporada teatral 1988, Santa Cruz, Bolivia)», citado idéntico al catálogo del Archivo Juan Carlos Gené, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.



teatros alemanes, ella terminó por informarle a Fessler que los editores no estaban convencidos de la temática. En 1992 Fessler le comunicó a Gené la negativa de los alemanes. (Carta de Oscar Fessler a J. C. Gené del 01/12/1992, Archivo Juan Carlos Gené) Luego de lo acontecido entre 1990 y 1992, el texto de Gené fue traducido por el propio Oscar al francés, ahora sí con éxito de exhibición. *ULF* se presentó en el Centre Georges Pompidou bajo el formato de una lectura escénica. Esa lectura, a cargo de los actores Anne Alexandre como Paloma y Robert Bazil como Jacinto, fue realizada el 28 de noviembre de 1992 en el marco del Ciclo de Teatro Latinoamericano que se dio del 20 de noviembre al 19 de diciembre en el Centro mencionado. (Circulares con programación del «Centre Pompidou». Archivo Juan Carlos Gené)

En Alemania la obra tendría su oportunidad en abril de 1998 en el Schiller-Theater, en la ciudad de Berlín; con Elfriede Irrall como Paloma y Zijah Sokolovic como Jacinto. El dramaturgista Mario Galvano le mandaría una nota con el programa de mano a Juan Carlos Gené mencionando el éxito a sala llena y la baja de la obra por la enfermedad del actor masculino. (Carta de Mario Galvano a J. C. Gené del 04/03/1998. Archivo Juan Carlos Gené). Vale recordar que este mismo elenco había presentado la obra en Viena el 20 de marzo de 1997 en el Wuk.

La obra, de todos modos, no se quedó en esos dos países. Luego de su estreno en Buenos Aires en 1988 comenzó su gira. Previamente se estrenó en Caracas el 20 de julio de 1989 en el marco de la I Muestra de Teatro para la Ciudad realizada en el CELCIT-CELARG (Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos). Luego viajaron con el Grupo a México. Allí se dio en el marco del Primer Gran Festival Ciudad de México en el verano de agosto de 1989. En aquella ocasión el Grupo Actoral 80 presentó la pieza en el Teatro Jiménez Rueda el 22 de agosto. Inmediatamente después el Grupo viajó a Bogotá donde presentó *ULF* el 29 de agosto en el Teatro Nacional. Con posterioridad a esa gira, regresan con la puesta a Venezuela el 28 de septiembre en el marco de las Jornadas de Teatro Iberoamericano, para



luego estrenar su obra en el Círculo de Bellas Artes en Madrid el 3 de noviembre de 1989 en el marco del IV Festival Iberoamericano del Teatro de Cadiz. El 26 de abril de 1990 el elenco había viajado a Italia para estrenar la pieza en el marco del WIW Argentina: un encuentro impulsado por Renzo Casali, director de la Comuna Baires. La puesta se realizó en el Teatro Comuna Baires en Milán. A su vez *ULF* se estrenó en Santiago de Chile el 12 de diciembre en el Teatro Antonio Varas con el Grupo Actoral 80; había querido presentarse en julio del año anterior, pero no obtuvo éxito. Llega a Chile frente a la predisposición del Teatro Nacional y a la jefatura de cultura de Willy Oddó, hermano de la actriz. *ULF* también formó parte del Festival de Teatro Latinoamericano de Río Piedras (Festelat) '90 en Puerto Rico. El Grupo Actoral 80 la estrenó el 28 de marzo de 1990.⁵

En 1991 también sería estrenada en el Teatro El Galpón en Montevideo de la mano de otro grupo de artistas. Así, esta versión titulada *ULF «La pasión de Jacinto y Paloma»* fue llevada a escena con la dirección de Nelly Goitíño y las actuaciones de Juan Gentile y Stella Texeira. Ese mismo año el grupo argentino de teatro El Tábano estrenó el 11 de enero la obra de Gené en Estocolmo, Suecia. Estuvo dirigida por Oli Alonso y actuada por María Lustron y Daniel Oviedo. A su vez fue grabada en la Televisión española los días 27, 28 y 29 de septiembre en 1989.

La obra no fue estrenada solo en el exterior, después de llevarse a escena en Buenos Aires, fue concedida a Juan Antonio Tríbulo para representarla en Tucumán (Carta de Juan Antonio Tribulo a Argentores solicitando gestionar los derechos de *ULF* en Tucumán (16/05/1989). Carta de Juan Antonio Tribulo a Juan Carlos Gené (28/09/1990), Archivo Juan Carlos Gené). A su vez la obra, luego de una carta que insistía en los derechos de representar la obra en Bariloche en tanto que Gené ya les había otorgado el permiso a los compatriotas de Tucumán, fue estrenada por el Grupo El trampolín de aquella localidad.

5 Todos los datos de la gira fueron extraídos de los diversos programas de mano que se encuentran en el Archivo Juan Carlos Gené.



***ULF* una micropoética anclada a su espacio tiempo**

El trabajo de Juan Carlos Gené se crea a partir de una serie de puntos históricos. Así, el autor le hace «recordar» estos hechos a sus protagonistas. Estos se conforman a partir de estos personajes como un constructo memorial que responde a imaginarios, a ideologías, a mitos y a tradiciones específicas. Por este motivo, y antes de comenzar con el análisis específico de la obra, es que queremos señalar algunos conceptos teóricos que tendremos en cuenta para pensar *ULF*.

Siguiendo la teoría de Jorge Dubatti (2009), observamos que la micropoética⁶ que conforma Juan Carlos Gené en *ULF* viene a dar respuesta a una necesidad histórica y política del país. Esta respuesta de Gené, que luego desarrollaremos en el análisis, descansa en su concepción de teatro y de mundo. Para definir «concepción de teatro» nos basamos en la postura de Dubatti (2009), quien explica que es la forma práctica o teórica en la que el teatro se concibe a sí mismo y a sus relaciones con lo que existe en el mundo. En este sentido, Dubatti (2009) tiene en cuenta que esas relaciones se expresan con sus particularidades de acuerdo a su territorialidad. Asimismo esa territorialidad y las relaciones con el mundo darán un sentido específico sobre el texto teatral. En este punto, si bien *ULF* se nutre de diversas poéticas (realismo- absurdismo- expresionismo) depende su sentido del espacio tiempo en que el texto fue representado. Por este motivo, más allá de mencionar los diferentes espacios en los que se estrenó *ULF*, solo analizaremos la puesta realizada en Buenos Aires en el Teatro San Martín en 1988.

Solo cinco años antes del estreno de la obra, la Argentina se encontraba en plenos comicios electorales luego de largos años de terrorismo de estado. La campaña política de 1983 promovía en su mayoría los dos partidos que históricamente habían estado en pugna: peronistas y radicales. El clima caldeado por las elecciones parecía dar el triunfo a Ítalo Luder,

⁶ El concepto de micropoética definido por Jorge Dubatti (2008) se refiere a la poiesis individual. Es decir las características poéticas específicas de Juan Carlos Gené.



candidato oficial del peronismo. Sin embargo, ganaría las elecciones Raúl Alfonsín. Cinco días antes de las elecciones Herminio Iglesias quemaría un ataúd con la bandera de la UCR (Unión Cívica Radical). Esta reacción poco democrática, se grabó *a posteriori* dentro del imaginario social como reminiscencia de la pérdida del peronismo. No obstante, el peronismo no daba a conocer los resultados de las encuestas que llegaban desde hace un tiempo a las unidades básicas⁷ otorgando el triunfo al futuro presidente radical. En este clima la sociedad comenzaba a recuperar la participación política que había sido cercenada en la dictadura. El teatro no era un campo menos politizado. Con su germen de Teatro Abierto⁸ ya en 1981, ofrecía obras que se proponían pensar y reflexionar acerca de lo que estaba sucediendo. Este primer impulso dio por resultado varias ediciones más con la misma modalidad. En ese marco teatral, hubo autores que comenzaron a realizar obras que referían al pasado reciente. Uno de los ejemplos sería aquellos autores que participaban en Teatro por la identidad, ya que referían a la recuperación de la identidad de los hijos de desaparecidos. A su vez dentro del teatro comunitario, los vecinos también se basaban en el pasado y en llevar a escena «fragmentos de la memoria colectiva y personal.» (Raimondi, 2008). De acuerdo con Dubatti (2009), *Postales Argentinas* (1988) de Ricardo Bartís sería uno de los ejemplos más representativos. «O *Teatro Libre* dirigido por Omar Pacheco, que pone como centro de la creación el trabajo corporal del actor, expresando en sus obras también las consecuencias de la última dictadura militar» (Raimondi, 2008). A su vez, parafraseando a Karina Mauro, lejos del realismo y de la creación de un manifiesto que los nucleara el teatro del under se encargaba de revolucionar la forma con sus modos de intervenir los espacios, más allá de las temáticas que tocara. Estos son: «Las Gambas al Ajillo, Los Melli, Los Macocos, Las Barbis, Las Ricuritas, La Organización Negra y, los máximos exponentes del under: Alejandro

7 Las unidades básicas son los centros políticos de cada partido en los que se reúnen los militantes a debatir ideas.

8 Más información en Villagra, 2013 y 2015.



Urdapilleta, Humberto Tortonese y, fundamentalmente, “Batato” Barea» (Mauro, 2016, 227).

Mientras tanto, la vida política del país comenzaba a mostrar una democracia débil que había promovido comenzar a juzgar a militares implicados en el golpe de estado pero que se había retractado con dos leyes poco felices como la de Punto Final el 24 de diciembre de 1986 y la de Obediencia debida el 4 de junio de 1987, luego de que un grupo de militares al mando de Aldo Rico se levantara en la Semana Santa de 1987, a reclamar que los militares de bajo mando tampoco fuesen juzgados. En ese panorama político, social y teatral es que Gené regresa a Argentina a estrenar *ULF*.

Este punto tan preciso de espacio-tiempo, se complejiza a partir de la concepción de mundo y de teatro de Gené. Desde una ficción como *ULF* se iría a cuestionar, paradójicamente, otros puntos espacio-tiempo precisos, analizados por los relatos históricos e ideológicos; los imaginarios de los que se nutrió y fue atravesado el propio autor. A partir de allí es que consideramos que lo ideológico, el relato histórico y los imaginarios construyen una memoria que se trasladada a la ficción.

Raymond Williams (2000) en *Marxismo y literatura* retoma el concepto de tradición que algunos intérpretes del marxismo habían dejado de lado. Para Williams, dicho término funciona como una fuerza activa que configura desde sus prácticas las presiones y límites dominantes y hegemónicos. El concepto se completa al agregar la palabra selección y quitar ese tamiz de punto inerte que posee la tradición. Así, la *tradición selectiva* es una versión selectiva de un *pasado configurativo* y de un *presente preconfigurado* que resulta ser una poderosa operación sobre la identidad social y cultural (Williams, 2000: 137).

Con sus procedimientos Gené termina por generar el mecanismo de tradición selectiva basado principalmente en el imaginario político del peronismo de izquierda. Desde esa base histórica política y cultural realiza una lectura sobre los hechos de su pasado y hace que sus personajes sean su portavoz. Elizabeth Jelín (2001) observa que a los acontecimientos del pasado



les son otorgados diversos sentidos de acuerdo a los grupos sociales que los interpreten. Este fenómeno, resalta Jelín, genera memorias del pasado que están sujetas a «conflictos entre interpretaciones rivales» (2001: 87). Por ejemplo, desde esta perspectiva la postura de Gené construye una mirada contrahegemónica respecto del discurso formulado por el propio gobierno militar. Así los personajes padecen el terrorismo de estado que Gené denuncia en la obra. Jelín señala que hoy en día la memoria está relacionada con los cambios de época, algo que es interesante observar en la obra, y sobre lo que avanzamos más adelante. Así, Gené desde su contemporaneidad, y con una elaboración política diferente a la de su estadía previa al exilio, piensa los hechos históricos que les hace recordar a Paloma y Jacinto. El peronismo de sus personajes y sus recuerdos son parte de la constitución de la memoria y están anclados a su vez en diversos mitos.

Este proceso de la memoria nos hace pensar que desde allí se desprenden y se retroalimentan los conceptos de imaginario, mito e ideología que define y diferencia Wunenburger (2008). Este autor expresa que el imaginario podría definirse con una versión restringida y otra más ampliada. De ambas versiones, nos interesa rescatar que lo imaginario es un «mundo de creencias, ideas, mitos, ideologías» (Védrine en Wunenburger, 2008: 17) y a su vez, para la segunda postura, lo imaginario es «un sistema, un dinamismo organizador de las imágenes» (Thomas en Wunenburger, 2008: 17), «El resultado visible de una energía psíquica formalizada, tanto en el nivel individual, como en el colectivo» (Wunenburger, 2008: 17; de C. G. Dubois). Desde estas posturas teóricas comprendemos cómo funciona lo imaginario en las creaciones teatrales. Las mismas ofrecen un mecanismo complejo que se encuentra desde su creación autoral y también colectiva plagadas de mitos e ideologías que son extendidas a la recepción. Bajo la idea de concebir mitos e ideologías dentro de las creaciones teatrales, utilizamos el término mito en sentido amplio, es decir para designar todo tipo de «creencias colectivas no fundadas objetiva o positivamente» (Wunenburger, 2008: 14). A su vez, como mencionamos, nos es de mucha utilidad pensar el



concepto de ideología. Wunenburger plantea que si bien la ideología no es precisamente un discurso narrativo, sí suele estar inscrita en mitos. En este sentido, retoma de Araujo que un ideograma se caracteriza por «traducir y articular ideas fuerza (...) y las huellas míticas (...) del discurso analizado» (2008, 14). Entonces, si consideramos que la ideología estará inserta en los mitos que serán parte de la constitución de lo imaginario, y que en esto habrá una narrativa, podemos observar como desde allí las creaciones teatrales que retoman referencias históricas empalman en ese mundo el relato ficcional. La operación se evidencia en el desplazamiento de lo real y descansa en la función poética de la ficción.

Desde esta complejidad no podemos evitar entonces pensar que si el autor de *ULF* construye en su obra un espacio de ficción para celebrar el acto de recordar puntos históricos, estará jugando de ese modo con esa función poética de la que habla Hayden White (si bien White se la atribuye a la práctica de historizar, señala que esta práctica también está mediada por la función poética). Estas idas y venidas entre la construcción ficcional sobre algunos hechos históricos y el ejercicio de recordar, que formula Gené en su obra, como sostiene Chartier (2007), dan una presencia al pasado.

ULF y sus procedimientos

Originalmente en la escritura de septiembre de 1986 a 1987, la obra tenía tres personajes Paloma, Jacinto y Muchacha, sin embargo este tercer personaje luego fue anulado para su estreno. «ULF es una denominación con la que los viejos actores aluden al asesinado ex Premier de Suecia, Olof Palme, víctima de un ataque criminal aún no esclarecido» (Comunicado de prensa del TMGSM, 11/10/1988, Archivo Juan Carlos Gené.). María Luján Leiva (2000: 122) recuerda que Olof Palme, Primer Ministro de Suecia, señalaba y apoyaba las políticas de los países tercermundistas que llevaban adelante su independencia económica. Tal era el caso de Cuba. Asimismo, denegaba el apoyo a las dictaduras latinoamericanas y especialmente se encontraba en contra de las políticas de Pinochet en Chile. Leiva señala el



impacto de su asesinato en toda Latinoamérica y entre las repercusiones que menciona se encuentra el texto de Juan Carlos Gené. La autora atinaba en hacer un *racconto* de los momentos históricos que menciona la obra, así el repaso incluía junto a Olof Palme, los mitos de Argentina: el gaucho perseguido, la inmigración, las primeras luchas obreras, el radicalismo, el tango, la crisis de los años '30, el peronismo, los utópicos años setenta.

Sobre los utópicos años '70, *ULF* se religaba con *Memorial de un cordero asesinado*, estrenada en 1986 en el teatro Ateneo en la sala Anna Julia Rojas. Gené hacía referencia a esta obra en *ULF* como la novela que los dramaturgos nunca terminan. Esta novela, que iba a llamarse *Antecedentes del memorial*, trataba sobre el asesinato de Federico García Lorca en plena Guerra Civil Española y cómo una insólita familia llevaba «sus restos por el continente como memorial de la injusticia y de la atrocidad» (Gené, 1990: 6). En este sentido, la búsqueda de ese cuerpo asesinado hacía referencia al pasado reciente de Argentina, algo que *ULF* reflejaba con aquel hijo que esperaban Jacinto y Paloma. A su vez, los protagonistas de *Memorial...* también eran cómicos, trashumantes y eran perseguidos por la muerte; por «los de negro» –se dirá en *ULF*. Lo paradójico de *Memorial...* es que se resignificaría en 1990, cuando por fin se estrena en Argentina, ya que también estaría haciendo referencia a la sucesión de hechos históricos que marcaban la falta de justicia y la herida aún abierta de la historia reciente. En ese punto ambas obras compartieron ese escenario plagado de actos que remitían al terror de estado: la ley de Punto Final, la Semana Santa, la ley de obediencia debida, la Tablada, y los posteriores indultos en 1990 (este último hecho cabalmente significativo para *Memorial...*, tal como plantea Olga Cosentino (Gené, 1992).

Otro mito al que recurría Gené en *ULF* era al del supuesto avión negro en el que regresaría Perón⁹.

9 Vale recordar que Juan Domingo Perón ingresó como Secretario de Trabajo, Ministro de Guerra y Vicepresidente a partir del golpe del GOU (Grupo de Oficiales Unidos) comandado por el General Farrell. Dentro del propio Grupo, Perón comenzó a ser una figura controvertida por el apoyo a los trabajadores, lo que le costó que lo destituyeran de los cargos y lo lleven



En 1955 después del golpe triunfante de la autodenominada «Revolución Libertadora», rápidamente rebautizada por las masas «Revolución Fusiladora», un mito surge y toma forma entre las grandes mayorías obreras y populares proscriptas, reprimidas y hambreadas: El Avión Negro. Esa aeronave con la que, según la ilusión popular, regresaría el General Perón a la patria para encabezar la insurrección que lo depositaría nuevamente en la Casa Rosada. (Baschetti)

Pero nada de esto sucedió, puesto que la historia narra el nefasto suceso de la masacre de Ezeiza y el regreso de un Perón acompañado de una figura como la de Jorge Osinde que luego sería parte de la Triple A. De este modo, aquella juventud peronista de izquierda que había ido a recibir a un Perón defensor de la clase obrera se encontraría con un líder apoyado por personajes históricos por demás controversiales.

el Mito regresa el Mito se historiza, ya no maneja las contradicciones, él, ahora, es una más y tiene que tomar partido, y la historia se lo come, mito que regresa pierde porque ya no puede ser mito, el avión negro regresó y llegó entre el estruendo de las balas y los gritos de los muertos y los torturados (Feinmann, 2007: 12)

La utilización del mito del avión negro en *ULF* remitía a la obra *El avión negro* de Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher, Ricardo Talesnik, estrenada el 29 de julio de 1970, en el Teatro Regina de Buenos Aires. Aquella obra se nutría de diversos mitos sobre el peronismo, algo que da cuenta de una inquietud de época. En este sentido, la obra de Gené, a pesar de que su escritura comenzó desplazada de aquella época, se inscribe en ese campo teatral con el repaso y el ejercicio de memoria de la mano de los dos viejos circenses a los que solo les cabe recordar desde la

preso a la Isla Martín García. Frente a aquel hecho, el pueblo se levantó el histórico 17 de octubre de 1945 instaurando una movilización general hacia Plaza de Mayo que dio por resultado la liberación de Perón y su posterior asunción como presidente elegido democráticamente en 1946. Como presidente, aplicó junto a María Eva Duarte de Perón muchas medidas sociales previamente propuestas en las líneas de base de los socialistas. Este tipo de medidas fueron las que comenzaron a generar un tejido político y social que hizo que parte del socialismo y parte del radicalismo se volcaran hacia el Movimiento Justicialista, luego bautizado peronismo.



locura: ese estado contradictorio entre lo imaginario y lo real. Nos referimos a que *ULF* se enmarca en el campo teatral de los setenta a pesar de haber sido escrita en 1986, ya que visita desde las temáticas, los mitos peronistas que solían plasmar algunas obras en aquella década, por ejemplo la obra mencionada de Cossa y compañía, o *Chau papá* (1971) de Alberto Adellach, *Archivo General de Indias* (1972) de Francisco Paco Urondo, entre otros.

La obra se inscribe en la poética abstracta del realismo en su versión negativa o disolutoria,¹⁰ desde el punto de vista de las definiciones propuestas por Dubatti (2009), ya que los procedimientos del realismo son atravesados por procedimientos de otras macropoéticas como el absurdo¹¹ y el expresionismo. Observamos el absurdo en la demencia de los personajes que por momentos pierden el hilo de las conversaciones e imaginan situaciones que se alejan de la realidad. En este sentido, está inserto en la derivación del absurdo como absurdo satírico. La manifestación de aquellas demencias refiere indirectamente al mundo histórico tergiversado por una memoria selectiva, que busca conformarse desde la ideología política y desde la cultura popular. En cuanto al expresionismo, no existió solo como un movimiento alemán, sino que se lo puede vincular a otras tendencias históricas. En este sentido, observamos algunos procedimientos que brindarían cierto tinte expresionista a *ULF*. Por ejemplo, podríamos mencionar algunos que describe Jorge Dubatti (2009) para definir el término: el mundo deshumanizado, el horror y esto denunciado en el grito de dolor; y la intención de generar conciencia, acción social y política. Estos procedimientos podemos encontrarlos en el diálogo entre los dos viejos, en la utilización del vestuario y en alguno de los gestos que se pueden recuperar de las fotografías

10 Dubatti señala que «Toda poética abstracta es susceptible de ser disuelta por reversión radical y última, en la que aún es posible reconocer, de alguna manera, la primera por la figura de la inversión» (Dubatti, 2009: 16). En este sentido, lo realista de *ULF* se demuestra por su negativa: el absurdo y también el expresionismo.

11 Patrice Pavis define en su *Diccionario del teatro* «el absurdo como principio estructural para reflejar el caos universal, la desintegración del lenguaje y la ausencia de una imagen armoniosa de la humanidad». A su vez agrega sobre el absurdo satírico que se «manifiesta de una forma suficientemente realista el mundo descrito» (Pavis, 1988: 4).



que se encuentran en el archivo Juan Carlos Gené. De este modo podemos observar la dinámica del diálogo en el siguiente fragmento:

Jacinto (EN GUARDIA, TENSO) Qué pasa con nuestro hijo? Qué tiene que decir de nuestro hijo, mocosita?

Paloma: Nada que nos importe. Seguramente una confusión.

Muchacha: Perdónenme... Lo hago por su bien. Su hijo murió en 1977.

Un momento de tenso silencio. Luego los dos ancianos se miran y sonrían.

Paloma: Donde está su cadáver? Vos lo viste?

Jacinto (RIENDO) Yo no. Vos?

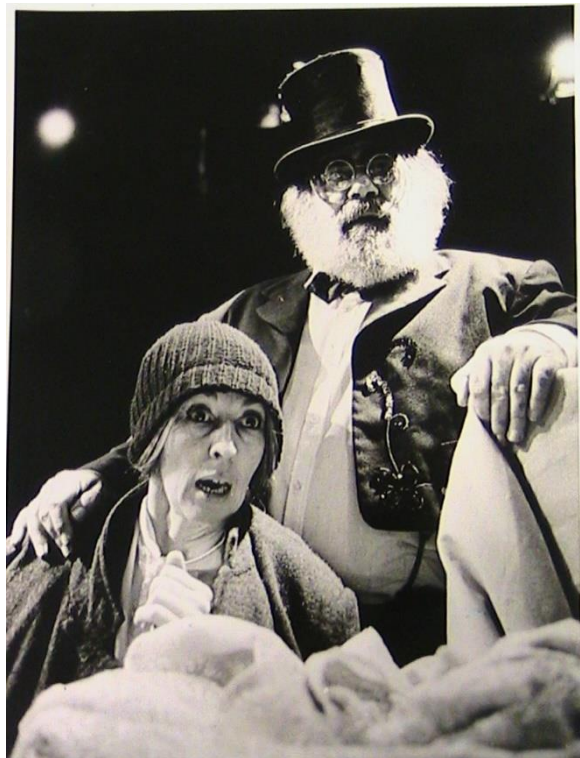
Paloma (IGUAL) Tampoco.

Muchacha: Murió... bueno, es una manera de decir... Ustedes saben!

Jacinto: Saltó por el muro y huyó a Suecia.

(ULF, Manuscrito mecanografiado, s/d, 66)

Dentro de este diálogo no solo hallamos el horror de la dictadura, sino una didascalía que hace referencia al modo de gesticular. A su vez, este clima de tensión se observa en las siguientes fotografías.



La concepción de teatro¹² de Juan Carlos Gené que podía hallarse dentro de *ULF* fue desarrollada por el propio autor en las 35 páginas mecanografiadas¹³, previo al primer estreno de la obra, en el que hacía un estudio personal sobre la historia, la política y la poética. Allí remitía a una infinidad de temas. En esas páginas expone su visión sobre el circo criollo, Juan Moreira, el yrigoyenismo, la semana trágica, el peronismo, una serie de cantores de tango que estaban en boga en los momentos que hacía referencia la obra (Azucena Maizani, José Razzano, Ángel Vargas, Rosita Quiroga), el mito de Santos Vega, las ciudades que menciona la obra (que refieren al circuito por donde iban los actores de circo en sus carromatos), los prostíbulos, los anarquistas, el socialista Alfredo Palacios, los caballos salvajes que eran incorporados a las obras, la Marcha de San Lorenzo y el mítico avión negro (en el que regresaría Perón). De todos estos temas, nos interesa desarrollar aquellos que dieron un peso histórico, político, cultural y poético en la obra.

A lo largo de esas páginas, daba cuenta de su postura sobre la línea histórica que se podía trazar entre la figura de Yrigoyen¹⁴ y Perón para mostrar la tensión entre los conservadores y el comienzo del radicalismo con un corte más popular. A su vez rescataba la imagen de Alfredo Palacios¹⁵ y de los anarquistas con la misma intención de dar cuenta de cómo las líneas de

12 Por concepción de teatro nos referimos al concepto elaborado por Jorge Dubatti (2009) que observa que en cada autor existe una concepción de mundo basada en su ideología y en su biblioteca que se combina con una visión poética específica.

13 Cito tal cual está registrado en el Archivo Juan Carlos Gené del Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. «35 páginas mecanografiadas sobre *ULF* (aunque la numeración llegue al 34, una está mal numerada). Algunos títulos: *Circo criollo*, *Juan Moreira*, *Eva Perón actriz de radio*. Hay relatos de muchas situaciones autobiográficas.»

14 Hipólito Yrigoyen fue el primer presidente argentino elegido mediante el voto en 1916. Con tradición radical, conformó la línea más personalista, con un corte de estilo similar al de los caudillos y se ubicó por fuera del radicalismo conservador. Ganó dos elecciones consecutivas gracias al voto del pueblo, pero fue derrocado por el golpe de Estado de 1930 al mando de Uriburu.

15 Alfredo Palacios se lo reconoce entre otros hechos por haber sido un diputado por el Partido Socialista que defendió y propulsó las temáticas de la mujer. A pesar de que Palacios nunca fue un defensor del peronismo, la línea de pensamiento que acuñaron los peronistas de izquierda *a posteriori*, retomaban parte de sus políticas.



lucha de aquellos fueron finalmente instaladas en el peronismo de la mano de Perón y Evita. En esto imagina y construye la prehistoria de los padres de los protagonistas. Esta línea que destacaba como mencionamos lo popular, lo construye a partir de la observación sobre las prácticas culturales como la historia del circo criollo, el tango, el Juan Moreira¹⁶, Santos Vega¹⁷ e incluso el mundo prostibulario. Así enlaza también el mundo de la radio con sus estrellas del radioteatro en las que vuelve aparecer en su discurso Eva Duarte, tanto como también determinadas prácticas sociales como los paseos por la costanera. De este modo menciona en la página nueve del estudio mecanografiado sobre Paloma y Jacinto:

Para la gente de abajo, como Jacinto y Paloma, solo con el peronismo los «pobres», los «humildes», los «descamisados», dejaron de ser palabras y fueron concepto de solidaridad y un concepto político. En él se sintieron por primera vez como parte importante del país, a partir del peronismo. Para esa gente, el peronismo no es solo partido y movimiento político defensor de sus intereses: es causa popular, es identidad de humildes y de pobres, es nacionalidad. Casi una religión. (...) De modo que en Jacinto, fantasear con que trabajó con Evita, no es solo un efecto esclerótico de la memoria: es también un hecho de propia afirmación. (35 páginas mecanografiadas, p. 9)

A su vez, señala la manera en qué el gaucho era retomado en tanto en la tradición popular del circo criollo estaban íntimamente vinculados. Tan es así que brinda una reflexión geográfica sobre a qué ciudades hubiese pasado este circo que imagina en la prehistoria de los personajes y por qué menciona ciudades como Magdalena, Tres Arroyos, Rafaela, Pergamino, Río Cuarto o La Rioja: zonas de caudillos y de folclore. Para que se comprenda, es muy explícito en la prehistoria que menciona sobre Paloma. Ella, de origen judío, fue expulsada de su casa por un embarazo de soltera. A partir de allí rueda un tiempo hasta cumplir el inevitable destino de las mujeres marginales de entonces (y

16 Fue un personaje histórico que tras la novela de Eduardo Gutiérrez se instaló en el imaginario popular de la Argentina como un gaucho justiciero.

17 Fue un gaucho argentino payador. Cuenta la leyenda que murió en un enfrentamiento con Juan sin ropa. Son numerosas las representaciones en novela, poemas, obras teatrales y cinematográficas que narran el mito. Pero se recuerda el folletín de Eduardo Gutiérrez que luego sería llevado a escena por los Podestá.



ahora?...). Un día, un cuchillero de circo con vocación de rufián, la ganó en limpio juego de monte y se la lleva para todo servicio... Jacinto la conoció en un circo y... lo demás es la obra (35 páginas mecanografiadas, ULF, p. 14)

Dentro del relato se incorporaba a la historia de los dos viejos circenses una cinta de audio. Ellos la grababan para hacérsela llegar a su hijo exiliado en Suecia –según la memoria fallida de Paloma y Jacinto. En la cinta había referencias sobre los materiales históricos que retoma la obra: por ejemplo discursos de Evita, de Perón, rugidos y gritos de la multitud enardecida. Claudio Di Girólamo, director chileno de la puesta estrenada en el San Martín planteaba en una carta que «Jacinto y Paloma son seres que, al tratar de rescatar con desesperación su historia personal, resucitan la memoria común de un pueblo en sus mitos, sus sueños y las tentativas exitosas o fallidas de la realización de sus utopías». (Sobre con carta de Di Girolamo (Chile) a J. C. Gené (Venezuela) enviada el 24 de febrero de 1988. Archivo Juan Carlos Gené).

A su vez, el estudio que –como mencionamos– daba cuenta de la prehistoria de los personajes, desde nuestro punto de vista hacía descansar lo simbólico en los objetos, la escenografía y el vestuario. Ambos ancianos vestían con algunas prendas fuera de época, como la galera. La escenografía y el exceso de los objetos atiborrados en la escena referían a una historia desordenada, justamente, a la memoria de Paloma y Jacinto.

Constatamos esta visión observando las fotografías que se pueden apreciar en el archivo Juan Carlos Gené. Aquellas muestran un espacio despojado de una estructura que formalice lo edilicio del lugar. El diseño del espacio escénico aprovechaba las paredes de ladrillo a la vista de la sala para mostrar objetos acumulados a lo largo de los años por estos dos artistas circenses que no lograban reconstruir una estructura sólida de su historia: un elemento sintomático que se refleja en la selección de los objetos y en la conformación del vestuario. Ambos personajes parecen haber quedado varados en los años ‘30 con su vestimenta. Esto refleja la historia pasada mezclada con su trayectoria teatral. Este tipo de vestuario se ve con



notoriedad en los figurines entregados al archivo. Por ejemplo, el traje de gaucho y el smoking cobran gran importancia para el picadero y para la comedia de salón, respectivamente. Todos estos elementos escénicos, que se encuentran en los rastros que ofrece el texto, construyen la vida de seres desclasados y perseguidos a quienes los flashes de la historia política los lleva a la dolorosa situación de comprender que su hijo ha sido asesinado. En una nota para la revista *Ritmo mujer*, se menciona que *ULF* es un microcosmos que «amalgama el mito y la historia, como lo hace a menudo el teatro latinoamericano» (*Ritmo mujer*, s/d, en Archivo Juan Carlos Gené). En este punto, *ULF* da cuenta de cómo la memoria se nutre de recuerdos que se alejan de los hechos reales. Gené declaraba para una entrevista con Carmen Correa que

La creación tiene sus misterios, no se puede racionalizar demasiado. Al tratar los mitos nacionales, los personajes, esos ancianos de memoria confundida, expresan la visión obsesiva y fantasmagórica que tienen de aquellos hechos. (Entrevista a Juan Carlos Gené por Carmen Correa para «Literatura y libros» (25/06/1989) Archivo Juan Carlos Gené)

Lo interesante es ver cómo la obra nos recuerda por momentos al personaje de *La última cinta de Krapp* (1958) de Samuel Beckett, que no logra reconocerse en el audio. En este caso, los audios que surgen mientras los ancianos graban la cinta para su hijo supuestamente en Suecia, denuncian justamente la crisis de esos discursos en tanto que se divorcian de su referencia histórica para formar parte de la vida de dos personajes ridículos que justamente irán a mostrar la falacia en la que puede caer la palabra.

Esta construcción de la obra da cuenta de una búsqueda realista que mediante la justificación de la senilidad de los dos ancianos vira su poética hacia la parodia del realismo. Es allí donde se cuestiona la posibilidad de comunicación de la palabra, y la tensión entre la memoria y la historia. El acto memorial no puede no ser sino desde la locura, en tanto que se recuerda el terror, la afección que produjeron los hechos y no los datos históricos. Desde este lugar *ULF* entremezcla el costado absurdisto con los hechos históricos que florecen en la memoria senil de los dos viejos. Ese costado se puede



observar en el diálogo que volcamos en el cuerpo del texto, donde los personajes niegan la muerte de su hijo. La memoria sobre un cuerpo desaparecido produce esa paradoja: no está muerto, está desaparecido. La locura es entonces una herramienta que se utiliza dentro de la narrativa de la obra para dar cuenta de esa paradoja que se produjo en el período de la última dictadura argentina.

Conclusiones

Al haber realizado este estudio de caso pudimos repensar como se reformulan los hechos históricos vividos bajo la perspectiva ideológica de los personajes que remiten al peronismo de izquierda. En este caso, tal como fuimos analizando, un mito como el del regreso de Perón en el avión negro descansó en la historia política, social y cultural de la Argentina. A su vez Gené decidió ficcionalizar un hecho concreto como el asesinato de Olof Palme, para establecer una analogía política entre Palme y la desaparición del hijo de los protagonistas. Asimismo la obra, con sus entrecruzamientos históricos, también reflexiona sobre ese amplio pasado que ya mencionaba Gené en las páginas mecanografiadas, desde los mitos gauchos, hasta la historia política de Yrigoyen, Perón y Evita. . Sus reflexiones partían desde su presente que le permitía abordar estos temas indagando sobre su propia ideología y retomando el imaginario por el que había sido atravesado en la década de los setenta. En este sentido, la escritura de esta obra es una creación que se permite expresar las consecuencias del terrorismo de estado y del pasado reciente. Gené –como bien declara en las páginas mecanografiadas entre 1986 y 1988, año en que se estrena la obra– ya se sentía un poco distanciado de la época de la dictadura y esto le permitía volcar ese pasado en los personajes de Paloma y Jacinto. Así, muestra desde sus personajes la construcción de una tradición selectiva conformada a partir de una lectura específica de los hechos políticos y culturales de Argentina que permanecen en el imaginario descripto.



En esta instancia ya no era necesaria una búsqueda de Verdad, sino que el ejercicio de recordar reconstruye esta memoria colectiva altamente afectada que se aleja de la veracidad del acontecimiento específico. Lo que recuerdan los personajes es lo traumático y la violencia de los hechos, no los hechos en sí. Y para recordar, (dejando a la vista las falencias de aquellos recuerdos, los espacios vacíos, los tiempos inconexos), se habilita la evidencia de la ideología peronista de izquierda de los personajes, a través de los diálogos, de la cinta grabada, de la referencia a Olof Palme, para trazar una narrativa que recorre la historia presente, la reciente y la vivida en el pasado. En este sentido, tal como vimos, la historia de los personajes transcurre mediante una temporalidad que contrapone lo popular a la élite, y lo muestra desde la escenografía, el vestuario. Asimismo esta narrativa fue pensada y aplicada a la puesta en escena que construyó Claudio Di Girólamo para el Teatro San Martín. A su vez, recordemos que la micropoética que propone Gené en esta obra varía entre la poética abstracta del realismo y las macropoéticas que se desprenden de él, como el expresionismo y el absurdo; una justificación poética que da cuenta de la complejidad de los espacios de la memoria, de las subjetividades y de la afección de los personajes que narran su vida.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHETTI, Roberto, «El avión negro», Disponible en: <http://www.robertobaschetti.com/pdf/EL%20AVION%20NEGRO.pdf>
- COSENTINO, Olga, *Mi patria es el escenario. Biografía a dos voces de Juan Carlos Gené*, Buenos Aires: El corregidor, 2015.
- CHARTIER, Roger, *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- DUBATTI, Jorge, *Cartografía teatral*, Buenos Aires: Atuel, 2008
- _____, *Concepciones del teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- _____, *Historia del actor II*, Buenos Aires, Colihue, 2009.



- _____, «El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)», *ILCEA*, 2015 Disponible en: <http://ilcea.revues.org/3156>
- FEIMANN, Juan Pablo, *Peronismo. Filosofía política de una obstinación argentina*, «Prólogo» «Introducción», Página 12, 25/11/2007, Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/especiales/archivo/peronismo_feinmann/CLASE1.pdf.
- GENÉ, Juan Carlos, «Memorial del cordero asesinado», *Revista Teatro/Celcit. Dramática Latinoamericana*, 1992.
- JELIN, Elizabeth, «Historia, memoria social y testimonio o la legitimidad de la palabra» en *Revista Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 2001, Vol. 1, Nº1.
- LEIVA, María Luján, *Latinoamericanos en Suecia. Una historia narrada por artistas y escritores*. Universidad de Upsala, 2000.
- MAURO, Karina, «El actor entre la dictadura y la posdictadura. Corporalidades en pugna en el cine y el teatro argentinos durante el retorno democrático (1983/1989)», *Iberoamericana*, XVI, 61, 2016, págs. 211-232. Disponible en: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/1104/1926>
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Tomo I, Barcelona, Paidós, 1998.
- RAIMUNDI, Marta Mariasole, «El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura», *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. 2008. Disponible en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/37982>
- SVAMPA, Maristella, «El populismo imposible y sus actores, 1973-1976» en JAMES, Daniel, *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Tomo 9, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- VERZERO, Lorena, «El teatro como herramienta de campaña electoral: operaciones simbólicas en el segundo peronismo», *Telón de Fondo*.



Revista de Teoría y Crítica Teatral, N° 7, julio, 2008. ISSN 1669-6301.

VILLAGRA, Irene, *Estudio crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto 1982 y 1983*, Buenos Aires: Editado por la autora e impreso en el taller de la Cooperativa El Zócalo Ltda, 2015.

_____, *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*, La Plata, Al margen, 2013.

WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 2000.

WHITE, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, FCE, 1992.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Antropología del imaginario*, Buenos Aires, Colecciones del sol, 2008

Fuentes

Archivo «Juan Carlos Gené» (Posee documentación sobre *Ulf*: manuscritos, fotos, traducciones, afiches, programas de mano, reseñas, críticas, documentación sobre las giras y las representaciones en otros países. Intercambio epistolar con Oscar Fressler y con otras personalidades involucradas en las diversas puestas de *Ulf*), Instituto de Artes del Espectáculo «Raúl Castagnino», Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Fuente consultada Carpeta Teatro: Originales (se respeta el orden y la estructura de edición expuesta en el archivo)

-*Circulares con programación del «Centre Pompidou». Carta de Oscar Fressler a J. C. Gené del 01/12/1992.*

-*Copia de la versión alemana de ULF, programa de mano de la representación, con nota manuscrita a Gené y una foto. Dos copias de la versión francesa de ULF, gacetilla de la representación.*

-*Dos programas de mano «Grupo Trampolín presenta ULF, de Juan Carlos Gené» (San Carlos de Bariloche 1991). Un folio con un programas de mano «Grupo Trampolín presenta ULF, de Juan Carlos Gené», recortes periodísticos sobre la representación de Río Negro (19/06/1991) y El Observador (29/06 al 06/07 de*



1991). Un folio con recortes periodísticos de Río Negro (15/06/1991) y Prensa Bariloche (17/06/1991 y 26/07/1991). Un folio con fotocopias de cinco fotos de la representación de ULF.

-Carta / Gacetilla del «Grupo Argentino de Teatro El Támano» (Estocolmo, Suecia) del 18/01/1991.

-Programa de mano de la representación de ULF en Suecia. Programación de «WIWARGENTINA 4» (2 de abril – 31 de mayo de 1990) realizado en Milán, Italia.

-Dos programas de mano de ULF en el FESTELAT 90.

-Revista del «IV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz» (España, octubre 1989).

-Un sobre de papel madera que contiene: un fax y una carta de Juan Gentile (Instituto Teatral El Galpón, Montevideo, Uruguay) a J. C. Carta de Juan Antonio Tribulo a Argentores solicitando gestionar los derechos de ULF en Tucumán (16/05/1989).

-Carta de Juan Antonio Tribulo a Juan Carlos Gené (28/09/1990); adjunta las repercusiones de la representación de ULF en Tucumán

-Texto original mecanografiado de ULF escrito en Caracas (septiembre '86 a marzo '87). Aquí son tres los personajes: Jacinto, Paloma y Muchacha.

-Un sobre blanco «ULF Oder Der Blaue Traum» con 9 fotos en blanco y negro de la representación de ULF.

-Un póster de ULF en Viena.

-Tres programas de mano en blanco y negro de la representación de ULF en Viena (teatro WUK).

-Carta manuscrita de Mario Galvano a J. C. Gené del 22/05/1997.

-Carta de Mario Galvano a J. C. Gené del 04/03/1998.

-Carta a Mario Galvano de «Österreichische Botschaft Buenos Aires» del 12/01/1998 en castellano.

-Pequeña revista: «Comuna Baires – Programa stagione 1989 / 90».

-Gacetilla de prensa de WIW ARGENTINA 4.

- Recorte periodístico de página 12 (24/12/1988) con declaraciones de J. C. Gené sobre la actualidad del teatro.

- Nota a Verónica Oddó en Página 12 (16/06/1989).



- *Entrevista a Juan Carlos Gené realizada por Carmen Correa para «Literatura y libros» (25/06/1989).- Revista «Las Otras», Número 2 de diciembre de 1988, incluye crítica a ULF (páginas 30 y 31).*

Referidos a ULF (El Día, Ámbito Financiero, Clarín, La Nación, El Herald de Buenos Aires, Página 12, La Razón, El Periodista de Buenos Aires, La Prensa, Argentinisches Tageblatt, El Cronista Comercial, El Ciudadano, El Observador, El Economista, Hoy –Mendoza–, Buenos Aires Herald, revistas Redacción, Qué hacemos, Vosotras y Gente).-Entrevista a Juan Carlos Gené en La Nación (20/10/1988).

-*Nota sobre el director de la obra Claudio Di Girolamo en KTVS Informa (noviembre / diciembre 1988).*

-*Fotocopia del borrador de la nota a Juan Carlos Gené realizada por Carmen Correa para «Literatura y libros», con nota de la autora y correcciones de J.C. Gené.*

-*Fotocopias de 9 fotos numeradas de la escenografía y tres de la representación de ULF.*

-*Carta de María Luján Leiva a Verónica Oddó y J. C. Gené del 29/08/2000.*

-*Fotocopia de texto de María Luján Leiva «Latinoamericanos en Suecia»; incluye un capítulo sobre Olof Palme tomando como referencia ULF.*

-*35 páginas mecanografiadas sobre ULF (aunque la numeración llegue al 34, una está mal numerada). Algunos títulos: Circo criollo, Juan Moreyra, Eva Perón actriz de radio. Hay relatos de muchas situaciones autobiográficas.*

-*Carta de J. C. Gené a «Claudio (Di Girolamo)», 14/12/1988.*

-*Carta manuscrita de Claudio Di Girolamo a J. C. Gené y Verónica Oddó (tres páginas). Sobre con carta de Di Girolamo (Chile) a J. C. Gené (Venezuela) enviada el 24 de febrero de 1988.*

-*Carta de Juan Antonio Tribulo (Tucumán) a J. C. Gené del 21/03/1990.*

-*Carta de Oscar Fessler a J. C. Gené del 18/10/1990.*

-*Carta de J. C. Gené al TMGSM del 10/12/1991 adjuntando detalle de material de ULF devuelto al teatro.*

-*Texto mecanografiado de Memorial del cordero asesinado... de Juan Carlos Gené, con correcciones.*

-*Pegado en una hoja, un programa de mano de Memorial del cordero asesinado.*

