

Federico, en carne viva: un cisma en el discurso del dramaturgo José Moreno Arenas

Federico, en carne viva: a schism in the speech's José Moreno Arenas playwright

JUANA ESCABIAS TORO

Universidad Complutense de Madrid, Av. Complutense 3, 28040-Madrid.

Dirección de correo electrónico jnescabias@ucm.es

ORCID:0000-0001-9857-8289

Recibido: 05/09/2021. Aceptado: 09/10/2021.

Cómo citar: Escabias Toro, Juana, "Federico en carne viva: un cisma en el discurso del dramaturgo José Moreno Arenas", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 19 (2021): 61-80.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.19.2021.61-80>

Resumen: Este artículo indaga en los mecanismos creativos más recónditos del dramaturgo José Moreno Arenas en relación con la concepción y elaboración de su última obra, *Federico, en carne viva*. La pieza supone un giro de ciento ochenta grados en el estilo de este veterano autor, una absoluta transformación de su escritura teatral que demanda una rigurosa observación y análisis. La semiótica y determinados conceptos que emergen de ella se presentan como la mejor herramienta para la tarea.

Palabras clave: José Moreno Arenas; teatro español; teatro contemporáneo; teatro biográfico; Federico García Lorca.

Abstract: This article investigates the most hidden creative mechanisms of the playwright José Moreno Arenas in relation to the conception and elaboration of his latest work, *Federico, en carne viva*. This play represents a 180 degree turn in the style of this veteran author, an absolute transformation of his theatrical writing that requires rigorous observation and analysis. Semiotics and certain concepts that emerge from it are presented as the best tool for the task.

Keywords: José Moreno Arenas; Spanish theater; contemporary theater; biographical theater, Federico García Lorca.

Sumario: Introducción. Trayectoria de José Moreno Arenas. Sobre *Federico, en carne viva*. La recepción en *Federico, en carne viva*. La "metamorfosis" de Moreno Arenas. Conclusiones.

Summary: Introduction. José Moreno Arenas' trajectory. About *Federico, en carne viva*. The reception in *Federico, en carne viva*. La "metamorfosis" de Moreno Arenas. Conclusions.

INTRODUCCIÓN

En “La muerte del autor”, a propósito de una novela de Honoré de Balzac que forma parte de “La Comedia Humana”, Roland Barthes elabora una reflexión de gran calado sobre la diversidad de voces narrativas que concurren en un texto literario como producto del bagaje cultural del que hace acopio su creador:

¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas “literarias” sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? (Barthes, 1987: 65).

Michel Foucault incide en esa línea de pensamiento en su texto “¿Qué es un autor?”, tomando como punto de partida varios conceptos fundamentales en su opinión: la relación de apropiación de ese creador respecto a sus creaciones, la relación de atribución existente entre la persona y lo escrito y la posición que manifiesta ese autor frente a las diferentes modalidades de discurso y campos discursivos. Para Foucault (1999) la noción de autor constituye el momento máximo del proceso de individualización de la historia de las ideas.

Estableciendo como premisa la relación entre autor y creación, cada obra literaria es poseedora de un principio que articula su sentido. Los textos no solo son hechos sociales y culturales, cada libro nos habla desde el momento con el que se relaciona social e históricamente. Pero esos libros, pese a ser únicos y originales, forman parte a su vez de redes de textos. La intertextualidad, que define este fenómeno y que en la práctica marca la relación existente entre un texto y otro texto fue enunciada por Julia Kristeva (1978) a partir de Mijail Bajtin. Esa cualidad intrínseca a la naturaleza de cualquier texto nos permite encontrar convergencias o divergencias entre ellos y establecer diálogos que evidencien las características que poseen de forma exclusiva. Para Bajtin (1989), cualquier relación entre textos supone una relación entre puntos de vista articulada sobre un eje establecido entre la distancia y la identificación, que debe entenderse como diálogo a todos los niveles: entre ideas, clases sociales o cosmovisiones.

Complementando la definición de intertextualidad, Gerard Genette (1989) enuncia la de architextualidad para referirse al proceso de conexión de textos comprendidos dentro del mismo género. Pero resulta obligado unir a todos esos conceptos otro igualmente importante para nuestro propósito, el de logosfera, enunciado por Roland Barthes y definido por él con las siguientes palabras: “Todo lo que leemos y escuchamos nos recubre como una capa, nos rodea y nos envuelve como un hábitat propio: es la logosfera. Esta logosfera nos viene dada por nuestra época, nuestra clase, nuestro oficio; es una premisa del sujeto” (Barthes, 2009: 362).

Empleando como punto de partida estos conceptos, indagaremos en los mecanismos causantes de la ruptura de José Moreno Arenas con el estilo al que ha sido fiel durante sus más de cuarenta años de ejercicio como escritor dramático, materializada en la escritura de *Federico, en carne viva*. Exploraremos la diversidad de voces narrativas de ese texto, la relación de su autor con su creación y con sus demás creaciones, así como con el discurso de esta pieza y con sus otros discursos. Asimismo, realizaremos una prospección de esta pieza desde el punto de vista de la intertextualidad y la architextualidad.

1. TRAYECTORIA DE JOSÉ MORENO ARENAS

Resumir la trayectoria como dramaturgo de José Moreno Arenas en unos párrafos es una tarea ingente. José Moreno Arenas (Granada, 1954), dueño de un teatro de gran originalidad, ha publicado a día de hoy una treintena de libros que compilan su producción como creador. Ha publicado más de setenta obras cortas y cinco largas, textos que han sido objeto de numerosas puestas en escena en España y otros países. Su teatro, estudiado en todo el mundo, está traducido a diez idiomas, entre ellos el ruso, griego, árabe, chino y japonés.

Su producción teatral se compone abrumadoramente de textos breves de carácter cómico. Él creó una novedosa estructura para la que el investigador Adelardo Méndez Moya acuñó la denominación de “pulga dramática”,¹ pieza extremadamente corta en la que tensión argumental y conflicto se condensan en un tamaño casi imposible de concebir, de una a cinco páginas. La eficacia dramática en ellas es magistral, porque los elementos son depurados al máximo. Varios ejemplos de pulgas

¹ Abelardo Méndez Moya describió así estas piezas no solo por su escueto tamaño, sino también por sus características: molestas e incluso dolorosas por sus mordeduras.

dramáticas son *La sugerencia* (2001), *El fontanero* (2001) o *El problema* (2010). La crítica al poder político, a los micropoderes presentes en cualquier ámbito social y el poder de los medios de comunicación han sido explorados por el autor en varias ocasiones y desde diferentes perspectivas, dando origen a minipiezas como *El tranvía* (2001) o a las que se unen *La noticia* (2003), *La televisión* (2003) o *El titular* (2005), englobadas las tres últimas dentro de la *Trilogía mínima del cuarto poder*. Todas ellas profundizan en los manejos y entresijos de la elaboración de contenidos informativos por parte de los medios y en cómo el público los recibe, digiere e interpreta.

El poder patriarcal y sus manifestaciones también ha sido objeto de su interés (un ejemplo son sus minipiezas *La pena*, de 2009, o *El corazón*, de 2010), como lo es el intrincado mundo de las relaciones sexuales y la urgente necesidad de encuentros eróticos que algunos seres humanos convierten en adicción, que él aborda en *El tropezón*, *El fontanero*, *La agenda* o *La cantante* (todas ellas de 2003) y también en *El ménage à trois* (2010) o *Las olas* (2013). El racismo se presenta como otro tema frecuente en su teatro, sirviendo como ejemplo sus piezas *El safari*, de 2004, *El cuchitril*, de 2005 o *El deseo*, de 2011. Otros numerosos temas transitan por su obra, con la comunicación humana y la incomunicación como piedra angular en la mayoría de ellos.

Moreno Arenas nunca ofrece fórmulas magistrales para comprender sus obras ni moralejas como colofón a las mismas, no se posiciona a favor de uno u otro personaje o desenlace. Planta un conflicto frente a los ojos del público o lector y demanda que él mismo conjeture y opte por su propia solución. Sus obras exigen un receptor participativo que haga suyos los textos que ve o lee y los reinterpreten enriqueciéndolos bajo su punto de vista. Moreno Arenas concibe sus creaciones para establecer un diálogo con su futuro público. Gutiérrez Carbajo señala esta especial importancia que el dramaturgo otorga a la relación entre enunciador y espectador, “que con frecuencia lo convierte en personaje de la obra, como sucede en *El aparcamiento*, donde el espectador exclama con vehemencia: “Los tres vehículos son míos. ¡Los tres!” (Gutiérrez Carbajo, 2018: 285).

Otro término característico en exclusiva del teatro de José Moreno Arenas es el de “Teatro indigesto”, que él mismo acuñó para definir el contenido de su dramaturgia: piezas críticas con los usos y costumbres sociales, con las instituciones, con el egoísmo o la prepotencia, con la hipocresía o el nepotismo, contra el abuso de autoridad, contra la ignorancia y la pacatería... En definitiva, un teatro incómodo que ataca

frontalmente los vicios y deformaciones de esta sociedad humana que, en sus vertientes más degeneradas y esperpénticas, son ridiculizadas por el dramaturgo. Sus obras son como tiros directos contra algo, como dardos en muchas ocasiones despiadados que él clava con acierto en cada situación sobre la que reclama que público o lectores dirijan su atención.

A las peculiaridades de este dramaturgo ya destacadas sumamos una nueva, su teatro didascálico, en el que las acotaciones concentran en su totalidad la acción dramática, prescindiendo de la característica más intrínseca del teatro el diálogo. Susana Báez habla de “El poder del silencio del teatro mínimo” (Báez, 2013: 31) en referencia a este tipo de dramaturgia de Moreno Arenas, teatro de compleja escritura y cargado de posibilidades semánticas “tanto por su estructura hipertextual como por su contenido” (Báez, 2013: 31) y que, pese a la ausencia de parlamentos, no es un mero divertimento lingüístico, sino un producto creativo ligado a la realidad y fuertemente comprometido con la sociedad.

Este peso de las acotaciones, absoluto en su teatro didascálico, cobra importancia generalmente en toda la producción de Moreno Arenas, que lejos de utilizarlas con una misión exclusivamente funcional, las cuida y elabora convirtiéndolas en auténticas piezas literarias artesanas cargadas de poesía y vida propia. Esas didascalías, “texto secundario por excelencia, ha pasado a ser texto primario, por lo tanto, texto único que permitirá la representación de una nueva escritura escénica” (Romero, 2003: 7). Esta técnica entronca directamente con la polémica sobre de la desconfianza en el lenguaje, recurrente en el discurso humanista desde el siglo pasado, una reflexión sobre la imposibilidad de la lengua para definir la realidad y la capacidad “del dramático recurso al silencio para expresar aquello que las palabras no dicen” (Flórez, 2009: 9).

Los investigadores que se han adentrado en el estudio del teatro de Moreno Arenas han destacado la influencia en él de autores como Aristófanes, Lope de Rueda, Cervantes, Quevedo, Calderón de la Barca, Valle-Inclán, Pirandello, Artaud, Beckett, Ionesco, Fo, Mihura, Jardiel Poncela, Martínez Ballesteros, Ruibal, Martínez Mediero, Díaz o Brossa, entre otros. John P. Gabriele relaciona el teatro del autor con el absurdo existente en el comportamiento humano, y lo define como “recortes teatrales, fotos situacionales o flashes dramáticos” (Gabriele, 2010, 81), textos que, como acertadamente señala Eileen J. Doll, conectan con toda una tradición europea que participa en el fenómeno de la postmodernidad a través de su “condición fragmentaria” (Doll, 2016, 91). Remedios Sánchez García, además de vincular su teatro al de los máximos

representantes europeos del humor, habla de su capacidad para cuestionar los valores y de su compromiso con la realidad en la que se produce, y elogia la síntesis que lo caracteriza y la “destilación del conflicto” (Sánchez García, 2016, 97).

Lourdes Bueno remarca “su lenguaje directo y mordaz, sus personajes tan cotidianos como esperpénticos, sus escenarios minimalistas y sus mensajes categóricos” (Bueno, 2019: 1) y que el dramaturgo ha sabido crear un extenso corpus dramático en el que transpira por todos los poros su estilo creativo y personal, imprimiendo su inconfundible sello a cada uno de sus textos. Gutiérrez Carbajo hace hincapié en su “gran potencia dramática” (Gutiérrez Carbajo, 2016: 47) y Méndez Moya en el desarrollo alegórico de su teatro, llevado a situaciones límite, en su ataque frontal y virulento contra los preceptos de la sociedad burguesa y en su “distancia del realismo y proximidad al disparate” (Méndez Moya, 2001: 10-11). Linares repara en que en sus textos “teatro y sociedad se iluminan mutuamente de un modo espectacular” (Linares, 2016: 273) y Orozco Vera en que el autor hace gala de una filosofía que desnuda la deshumanizada existencia que caracteriza la época contemporánea y que “en sus textos se manifiestan atinadas reflexiones sobre la creación dramática y los entresijos de la puesta en escena” (Orozco Vera, 2016 a: 308). Polly Hodge, lo considera “un maestro de la mejor ironía dramática, el diálogo más perspicaz y la más jugosa sátira” (Hodge, 2016: 83).

3. SOBRE *FEDERICO, EN CARNE VIVA*

Federico, en carne viva tiene una doble intencionalidad, poner de manifiesto la predilección de Federico García Lorca por lo que él denominaba su “teatro imposible” (piezas definidas por la crítica como teatro surrealista entre las que se encuentran *El público*, *Así que pasen cinco años* y *La comedia sin título*) y poner sobre la mesa su relación amorosa con el joven Juan Ramírez de Lucas, “El rubio de Albacete”². Cuando se conocieron, Federico tenía treinta y ocho, Juan tan solo diecinueve.

Existen otros dos textos teatrales que sacan a la luz la homosexualidad de García Lorca, *La piedra oscura*³ y *Los amores oscuros*. Este último también tiene por protagonista a Juan Ramírez de Lucas. Se estrenó en el

² Consultar “Aquel rubio de Albacete” de El País, 06 de julio de 2012.

³ La obra es de Alberto Conejero, pero su protagonista no es Juan, sino Rafael Rodríguez.

Teatro Español el 28 de junio de 2017, y es una adaptación teatral no publicada de la novela homónima del escritor andaluz Manuel Francisco Reina, editada en 2012 y muy valiosa como testimonio histórico, ya que su autor realizó una larga y minuciosa investigación sobre este personaje y su relación con Lorca antes de escribirla. Su trama arranca en el hospital en el que Juan, a punto de morir, conversa con una enfermera. En su lecho de muerte confiesa el secreto mejor guardado de su vida, su historia de amor con Federico. Noche a noche, capítulo a capítulo de la novela, Juan desgana su vida ante su interlocutora, los días pasados junto a Lorca.

Federico, en carne viva, tiene dos protagonistas fundamentales, García Lorca y Margarita Xirgu, su “antagonista” en escena, frente a la que el poeta desnuda su alma, confesándole lo que se siente obligado a ocultar ante los ojos de todos. La obra tiene seis personajes más de carácter secundario, mayoritariamente extraídos de piezas del “teatro costumbrista” de Federico: María Josefa, Bernarda Alba, Pepe el Romano, Yerma, don Perlimplín y Buster Keaton⁴, que van interviniendo de forma brusca en la trama, interrumpiendo la conversación entre Federico y Margarita y el hilo conductor de la trama (ya que esa confesión constituye la espina dorsal de la estructura del texto) para llevar a los dos protagonistas a otros espacios y tiempos escénicos, en una auténtica ruptura cronológico-espacial en la que estos personajes secundarios interpelan a los principales y se enfrentan a ellos.

Pero estos personajes secundarios, en un alarde de triple salto mortal estructural, también se convierten en público que asiste a la función. En las representaciones teatrales que ha conocido la pieza, los actores que los encarnan aparecen en determinados momentos sentados en las butacas, entre el público real, y desde allí se dirigen a los actores que protagonizan los papeles de Federico y Margarita. Comprobamos, por tanto, que se trata de una obra de gran complejidad estilística y estructural que puede ser objeto de múltiples análisis e interpretaciones por sus posibilidades no solo formales sino también simbólicas. El juego entre planos convergentes y divergentes es continuo, así como los saltos en el tiempo y el espacio.

Esta obra dinamita el concepto de teatro aristotélico, por sus breves escenas que se suceden ininterrumpidamente, su tratamiento del tiempo y sus numerosos espacios argumentales reales y aludidos, con la dificultad que eso conlleva para una puesta en escena que, siguiendo a Kowzan

⁴ Keaton protagoniza un poema de *Poeta en Nueva York* y un guion de García Lorca.

(1997) debe ser un producto teatral capaz de ser comunicado en el espacio y el tiempo y que como asegura Carmen Bobes debe poner en relación “los conceptos de espacio-tiempo y movimiento” (Bobes, 1997: 24).

Otro elemento esencial en la obra son las acotaciones, que según Ubersfeld, no solo establecen el contexto de la comunicación, sino que determinan su pragmática, lo que equivale a decir “las condiciones concretas del uso de la palabra” Ubersfeld, 1989: 17). Se aprecia una importante presencia de la función expresiva en estas acotaciones, que complementa la función referencial reelaborada por Ingarden (1997) para la peculiaridad teatral como recurso para significar sensaciones y estados emocionales que necesariamente van vinculados a una situación dramática. En esta obra, la efectividad del lenguaje de las didascalias puede ser especialmente apreciada en la que el autor emplea para iniciar la obra, en la que “constituye el único material” (Veltrusky, 1990: 15).

El texto presenta conflictos de carácter interno junto a otros de carácter externo desarrollados “en un espacio físico y cultural determinado” (Ubersfeld, 1989: 137). Alrededor de los protagonistas y de los personajes secundarios aparecen nuevos “personajes latentes” (García Barrientos, 2003, 1629, situados en las encrucijadas de toda incertidumbre analítica tanto textual como metodológica (Ubersfeld, 1989: 85) que aportan intensidad y le confieren al texto ritmo. Las voces que emergen tras la escena son estrategias fundamentales que hacen avanzar la historia y dibujan en su totalidad las personalidades del resto de los personajes a través de “el contexto formado por sus discursos” (Veltrusky, 1990: 18).

Federico, en carne viva señala de manera especialmente incisiva los intereses artísticos de García Lorca, defendiendo su verdadera esencia como creador, la innovación, preferencia que se aprecia en *Poeta en Nueva York* y en su “teatro imposible”. Moreno Arenas retrata con acierto el conflicto interno vital desatado en el poeta entre el conservadurismo (representado por su poesía y teatro costumbrista) y la innovación, encarnada en su teatro y poseía surrealista y en su pasión amorosa por los hombres, prohibidos estos últimos por el férreo código de conducta del círculo social al que pertenece y que él sabe convertir en uno de los protagonistas fundamentales de su pieza.

Una herramienta cardinal en la construcción de este texto dramático es el empleo del metateatro o “juego de niveles dramáticos” (García Barrientos, 2003: 229), un teatro que siguiendo a Patrice Pavis “habla de sí mismo y se autorepresenta” (Pavis, 2013, 288). Moreno Arenas ha utilizado frecuentemente el metateatro a lo largo de su prolífica y dilatada

carrera, llamando la atención de diferentes investigadores, entre ellos Francisco Gutiérrez Carbajo que, a propósito de una de sus piezas, *El silencio*, destaca que, al margen del interesante juego del teatro dentro del teatro, el texto posee la virtud de que las palabras que contiene, producto de un estudiado efecto, sirven “para resaltar el silencio” (Gutiérrez Carbajo, 2016: 31). Otra referencia al metateatro de Moreno Arenas la encontramos en el análisis de *El aparcamiento* (en Trilogías indigestas I), de la que Heidi Guzman destaca cómo el juego es explotado al máximo por Moreno Arenas. “Este texto confunde, voluntariamente, la escena con la sala y viceversa” (Guzmán, 2015: 74). En *Federico, en carne viva* el juego metateatral también es explotado al máximo, multiplicando de manera intencionada la cantidad de planos posibles que pueden llegar a participar en la ilusión dramática.

La obra posee un antecedente directo, una pieza breve que el propio Moreno Arenas escribió en 2013 y publicó en 2020, *El inframundo*, que ofrece una discusión entre Federico y Margarita Xirgu sobre la escritura del primero. No existe en ella ninguna referencia a la vida privada del escritor. En este texto de veinte páginas de extensión que reivindica el teatro surrealista de García Lorca, se encuentra el germen de *Federico, en carne viva*. A propósito del texto, María Jesús Orozco Vera diserta sobre la capacidad de Moreno Arenas para recrear el perfil costumbrista de la estética lorquiana y para detectar y reivindicar respecto a Federico García Lorca “la innovación y la experimentación formal que proyectaron en él las vanguardias” (Orozco Vera, 2015: 309) y otro de Remedios Sánchez García, que hace especial hincapié en la acertada investigación documental de la que Moreno Arenas se vale para afirmar que Lorca llegó a decir que su razón de ser como artista eran sus comedias imposibles, intenciones recogidas por Moreno Arenas al presentar “el conflicto entre los dramas rurales lorquianos y los textos surrealistas por los que Federico llegó a mostrar predilección” (Sánchez García, Remedios, 2016: 99).

Lourdes Bueno, autora de la edición de *Federico, en carne viva*, también alude en el estudio introductorio con el que acompaña la publicación a *El inframundo* como germen de *Federico, en carne viva*, en la que encuentra valiosos recursos tanto en el terreno de la metateatralidad como en el de la intertextualidad, no solo respecto a las creaciones del propio Federico, sino frente a otras creaciones artísticas:

Este doble diálogo de *Federico, en carne viva* con la obra lorquiana por un lado y, por otro, con el teatro y la creación artística en general, supone un

rendido homenaje del dramaturgo granadino hacia su paisano más “universal” e, irónicamente, más incomprendido. (Bueno, 2019: 9)

4. LA RECEPCIÓN DE *FEDERICO, EN CARNE VIVA*

Federico, en carne viva puede ser calificada como un auténtico fenómeno desde diferentes puntos de vista. El primero de ellos el del mercado editorial del teatro español contemporáneo, en el que numerosos autores acumulan sus obras en cajones ante la imposibilidad de editarlas. La obra, que se publicó en 2019, va a ser nuevamente publicada en 2021 por Ediciones Carena traducida al catalán, y en mayo de 2022 en una antología trilingüe gestada en Atenas con el texto en español, inglés y griego⁵. La Diputación de Granada, por su parte, ya prepara otra nueva edición de la pieza.

La obra se estrenó el 23 de diciembre de 2017 en el Teatro Municipal Cervantes, de Gojar, por la compañía Apasionaria Teatro, con dirección de Elena Bolaños, que interpretó el papel de Margarita Xirgú junto a Rubén Carballés, que dio vida a Federico García Lorca. En 2018, este montaje se representó en el 35º Festival de Teatro de Málaga y viajó al Frida Kahlo Theatre de Los Ángeles y al Murphy Auditorium de New Harmony, continuando después en gira. Para noviembre de 2021, la compañía Karma Teatro ya prepara un nuevo montaje del texto. Existen reseñas de esas puestas en escena, destacando la que realiza José Manuel Motos sobre la perfecta simbiosis entre los personajes de las obras de Federico y los de Moreno Arenas “Parece que sean los mismos, que compartan un mismo tiempo y un mismo espacio” (Motos, 2017). Óscar Romero escribía que “la ambientación, enmarca perfectamente a la estructura dramática del texto y las situaciones se engarzan brillantemente con el realismo de los personajes de Margarita y Federico” (Romero, 2018) y Alberto Mejías que la compañía conseguía “el difícil reto de hablar desde el propio Federico García Lorca (Mejías, 2018).

A juzgar por el contenido de estas reseñas y de otras existentes, las puestas en escena de la obra han sido exitosas, pese a la dificultad que implica un texto de estas características con varios planos de la representación en el que son utilizados al máximo los diferentes sistemas de significación identificados por Kowzan y calificados por él como “interpretables e interpretados” (Kowzan, 1997: 159). Sus diferentes

⁵ La publicación es de Editorial Iaspis, su editor es Stylianos Rodarelis.

montajes han cumplido con la premisa que impone Sarason consiguiendo “un producto final altamente organizado” (Sarason, 2002: 35) y han conseguido salvar las dificultades de índole comunicativo que Manuel Vieites señala como las responsables más frecuentes del fracaso de un espectáculo, al no saberse leer los conflictos que expone una obra “desde la óptica de la comunicación” (Vieites, 2016: 1158).

La recepción crítica realizada por diferentes investigadores teatrales sobre *Federico, en carne viva* también puede ser calificada de fenómeno. Ya su primera edición fue acompañada de un despliegue de valoraciones de especialistas interesados en dejar constancia por escrito de sus impresiones sobre el texto, que había suscitado en ellos gran interés, Albert David Hitchcock, alababa los años de investigación exhaustiva dedicados por el dramaturgo a las fuentes primarias sobre García Lorca para crear “una obra sumamente original que aumenta nuestra comprensión de lo complejo de su ser personal” (Hitchcock, 2019: 14). Méndez Moya consideraba que Moreno Arenas había sabido combinar con acierto la realidad histórico-biográfica de Lorca y el juego metateatral, manifestando su sabiduría y su capacidad intelectual. “desde el rigor y la admiración encontramos al Lorca más auténtico -tanto en lo teatral y artístico como en lo humano- que puede subir a un escenario” (Méndez Moya, 2019: 15).

Mariano de Paco se centraba en la destreza con la que Moreno Arenas había sabido unir esta cualidad a la sinceridad artística, “el conocimiento de la obra del dramaturgo granadino a su admiración por él, los personajes de la vida a los de la ficción y, en suma, la creación artística a los sentimientos” (De Paco, 2019, 15) y Khaled Salem al hecho de que el dramaturgo hubiera recurrido a un lenguaje “poético y al dolor que sugiere el nombre de su paisano, Moreno Arenas crea un mundo mágico comparable con las grandes obras del Siglo de Oro” (Salem, 2019: 16), Virtudes Serrano al acierto con el que Moreno Arenas recoge la esencia humana de Lorca, de un Federico que, como hombre y dramaturgo, se debate “entre la realidad y el deseo, entre lo posible y lo imposible, que constituyen los polos de su vida y su teatro, sin poder abandonar ninguno de sus extremos porque él mismo es uno y otro” (Serrano, 2019, 16), Miguel Ángel Jiménez Aguilar al logro del dramaturgo “al distanciarse del mito para acercarse al hombre (Jiménez Aguilar, 2016, 362).

También de forma abrumadora coincidían los investigadores en señalar que *Federico, en carne viva* suponía un cambio diametral en el

estilo de este dramaturgo, y que la obra les presentaba a un desconocido José Moreno Arenas. “¿Asombro? ¿Sorpresa? ¿Desconcierto? ¿Incredulidad? –escribía en su estudio introductorio Lourdes Bueno– ¿Fascinación” (Bueno, 2019: 1), que reconocía que cualquiera de estas palabras podía describir lo que sintió al terminar de leer la última línea de la obra de este dramaturgo al que conocía y estudiaba desde hacía más de una década y que llegó a sus manos en formato de texto inédito, y que pese a haber sido advertida por el propio dramaturgo de su radical cambio de estilo, nunca imaginó con lo que se encontraría tras aquel sugerente título.

Sin embargo, *Federico, en carne viva*, habiendo salido de la misma pluma que los demás textos de nuestro autor, se sitúa a otro nivel, en otra galaxia” (...). En este ‘drama inconcluso’, como lo subtitula su autor, se combinan diversos niveles metaficticios, entremezclándose, retroalimentándose, en una espiral vertiginosa de mundos paralelos” (Bueno, 2019: 3).

Las impresiones de la autora de la edición en catalán de esta obra, Ana Prieto Nadal, son idénticas “un abans i un després respecte de la seva reacció anterior” (Prieto Nadal, 2021, 6) como lo son las de Stylianos Rodarelis “José Moreno Arenas con esta obra da un giro de 180 grados a su dramaturgia” (Rodarelis, 2019: 15).

5. LA “METAMORFOSIS” DE MORENO ARENAS.

En este cambio detectado en José Moreno Arenas por los investigadores se adivina una auténtica metamorfosis creativa de consecuencias y trayectoria impredecibles en un futuro próximo. ¿Dónde recalarán las próximas creaciones del autor? Bajo la transformación se trasluce una auténtica ruptura conceptual, perceptiva y sensorial sobre el mundo y la realidad que le rodea. El fenómeno conduce a evocar la “logosfera” enunciada por Barthes como biósfera que rodea al artista (Barthes, 2009) y que tan solo puede llegar a transponerse por una sacudida involuntaria a uno mismo que rasgue y quiebre las estructuras de pensamiento y lenguaje. “Desplazar lo que nos viene dado no puede ser sino el producto de una conmoción” (Barthes, 2009: 362).

¿Cómo llega a producirse ese trastocamiento que muta por completo la obra de un autor? ¿Cómo lo siente y lo percibe él mismo? Asomémonos a las propias palabras de José Moreno Arenas publicadas en 2019 y 2020

un documento dividido en dos por el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada bajo el título de *Federico García Lorca: luces imposibles* (I) y (II). “Nunca estuvo en mi ánimo borrajear cuartillas sobre la vida y milagros de Federico García Lorca” dice Moreno Arenas al principio de ese escrito, asegurando que Lorca jamás ejerció un poder influyente sobre su teatro y que ninguno de los estudiosos de su obra habían incluido a Federico entre los autores que habían mediatizado su creatividad, reconociendo incluso cierta animadversión a tratar sobre Lorca, producto de su rebeldía hacia lo que él denomina “la ‘oficialidad lorquiana’ de los organismos granadinos y hacia los ‘sacerdotes’ que desde sus púlpitos mantienen y propagan la doctrina de un ‘mito’ encorsetado por un inmovilismo cerril” (Moreno Arenas, 2019: 77).

Pero, a continuación, relataba una vívida experiencia que él mismo reconocía que podía ser definida como “catárquica” o “viaje interior” y, desde la sorpresa y la humildad declaraba que se produjo en él una auténtica reversión, “y mi paisano ha pasado de cero a cien en cuestión de segundos (...). Se ha erigido en santo y seña de mi interés de estudio y creación en estos últimos años” (Moreno Arenas, 2019: 76). Como explica en estas dos publicaciones, Moreno Arenas identifica perfectamente el momento en que se produjo el cambio, una fría y soleada mañana de un otoño granadino durante una visita al cortijo de Daimuz⁶ Miles de veces había paseado él por allí, ya que nació, creció y reside en la zona, y había disfrutado de todos los elementos que Lorca destacaba en su teatro: la luna, las veredas, los pájaros, las choperas:

No sabría argüir qué sucedió con certeza, tan solo decir que, de pronto, sentí el entorno como un auténtico escenario lorquiano. Fue todo rápido y fugaz, pero de efectos perdurables: un terremoto en silencio de sensaciones encontradas, una experiencia desconocida de recogimiento literario, una afloración única de sentimientos profundos ‘quasi’ (sic) religiosos; en definitiva, una conversión inexplicable... Cosas que pasan...” (Moreno Arenas, 2019: 76).

A partir de ahí volvió a releer toda la obra de Federico (conocidísima para él), y a estudiarla y vincularla con su texto *El inframundo*. Tres años duró el proceso, desde que le sobrevino la visión de Daimuz, hasta finalizar *Federico, en carne viva*. Su intención, según remarca, era clara, descontaminarse del mito y llegar al ser humano, saber quién era

⁶ El cortijo de Daimuz pertenecía a la familia Lorca.

verdaderamente Federico, qué anhelos guardaba en su cabeza, penetrar en su alma y conocer su verdad desnuda.

Haciéndonos eco de las palabras que Moreno Arenas publica en un artículo de prensa en el que aborda este mismo tema, un inquietante viaje interior en el que dudó de la entereza de su ánimo para cogerse de la mano de Federico y no soltarse de ella, viese lo que viese y escuchase lo que escuchase. Un viaje en el que no solamente ha conocido mejor a Federico, sino que también ha acabado conociéndose mejor a sí mismo a lo largo de ese proceso de búsqueda de herramientas para escribir sobre Lorca desde la propia sensibilidad de Lorca, inmerso en su propio universo y con el mismo tipo de lenguaje que hubiera utilizado el poeta. “Han sido tres años intensos. De la mano de Federico, mil días de viaje interior dan para reír y llorar” (Moreno Arenas, 2020).

Muchos biógrafos de García Lorca continúan preguntándose por qué el dramaturgo no abandonó urgentemente España en 1936 tras el estallido de la Guerra Civil. Y uno de los propósitos de Moreno Arenas, junto a la reivindicación de las preferencias de García Lorca por su teatro imposible, es destacar las evidencias documentales que constatan que no lo hizo para esperar a Juan Ramírez de Lucas. El joven, de diecinueve años y por lo tanto menor de edad para la época, abandonó Madrid en julio de 1936: con dirección a Albacete y con intención de convencer a su padre para que lo autorizara a salir de España en compañía de Federico. García Lorca, en Granada, esperaba a que el joven resolviera su situación familiar para escapar junto a él. Pero, lamentablemente, fue asesinado a los pocos días.

¿Por qué no reconocer la realidad histórica?, se pregunta Moreno Arenas, y ¿por qué mantener en un margen de ‘calculada ocultación’ las verdaderas pretensiones teatrales de Federico?, un Federico que en la obra de Moreno Arenas le confiesa a bocajarro a Margarita Xirgu que en las comedias imposibles está su verdadero propósito, aunque para crear un personaje público y tener derecho al respeto se ha sentido obligado a dar otras cosas. Según las propias declaraciones de Moreno Arenas, contenidas en las publicaciones ya mencionadas, tras su catarsis y los tres duros años de trabajo le queda como recompensa esta poderosa pieza titulada *Federico, en carne viva*, que tanta difusión y merecido reconocimiento está alcanzando. Pero por encima de todo, le queda la grata sensación de haber servido de herramienta para desvelar la verdadera esencia de Federico García Lorca.

CONCLUSIONES

En este viaje interior perfectamente perceptible merced a la magistral precisión con la que José Moreno Arenas lo describe, vemos ejemplificados los procesos semióticos enunciados por Roland Barthes en relación con la noción de autoría literaria. ¿Quién está hablando así –podríamos preguntarnos– cuando García Lorca y Margarita Xirgu lo hacen a través de las palabras que crea para ellos Moreno Arenas? ¿Los personajes Federico y Margarita o los propios Federico y Margarita? ¿El ser humano Moreno Arenas? ¿El autor Moreno Arenas? ¿La sabiduría y la psicología universales?

Respecto a la relación de atribución existente entre la persona y lo escrito y la posición que manifiesta un autor frente a las diferentes modalidades de discurso que destaca Foucault, el mismo Moreno Arenas reconoce su falta de “control” sobre su propia escritura. La intervención de los fenómenos enunciados por Kristeva y Genette de la intertextualidad y architextualidad en *Federico, en carne viva*, su pertenencia a una red de textos (los creados por García Lorca) y la existencia de diálogo entre todos ellos, aun reconociendo sus convergencias y divergencias, son innegables. El diálogo entre ideas y cosmovisiones que, según Bajtin, supone cualquier relación entre textos y por extensión entre puntos de vista, salta a la vista en las declaradas intenciones de Moreno Arenas de extraer la esencia del poeta granadino para difundirla y defenderla de las equivocadas y constreñidas interpretaciones que han venido sosteniéndose hasta ahora. Por último, se hace patente la noción de “logosfera” desarrollada por Barthes junto a las condiciones de ruptura con la misma que él enuncia.

BIBLIOGRAFÍA

Báez Ayala, Susana (2013), *Desenmascarando al poder en el teatro breve y mínimo de José Moreno Arenas*, Tesis Doctoral, Granada, Editorial Universidad de Granada.

Barthes, Roland (1987), “La muerte de un autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.

Barthes, Roland (2009), *Escritos sobre el teatro*, Barcelona, Paidós.

- Bajtín, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Bobes, Carmen (1997), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros.
- Bueno, Lourdes (2019), “Moreno Arenas y García Lorca: pasión granadina por el teatro”, introducción a la edición de *Federico, en carne viva*, de Lourdes Bueno (ed.), Sherman, Estreno, pp. 1-13.
- Doll, Eileen J. (2016), “José Moreno Arenas: Indagando en las flaquezas sociales”, prólogo a *Trilogía grosera (con perdón) / A Rude Trilogy (begging your pardon)* de José Moreno Arenas, edición bilingüe, Gestos, Irvine (California).
- Florez, Ociel (2009), *Nombrar el silencio. La palabra ausente en la obra de Octavio Paz*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Foucault, Michel (1999), “Qué es un autor? Entre filosofía y literatura”, en *Obras esenciales I*, Barcelona, Paidós.
- Gabriele, John P. (2010), “*Teatro flash*”, dins *Dramatic Snippets / Pulgas dramáticas*, José Moreno Arenas y Polly J. Hodge (ed.), Irvine (California), Gestos, pp. 81-86.
- García Barrientos, José Luis (2003), *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Síntesis.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2013), *Teatro breve actual. Modalidades discursivas*, Barcelona, Edhasa (Castalia).
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2018), “Deconstrucción y comicidad en el teatro de Moreno Arenas”, en *Tragedia y humor en Martínez Ballesteros y Moreno Arenas*, de Adelardo Méndez Moya (coord.), Salobreña, Editorial Alhulia, pp. 271-298.

Gutiérrez Carbajo, Francisco (2016), Prólogo a *La paradoja del dramaturgo*, Madrid, Esperpento.

Guzmán Graf, Heidi (2015), *Estudio del efecto en el teatro breve y brevísimo de José Sanchis Sinisterra y José Moreno Arenas. Una aproximación a la catarsis aristotélica y al extrañamiento brechtiano*, Geneve, Editions Slatkine.

Hitchcock, Albert David (2019), “Nota introductoria a la edición de *Federico, en carne viva*”, Sherman, Estreno, p. 14.

Hogde, Polly J. (2016), “Historia de dos volúmenes: Pulgas dramáticas y Trilogía grosera, de José Moreno Arenas”, prólogo a *Trilogía grosera (con perdón) A Rude Trilogy (begging your pardon)*, Irvine (California), Gestos, pp. 83-87.

Ingarden, Roman (1997), “Las funciones del lenguaje en el teatro” en *Teoría del Teatro*, de Carmen Bobes, (ed.), Madrid, Arco Libros.

Jiménez Aguilar, Miguel Ángel (2016), “José Moreno Arenas, la ironía como metáfora”, en *El metateatro en la obra de José Sanchis Sinisterra y José Moreno Arenas*. Salobreña (Granada), Alhulia, pp. 353-366.

Kristeva, Julia (1978), *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos.

Kowzan, Tadeusz (1997), *El signo y el teatro*, Madrid, Arco Libros.

Linares, Francisco (2016), “Precisiones sobre la idea de metateatro a la luz de algunas obras de José Sanchis Sinisterra y José Moreno Arenas”, en *El metateatro en la obra de José Sanchis Sinisterra y José Moreno Arenas*, Granada, Alhulia, pp. 255-278.

Mejías, Alberto (2018), *Federico, en carne viva, crítica*, en *El bombín de Lautrec*, 21, 12, 1918.

Méndez Moya, Adelardo (2001), “Trece pulgas de Moreno Arenas”, prólogo a *13 Minipiezas de José Moreno Arenas*, Valencia, Art Teatral, pp. 9-12.

- (2019) “Nota introductoria a la edición de *Federico, en carne viva*, Sherman, Estreno, p. 15.

Moreno Arenas, José (2019), *Federico, en carne viva. Drama inconcluso*, en revista Estreno Cuadernos del Teatro Español Contemporáneo, Vol. XLV, N.º 1 (Primavera de 2019), edición e introducción de Lourdes Bueno.

Moreno Arenas, José (2019), *Federico García Lorca: luces imposibles (I)*, en Boletín del Centro Artístico del Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, Granada: Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, pp. 75-80.

Moreno Arenas, José (2020), “De la mano de Federico, mil días de viaje interior”, diario Ideal, 17-07-1920, p. 26.

Moreno Arenas, José (2020), *Federico García Lorca: luces imposibles (II)*, en Boletín del Centro Artístico del Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, Granada: Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, pp. 65-68.

Moreno Arenas, José (2021), *Federico, de viu en viu*, Ediciones Carena (Barcelona, 2021), en la Colección Teatre (n.º 20), con prólogo (L'altra Vega de Federico García Lorca) de Ana Prieto Nadal y traducción al catalán de Genís Campillo.

Motos, José Manuel (2017), “*Federico, en carne viva* y mi amigo Ginés”, *Revista Pop Up Teatro*, sección Delicatessen Teatral.

Orozco Vera, María Jesús (2015), “El discurso musical como eje vertebrador del universo lorquiano: Daaalí, de Albert Boadella, y El inframundo, de José Moreno Arenas”, en *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2016, págs. 307-317.

Orozco Vera, María Jesús (2016), “‘Pulgas dramáticas’, ‘breverías’ y ‘teatro menor’. Tramas y urdidumbres metateatrales en el microuniverso fronterizo de José Moreno Arenas y de José Sanchis Sinisterra”, en *El metateatro en la obra de José Sanchis Sinisterra y José Moreno Arenas*, Granada, Alhulia, 2016, pp. 297-310.

- Paco, Mariano de (2019), “Nota introductoria a la edición de *Federico, en carne viva*”, Sherman, Estreno, pp. 15.
- Pavis, Patrice (2013), *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Prieto Nadal, Ana (2021) (ed.), *Federico, de viu en viu*, con prólogo (L'altra Vega de Federico García Lorca) de Ana Prieto Nadal y traducción al catalán de Genís Campillo, Barcelona, Carena. Colección Teatre, n.º 20.
- Reina, Manuel Francisco (2012), *Los amores oscuros*, Madrid, Planeta.
- Rodarelis, Stylianos (2019), “Nota introductoria a la edición de *Federico, en carne viva*”, Sherman, Estreno, pp. 15.
- Romero, Marie Claire (2003) “El silencio de la palabra”. Prólogo a *Teatro Mínimo (pulgas dramáticas) de José Moreno Arenas*. Granada: Ediciones Dauro.
- Romero, Óscar (2018), “Mix de surrealismo y realidad”, en *Diario Sur*, crítica, 19 de enero de 2018.
- Salem, Khaled (2019), “Nota introductoria a la edición de *Federico, en carne viva*”, Sherman, Estreno, pp. 16.
- Sánchez García, Remedios (2016), “Metateatro y diálogo entre dos dramaturgos de la Vega granadina. Influencia de Federico García Lorca en El inframundo de José Moreno Arenas”, en *El metateatro en la obra de José Sanchis Sinisterra y José Moreno Arenas*. Salobreña (Granada), Alhulia, pp. 91-108.
- Sarason, Seymour B. (2002), *La enseñanza como arte de representación*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Serrano, Virtudes (2019), “Nota introductoria a la edición de *Federico, en carne viva*”, Sherman, Estreno, pp. 16.

Ubersfeld, Anne (1989), *Semiótica teatral*, Madrid-Murcia, Ediciones Cátedra y Universidad de Murcia.

Veltrusky, Jirý (1990), *El drama como literatura*, Buenos Aires, Galerna.

Vieites, Manuel (2016), “Teatro y Comunicación, un enfoque teórico” en *SIGNA* 25, pp. 1153-1178.