

Universidad Autónoma Metropolitana

Iztapalapa

C.S. H.

El pánico de Arrabal

Tesis que presenta

Francisco Vásquez Ponce

para obtener el título de

licenciado en Letras hispánicas

Asesora: Mtra. Claudia Kerik

Lector: Prof. Roberto Gómez Beltrán



Ciudad de México, 1998

Índice

Introducción	6
Capítulo I. Fernando Arrabal en retrospectiva	12
Capítulo II. Antecedentes dramáticos	24
1. Alfred Jarry	25
2. Antonin Artaud	29
3. Teatro del absurdo	33
a) Eugène Ionesco	36
b) Samuel Beckett	38
c) Fernando Arrabal	42
Capítulo III. Movimiento pánico	46
1. Génesis	46
2. Arte e influencia	54
3. Efímero pánico y <i>happening</i>	62
4. Barroco y neobarroco	67
Capítulo IV. El pánico de Arrabal: azar y memoria	76
Capítulo V. Análisis	97
1. <i>El arquitecto y el emperador de Asiria</i>	97
a) Introducción	97
b) Estructura general	98
c) Estructura y <i>funcionamiento</i> de la ceremonia pánica	104
<i>Confusión</i>	104
<i>Ceremonia</i>	108
d) El modelo actancial en <i>El arquitecto</i>	112
e) Coda a <i>El arquitecto</i>	120
2. <i>La primera comunión</i>	122
a) Introducción	122
b) El pánico y el auto sacramental	123
c) Coda a <i>La primera comunión</i>	129
Conclusión	131
Bibliografía	135

*A Verónica Orendain,
compañera de vida*

Agradecimientos

La gratitud es la mejor forma de no guardar remordimiento alguno por la savia extraída a familiares y amigos. Por esta razón tengo el deber de agradecer a mis padres, Francisco y Celia, quienes me apoyaron siempre; gracias a mis hermanos y sobrinos. En especial agradezco a Celia Ponce Orendain, que sin duda ha sido el mayor apoyo de mi vida.

A mis compañeros de estudios, quienes a pesar de mi insistente soledad han sabido acompañarme: Roberto Víctor, Graciela, Rubén Manuel, Verónica, Gerardo, Martha Irene, Patricio, Alejandro y José Antonio. Así como a Ramón Córdoba, Humberto Guerra y Luis Andrade, maestros en mi vida profesional.

Asimismo doy gracias a mis profesores, quienes me han dado más de lo que imaginan: de forma especial agradezco a Adrián Gimete su atención académica, y a Roberto Gómez sus consejos, apoyo y amistad. También doy gracias a la familia Amezcua Bravo (María Luisa, Pepe y Nona) y, por supuesto, a José Amezcua Gómez, de quien aprendí el gusto por el teatro: descanse en paz. A Daniel González Dueñas por facilitarme material para continuar con la investigación, y por la publicación oportuna de la *Antología pánica*.

Gracias a Claudia Kerik por inducirme al mundo del teatro de Arrabal y, en consecuencia, a diversas experiencias culturales enriquecedoras; gracias por el apoyo, la dirección y la paciencia para llevar a buen término esta investigación.

A Jesús Ponce, infatigable primo y amigo, siempre presente. A Humberto Delgado por su amistad, consejo y complicidad de noches y días; a Carmen Dorado, por todo esto y la traducción del francés de ciertos textos pánicos.

Finalmente agradezco a Verónica Orendain, mujer que ha sabido acompañarme en el tiempo para concluir el proyecto; por el consejo acertado, el apoyo para la cabal comprensión de los textos en inglés, la sabia réplica y el amor incondicional.

-¡Pasen, señores... la ceremonia que propicia los recuerdos! -gritaba todavía el viejo desde la puerta del barracón-. ¡Un juego de recordar cosas olvidadas!

Salvador Elizondo *El Hipogeo Secreto*

Un esclavo robó un billete carmesí, que en el sorteo lo hizo acreedor a que le quemaran la lengua. El código fijaba esa misma pena para el que robaba un billete. Algunos babilonios argumentaban que merecía el hierro candente, en su calidad de ladrón; otros, magnánimos, que el verdugo debía aplicárselo porque así lo había determinado el azar...

Jorge Luis Borges *La lotería en Babilonia*

El condenado a muerte es un manjar delicioso. Si se come frío, su carne se deshace con facilidad, y tiene una delicadeza inimaginable en los varones, sobre todo si han pasado una gran parte de su vida a la sombra.

Roland Topor *La cocina caníbal*

Introducción

Establezcamos la primer pregunta: ¿es necesaria una tesis sobre Fernando Arrabal? En un primer comentario la respuesta sería necesariamente negativa. No obstante, antes de declinar y no escribirla, debimos responder antes a dos preguntas, por obvias, necesarias: ¿es necesaria una tesis? ¿Vale la pena conocer a Fernando Arrabal y su trabajo? La respuestas serían, negativa para la primer cuestión y positiva para la segunda. Entonces, si una tesis no era necesaria, ¿por qué la presencia del presente volumen? La respuesta es sencilla: los medios académicos para ahondar en el teatro arrabaliano y sacar provecho de la situación era, en efecto, hacer de lo inútil algo útil. Así hemos redactado no sin errores esta aproximación al periodo pánico de Fernando Arrabal.

El asunto de la investigación y el porqué de ella poco a poco se ha tornado necesaria. El teatro de Arrabal estudiado y analizado en el marco de la materia "Narrativa y teatro español del siglo XX" impartida por Claudia Kerik fue lo que impulsó nuestro interés para continuar con la lectura, tanto de su teatro como de su narrativa en general. En ese curso se leyeron piezas fundamentalmente del primer periodo de producción dramática, el correspondiente al teatro del "Absurdo" o "Primer teatro", como lo califican Martin Esslin y Ángel Berenguer respectivamente. Inyectado el narcótico de la curiosidad nos percatamos de la existencia de un teatro arrabaliano posterior que respondía al nombre de "pánico". La lectura de las principales piezas de este periodo nos condujeron a la insana búsqueda bibliográfica de, para y sobre Arrabal, incluyendo lo no necesario para poder hacer que una tesis en principio inútil se convirtiera en necesaria, en un primer momento para nosotros y, espero así suceda, para virtuales lectores.

El primer problema a resolver era la naturaleza misma del estudio y del objeto a estudiar. ¿Es posible analizar una pieza dramática sólo como texto literario? Creemos que no lo es; por ello, decidimos jugar un poco. Primero, hicimos las "lecturas" no únicamente como lectores, sino

como virtuales espectadores, lo cual nos colocaba en una butaca especial para contemplar la ceremonia a representar. Debemos confesar que dicha situación no fue difícil de cumplir debido a la naturaleza provocativa del teatro del periodo referido. Un segundo truco fue abordar los textos dramáticos sólo como textos; es decir, como un conjunto de signos ordenados en un contexto dramático, pero que por sí solos significaban mucho. Con estas dos trampas valiosas es que pudimos abordar un fenómeno escénico escrito y listo para ser representado.

Luego de abordar las situaciones de lectura e investigación de las piezas, nos percatamos de que un estudio minucioso de los pormenores técnicos del lenguaje y de la representación serían ineficaces, debido al problema del desconocimiento de la obra del poeta melillense, así como de su vida y proceso creativo, por parte del gran público y aun de los académicos, sin nombrar la falta de conocimiento aunque sea sólo por mención o referencia. Por tanto, nuestra voluntad tuvo que atender tanto el plano sincrónico del teatro y su mecanismo interno como el nivel diacrónico, a la vez del dramaturgo que del proceso artístico. Estas son las razones por las que consideramos que nuestra tesis, además de pretender la titulación, intenta ser un aporte sistemático de una de las presencias culturales europeas más importantes de este siglo que fenece.

La investigación fue tomando forma a partir de varias nociones que funcionaron como motores que la impulsaron. Primero habría que destacar la noción general que contiene el término Barroco. Como se abordará con la paciencia requerida en su lugar y momento, sólo indicaremos que dicho concepto histórico y estético se encuentra esencialmente vinculado tanto con el trabajo de Arrabal como con el *ethos* que le inspira. La relación que se ha sostenido es la de que el espíritu de época Barroco está presente de la misma forma, mas con diferentes circunstancias, en el siglo XX en general y que, por tanto, el arte del poeta español no es ajeno a dicha experiencia; incluso, hemos afirmado que él da muestras explícitas de la influencia del arte barroco así como de la manera de ver y responderle al mundo. Dicho de otra manera, Arrabal demuestra una cosmovisión barroca, de lo cual se desprende un arte personal postmoderno o, como sostenemos en esta investigación, neobarroco.

En este contexto es que nos atrevemos a aseverar algo que no por arriesgado es menos útil y revelador. El *ethos* barroco ya aludido penetra el orden formal de su trabajo concreto de dramaturgo y vemos, en ciertas piezas -ejemplificadas en el trabajo por *La primera comunión-*, que la forma tradicional del auto sacramental, perfeccionado precisamente en el siglo XVII español, está presente. Claro que esta afirmación ha sido cuidadosamente expuesta para no caer en fáciles anacronismos. Primero justificamos la presencia clara de la influencia del arte barroco en Arrabal para luego analizar la forma de la pieza citada y de la estructura de aquélla que con todo arte cultivó Calderón de la Barca.

Aunque estas dos ideas, primero vagas y luego consolidadas, son el móvil de la presente tesis, para explicarnos el cómo se ha planteado el desarrollo y plasmar tales ideas y conceptos, hemos recurrido a la tarea no menos gratificante de envolvernos en el planteamiento de lo que ahora son los capítulos que construyen este volumen.

En primer lugar tenemos el capítulo llamado "Fernando Arrabal en retrospectiva", el cual da parcial testimonio de quién es él. Digo parcial porque la documentación de y sobre Arrabal es escasa -incluso en España-, además de que su trabajo continúa hasta el día de hoy. Claro que esta deficiencia no es tan aterradora ni preocupante en virtud de que el periodo al que nos abocamos está suficientemente expuesto, y las deficiencias que el lector pudiese percibir en cuanto a información son sólo respecto a periodos posteriores; no obstante, damos un pincelazo del trabajo y vida del dramaturgo lo más reciente posible. Así, este capítulo abarca la vida del dramaturgo en el periodo de su infancia, adolescencia y juventud antes de exiliarse en el vecino país francés y comenzar a escribir teatro de modo profesional -y poesía y novela y cine después-. En seguida abordamos el tema de su Primer teatro para luego expresar la importancia de su teatro y artes pánicos. Finalmente concluimos con el registro de cierta producción posterior a los años sesenta, incluso llegando hasta la medianía del presente decenio.

El capítulo segundo, "Antecedentes dramáticos", responde a la necesidad de hacer explícita la presencia dramática en su contexto. Aparecen de forma contundente Alfred Jarry y su padre Ubu, fracturando esquemas enmohecidos; Antonin Artaud prefigurando el teatro

arrabaliano en el sentido más directo de la expresión: el teatro de la crueldad que no es otro que el teatro de la acción cierta, del empuje y del sobresalto, del cándido transitar del terror por las butacas y escenarios franceses de su momento; el Teatro del Absurdo, encarnado en las figuras de Eugène Ionesco, quien hizo patente la incomunicación humana no sólo en el nivel de las historias de sus piezas, sino también en el formato y en el mecanismo de funcionamiento de sus "antipiezas"; de Samuel Beckett y su progresivo silencio que todo lo inunda, y sus imposibilidades y personajes mutilados. Finalmente presentamos con brevedad la primer época de Fernando Arrabal: presencia, diferencias y similitudes con sus predecesores.

"Movimiento pánico" es el título que ostenta el tercer capítulo el cual aborda, en primer lugar, la génesis de dicho movimiento: su origen mitológico, sus precisiones e imprecisiones, su real o virtual existencia, sus primeras manifestaciones, su virulencia, su estética, su propuesta (si es que existe alguna). En el subcapítulo "Arte e influencia" hacemos una somera revisión de las vanguardias con más presencia en el arte arrabaliano de esa época; así tenemos al dadaísmo, al surrealismo (también al futurismo y al cubismo) y al postismo, cada uno tratado no de manera exhaustiva como es de esperarse, sino de forma somera y vital. En adelante, tratamos el espinoso asunto de sus vínculos con las manifestaciones sajonas del *happening* y del *performance*.

Para concluir con el capítulo, en el punto cuarto se abordó el asunto del Barroco y del neobarroco. Este subcapítulo es de vital importancia para la vida de la tesis, ya que en él se trata el problema central de la presencia de elementos estéticos, culturales, sociopolíticos y económicos del siglo XVII que proyectan su esencia en este siglo, y que por lo tanto conforman material genético que los artistas -en nuestro caso Arrabal- reciben y hacen funcionar. De esta manera lo recargado en el arte convive con el pesimismo, y el pastiche postmoderno obedece a la clara conciencia del fatal individualismo que todo lo quiere abarcar.

El capítulo cuarto, "El pánico de Arrabal: azar y memoria", como el mismo título indica, es el que contiene de forma cabal la teoría pánica arrabaliana expuesta principalmente en "El hombre pánico" que, como a su vez indica, no es sólo una teoría teatral, es una concepción del universo

circundante. En el capítulo abordamos dicho texto a partir del diálogo entre el mundo-arte de Alejandro Jodorowsky y el propio de Arrabal. Exponiendo alternadamente las dos visiones es que explicamos la “teoría” pánica del creador de *Inquisición*. Los elementos formales de dicha teoría son el azar y la memoria a través de la siguiente formulación primordial: *la vida es la memoria y el hombre es el azar*.

La cinta *Santa Sangre* de Jodorowsky funciona para establecer tanto semejanzas como diferencias entre la visión pánica de Arrabal y la del artista chileno. Hemos decidido hacerlo de esa forma ya que de una sola vez mostramos ambas concepciones, y porque dicha película encierra los elementos pánicos fundamentales y expone, como tema central, el mito edípico tan importante en el arte de Arrabal. Es por esto que el capítulo aparenta tener saltos abruptos e injustificados, mas espero que el lector conserve la calma y espere el término del mismo para evaluar su eficacia y comprensión.

Dicho capítulo encierra además las nociones de violencia, confusión y ceremonia fundamentales en el teatro de la época pánica. Tales conceptos, vinculados al trabajo dramático, serán analizados con detalle en el capítulo cinco.

Cabe indicar que la investigación hasta este momento ha sido acumulativa, es decir, ha venido proporcionando información cada vez más específica en torno a Arrabal mismo, sus antecedentes dramáticos, el movimiento pánico por sí mismo hasta llegar a la teoría pánica expuesta de forma explícita a mediados de los años sesenta. El quinto capítulo recoge toda esta información previa y expone el análisis de dos piezas teatrales: *El arquitecto y el emperador de Asiria* y *La primera comunión*.

En la cronología, *La primera comunión* sería primero. Fechada aún en los años cincuenta, esta obra contiene ya la esencia pánica; esto significa que es una pieza donde el silencio juega un papel preponderante, silencio que en teatro es acción. Además, las relaciones actanciales se establecen a partir de una ceremonia, en principio con claras luces católicas para después sumergirse en un espacio surreal y, como consecuencia, establecer un rito bicéfalo. De manera que el lector-espectador se enfrenta a la confusión -explicada teóricamente en el anterior capítulo- de un doble sacrificio y de una redención metaforizada.

Esta breve pieza responde a la visión barroca por parte del dramaturgo al conferirle una estructura y temática de auto sacramental, claro está, trastocando propósitos y significados.

Por otro lado, *El arquitecto y el emperador de Asiria* es la pieza que representa la época pánica de Arrabal. Obra de gran aliento, está basada en el mito edípico con fatales consecuencias mediante la situación de la soledad del individuo en una isla. Los dos comediantes en escena asumen diversos roles actanciales, lo cual provoca diversas lecturas de lo que podría significar el desenlace. Por el momento sólo adelantaremos la idea de que la pieza está basada también en el mito del eterno retorno y de la eucaristía católica, al igual que *La primera comunión*. En *El arquitecto* nos detenemos en el análisis para demostrar fundamentalmente que las nociones teóricas pánicas están contenidas en el teatro pánico, siendo de esta manera que nos remitimos a explicar cómo funcionan los conceptos de confusión y ceremonia principalmente. Estos conceptos contienen otras ideas pánicas como la violencia, el azar (futuro) y la memoria (la vida). La elección de esta pieza responde a su poder emblemático o arquetípico en el teatro arrabaliano. Además, la brevedad de *La primera comunión* ayuda a que de forma sencilla se expliquen los conceptos pánicos ya citados y su funcionamiento en el texto.

Recapitulando, podemos decir que la investigación lleva de la mano al virtual lector para que sin saber quién es Fernando Arrabal y su teatro pánico, conozca su vida, su trabajo y su cosmovisión, todos estos elementos bajo la óptica de una expresión artística específica: el pánico. Además, de forma tal vez intuitiva, se ha buscado vincular un tipo de arte “novedoso” con la tradición, para lo cual hemos hecho énfasis en que el pánico, además de ser terror, simultaneidad y juego, es el conglomerado de elementos de todo tiempo y de diversas estéticas, desde la mitología clásica, con Pan y Fénix, hasta el psicoanálisis y el cristianismo católico; reuniendo técnicas de representación tanto barrocas como técnicas de la vanguardia europea. Así vemos que Arrabal ha logrado proyectar un arte ambivalente, ambiguo, seductor y grotesco, provocando justamente confusión y terror a quien con mirada ingenua gusta aún del arte maniatado de todo tiempo. Sin más comentario, pasemos a la lectura del texto propuesto.

Capítulo I.

Fernando Arrabal en retrospectiva¹

Fernando Arrabal Terán, hijo de Fernando Arrabal Ruiz y Carmen Terán González, nació el 11 de agosto de 1932 en Melilla, provincia de Málaga, Marruecos español. Carmen -su hermana mayor- vio la luz el 16 de septiembre de 1931 en Ciudad Rodrigo (Salamanca) mientras que Julio Arrabal, el menor de la familia, nació el 17 de agosto de 1934.

Debido al trabajo del padre -oficial del Ejército Español- la familia tuvo que trasladarse de la Península a Melilla poco antes del nacimiento del segundo hijo. Tiempo después, cuando Carmen tenía cuatro años, Fernando tres y Julio uno, el padre es arrestado (17 de julio del 36) debido a que rehusó unirse al golpe militar, actitud con la que se mantenía fiel a la República; esto provocó la ira de sus superiores y, por tanto, de que se le tratase como traidor. En consecuencia: arresto y condena capital; luego, intento de suicidio y el que se le considerase loco y ser recluido en un hospital psiquiátrico. Hasta que en 1942 (el 21 de enero exactamente) la familia tiene noticias de su escape y nunca más de él se sabe. Al respecto, años después, Arrabal comenta en entrevista:

Bueno, se me olvidaba decirte que en el 36 dicen que mi padre ha muerto, y entonces, en el 41 ó 42, un día nos ponen a todos los hermanos una cosa negra en la chaqueta, una franja negra, diciendo de nuevo que nuestro padre ha muerto. Entonces, no podía morir dos veces... (Berenguer y Berenguer, 1979: 35).

El suceso de tintes trágicos y absurdos hace evidente la necesidad de ocultar tales hechos por parte de la familia materna; por ello creemos importante tener presente esto, ya que consolida información precisa para comprender tanto el proceder del artista en su actividad diaria como su trabajo propio de dramaturgo.

El mismo año del 36, luego del arresto del padre, la familia Arrabal

¹Véase *Fernando Arrabal* (1979) de Berenguer y *Teatro completo II* de Arrabal.

Terán viaja por el ojo de la Guerra Civil rumbo a Ciudad Rodrigo, lugar peninsular donde vivía la familia materna. Mientras los niños se quedaron a vivir con la familia, la madre se fue a radicar a Burgos, lugar donde encontró empleo en oficinas gubernamentales, el cual le permite resolver el problema de la manutención de sus tres hijos. Carmen, Fernando y Julio viven alejados de la conciencia de la cárcel paterna y de la guerra misma, debido a que Ciudad Rodrigo representa sólo el juego de la infancia. No debemos olvidar que la familia Terán era partidaria del conservadurismo radical de Franco, postura que le permitió llevar una vida tranquila, situación “favorable” también para los niños, sobre todo en los años de guerra; mas para cuando Fernando tenía ocho años, al finalizar el conflicto bélico, la familia Arrabal Terán se reúne en Madrid, donde viven juntos, hasta que Fernando viaja a París, de manera definitiva, en 1955.²

Mientras tanto, la formación escolar del niño Fernando transcurrió en escuelas religiosas, y llegó a ser tan buen alumno que incluso ganó en una ocasión una beca para niños superdotados. Más tarde, no sin sobresaltos, forjó su propio destino al margen de la vida hogareña y colegial, “colándose” en los cines sin pagar, transitando en la calle sin mayor oficio, escapando de casa y encontrando azarosamente algunos de los motivos para lo que más tarde será su obra. Arrabal cuenta la anécdota de que un día llegó a tomar dinero que una de sus tías guardaba para las Misiones; al darse cuenta el hermano y, en consecuencia, su madre, de que él tenía dinero que ella no le había dado, Carmen, su madre, le reclamó la procedencia del mismo, a lo que respondió -de ahí el origen de su mitomanía- que se lo daba su padre los domingos. Ella, sorprendida, dijo a Fernando que el próximo domingo la llevara con él. Dicha situación fue tan incómoda para el muchacho que antes de que el próximo domingo llegara, evitó el enfrentamiento con el que sería uno de sus primeros escapes.

El acontecimiento de las monedas fue causa de varios sucesos que más tarde serían importantes para nuestro dramaturgo. En primer lugar, darse cuenta -ya lo intuía- de que su madre, a pesar de firmar documentos

² Antes de ese año, Arrabal sale de Madrid para estudiar y trabajar en Tolosa, hecho que lo libera del yugo materno, aun dentro de la misma España (*vid infra*); el suceso es de importancia vital para Arrabal y su obra.

y cartas como viuda de Arrabal, no tenía la certeza de la muerte de su marido, al mismo tiempo que ella le prefería muerto; en segundo, que para él la imagen paterna se convertiría en uno de sus "fantasmas", como él mismo los llama.³ Además de que revela el carácter coercitivo de la madre, ya que Arrabal confiesa que en aquella ocasión no le pegó, pero le "llevó al comisario y al cura"; y luego comentó que su madre tenía el "sistema de la paliza", que le aplicó hasta los 18 años.

En 1947, Arrabal es presionado por su madre para ingresar a la Academia General Militar; no obstante que sucumbe a la presión, burla los cursos de la milicia para asistir al cine, donde entraba aun sin dinero. Más tarde es enviado a estudiar a la Escuela Teórico-Práctica de la Industria y Comercio de Papel, a Tolosa, lo que significa librarse del ambiente familiar, ya que antes de partir descubre algunas fotografías donde la cabeza del padre ha sido recortada; incidente que evidencia el deseo materno de mantener muerto y desaparecido al padre, sin importar que en verdad haya o no fallecido. Su postura era contundente: el marido "muerto", ella tenía el control ideológico familiar absoluto. Es claro, su esposo era republicano, lo que significaba ser revoltoso y perdedor, mientras que ella, franquista, estaba del lado de los ganadores, de aquellos que consolidaban el sistema conservador. Por eso, para Fernando, el viaje a Tolosa y la salida de casa representó la libertad más inmediata y auténtica.

En 1949-1951 se dedica a estudiar y trabajar simultáneamente, enrolándose en pequeños conflictos sociales y laborales, donde es un actor entusiasta contra las injusticias que padecían los trabajadores.⁴ Más tarde termina el bachillerato y en un "conato de vocación religiosa" opta por la vida con los jesuitas, intento malogrado del cual el mismo Arrabal comenta:

³ "Bueno, yo no hablo de mí en mis obras de teatro; hablo de mis fantasmas. Pienso que mi vida no tiene ningún interés; yo no hago orgías, ni tengo queridas, ni... Soy un hombre perfectamente razonable" (Berenguer, 1984: 27).

⁴ Debido al bajo salario que recibían los trabajadores de la papelera, en 1955 Arrabal resuelve escribir "frases inconvenientes al prestigio de la empresa", según cita el "Pliego de Cargos" del 13 de Octubre. En agosto, junto a su firma en la boleta de cobro, escribe: "Qué miseria", y en septiembre dice: "Poeta, pobre y maldito".

Yo era muy religioso, como te digo, y al llegar a Valencia, soy tan religioso, que entro en contacto con los jesuitas. Voy a ser jesuita. [...] Yo pienso que a los jesuitas les divertía mi manera de actuar, porque yo era muy alegre, muy dicharachero... y en la fábrica, organicé los Ejercicios Espirituales (Berenguer y Berenguer, 1979: 45).

Ejercicios que en un principio no funcionan, ya que nadie asistía, hasta que, perspicaz, Arrabal descubre la existencia de una ley que obliga a las empresas a pagar los ejercicios espirituales y a dar vacaciones, lo que significaba una semana de descanso; en consecuencia, todos asistieron a los ejercicios y los jesuitas quedaron satisfechos con aquel joven. Pero antes de entrar con ellos Arrabal decide decirle “adiós al mundo”, y es tiempo que aún no termina de despedirse, como todos sabemos.

Para el inicio de los años cincuenta, Arrabal realiza sus estudios de Derecho y comienza a escribir teatro, predominando esta actividad.⁵ Es el momento de leer a William Saroyan, Kafka, Dostoievsky, Mihura y de frecuentar el Ateneo madrileño; ahí lee por vez primera sus piezas *La techumbre*, *El carro de heno*, *La herida perenne*. En esa misma época frecuenta a los poetas postistas, escribe la primera versión de *Pic-Nic* (*Los soldados de la versión en español*). De esos días en que ya se perfila el Arrabal dramaturgo, en reunión con los postistas Fernández Arrollo, Fernández Molina, Luis Arnáiz, José Luis Mayoral, Eduardo Sáinz Rubio,⁶ Arrabal comenta el recibimiento de una de sus obras:

Un día reuní a la Academia para leérsela. Era un drama tremendo. La Academia a mitad de la lectura de mi obra, comenzó a reírse a carcajadas y me di cuenta que nunca hubo tragedia que hiciera reír tanto a la gente (Berenguer y Berenguer, 1979: 52).

⁵Además, desde la infancia Fernando tuvo una predilección por las matemáticas y, como consecuencia, desarrolló un gusto particular por el ajedrez, tanto que, al igual que Samuel Beckett, ha publicado textos sobre el tema.

⁶Para ver el contacto de Arrabal con los postistas, cfr. Berenguer, 1991a y cap. III.

Aparte de su trabajo como dramaturgo y de sus estudios jurídicos, Arrabal viajó a París en 1954 para ver una representación de *Madre Coraje* de Bertolt Brecht, lugar y tiempo para conocer a Luce Moreau, estudiante francesa que más tarde será su esposa, además de traductora, del español al francés, de su teatro. Meses después, ya en 1955, consigue una beca para estudiar en París durante tres meses. En ese tiempo enferma de tuberculosis e ingresa al hospital de Ciudad Universitaria. La enfermedad evita su regreso a España. Durante dos años vive las consecuencias de su mal en diversos sanatorios franceses, donde comienza a escribir parte de lo que ahora es su primera época teatral.⁷

Su primer exilio es, pues, un exilio fisiológico debido a las consecuencias de la guerra civil que, poco a poco, irá convirtiéndose en exilio moral, después de ser exilio estético (reacción contra la literatura "maniatada" que se hace por entonces en España) (Berenguer y Berenguer, 1979: 15).

Además, Arrabal afirma: "Mi llegada a París, naturalmente, hay que situarla en un contexto simbólico [...] Es como si el destino, como si Dios, hubiera querido mostrarme que había la posibilidad de elegir entre el bien y el mal [...] es decir, España." (Berenguer, 1984: 17-18).⁸

⁷ Debemos tener presente que lo que se nombró "primera época" también se le conoce como Primer Teatro; mas en la escena mundial se le reconoce como Teatro del Absurdo; término este último acuñado por Martin Esslin que, pese a la resistencia de los dramaturgos incluidos en dicha categoría o concepto por llevar dicho nombre genérico para su obra, se aplica y difunde con velocidad (cfr. cap. II y Esslin, 1980).

⁸ Tanto para Ángel Berenguer como para nosotros la noción de exilio en la obra arrabaliana es fundamental. El exilio entendido no como tema miméticamente expuesto, sino como exilio interior, "formal, visceral y, sobre todo inevitable. El sistema es impenetrable y niega todo futuro al sector social de los marginados" (Berenguer, 1991a: 39). Por otro lado, el mismo crítico anota la importancia del dramaturgo al llegar a París: llega "con su muy especial surrealismo y su aplicación al surrealismo francés y universal consiste en la materialización de un universo cerrado, sin perspectivas, vehiculado por los juegos ceremonias de un lenguaje infantil en personajes desarraigados, marginales que se debaten en el mundo -presente- hostil de un sistema ininteligible y alienante" (Berenguer, 1991a: 59). Por tanto, el exilio debe entenderse como la partida mítica siempre actualizada por el individuo en su lucha por lograr ser o permanecer como tal, como persona, entendida esta como ya los romanos la entendían.

En 1954 viaja a París y conoce a Luce Moreau; al año siguiente le otorgan la beca, viaja a París de nuevo, y comienza su labor dramática en el sentido preciso del concepto: Arrabal tiene por oficio la dramaturgia. Es la capital francesa la que le permite desarrollar todo su arte, y pese a que Arrabal ha escrito su obra en Francia desde esos años y se ha nutrido de la cultura francesa y universal en ese país, la cosmovisión que se lee en su teatro es profundamente española; es decir, lo arrabaliano está circunscrito por los fantasmas nacidos de su infancia en España, todo esto sustentado en las nociones primigenias de ceremonia y rito sacramental universales que se manifestaron institucionalmente en el mundo hispánico.

* * * *

La crítica actual ha reconocido en la obra arrabaliana lo que ahora se conoce como "Primer teatro", distinguiéndolo de otros momentos posteriores; pero es este teatro el que le da a Arrabal el espacio suficiente para ser reconocido en el ámbito editorial (primero) y en el de los escenarios franceses y europeos en general (después) -menos en los españoles, como es de esperarse.

Se ha comentado que *Pic-Nic* (fecha en 1955) es la pieza que el autor reconoce como su primer obra, seguida de *El triciclo* (1952-1953); ambas escritas en España. Por otro lado, en el tiempo en que convalece de la tuberculosis escribe *Fando y Lis*⁹ y *Ceremonia por un negro asesinado*, para después redactar *Los dos verdugos* y *El laberinto*; todo realizado en 1956. Al año siguiente, Luce presenta *El triciclo* a Jean Marie Serreau quien queda impresionado, de ahí que le haya otorgado "L'a ide à la première pièce". Más tarde, el crítico visita a Fernando en el hospital y se lleva el resto del material escrito a Julliard para su publicación. De ahí su primer sueldo de 300 francos, que le permitieron vivir al salir del sanatorio.

⁹ La presencia biográfica en el teatro de Arrabal siempre ha llamado la atención. En este caso, se lee algo como esto al final de la pieza, en el cuadro quinto, a cargo de Toso: "Lo que pasó fue que él vivía con su madre y ella quería que se marchara de su casa y para lograrlo le daba muy mal de comer: lentejas con agua y un huevo duro para cenar. El [sic] se puso enfermo con ganglios y su madre siguió sin darle bien de comer por eso se puso tuberculoso" (Arrabal, 1986a: 102).

Todavía en recuperación, Arrabal escribe la pieza breve *Oración*, para luego terminar la versión definitiva de *El cementerio de automóviles*, considerada por la crítica como la mejor obra de ese periodo; aunque no debemos olvidar *Fando y Lis* o *El Laberinto*, ya que son obras que marcan el teatro posterior arrabaliano. Ese mismo año (1957) escribe *Orquestación teatral*, que diez años después llevará el nombre de *Dios tentado por las matemáticas*. Además trabaja en *Los amores imposibles* -después *La princesa*- y *Los cuatro cubos*.

En 1958 es representada por única vez *Los hombres del triciclo* en España, a donde el autor asiste sólo el tiempo justo. El primero de febrero contrae matrimonio con Luce y termina *Concierto en un huevo*; además adapta *La vida es sueño* de Calderón¹⁰ y da inicio a la que será su primera novela, *Baal Babilonia*, donde expone parte de su infancia a través de breves imágenes de shock de la subjetividad del narrador; la novela aparece en su primera edición en 1959. En el año del 58 escribe *La primera comunión* que, junto con *Los cuatro cubos* y *Los amores imposibles*, de 1957, consolida el primer paso de lo que en los sesenta se conocerá como Teatro pánico, fase central de su obra que desarrollaremos a la largo de la presente investigación. Viaja a Estados Unidos¹¹ a principios de 1959, y el

¹⁰ El dato es importante en la medida que la literatura clásica española, el teatro barroco y en particular el auto sacramental constituyen una influencia definitiva en el drama de Arrabal. Como en adelante se abordará (caps. III y V), cierta temática y técnicas de representación que caracterizan ese tipo particular de teatro español del siglo XVII, serán de nuevo utilizadas y renovadas por el poeta melillense, en un contexto sociopolítico de conflicto similar al del Siglo de Oro.

¹¹ Justo 30 años después, gracias al azar, Arrabal es hospedado en el mismo cuarto que Federico García Lorca en la Universidad de Columbia, en Nueva York. Después, el autor pánico edita *Le New York d'Arrabal* (26 de agosto de 1973), libro de fotografías que evoca a *Poeta en Nueva York* y que constituye, en nuestra opinión, un homenaje a García Lorca. Por otro lado, debemos tener presente una influencia que en Arrabal es evidente pero que se diluye en el océano de importantes tendencias en su obra poética: el movimiento "Beat" norteamericano. En aquel año de 1959 Arrabal tuvo la oportunidad de visitar en su casa a Allen Ginsberg, quien vivía "con su marido" Michel. Al entrar, vio a este último sentado en el escusado, el cual estaba a la entrada de la casa. "El contacto con los "Beat" pienso que fue más instructivo y estimulante que lo que luego fue el de los surrealistas". "Aquella forma salvaje y desordenada de oponerse, va a influir en mi teatro, mucho más, yo pienso, que el teatro surrealista". Sin problematizar demasiado -cosa que haremos en otro momento- creo que a pesar de todo, el espíritu surrealista -aunque quizá no tanto en teatro, a excepción de Artaud- estaba en Arrabal desde antes de que él se diera cuenta de ello; pero la acción del grupo "beatnik" representó un aliento nuevo: no así la teoría un tanto melancólica de los intelectuales surrealistas.

25 de abril de ese mismo año se estrena por vez primera una pieza suya en París, *Pique-Nique en Campagne*.

Al año siguiente escribe su segunda novela, *El entierro de la sardina*, publicada por Julliard en 1961; termina *La bicicleta del condenado*, incluida en el segundo volumen de su teatro, junto con *Guernica* y otras piezas anteriores. Ese mismo año, Alejandro Jodorowsky escenifica en México *Fando y Lis*, que provocó gran escándalo.

* * * *

En los primeros años de la década de los sesenta, Arrabal, junto con Alejandro Jodorowsky y Roland Topor, funda el quimérico Movimiento pánico: corriente estética de lo simultáneo, de lo tremendo y del humor, propios del dios Pan.

El movimiento pánico [...], lo grande del movimiento pánico, es que no existe y existe. Esta es la habilidad, el hecho de ser un grupo y no ser un grupo. De no haber ninguna disciplina, ningún dogma, y al mismo tiempo poder decir que tal cosa es pánica y tal cosa no. Así pues, creamos el movimiento pánico (B. y Berenguer, 1979: 65).

El grupo pánico se expande y se contrae sin orden y sin previo aviso; incluso, podemos decir que hoy ya no existe; sin embargo, se siguen publicando artículos, comics, aforismos, novelas, películas, piezas dramáticas, óperas, poemas, con el calificativo "pánico". Es evidente que el espíritu pánico evoca el alma de Jarry, Artaud, Beckett, Ionesco; al expresionismo, dadaísmo, cubismo, algo del futurismo, surrealismo; al *happening* y *performance* norteamericanos y franceses. Pero ya a cierta distancia de las vanguardias, el pánico se construye a partir del pastiche, del remiendo, de la mitología, de historias de crímenes, del *pulp fiction* anglosajón; todo esto construido sobre la ceremonia del exilio, donde los mecanismos de la memoria y el funcionamiento del azar se enfrentan en el orden de la ceremonia simbólica que no deja de ser sagrada y violenta (cfr. Girard, 1983: *passim*).

En este contexto del nuevo grupo, el trabajo de Arrabal se

intensifica, y en 1963 publica *La primera comunión* en *La Breche* (revista surrealista) y la revista *Índice*, hace lo suyo con *Textos pánicos* y *Relatos pánicos*. Escribe *El gran ceremonial* y redacta *Fiestas y ritos de la confusión* e inicia *Strip-tease de los celos*, terminada en 1964, además de dictar su multitudinaria conferencia "El hombre pánico" en Australia (publicada en la revista de Camilo José Cela *Papeles de Son Armadans* en 1965), texto fundamental para comprender el sustento teórico del pánico. En 1964 se presentan varias obras suyas en teatros parisinos, no siempre con crítica favorable.

El 13 de enero de 1965 se edita el tercer volumen de su teatro en Julliard, que contiene *La coronación*, *El gran ceremonial*,¹² *Concierto en un huevo* y *Ceremonia por un negro asesinado*. Para el mes de mayo se presenta uno de los espectáculos más importantes del movimiento pánico (v. cap. III) de más de cuatro horas de duración, causante de gran escándalo en la Ciudad Luz. Al año siguiente escribe *La juventud ilustrada* y *¿Se ha vuelto loco Dios?*, ambas piezas breves donde Arrabal conduce a sus últimas consecuencias el teatro del silencio (cfr. cap. II: Jarry y Beckett). Junto a estas obras, Jorge Lavelli (uno de los directores preferidos por Arrabal para montar sus obras) pone en escena *Ceremonia para una cabra sobre una nube*, que participa del espíritu breve y gestual del teatro ritual. Ese mismo año *Índice* le dedica un número al Movimiento pánico y Alfaguara edita *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión*.

Es 1967 y Fernando Arrabal, el megalómano que se hace retratar por amigos pintores en cuadros cuyo tema él mismo ha dictado, publica *El arquitecto y el emperador de Asiria*, obra monumental que consolida al pánico arrabaliano y que por su estructura dramática, tema y mitos, revela el poder creativo del azar y las virtudes de la confusión. Por si fuera poco, ese mismo año comienza a escribir su ópera pánica *Ars Amandi* y termina *El jardín de las delicias*. El siguiente año publica el número uno de la revista *Le Théâtre*, que él dirige, dedicado al barroco; el número 2 es *La contestation* y el tercero *Le Grand Guignol*. En 1969 se publican los volúmenes III, IV, V (*Théâtre Panique*), VI y VII de su teatro; y

¹² *El gran ceremonial*, al igual que *El arquitecto*, es una pieza de gran aliento que consolida el tratamiento arrabaliano del poder materno sobre un hijo con claras desviaciones psicológicas. No es gratuito que ambas piezas sean, además, representativas del pánico.

en octubre le es otorgado el premio del humor negro. En 1970 (nace su hija, Lelia Paloma Ofelia el 14 de enero)¹³ pretende dedicar un número de su revista al teatro español homosexual, intento eclipsado por España. Por otro lado aparece el volumen VIII de su teatro y filma su primer película *Viva la muerte*, basada en sus fantasmas infantiles de su novela *Baal Babilonia*.

En 1971 se ve en el escenario *El arquitecto y el emperador de Asiria*, bajo la dirección de Jorge Lavelli. De esta pieza de gran aliento, el creador de *Las sillas* comenta:

Desde el principio nos encontramos con un acontecimiento imprevisto, sorprendente; desde que se alza el telón nos parece estar asomados a un mundo que no conocemos y que, sin embargo, nos parece reconocer; un mundo en el que sólo lo importante, lo esencial, surge, en el que acciones y gestos se suceden con rapidez, sin fallos ni sombra de duda, porque cada acontecimiento es una sorpresa. Desde el principio, la situación es tensa y simple, las imágenes violentas, dinámicas (Texto del programa de mano del estreno de *El arquitecto* a cargo de Ionesco; en: Berenguer y Berenguer, 1979: 244).

El 18 de mayo de 1972 aparece el noveno volumen de su obra y el 15 de julio nace su segundo hijo, Samuel. En 1973 filma en Francia y Túnez *Iré como un caballo loco*, que es prohibida en el país galo, pero luego es seleccionada para representar a dicha nación en festivales internacionales. Durante el siguiente año viaja de nuevo a Estados Unidos y a Japón, y escribe *Jóvenes bárbaros de hoy*, a cuyo estreno asistió gran cantidad de estudiantes españoles.

En 1975 filma *El árbol de Guernica*, cinta que refleja más la preocupación de Arrabal por la situación española que la anécdota de su obra dramática de los cincuenta. Como ya se ha anotado, Arrabal se preocupa cada vez más por cuestiones sociales y políticas, en especial de España; en este contexto escribe *La aurora roja y negra* y *Oye patria mi*

¹³ Para comprender la presencia de Lelia en la vida de nuestro poeta, sírvanse los lectores atender el "diario" de Fernando La dudosa luz del día, publicado por Espasa Calpe en 1994.

aflicción, esta última inspirada en el espíritu de poetas épicos españoles:

todos esos poetas -comenta Arrabal-, tienen un carácter un poco maoísta en el sentido de que quieren una revolución. [...] Entonces aparecen esos poemas, como por ejemplo este de López, que es un poema perfectamente maoísta (Berenguer y Berenguer, 1979: 85).

* * * *

Durante los siguientes años de esa década, Arrabal asiste a representaciones de sus obras, principalmente en Europa -incluyendo países de habla inglesa-, Estados Unidos y Japón.

En 1976 Arrabal es declarado uno de los seis españoles que no podrán volver a España al tiempo que se otorgan en Nueva York el premio Oby. Viaja a Estados Unidos para ver los estrenos de la cinta *Guernica* y la pieza *El arquitecto*, puesta por Tom O'Horgan; además se representa en España *La balada del tren fantasma*.

Róbame un billoncito se estrena en París en 1977; ese mismo año recibe un homenaje en la Universidad de Toronto y se estrena en España *El arquitecto*, bajo la dirección de Klaus Gruber. En 1979 inicia el rodaje de la película *El emperador de Perú* y escribe *El rey de Sodoma e Inquisición*.

A principios de los años ochenta Ángel Berenguer publica en la editorial Don Quijote el drama *Inquisición* y en 1985 Destino libro edita *Tormentos y delicias de la carne. Homenaje a la conjura de los necios de John Kennedy Toole*, pieza que conjuga el canibalismo, la inocencia del enfermo y el incesto a través de un horno-TV, donde el elemento represor -siempre presente en Arrabal- "encarna" en un brazo cibernético. En 1987 Seix Barral pone a la venta la traducción al español de *La virgen roja*, originalmente escrita en francés, con traducción que el mismo Arrabal realiza.

Filma su quinta película *El cementerio de automóviles*; redacta *La torre herida por el rayo* (Premio Nadal 1982). Estrena en Nueva York *El extravagante triunfo de Jesucristo, Carlos Marx y William Shakespeare*; y junto con esta pieza publica *Levántate y sueña* en el volumen XIV de sus obras. En su volumen XV publica *Los borregos llegan en zancos y a toda mecha*, junto con otra pieza; en 1985 Editorial Destino publica *Mis humildes paraísos y La piedra iluminada*. En 1988 Seix Barral edita *La hija de King Kong*.

En los últimos años ha publicado diversos artículos y textos en diversas revistas. Como ejemplo tenemos a la revista mexicana *Vuelta*, que le ha publicado variados textos en torno a Beckett, Cioran, la poesía oriental y el totalitarismo en Rumania. Además se ha dado a la tarea de publicar biografías del Greco [*El Greco* (1991) y *La frénétique du spasme* (1997)], de Goya y Dalí, así como de Miguel de Cervantes [*Un esclavo llamado Cervantes* (1996)], en donde realiza una excelente puesta en abismo de la "atormentada" vida del primer novelista moderno del mundo analizando, en una prosa exquisita, su conflicto amoroso homosexual y poniendo en tela de juicio la "manquedad de mano" del autor más quijotesco.

Cabe hacer mención de que en 1994 le fue otorgado el premio Espasa Calpe de ensayo por su enriquecedor libro *La dudosa luz del día*, el cual redactó a manera de diario de agosto a diciembre de 1992, celebrando la lúcida "confusión" de sus sesenta años. En este viaje por su intimidad uno alcanza a entrever al hombre en su más pura naturaleza, en su más alto grado de sofisticación intelectual, en sus facetas menos conocidas de padre y de pensador social, a la manera pánica por supuesto.

Como podemos observar, la trayectoria literaria y humana de Fernando Arrabal es contundente; es el proceso en busca de la liberación del individuo. Y el pánico, como concepción personal y colectiva, es el medio que el autor de *El mono o enganchado al caballo* (Planeta, 1994) ha utilizado para lograr un compromiso real consigo mismo. El azar, la memoria, la confusión; el ritual, la ceremonia, la violencia, el escándalo mítico, la exploración de "sus" fantasmas -que son los nuestros-, todo esto y más constituyen su Palabra, su infatigable voz.

Capítulo II.

Antecedentes dramáticos

La creación del teatro de vanguardia, así como su trayectoria, es imprecisa. Por lo general se habla de la representación, en 1896, de *Ubu rey* de Alfred Jarry, como el inicio del drama vanguardista; pero no es sino hasta los años treinta que Antonin Artaud esboza de manera consciente y sistemática los rumbos del drama de nuestro siglo.

El material dramático y sus autores, que aquí nos ocupan, consolidan los antecedentes del Teatro pánico de Fernando Arrabal; lo que significa que pueden o no ser influencia directa de este teatro o de toda la obra arrabaliana. Preferimos llamar "antecedentes" y no "influencias" al trabajo de Jarry, Artaud, Ionesco y Beckett, en virtud de que, si bien en la lectura se traslucen temas y técnicas de ellos, las pruebas de que el autor español los conocía a fondo antes de redactar sus obras se diluyen entre el mar del tiempo, la crítica que gusta de encontrar paternidades inmediatas y la mitomanía del propio poeta melillense. Por esto mismo, hemos nombrado antecedentes sólo a ciertos dramaturgos, ya que, si bien no son los únicos presentes en Arrabal, creemos son los más representativos de la dramaturgia contemporánea para nuestro poeta; además se han omitido comentarios directos sobre otros dramaturgos como Jerzy Grotowski, August Strindberg o Arthur Adamov¹ debido a que su importancia es menor en la cosmogonía dramática de Arrabal y, en su caso, las técnicas y motivos de ellos están contenidos -con variantes- en los primeros autores nombrados.

En el último apartado se ha incluido al propio Arrabal, ya que el teatro de su primer periodo consolida la visión dramática que después dará frutos en un teatro que contiene, desde nuestra perspectiva, tanto el mundo del "absurdo" como el del terror y la simultaneidad; es decir, la obra pánica se convierte en el punto central de toda su dramaturgia. Además, el recorrido de Jarry hasta el teatro de los cincuenta muestra la

¹ Para obtener mayor información sobre estos dramaturgos y ver su importancia para la obra arrabaliana, véase Núñez, 1987; Innes, 1992 y Wellwarth, 1974.

evolución de un drama que vivió latente en las entrañas de Europa y que no pudo emerger sino hasta después de medio siglo, mientras que la vanguardia artística en general se consolidó en los primeros 25 años del siglo. Por otro lado, la presencia de movimientos de vanguardia como el dadaísmo y el surrealismo, con sus técnicas y motivos, así como la expresión escénica del *happening*, está especificada en el capítulo siguiente.

Por último, consideramos importante destacar que los antecedentes dramáticos aquí expuestos no agotan las vías que nutren a Arrabal; sólo por mencionar un ejemplo, no se ha investigado la importancia de las matemáticas o el ajedrez en su teatro (diversos planteamientos al respecto servirán para el análisis de *El arquitecto*; *vid infra*, Beckett y cap. V).

1. Alfred Jarry

El 10 de diciembre de 1996 se cumplen 100 años del atropello escénico, realizado en el Théâtre Nouveau por la compañía Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poë, a cargo de la primera representación de *Ubu rey* (ver Wellwaerth, 1974: 13-14). Justo en el momento en que Fermin Gémier pronunció “¡Merdre!”, el “Dios Salvaje” -según definió W. B. Yeats a Jarry distinguiéndolo de su generación-, seguramente sin saberlo, los críticos y hombres de letras que a la representación asistieron, atestiguaron la gestación del arte de vanguardia, en particular del teatro, que a partir de ese momento, como si se le hubiese infundido un nuevo aliento, creó nuevas técnicas: experimentó la pureza de la creación en la representación.²

² Al respecto, de manera indirecta, André Breton, en su *Antología del humor negro*, anota que una de las personalidades más contundentes y polémicas de la literatura dramática ha sido Christian-Dietrich Grabbe (1801-1836), cuya obra fue traducida en su momento precisamente por Jarry, con el título de *Los Silenos*, que en el original alemán se leería *Burla, sátira, ironía y significación profunda*. “Un somero análisis -anota Breton- sólo conseguiría presentir los méritos de una obra cuya genial bufonería no ha sido sobrepasada, que desentona excepcionalmente en su época y que está dotada como ninguna otra de innumerables prolongaciones hasta nosotros.” (1997: 78). Dichas “prolongaciones” encontraron

Pero siendo Jarry,³ con su *Ubu rey*, el truculento inicio del arte del nuevo siglo, debemos preguntarnos si es posible que naciera de la nada, si por su solitaria voluntad prefigurara un drama nuevo. Tenemos la certeza de que nada nace sin su causa, menos aún un hecho cultural como el arte del teatro: lo correcto sería decir que a la manera del Fénix, Jarry de las cenizas del teatro decimonónico crea su cosmogonía; no obstante es él quien ayuda, en gran medida, a atizar la hoguera de aquel arte caduco. Por un lado, los poetas simbolistas que, con Maurice Maeterlinck⁴ a la cabeza, con suavidad dibujaron el origen del desencanto vanguardista contra lo estrictamente mimético -costumbrista-; por otro lado, se hallaba el teatro tradicional europeo típicamente decimonónico, es decir, el drama realista y social de Robertson y Pinero-Jones, respectivamente, y el importante teatro de Ibsen y Shaw que, pese a su valía, para el naciente drama de vanguardia significaba el punto de apoyo para crear un renovado drama destructor y paradójico (cfr. Wellwarth, 1974). Es en este contexto que Alfred Jarry concibe, en la infancia, la figura grotesca del Padre Ubu quien, por cierto, funge como *alter ego* del propio poeta, al igual que el patafísico doctor Faustroll. Omitiendo la cuestión obvia de cuál es el valor concreto del teatro de Jarry para el drama vanguardista, e incluso para la expresión teatral de la Europa postindustrial (v. cap. III, "Barroco y neobarroco"), consideramos que son tres vertientes las que el creador del Padre Ubu abrió: la creación de un nuevo público, la violencia escénica y el humor.

El público es parte de toda representación que, tradicionalmente se ha mantenido al margen de la voluntad de dramaturgos y directores (cfr. Esslin, 1976). Es decir, se da por sentado que la masa informe que permanece del otro lado del escenario sólo busca el más pasivo divertimento: el entretenimiento hipnótico que anula la voluntad y el deseo. Pero quienes consideran esto falso -"No hay que despreciar a nadie, no hay que darle papilla a la gente; la gente es mucho más lista que

cauce, precisamente, en el trabajo de Jarry, a quien también Breton incluye en la citada antología.

³ Para tener un conocimiento cabal de la vida y obra de Alfred Jarry, consúltese la siguiente bibliografía mínima: Innes, 1992; Wellwarth, 1974 y Jarry, 1988.

⁴ Para Maeterlinck, véase Gros, 1976 e Innes, 1992.

todo eso”, a decir de Arrabal en entrevista (Berenguer, 1984: 35)- saben de la complementariedad que se da entre espectáculo y espectador que, precisamente en el momento de unificar estos conceptos, define al teatro para realizar la fiesta dramática. Con todo, el público burgués que asistió a la representación de aquel año, fue sacudido y sacado del letargo en que sobrevivía. Lo que sugiere que la “virulenta y enferma” pieza de Jarry fue el medicamento que provocó la reacción en cadena del verdadero virus que impedía el sano funcionamiento de una falsa sociedad.

Junto a la noción de público -de un naciente tipo de asistente que iría diluyéndose poco a poco en el rito teatral del siglo XX-, Jarry expone sin prejuicios -con alma de niño- su violencia escénica: “la burla de los tabúes morales, el ataque anárquico a las instituciones sociales o a la provocativa parodia de la temática y las expectativas estilísticas de un drama serio de fin de siglo” (Innes, 1992: 31).

El objetivo de hacer evidente la violencia, la crueldad y la burla en el tablado, significa derribar de un solo golpe el muro de contención moral para, de esa manera, poder ver el Infinito delante de uno mismo -como ya la habían hecho Sade, Boudelaire y Rimbaud-, sin prejuicios, ausente de modelos de pensamiento. No es casual que Antonin Artaud -el creador del “teatro de la crueldad”- junto con Roger Vitrac hayan creado el espacio “Alfred Jarry” para poder representar el naciente drama de vanguardia de los años treinta. Sólo por considerar algunos ejemplos de aquella representación de 1896, Ubu imprime una violencia verbal implacable: “¡Mierdra!”, comienza diciendo. O bien, en el contexto de la cena con el capitán Bordure y su gente, dice: “¡Oh! Tengo una idea. Vuelvo después”, y mientras la Madre Ubu y el capitán hablan de la exquisitez de la ternera, el Padre Ubu regresa: “Y pronto vais a gritar viva el Padre Ubu”, y en acotación “lleva una escoba repugnante en la mano y la arroja en el medio del festín”. “Probad un poco”, dice; y en acotación: “varios prueban y caen envenenados”. Como puede ser constatado, la violencia corresponde a la catarsis mediante el lenguaje y la acción dramática, donde mantiene una deuda con lo grotesco del Rabelais de *Gargantua y Pantagruel*.

Aunque el Padre Ubu es considerado asqueroso, inconsciente y grotesco, no debe olvidarse que es la Madre Ubu quien instiga

constantemente a su marido para que realice ciertos actos; aquello que criticamos en él -conspiración, traición, homicidio, codicia- están en ella desde el principio: "Cómo, Padre Ubu, estáis contento con vuestra suerte"; comentario intrigoso -entre otros- que motiva el complot contra el rey. Y para finalizar la primera escena del primer acto ella discurre: "Jodre, mierdra, se ha resistido a la descarga, pero Jodre, mierdra, sin embargo creo haberle resquebrajado. Gracias a Dios y a mí misma, quizás en ocho días sea reina de Polonia." (Jarry, 1988: 17-18).

Otro elemento fundamental en Jarry que consolida la creación de un nuevo público consternado y que de una u otra manera justifica la violencia y la crueldad escénica, es el humor; esta característica permea el tejido de su teatro -así como el de Ionesco y Arrabal, entre otros-. Como continuador de la tradición literaria del humor, desde la parodia de los goliardos medievales, el pantagruelismo de Rabelais y el terrible mundo infantil de Lewis Carroll, él construye su espectáculo cómico-grotesco. Es importante poner énfasis en esta característica, ya que la dramaturgia de Artaud, por ejemplo, a nuestro parecer, no rescata el elemento lúdico en su teatro. Lo grotesco, la violencia interna, el compromiso con un nuevo público son rescatados por el creador de *Los cenci*, mas el humor es olvidado (cfr. cap. II, Artaud). De igual manera, dicha característica pasa desapercibida en la obra de Beckett (cfr. cap. II, Beckett), mientras que en Ionesco y Arrabal este elemento es nuevamente rescatado en toda su significación. Es claro que no hablamos de un humor unidireccional ni ingenuo, sino en muchos casos del llamado "humor negro", satírico, paródico y en cierto momento herético. ¿Qué es si no el doctor Faustroll, patafísico, o los arranques patrióticos -y despóticos- del Padre Ubu o su fundamental cobardía circense?

En el ciclo del Padre Ubu, Jarry construye una sátira dislocada, "fuera de foco". Incluso -afirma Innes-: "El nihilismo es tan anárquico que se desacredita a sí mismo"; es evidente, la inconsciencia de la creación, el impulso puro, y el retorcido antimétodo jarryano hace estallar sus mismos propósitos: "tanta violencia y muerte tienen que parecemos cómicos" (Innes, 1992: 34, 36).

Luego de revisar el efecto no intencional e irracional de la creación de un nuevo público a través del humor propio de Jarry, vemos que él

no se toma la molestia de elaborar un plan de ataque coherente: prefiere bailar al rededor del contrario y golpear de vez en cuando. En el reciente drama de vanguardia, esta técnica pierde su carácter incidental para convertirse en algo más consistente y calculado; pero la línea argumental informe e ilógica permanece, y ha llegado a constituirse en una de las características del movimiento de "vanguardia" (Wellwarth, 1973: 20).

De esta manera vemos cómo el teatro de Jarry construye los cimientos del teatro de vanguardia que se manifestará 30 o 40 años más tarde; y es la recuperación del humor la característica fundamental de su dramaturgia, es el elemento investido por una nueva significación: del humor llano e ingenuo al humor negro que, por cierto, Arrabal, mediante imágenes heréticas, lleva a sus textos y al escenario de manera inédita.

2. Antonin Artaud

Bajo la profunda convicción de que el Hombre es fundamentalmente bárbaro, es que Antonin Artaud crea su metafísica teatral. La acepción de "bárbaro" es utilizada en el sentido de que la Humanidad está dominada por la maldad: el sino de nuestra raza es fatalmente negativo. Dicha certeza penetra hasta la raíz del trabajo del teórico francés. Pero ¿qué significa para el teatro de vanguardia esta revelación cósmica en la personalidad de un dramaturgo galo de siglo XX?⁵

Antonin Artaud se educó fundamentalmente en la dramaturgia, y fue en este arte que encontró su medio de expresión. Convencido de que la humanidad vive bajo el signo del mal y de que el hombre es instinto, creó su teoría general llamada "teatro de la crueldad". El ser humano ha

⁵ La vida de Antonin Artaud está llena de vicisitudes, y su biografía está íntimamente relacionada con su producción teórico-dramática, por lo que recomendamos consultar cierta bibliografía al respecto: Zorrilla, 1967; Innes, 1992; Gros, 1976; Wellwarth, 1974 y Núñez, 1987.

olvidado su esencia para perderse en lo falso, en lo accesorio, en su "no ser". Por ello, el teatro que propone rastrea la más profunda existencia del hombre mediante la crueldad, elemento que debe sostener al teatro, si en realidad quiere serlo: "En nuestro presente estado de degeneración -anota Artaud-, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu" (1987: 112). Lo que significa que el teatro de la crueldad -esbozado básicamente en *El teatro y su doble-* penetra en el hombre sin más instancias que la sola voluntad participativa en la fiesta sagrada de la representación.

Antes que nada, debe quedar claro que por el genérico Hombre, o Raza Humana o Ser Humano, debe entenderse el hombre "occidental" u "occidentalizado"; es decir, aquel ente privado por la razón y la lógica de su esencia primitiva, de su existencia mágica y sagrada, la cual no requería de la razón para entender la naturaleza y que sus medios de comunicación no lingüísticos le permitían entenderse con ella, con su comunidad y con sus dioses. Podemos concluir que el proceso histórico de secularización del hombre ha destruido los medios eficaces para el conocimiento del ser.

Por ello -evocando la experiencia mágica de Artaud en la sierra Tarahumara de México- el mismo autor anota: "Para los Tarahumaras no existe el pecado: el mal es la pérdida de la conciencia. Porque los altos problemas filosóficos cuentan más para los Tarahumaras que cualquier precepto de nuestra moral occidental" (Artaud en: Zorrilla, 1967: 74). Este comentario es por demás elocuente para nuestro propósito; pero debemos recordar que el trabajo teórico de Artaud se sustenta, en términos estrictamente dramáticos, en la acción de *Ubu rey*, de Jarry, y en la vanguardia surrealista. Es decir, lo que el autor de *El amor absoluto* prefiguró en el escenario de manera irracional, Artaud lo ordenó para consolidar sus ideas radicales acerca del Ser y el Teatro. Ahora bien, para Artaud la función del teatro es doble:

debe, siendo consistentemente libre de inhibiciones, protestar contra la artificial jerarquía de valores impuestos por la cultura, y por otra parte debe mostrar mediante un "drama de crueldad" la verdadera realidad del alma humana y las condiciones inexorables, despiadadas, en que vive (Wellwarth, 1973: 32).

La protesta contra “la artificial jerarquía de valores impuestos” es parte no sólo de Artaud, sino de todo el arte de vanguardia, mientras que el demostrar la “verdadera realidad del alma humana” a través de un “drama de la crueldad”, significa un aporte incalculable para el teatro y el arte posteriores a él. Lo cierto es que aquí, justo en el terreno de la representación de lo cruel, es donde nace -como anota Wellwarth- la paradoja de Artaud. Él buscaba, tanto como el arte de vanguardia que le precedía, la abolición del lenguaje verbal; buscaba la destrucción de la palabra en el teatro, como luego lo hicieron Ionesco, Beckett y Arrabal, cada uno a su manera. Esto se logró en la medida en que dicho lenguaje fue desplazado por otros medios de comunicación que en verdad poseen carta de naturalidad en el arte escénico, verbigracia: gestos, sonidos, gritos, contorsiones, muecas, escenografía, luces, música, y la palabra sólo como un medio más. Estos elementos retornan al teatro para reconstruirlo, ritualizarlo, para hacer del espectáculo un medio sagrado de encuentro con uno mismo. A reserva de que la búsqueda de Artaud consistía en aclarar la significación del drama para el espectador (o participante de la ceremonia) a través del lenguaje primigenio del teatro, la vía del reconocimiento se tornó difícil e incomprensible debido al público no apto o a lo radical del nuevo método (Wellwarth, 1973: 32).

Consideramos que el problema de Artaud para comunicar su concepto está dado en el nivel de la paradoja y no en el de la inutilidad o futilidad del método, según opinión de Christopher Innes (1992). Aunque es cierto que la práctica teatral llevada a cabo por el mismo poeta es poca, consideramos impreciso el decir que “la evidencia se basa sólo en su teoría” (Innes, 1992: 71), por lo menos como juicio descalificatorio de las cualidades del proyecto artaudiano. El hecho de que se presente la paradoja en Artaud, no anula la validez de la propuesta estética construida a partir de la tragedia del hombre moderno.

Al igual que Jarry, Artaud promueve una lucha encarnizada contra la Cultura, cada uno con sus propios medios teatrales; destruirla en todas sus manifestaciones es su propósito y el teatro su arma. Por esto es que arguye que “donde reinan la simplicidad y el orden no puede haber teatro ni drama [ya que éste] nace de una anarquía organizada” (Artaud, 1987:

56). Es en el ámbito de esta anarquía que propone su teatro de la crueldad, por lo que anota:

Con esa manía de rebajarlo todo que es hoy nuestro patrimonio común, tan pronto como dije "crueldad" el mundo entero entendió "sangre". Pero el teatro de la crueldad significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. En el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías [...] sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo (Artaud, 1987: 88-89).

El discurso es elocuente mas poco claro: "La crueldad no es esto, es esto otro que es todo lo demás; la búsqueda, la loca carrera por la identidad y la libertad, a la vez perseguidos por la vida atroz de un mundo mezquinamente consciente de casi nada". ¿Qué significa todo esto? A nuestro parecer, la "crueldad" en el contexto de Artaud, de su conciencia de hombre degradado, víctima del mal, significa violencia escénica contra todos y por todos aquellos que de la ceremonia dramática participen. La virtud de la manifestación de la crueldad radica tanto en la representación de la cópula de una infante con el necrófilo muerto o el juicio esquizofrénico de aquél que ha cometido matricidio (v. cap. V).

Debemos recordar que Jarry abrió nuevas posibilidades para el teatro, y Artaud, pese a lo que se diga en contrario, ocupado en la búsqueda de su identidad, en el reconocimiento del verdadero teatro, terminó esbozando un teatro grave, trágico: "Para Artaud como para los antiguos orientales, la vida adquiere un carácter lúdico y transitorio frente a la inmutabilidad de lo Absoluto" (Zorrilla, 1967: 59); o bien, para él el teatro contemporáneo, que ha perdido el sentimiento de lo serio -del peligro- y de la risa, está en decadencia. Ha perdido el sentido del humor "y el poder de disociación física y anárquica de la risa" (Artaud, 1987: 45).

Una vez más la paradoja, que aquí se antoja contradicción. Lo escrito por él es cierto, sólo que no es él quien lo resuelve. El tono de su obra es grave, serio, "peligroso": hasta ahí está con su idea, pero ¿dónde

vive la risa en su obra o en su vida, dónde está la parodia o la sátira? Jarry lo manifestó hasta el cansancio, su humor está ausente en Artaud, mas no en otros dramaturgos que juegan con los esquemas, con el lenguaje -y lo anulan-, con lo histórico parodiándolo o con la moral conduciéndola hasta el crimen.

Para concluir podemos advertir que Artaud logró ser expulsado del grupo surrealista porque exasperó al mismo André Breton, plasmó su cosmogonía a la manera del gran teatro del mundo, sólo que debió buscar más que el teatro, el mercado más grande del mundo, para poder lograr la pureza del espectáculo sagrado que corresponde a la extraviada alma primitiva.

3. Teatro del Absurdo

1950 fue el año en que dio inicio una serie de piezas dramáticas que consternaron al público y críticos franceses. Pese al desarrollo más o menos claro del arte en el contexto de las vanguardias europeas, el teatro padeció el olvido, siendo que desde 1896 que Alfred Jarry irrumpió la escena francesa y desde su muerte en París en 1907, el género en dicho contexto fue marginado y, con seguridad el teatro en ese lapso de treinta años aproximadamente funcionó de la misma manera que el espectáculo decimonónico tradicional, es decir, como simple medio de esparcimiento, diversión y reunión de cierta clase social. En tanto otras y la literatura no dramática se desarrollaron en el contexto de la ruptura y la nueva creación; en el caso del arte impreso, la poesía fue la de mayor desarrollo, seguida por la prosa breve y la novela -ejemplos de ésta: *Ulises* de J. Joyce y *Las olas* de V. Woolf-. No es sino hasta los cuarenta que Antonin Artaud, como ya se ha anotado, retoma la polémica figura de Jarry para impulsar lo que sería el teatro de vanguardia.

El inicio de este tipo de teatro se constituye a partir de la representación de la antipieza *La cantante calva* (1950) de Eugène Ionesco, seguida de *Esperando a Godot* (1953) de Samuel Beckett y *Pic-Nic* (1955) de

Fernando Arrabal, así como otras piezas de ellos mismos y de Arthur Adamov, Harold Pinter, Jean Genet, Günter Grass, entre otros (v. Esslin, 1980; Innes, 1992 y Wellwarth, 1974).

Es importante explicar con cierto detalle lo que a partir de este momento se entenderá por Teatro del Absurdo, ya que incluso los mismos poetas renegaron de la etiqueta, y con justa razón, ya que hasta la fecha - ¿a caso lo podremos evitar?- el uso de esta categoría se torna una manera de simplificar, y con ello, borrar la especificidad de la creación de cada dramaturgo. No obstante, para evitar confusiones, el término "Absurdo", acuñado por el crítico Martin Esslin en su *The Theatre of the Absurd* (1980), constituye tan solo una hipótesis de trabajo que permite acercarse lo mejor posible a un teatro diverso pero representativo de una vanguardia peculiar, de una renovación y una revolución dramática ubicada fundamentalmente en la década de los cincuenta; por tanto,

'The Theatre of the Absurd' has become a catch-phrase in its own right which is often thoughtlessly used; and, what is worse, a number of other catch-phrases, built on the same principle, have been formed in imitation. We have had Theatres of Revolt, Cruelty, Paradox, Fact, etc. Authors have been asked in interviews whether they adhered to the doctrines of the Theatre of the Absurd. In fact the term, coined to describe certain features of certain plays in order to bring out certain underlying similarities, has been treated as though it corresponded to an organized movement, like a political party or a hockey team, which made its members carry badges and banners (Esslin, 1980: 12).

Como puede observarse, el uso del término "Absurdo", si bien no es aleatorio si debe utilizarse en el estricto sentido de un rasgo que ayuda a definir, pero que no unifica ni a todo el teatro de vanguardia de ese momento ni a toda la obra de los dramaturgos contenidos en la obra de Esslin, como analizaremos en el caso de Arrabal.

Ahora bien, el término en cuestión no debe tomarse en el sentido ordinario de absurdo = ridículo, sino como dice Ionesco respecto a Franz Kafka: "Absurd is that which is devoid of purpose... Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless." (Ionesco en: Esslin, 1980: 23). Esta aproximación del creador rumano nos conduce al origen de la conciencia de postguerra de los países europeos. Es decir, el llamado Teatro del Absurdo, en general, nace de la postura del naciente existencialismo puesto en boga por Albert Camus y Jean Paul Sartre, fundamentalmente, tanto en textos filosóficos (*El ser y la nada* de Sartre) como en novelas (*El extranjero* de Camus) y teatro (*A puerta cerrada* de Sartre); sin embargo, cabe anotar que mientras "Sartre or Camus express the new content in the old convention, the Theatre of the Absurd goes a step further in trying to achieve a unity between its basic assumptions and the form in which these are expressed." (Esslin, 1980: 24) Esto significa que el Absurdo respondía al espíritu de la vanguardia, la cual, en términos generales, proponía la abolición de las viejas formas, experimentando tanto en el nivel anecdótico -en la medida de lo posible- como en el discursivo.

Es correcto aseverar que el drama que hoy conocemos como del Absurdo experimentó la esencia de la vanguardia -su renovación escénica, su reacción cáustica contra la realidad inmediata de la Cultura, su desarticulación y, en ciertos casos, la abolición del lenguaje verbal-, pero debido al retraso en su desarrollo, el Teatro del Absurdo se unió a la experiencia del "Nouvel Roman" (Nueva Novela) francés y de lo que Claude Mauriac definió como "aliteratura" (cfr. Gross, 1976).

Por último, antes de pasar a la revisión de los autores más importantes para el trabajo de Arrabal, recordemos que el término "Teatro del Absurdo" debe funcionar como elemento de análisis para penetrar en cierto tipo de obras y no como cliché que simplifique y deteriore la obra de los dramaturgos en cuestión.

a) Eugène Ionesco

El 11 de mayo de 1950 se presenta por primera vez *La cantante calva* de Ionesco en el Théâtre des Noctambules, suscitando una crítica adversa y muchas veces indiferente ante el espectáculo que, más tarde, se convertiría en piedra angular del drama de vanguardia. No obstante el apático recibimiento, el poeta de origen rumano ha creado una obra basta y rica en significados. Como ya se ha anotado, es él quien califica por vez primera como "antipieza" un drama que abolía el teatro convencional. Para ello Ionesco, profundo amante de la literatura y no tanto del teatro, redacta un diálogo entre ingleses tomado directamente de un manual de inglés, donde él llegó a estudiar dicho idioma. Él mismo confiesa que no aprendió el idioma, mas se percató de cómo lo obvio que se da por comprendido en la lengua materna, en otro idioma se torna revelador a la vez de inútil y absurdo (v. Esslin, 1980 y Berenguer, 1984).

La anécdota está nutrida por el sentido propio de la absurdidad preestablecida por Albert Camus en su texto *El mito de Sísifo*, el cual advierte que "la existencia humana es incomprensible. El hombre vive en el mundo, pero ni lo entiende ni entiende su propia función de él", anota Wellwarth al respecto. Pero debemos destacar que, si bien la creación antidramática de Ionesco está producida en el contexto de la postguerra y antecedida de textos tan importantes como el mencionado de Camus y otros de Sartre, por ejemplo, el drama de Ionesco se sostiene debido a la aplicación de una forma adecuada al problema filosófico de la absurdidad de la existencia. Es decir, como ya se ha dicho en las notas preliminares sobre el absurdo, Ionesco -junto con otros poetas- es quien se atreve a pasar de un sentimiento conceptualizado de la filosofía del absurdo -nivel anecdótico- al proceso creativo de la exposición -nivel discursivo que, por un lado, le daba significado real a dicho sentimiento-a la vez que abolía el esquema tradicional del teatro, retomando nociones prefiguradas por la rebelión irracional de Jarry y la conceptualización exhaustiva del teatro ritual y sagrado de Artaud (*vid supra*, cfr. Wellwarth, 1974; Esslin, 1980).

El original antiteatro de Ionesco se ha comprendido de muy diversas maneras, unas acertadas y otras no, pero lo importante para nosotros es que la creación de absurdidad típica de Ionesco se constituye a

partir de diversos recursos también presentes, en algunos casos, en el drama arrabaliano. En el caso de *La cantante calva*, la dislocación del discurso de frente a la gravedad de las acciones, provoca la paradoja escénica. Además, recuérdese que la acotación que indica que todo es “inglés” se dispara semánticamente con la absurdidad del texto; sin olvidar que el propio título es ya grotesco en sí mismo, y su no correspondencia con el contenido de la pieza hacen de este primer trabajo de Ionesco un texto complejo, impregnado del sentido de ruptura propio de la vanguardia y de la aliteratura literaria definida por Claude Mauriac (*vid supra*, Gros, 1976). Por otro lado, para Ionesco,

the theatre must work with veritable shock tactics; reality itself, the consciousness of the spectator, his habitual apparatus of thought - language- must be overthrow, dislocated, turned inside out, so that he suddenly comes face to face with a new perception of reality (Esslin, 1980: 142).

En opinión del mismo creador de *La lección*, su teatro expone de manera radical la abolición de la realidad en aras de la ficción, es decir, ésta es más verás en el arte que la misma realidad. Por eso él destruye la comunicación a través del uso excesivo de clichés (*La cantante calva*) que a diario se practican en la vida ordinaria, lo que impide la comprensión cierta. Con la construcción de su pieza de 1950, Ionesco, al igual que Wittgenstein y Cassirer, establece de manera dramática que “ningún vocablo puede conservar su sentido si se lo somete a un constante uso innecesario” (Wellwarth, 1974: 77-78). A diferencia de Beckett, él dibuja un mundo absurdo vía exceso, lo que da como resultado la incomunicación, mientras que el poeta irlandés opta por el progresivo silencio de sus personajes (*vid infra*).

En otras piezas Ionesco elabora nociones de la absurdidad a partir de imágenes sumamente elocuentes en su contexto, como el tratamiento de la imposibilidad de comunicar en *Las sillas*, donde un discurso es impartido por un emperador, que había desplazado a una pareja de ancianos, los cuales ya habían preparado el lugar, frente a sillas vacías. En esta pieza, Ionesco establece una metateatralidad arrolladora, donde enfrenta a un público que observa en escena cómo el creador utiliza la

palabra frente a sillas vacías e inanimadas.

Por otro lado, Ionesco trata el tema de la abolición de la identidad utilizando elementos grotescos en *Jacobo o la sumisión*, o la crueldad y la muerte en *La lección*. Según opinión de Wellwarth,

Los dramas de Ionesco pueden distribuirse fácilmente en tres subdivisiones: los dramas representativos de vanguardia, "teatro del absurdo"; los dramas de "advertencia social" (*El asesino sin gages* y *El rinoceronte*), y los dramas confesionales (*El rey se muere*, *El peatón aéreo* y *Hambre y sed*) (1974: 75).

Por último, cabe decir que gran parte del valor del trabajo dramático de Ionesco, al igual que el de Beckett, radica en la consolidación de la paradoja constituida por la destrucción del lenguaje mediante el mismo lenguaje, sólo que el creador rumano opta por el discurso recargado y hueco que cobra significación a partir del contraste con los elementos propios del teatro, como son los decorados, las actitudes, los gestos y la absurda no correspondencia ente lo que se dice y se hace, esto último eco del mundo *cluwnesco* que tan bien desarrolla Arrabal en su teatro.

b) Samuel Beckett

Al hablar de Eugène Ionesco y su gran aporte al teatro mediante la abolición del lenguaje convencional, resulta más o menos sencillo de un hombre que ha revolucionado el arte dramático a través de medios distintos pero altamente elocuentes, y es aquí donde radica la primera paradoja del teatro de Samuel Beckett,⁶ su teatro avanzó progresivamente, de *Esperando a Godot* (1953) a *Aliento* (1969), en la vía del silencio. El poeta irlandés construyó su lenguaje escénico a partir del silencio y no ya de la palabra. He aquí su primer rasgo distintivo, su primer paradoja: la

⁶ La importancia de Beckett es indiscutible para comprender el desarrollo del teatro y de la literatura universal, por ello remitimos a la consulta del excelente estudio de Esslin (1980), así como a lo anotado por Innes (1992) y Wellwarth (1974). Además, reservamos una aproximación ajedrecística de Beckett como de Arrabal para otro estudio; salvo algunas anotaciones en cuanto al desarrollo estructural de *El arquitecto y el emperador de Asiria* (v. cap. V).

elocuencia del silencio. Richard Ellman anota de Beckett:

Beckett was addicted to silences, and so was Joyce; They engaged in conversations which consisted often in silences directed toward each other, both suffused with sadness, Beckett mostly for the world, Joyce mostly for himself (en: Esslin, 1980).

Esta adicción por el silencio ha creado, junto con los recursos del *music hall* que utilizó, su particular mundo del *non sense* y ha provocado múltiples reacciones en el público y en la crítica, tanto que se ha dicho que sus obras contienen “un pesimismo tan absoluto acerca de todas las cuestiones humanas que difícilmente se le podría encontrar parangón en la historia de la literatura”. Debemos anotar dos cosas: el famoso “sin sentido” del absurdo se diluye en el mismo acto de crear una “antipieza” voluntariamente polisémica. Esto es, el *non sense* permea la cosmovisión de los dramaturgos del absurdo, pero su arte está cargado de un sentido profundo, que no es el de la esperanza *per se*, claro está; además, el “pesimismo tan absoluto” del que habla George E. Wellwarth no se justifica en el arte de Beckett debido a que el silencio, la espera o el rito ajedrecístico son una manera desesperanzada de creer. Es cierto que ya no hay nada en qué creer en el mundo visto por Beckett, se está desilusionado, pero como afirma Emil. M. Cioran, “siempre es demasiado tarde para suicidarse”. Es precisamente la inacción, la pasividad de la espera lo que hace que los personajes de *Esperando a Godot* y otras piezas y novelas permanezcan vivos, por lo menos el tiempo necesario para la representación.

Una prueba de ello puede ejemplificarse con lo sucedido en la representación que se hizo de *Esperando a Godot* el 19 de noviembre de 1957 en la prisión de San Quentin. A diferencia de la consternación provocada en Europa ante un público conocedor del teatro *Babylonia*, la pieza representada en la cárcel fue comprendida cabalmente por el público recluso, por lo cual uno de ellos comentó: “They know what is meant by waiting... and they knew if Godot finally came, he would only be a disappointment” (en: Esslin, 1980: 20). Lo que significa que la esperanza ya no radica en el sentido del orden que vendrá, ya no es la “epifanía del señor” la que nos hace permanecer, es la espera por ella

misma, que incluso será mejor esta espera inútil que la esperanza en lo concreto que suele desvanecerse en el aire.

De modo casi involuntario hemos caído en el terreno interpretativo, pero ¿qué hace que las piezas de Beckett sean radicales, desanimadas y grises? Por el momento no abordaremos el ámbito de los motivos ni de la anécdota, sino el "silencio" como una de las técnicas más importantes en el drama beckettiano.

El silencio en Beckett es construido a partir de la batalla establecida del lenguaje consigo mismo. A decir de Patrice Pavis, "el absurdo [de Beckett está dado] como principio estructural para reflejar el caos universal, la desintegración del lenguaje y la ausencia de una imagen armoniosa de la humanidad" (1983: 4). Lo importante de esto es que él construye destruyendo: su estructura se da a partir del absurdo, articula el caos mediante la desintegración del medio ordinario de comunicación, *por lo que su teatro es el teatro de la ausencia*. Al igual que Ionesco o Arrabal, él busca un drama escénico representativo, un espectáculo que suceda al margen de las palabras y su sentido. Es tal preocupación la que vincula al teatro del absurdo con la vanguardia y el posterior -digamos, simultáneo- proceso de desintegración del sentido verbal.

Lo único que todo esto puede provocar es una profunda paradoja: el intento por reconciliar los contrarios y la destrucción del lenguaje verbal por el lenguaje mismo. Como anota Claude Mauriac en *La Littérature Contemporaine* (1958) a propósito del poeta irlandés:

anyone 'who speak is carried along by the logic of language and its articulations. This the writer who pits himself against the unsayable must use all his cunning so as not to say what the words make him say against his will, but to express instead by their very nature they are designed to cover up: The uncertain, the contradictory, the unthinkable' (en: Esslin, 1980: 38-39).

La construcción del discurso teatral de Beckett está sustentada en la dislocación: su teatro no es el original de una página impresa, es el negativo que será revelado según opinión de cada lector o espectador. Dicho drama está construido a partir de un método esencialmente polifónico; es decir, confronta mundos para armar la estructura lógicamente dialéctica que conduce al absurdo de la acción, por ello los

personajes logran el silencio, la pasividad. Las imágenes de su teatro se sobrepone en una estructura: una invade a la otra, como distintos temas de una sola sinfonía, la cual se consolida en una interacción simultánea (Esslin, 1980: 45-46); o bien, a decir de Christopher Innes respecto a *Esperando a Godot*: "La obra existe claramente en dos niveles distintos pero simultáneamente sobrepuestos; las percepciones de la vida son deliberadamente tomadas de extremos opuestos de la gama filosófica, y que sin embargo se interpretan constantemente en la acción" (1992: 230). Un ejemplo de ello es el mismo Godot, quien es ausencia y no presencia. La acción pasiva de Vladimir y Estragón ordena y da sentido a Godot. Por lo cual el tema de *Esperando a Godot* no es la llegada de Godot, sino la espera de los protagonistas; de igual manera que Lucky y Pozo constituyen el espíritu primitivo, ritual, de las relaciones humanas, las cuales son más humanas mientras más contradictorias y violentas sean (cfr. cap. IV). Mas no debemos confundirnos: en esta pieza de 1953

The act of waiting for Godot is shown as essentially absurd. Admittedly it might be a case of 'credere quia absurdum est', yet it might even more forcibly be taken as a demonstration of the proposition 'Absurdum est credere'" (Esslin, 1980: 56-57).

De esta manera Beckett crea el absurdo ontológico, el absurdo fundamental de la desesperanza. Por otro lado, es importante mencionar -como anota el mismo Esslin- que Vladimir y Estragón son moralmente superiores a Pozo y Lucky en virtud de que los primeros no creen en la acción ni en la búsqueda: el resquicio de esperanza sólo existe en la medida que no llegan a consumar el suicidio. Mientras que Pozo y Lucky son la búsqueda en el desatino, lo absurdo de las relaciones, la parodia del compromiso humano.

El paradigma de Vladimir y Estragón -como en otras obras de Beckett- se arma en una estructura geométrica que distingue la voluntaria artificialidad de lo que sucede. Frente a esta artificialidad del desarrollo de los protagonistas, y en general del tratamiento del teatro por Beckett, Pozo y Lucky se acercan -aunque no definen- al "empleo de formas rituales primitivas casi religiosas para obtener efectos hipnóticos o subliminales" (Innes, 1992: 231).

Sin pretender agotar la temática o las técnicas del poeta irlandés, sino sólo mostrar algunos puntos de contacto con el trabajo de Arrabal, debemos anotar que junto al progresivo trabajo del silencio, la estructura lógico-matemática del ajedrez y la creación del absurdo a partir de temas o actos dislocados, Beckett utiliza el recurso de personajes lisiados:

En toda la obra de Beckett encontramos pruebas de su convicción de que todo es inútil, absurdo, insensato y, sobre todo, insoportable. Todos los personajes de Beckett están más o menos incapacitados físicamente, como si ésta fuera la condición natural de los hombres sobre la tierra (Wellwarth, 1974: 69).

La invalidez, la vejez, la ceguera; el quedarse mudo, la parálisis en sus diversas manifestaciones, la obesidad; o como en *El innombrable*, donde el protagonista es “una especie de bulto sin brazos ni piernas y observa el mundo asomándose desde el interior de un cántaro colgado a la puerta de un restaurante” (Wellwarth, 1974: 69), Arrabal también utiliza dicho recurso en diversas piezas, donde la situación parece natural. En *Happy Days*, Beckett presenta una situación absurda similar a la de *Guernica*: es un drama de la vejez donde la protagonista permanece enterrada hasta las rodillas, erguida y sin poder ser rescatada.

Finalmente, vemos que diversos motivos y técnicas de Beckett los comparte Arrabal en su teatro, tanto en la manifestación de su primer teatro como en el periodo pánico. La búsqueda del silencio como método de comunicación, lo escénico -lo que sucede o no- como único centro del espectáculo dramático, el artificio lógico que concluye irracionalidad, el absurdo de las situaciones y el uso de recursos como el de personajes incapacitados física o mentalmente, son sólo algunos ejemplos de la importancia de lo que tanto Beckett como Arrabal compartieron, como afirma Esslin: “The artist of an epoch have certain traits in common, but they are not necessarily conscious of them” (1980: 12).

c) Fernando Arrabal

En vista de que el presente trabajo se dedica fundamentalmente a exponer

y explicar la época pánica de Arrabal, que se desarrolla desde fines de los cincuenta hasta fines de los sesenta -como se anotará con mayor precisión en los capítulos siguientes-, es imprescindible una breve aproximación al teatro que él escribe en los años cincuenta. Como ya se ha mencionado, Ángel Berenguer en *L'exil et la cérémonie (le premier théâtre d'Arrabal)* (1977) ha denominado a esta producción como Primer Teatro de Arrabal. Mientras tanto, en su estudio de 1961 *The Theatre of the Absurd*, Martin Esslin es quien incluye a Arrabal en dicho libro, por lo que vincula a esta primera época de creación arrabaliana con autores como Adamov, Ionesco o Beckett, como ya se ha visto. La discusión si es o no absurdo el primer teatro de Arrabal puede extenderse al infinito, por lo que para nosotros su primera época es el antecedente que gesta un teatro más maduro en el contexto arrabaliano.

De esta manera, consideramos que el término "absurdo" es más o menos preciso para comprender ese momento de creación, por parte del poeta español, en el contexto de la Europa de ese momento. Además, ya como característica propia arrabaliana, es en este teatro de medio siglo que el autor melillense consolida, le da rostro, a su exilio fundamental en el marco de la noción clara y evidente de "ceremonia":

Como la ceremonia religiosa, la arrabaliana pretende establecer contacto con un universo superior utilizando las inútiles armas del lenguaje y el gesto. La vieja y terrible tragedia implícita en la ceremonia religiosa es reinventada, cada noche, por los personajes de Arrabal. Cada rito viene así a ser juego de niños en quienes la aventura de la creación cobra el sentido grotesco de una tragedia griega de lo cotidiano (Berenguer, 1991: 40-41).

Frente a uno la ceremonia -o el intento más o menos logrado- que invita a la participación. El rito iniciático o expiatorio en piezas como *Fando y Lis*, *El triciclo* o *Guernica* es conducido por el lenguaje poético de un autor que busca su identidad. Dichas obras contienen la estructura básica de la ritualización, de lo sagrado teatral del pánico de los sesenta. No obstante, aunque el teatro pánico se prefigura con más detalle en *El laberinto* o *La bicicleta del condenado*, las obras del periodo del absurdo desarrollan otro tipo de virtudes escénicas propias de Arrabal.

La estructura ceremonial concebida en el teatro de los años

cincuenta, a nuestro parecer y en retrospectiva, se diluye ante el abrumador lenguaje poético de los personajes, las situaciones absurdas en que se encuentran y el humor creado a instancias de tales situaciones. Viajar a Tar, aun sabiendo que ese lugar no existe -o puede no existir-, a pie y en un carrito donde Lis yace lisiada, es el centro del ritual. El cíclico intento es grotesco, el lenguaje entre Fando y Lis es absurdo en la medida que de manera esquisofrénica ambos se declaran amor tierno a la vez que se increpan maldiciones y se hacen daño: la simultaneidad que aquí comienza a dibujarse, cobrará profundo significado en el momento pánico de su producción. Además, a diferencia del absurdo de *La cantante calva* o *Esperando a Godot*, en Arrabal la presencia del erotismo de frente a la muerte es arrolladora; incluso, todas sus piezas concluyen con el deceso de uno o varios personajes.

Otro rasgo particular presente en estas obras, es el uso del lenguaje infantil o ingenuo, el cual muchas veces contrasta con lo que se hace en escena, provocando de esta manera el absurdo. No obstante, algunos críticos opinan que esta característica es lo que "En realidad [...] salva a las fantasías de Arrabal de caer en la simple pornografía" (Innes, 1992); y completa afirmando que al igual que Adamov, Arrabal tiene "fallas inherentes a su 'mundo de arquetipos'", sólo que, a diferencia del mismo Adamov, Arrabal es incapaz de reconocer errores debido a su carácter magalómano (1992: 335). Esta casi "pornografía" y estas "fallas" a las que alude Innes sólo demuestra su fundamental incompreensión de lo fundamental arrabaliano, lo cual le impide establecer el sentido no convencional de la pornografía, ahora entendida como una forma del arte, y el carácter "evidentemente teatral" del drama arrabaliano; es decir, no comprende la estructura pura del drama que se aparta de la mimesis para lograr el shock en la representación.

Sin duda, otras obras van prefigurando -como ya se dijo- el teatro pánico en la era del Absurdo. Es el caso de *El Laberinto*, drama que revela su profunda interpretación de la tragedia kafkiana del *non sens*, en la cual el autor español arma junto con sus "fantasmas" la situación de imposibilidad de alcanzar lo deseado; para lo cual, los condenados son enjuiciados en un proceso ridículo que evoca al presentado, tiempo después, en *El arquitecto y el emperador de Asiria*. De igual manera, en *La*

bicicleta del condenado Arrabal elabora un juego de simultaneidad en que un solo actor, con un mismo nombre, desarrolla dos actantes distintos, es decir, un único actor es víctima-victimario. Con esto, opinamos que estas dos últimas obras del primer periodo son pre-pánicas, ya que ellas abren las puertas al pánico antes de que éste naciera como tal.

Para concluir, creemos conveniente advertir que, si bien hemos expresado nuestra opinión acerca del teatro del absurdo arrabaliano, esto no significa que lo hayamos agotado, y sobretodo, debe quedar claro que se quiso hablar de este rico periodo de producción sólo en función del periodo dramático que atañe a la presente investigación. Pero no intentamos hacer ningún tipo de desplazamiento de un periodo por otro, todo lo contrario, pretendemos, a partir del pánico, aproximarnos a todo el teatro de Arrabal. Creemos pertinente dicha aclaración debido a la apreciación que hace Martin Esslin respecto al teatro de Arrabal: "His early plays derived much of their impact from the childlike innocence of their cruel vision of the world. This is a quality which seems to be lacking, above all, in the works of his later period" (1980: 292). En primer lugar, debe aclararse que es cierta su apreciación del periodo absurdo de Arrabal, mas no lo es respecto al "later period", que no es otro que el del pánico, ya que el recurso del lenguaje ingenuo o infantil no sólo se evidencia en esta época de creación, sólo se modifica, además de que en el pánico, Arrabal concentra toda su cosmogonía y expande su actividad dramática de manera abrumadora (cfr. cap. III, IV y V). Para apreciar mejor el teatro pánico arrabaliano, expliquémoslo en su contexto.

Capítulo III.

Movimiento pánico

1. Génesis

A partir de 1962 nace el llamado Movimiento pánico a cargo del chileno Alejandro Jodorowsky, del francés Roland Topor y del español Fernando Arrabal, seguidos por una cantidad considerable de artistas que buscaban una renovación del arte de su tiempo¹. Una de las áreas artísticas que más desarrollo alcanzó dentro del movimiento fue el teatro (arte escénico o interpretativo), debido a que tanto Arrabal como Jodorowsky son principalmente dramaturgos, aunque también han incursionado en la poesía, la narrativa y el cine; así como también han publicado textos teóricos, de literatura y ajedrez.

El *Café de la Paix* fue el lugar de las tertulias del grupo que en un primer momento se llamó *Burlesque*, nombre que designa “lo sacralizado rebajado al nivel de lo irrisorio”; esto en un sentido “gongorino”.² Pero fue en ese año que decidieron cambiar el primer nombre por el de *Panique*, ya que

Burlesco nos retraía a un universo barroco y contradictorio, a la luz y a la oscuridad culteranas [...] al diálogo en un mismo plano [...] entre lo mítico, lo sacralizado, lo encumbrado socialmente y lo bajo, lo ridículo, lo monstruoso... Pánico abunda en estas mismas asociaciones [...] en su acepción corriente, designa a cuanto nos

¹ En la “cantidad considerable” de artistas que llegó a conformar el movimiento, se leen los nombres de Alberto Gironella, Diego Bardón, Claudine Magritte, Monasterio, Sterberg, Kowalski, Jacques Vallet; así como Orestes J. y Luce Moreau -actual esposa de Arrabal.

² Existe la anécdota que Arrabal, luego de su llegada a Francia en su voluntario exilio, a sus amigos extranjeros daba a leer a Góngora; lo que sugiere que era un gran lector de los escritores del Siglo de Oro español. Más adelante veremos algunas de las influencias que recibe y manifiesta su obra.

sobrecoge colectiva o individualmente, como consecuencia de un contagio endémico (Torres Monreal, 1986: 14).

El origen del pánico se vincula estrechamente a una cosmovisión barroca; es decir, si bien el movimiento pánico no es una imitación de la estética barroca, sí se sustenta en un mismo *ethos*,³ el cual nos remite de inmediato al espíritu de época de una sociedad en decadencia. Esto significa que a pesar de que el Pánico es considerado, en una primera aproximación, un movimiento estético de vanguardia, de alguna manera reconoce la influencia que ha recibido de otras épocas y de otros fenómenos artísticos.

Pero antes de hacer cualquier tipo de valoración del desarrollo del movimiento en cuestión, revisemos el origen mítico de "pánico": Pan -que significa "todo"- es el nombre de un dios arcadio que desde pequeño servía de bufón tocando la zampoña para otras deidades. Pan se deriva de *paein* "pastar", y "representa al 'demonio' o el 'hombre derecho' del culto de la fertilidad arcadio [...] Este hombre, vestido con piel de cabra, era el amante elegido de las Ménades durante sus orgías de ebriedad en las altas montañas, y más pronto o más tarde pagaba su privilegio con la muerte." (Graves, 1988: 123-124). Su origen es dudoso: al parecer su padre fue Hermes, aunque existen otros candidatos para la paternidad, pero las leyendas vacilan mucho más con relación a quién fue su madre. Robert Graves apunta, en el ya clásico *Los mitos griegos*, que Pan es hijo de Dríope, de Énoe o de Penélope, siendo esta última la más probable, ya que es su nombre el que más aparece en la tradición.

Antes de explicaa el carácter emotivo de Pan, veamos lo que el investigador inglés dice del aspecto físico y del origen del pequeño dios:

Se dice que era tan feo al nacer, con cuernos, barba, cola y patas de cabra, que su madre huyó de él temerosa, y Hermes lo llevó al Olimpo para que se divirtieran los dioses. Pero Pan era hermano adoptivo de Zeus y por lo tanto mucho más viejo que Hermes, o que Penélope, en quién, según dicen otros, fue engendrado por todos los pretendientes que la cortejaron durante la ausencia de Odiseo. Otros más le hacen hijo de Crono y Rea, o de Zeus e

³ Vid *infra*, "Barroco y neobarroco".

Hibris, que es la explicación menos improbable (Graves, 1988: 122).

Cabe indicar que la indeterminación temporal de la cual es sujeto el origen de Pan (hecho frecuente en la mitología), será retomada por Arrabal para elaborar tanto su teoría como su estética pánicas.

Al igual que su aspecto físico, su carácter lo hacían temible; se cuenta que en contraste con su actitud perezosa y juguetona de su infancia, aterraba a quienes lo provocaban mediante un *formidable*⁴ grito que hacía temblar a sus víctimas. Lo cual no significa que perdiera su carácter lúdico, todo lo contrario, era maravillosamente generoso con quienes lo veneraban. Otorgaba beneficios a sus seguidores, desde los más simples hasta los más complejos; otorgaba la sabiduría de Omphalos que poseía y también inspiraba un oráculo que presidía la ninfa Erato. Además,

Plutarco enumera los éxtasis de los orgiásticos ritos de Pan, junto con el éxtasis de Cibele, el frenesí báquico de Dionisos, el frenesí poético inspirado por las Musas, el frenesí guerrero del dios Ares (Marte), y el más violento de todos, el frenesí de amor, como ilustraciones de ese divino entusiasmo que hace perder la razón y libera las fuerzas de la oscuridad destructivo-creadora. (Campbell, 1993: 81).

Con base en esto podemos establecer la estrecha relación existente entre esta motivación intelectual sustentada en la cultura clásica griega y la manifestación estética del movimiento de 1962. Lo que significa que el movimiento pánico tiene un sustento mítico; siendo lo histórico-literario,

⁴ "(*Formidable* vocablo es camaleónico y camandulero. Ya casi sólo se le conoce por su tercera peana: "magnífico", arrinconada la segunda, "excesivamente grande", y enterrada la primera, "temible, que infunde pánico, espanto". Dos siglos antes de mi nacimiento, academia, de autoridad vestida, en Diccionario de Autoridades, autoritariamente sólo un significado auténtico: "horroroso, pavoroso". Las raíces latinas de *formidable* hubieran encantado -como ajos, rábanos y cebollas- a Cioran: *formidabilis*, *formidare* (temible), *formido* (pavor), y *formo* (calor). ¡El sudor del miedo!

Remedando norteamericanos empezamos a llamar *formidable* a lo extraordinariamente divertido. El universo para Cioran infundía espanto, pero, al mismo tiempo, causaba risa. ¡Pánico mundo!" (Arrabal, 1995: 15).

un aspecto que analizaremos con detenimiento en los siguientes capítulos.

Para enmarcar el trabajo de Arrabal, demosle una revisión a los principales acontecimientos que los hombres pánicos llevaron a cabo. En febrero de 1963 publica Arrabal *Textos pánicos* en la revista *Índice*. Se llevan a cabo exposiciones pánicas de Topor en París y de Alberto Gironella en México: "El catálogo afirma que el pintor pertenece a la Academia Pánica, de la que no se sabe nada". Con la presentación en México de *La ópera del orden* de Jodorowsky, que provoca gran escándalo, se propone la expulsión de todos los pánicos por atacar todas las instituciones nacionales. Se publica *Filosofía y pollo asado* y *El hombre pánico*, ambos textos teóricos de Jodorowsky y Arrabal respectivamente; además de *La piedra de la locura* de éste y *Los cuentos pánicos* de aquel.

El inquilino quimérico, novela de Topor llevada al cine por Roman Polansky, así como *Los juegos pánicos* y *Sacar al teatro del teatro*, se publicaron en 1964. Mientras que al año siguiente aparecen *Théâtre Panique* y *Panic* de Arrabal y Topor respectivamente; así como exposiciones pánicas de Romero, Topor, Gironella y Clo Weiller. Pero lo más importante de ese año son las piezas teatrales representadas: *La coronación* de Arrabal y *Le groupe Panique International présente sa troupe d'Elephants* presentada el 24 de mayo (Torres Monreal, 1986: 20-22).

A parte de toda la producción dramática arrabaliana deben mencionarse diversos momentos pánicos, como la *premiere* de *Fando y Lis* (1967), película de Jodorowsky basada, por supuesto, en la obra de Arrabal, siendo esta obra producción "de la época del Absurdo", el autor de *Fábulas pánicas* la convierte (con dinero independiente) en lo que puede ser el infierno dantesco, la odisea o el apocalipsis y un cuento de hadas, aunque también puede ser una manifestación del inconsciente, una crítica social, un tratado de alquimia o una lectura libre de la historia personal de Arrabal; "pero lo más seguro es que -afirma mordazmente Ayala Blanco-, queriendo ser todo eso, no fuera nada, o sólo el producto de una imaginación congestionada y rabiosamente precinematográfica" (1986: 394). Mientras que en 1970, el mismo Jodorowsky filma *El Topo*, cinta un tanto autobiográfica, en la cual se nota un mayor y mejor manejo de los rudimentos filmicos.

Una novela más, *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión* (1963), es su tercer novela, después de la autobiográfica *Baal Babilonia* (1958) y *El entierro de la sardina de 1960*.

Ahora bien, en el capítulo precedente ya hablamos del llamado "Primer teatro" de Arrabal, el cual está considerado como un periodo del Absurdo; es decir, un trabajo arrabaliano en la línea de Beckett y Ionesco. Con este teatro fue que Arrabal comenzó a producir y plasmar su cosmovisión. Según Bernard Gille, ese teatro del absurdo provoca la coexistencia de la realidad y la pesadilla -que es el sueño-, y a pesar del absurdo inmanente, contiene un carácter lógico en el juego de las relaciones; además, los componentes sociales, los policías y las ideologías, que permean ese primer teatro, demuestra que "Arrabal tiene necesidad de lo cotidiano, que para crear lo irreal, Arrabal no ha sabido aún escoger los raros elementos destinados a dar una imagen no depurada del sueño". Mientras tanto, en el pánico se da la confusión entre la realidad y la pesadilla y posee un carácter no lógico de las relaciones.

Es importante detenernos y aclarar que, si bien la óptica de Gille está establecida a partir de "valores", en un sentido lineal de evolución del proceso creativo, tanto que alcanza a decir que en el primer teatro "destaca el prosaísmo" (en: Torres Monreal, 1986: 39); aquí se considera que el absurdo arrabaliano contiene elementos distintos de creación, que se mantienen sólidos en su propuesta y ese teatro, en este sentido, es eficaz. Incluso, una tesis que aquí se sostiene, es que dentro del teatro de los cincuenta existen obras pre-pánicas; entendiéndose por esto que algunas obras de ese primer periodo creativo ya poseen ciertos elementos "externos" de lo que en los sesenta se conoce como pánico. Aunque al leer las piezas de ambos periodos uno intuye esa relación también Gille y Torres Monreal advierten lo mismo, sólo que en diversas obras y por motivos distintos.

Por su lado, el crítico español considera obras pre-pánicas *El laberinto* (1956) y *La bicicleta del condenado* (1959), "por cuanto las dos nacen del dictado de pesadillas habidas en los sueños". Él considera que esta última obra es "prácticamente pánica", porque posee "suficientes elementos oníricos", así como confusión, contradicción en las actitudes de los personajes -destacando a Paso y Tasla como víctimas-victimarios-. Los

torturadores mudos y los globos en ascensión, junto con los ya mencionados elementos, según este crítico, son evidentemente pánicos. Por su lado, Gille destaca que la única imagen pánica en el absurdo arrabaliano, radica en la "brutalidad de las letrinas oníricas" de *El laberinto* (en: Torres Monreal, 1986: 40-41).

Es evidente que el tema de los rasgos pánicos en obras del primer periodo es una hipótesis que requiere de mayor atención, no obstante consideramos necesario apuntarlo en virtud de la necesidad de proveernos de un trabajo dramático previo al periodo pánico, y con lo cual destacar que *El arquitecto*, *La primera comunión*, o cualquier otra obra considerada pánica, no nacen únicamente de un trabajo teórico previo, sino también de una práctica dramática profunda, honesta y con alcances en verdad devastadores, ya que representan un gran reto tanto para el lector universitario como para el director teatral que se anima a llevar cualquier pieza del absurdo arrabaliano al tablado.

Jodorowsky, Arrabal y Topor encabezan el movimiento; aunque el artista francés participa más con obra plástica y literatura no dramática - novela y recetarios (verbigracia: *La cocina caníbal*)-. Es así que el aspecto que más "espectacularidad" lleva en sus entrañas, es el teatro. Recordemos que la censura, ya en el Siglo de Oro español por ejemplo, mutilaba con mayor rigor los textos a representar, ya que el mensaje es de inmediato recibido por el espectador, a diferencia de los otros géneros literarios. Para ello, y lo que interesa, es que el teatro pánico de dos maneras se manifiesta. La primera: el llamado Efímero pánico que, como ya se ha dicho, propone un arte inmediato, que se manifiesta una sola vez. La segunda: -la más importante para nosotros- el Teatro pánico. El primero desarrollado teóricamente por Jodorowsky y el segundo por Arrabal; lo cual no significa que uno y otro no hayan incursionado en ambos subgéneros pánicos; como ya se ha anotado, Arrabal se hace presente en los efímeros con *Los amores imposibles* y, en la publicación de *Teatro pánico* (ilustrado por José Luis Cuevas), Jodorowsky atiende al teatro propiamente dicho. De esta manera vemos que el arte de la representación pánica se ubica al centro de todo lo que se hacía. Esperemos que con dicha aclaración no perdure la confusión respecto al desarrollo del arte interpretativo pánico.

Luego de revisar con cierto detenimiento el contexto en el que Arrabal creó lo que ahora conocemos como "segundo teatro" o teatro pánico, deben revisarse ciertas nociones concernientes a lo que el pánico significa hoy en día, tanto para la crítica como para la personal lectura. Aunque en el próximo capítulo profundizaremos en la cosmogonía y visión pánicas del dramaturgo melillense, procederemos aquí a darle sentido a epistemas de singular importancia para la comprensión del arte arrabaliano.

Primero, bajo la mirada de Torres Monreal, véase lo que él considera características propias del pánico, con sus respectivas delimitaciones, precisiones y modificaciones de nuestra parte.

"Origen y concepción libre de censuras": lo que significa que la génesis de la propuesta pánica se da a partir del enfrentamiento o evasión del "orden" imperante. Es decir, que el enfrentamiento no es la única opción, ellos no poseen espíritu suicida; en la medida que puedan sacarle la vuelta al "orden", evitando el choque ideológico, así lo harán.

"Predominio de las fijaciones y de las imágenes oníricas": como veremos en adelante, el surrealismo nutre la experiencia pánica, sólo que ya no se es la víctima del inconsciente, sino que utiliza la propia traumatología (fantasmas) -la de la sociedad incluída- para crear sus imágenes de la ensoñación.

"Carácter marcadamente psicodramático": en algún otro momento, el propio crítico español aclara cierta idea respecto al carácter psicodramático; asegura que dicha característica se presenta con más nitidez en el "Primer teatro", mientras que el periodo teatral que nos interesa se distingue por un espíritu "psicosociodramático", en virtud del contacto que el individuo pánico sostiene con la sociedad circundante, trascendiendo así el ámbito de lo interno, para convertirse en la unidad hombre-sociedad; esto, claro está, ubicado muy lejos del panfleto.

"Acentuación de los comportamientos sádicos": consideramos esta singularidad en su sentido más amplio. Es decir, la crueldad artaudiana convoca a la re-elaboración de dicha propuesta -con base en el teatro y comportamientos sociales primitivos-. Así no sólo sádicos, sino todo tipo de excesos de la mente y del cuerpo.⁵

⁵ Al respecto, el creador de *La montaña sagrada* dice: "Para crear la belleza, tiene

“Base sagrada”: dicha característica constituye un gran motivo del teatro arrabaliano. Consideramos que lo sagrado es el centro rector de la obra del poeta. Son las nociones de ceremonia y ritual las que sustentan y constituyen la obra de Arrabal de este periodo, tanto en el nivel inmanente como en el externo; a nivel biográfico y mítico, así como en el plano estrictamente religioso y textual que sustentan su obra. Y con esto llegamos al último punto propuesto por el crítico, la “tendencia a la forma ceremonial y al teatro total”. Es con esto que la obra arrabaliana -o el texto mismo en su individualidad- concentra, casi como un agujero negro, el potencial de su origen y finalidad heréticos y morbosos; en el rito confuso y violento puesto en escena, provoca la tan buscada catarsis, la exaltación, creando con esto un nuevo público, igualmente morboso y voyeurista que acude y participa, como en los mejores tiempos de la manifestación del sacramento, a la ceremonia de la confusión.

Basado en lo anterior, podemos aseverar que el autor de la ópera *Dios tentado por las matemáticas* (1967), une lo erótico con lo sagrado-religioso, donde éste no es erotizado, sino aquel sacralizado.⁶ Y a pesar de la noción de que el pánico arrabaliano no blasfema, en virtud de que no reniega de Dios, sino que sólo “abomina del Dios que el súper yo quiere imponerle”; aquí no justificaremos al pánico: consideramos que esa vena herética que toda sociedad corrompida y enajenada posee -y ataca-, así como el morbo que no roba sino hereda, están constituidos con dos conceptos que el propio creador de *...y le pusieron esposas a las flores*, explica con detalle: la memoria y el azar.

que presentar el arte su contrario: para crear eros tiene que deponer thanatos, tiene que hacer contrastes fuertes. Al llegar la luz tiene que mostrar la sombra; para llegar a la santidad tiene que mostrar la deprabación. El shok y después la poesía” (Conferencia dictada en agosto 10 de 1995 en el CNA, México D. F.). (Véase cap. II y las propuestas teatrales de Jarry y Artaud). También debe tenerse en cuenta que, según la Academia de la Lengua, el término escatológico alude tanto a la vida espiritual de ultratumba, como a los excrementos y suciedades.

⁶ La opinión de Georges Bataille se perfila a considerar a lo sagrado y sublime como la punta de una cuerda que se une a la otra punta, que es erótico-sexual. Véase, 1985: *passim*.

2. Arte e influencia

Después de habernos detenido un poco en el origen mitológico de Pan y, en consecuencia, del “pánico” que nos interesa, y luego de revisar con brevedad ciertos momentos importantes para el pánico, podemos continuar con la exposición del tema a partir de aquel impulso que los “jóvenes” de 1962 le dieron a todo un movimiento artístico que, está por demás decirlo, le debe mucho a distintos impulsos vanguardistas europeos, además de su deuda con ciertas técnicas de teatro oriental. Por lo pronto, revisemos algunas de las más importantes influencias.

En primer lugar, debe destacarse la presencia del movimiento Dada, encabezado desde los primeros lustros de este siglo por Francis Picabia y Tristan Tzara. Francisco Torres Monreal afirma que “Los pánicos se comportan como dadaístas al hacer suyas todas las excentricidades que de éstos se cuentan por París” (1986: 19). A partir de esta temprana comparación, podemos decir que Dada buscaba desarticular absolutamente todo, destruirlo todo. Todo debía desaparecer por carecer de sentido: su postura era fundamentalmente anarquista, pero no teorías ni conceptos, ellos eran viscerales, suicidas; además de mantener la única postura que iba acorde con ellos: el juego. Jugar siempre, jugar con todo. Con estas características, y siendo consecuentes, la vida del movimiento fue efímera: fundado en 1916, sucumbió a principios de los años veinte.

Pero claro, para los pánicos tener la influencia de dicho movimiento no significa ser aquello: “difieren de ellos [de los dadaístas] al afirmarse como un movimiento enteramente tolerante, conciliador, ecléctico y constructivo (frente al destructivismo proclamado por Dada) [...] Frente a la Nada dadaísta el Todo pánico” (Torres Monreal, 1986: 19). Y según Francis Picabia, Dada no quería nada ni pedía nada, “sólo se mueve y gesticula para que el público diga, nosotros no comprendimos nada, nada, nada.”

Ahora bien, el punto neurálgico en que Todo y Nada coinciden, es más ideológico que estético: ambos son anarquistas. Es cierto que apoyándose en esa manera particular de concebir el mundo, recurren a

imágenes semejantes para crear; mas es ahí donde radica, a la vez, la mayor distancia entre ambos movimientos: Dada no busca una estética, desea que todo sea aniquilado, que todo sea nada a partir de un juego sin salida; mientras que el pánico crea y, con base en una misma actitud, trasciende la destrucción sustituyéndola por catarsis. Ambos juegan a que juegan la vida: unos se suicidan mientras que otros perviven por que no existen.⁷

Mas para poder comprender cabalmente la importancia de Dada, veamos qué fue Dada y qué se proponían si es que algo pretendían. Fue un movimiento juvenil suscitado por el ambiente opresivo en Zurich antes, durante y después de la Primera Guerra Mundial. Abolir todo lo establecido a partir de la absoluta negación: Dada = Nada.

Lo que ahora podemos llamar principios dadaístas, para ellos era la vida misma; no eran en absoluto principios estéticos, todo lo contrario, eran la abolición de toda normatividad:

la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecidos entre los siervos que se hallan entre nosotros los siervos es Dada: todo objeto, todos los objetos los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas son medios de duda Dada; abolición de la memoria: Dada; abolición de la arqueología: Dada; abolición de los profetas: Dada; abolición del futuro: Dada; confianza indiscutible en todo dios producto inmediato de la espontaneidad: Dada...Libertad: Dada, Dada, Dada, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: la vida (Tzara en: De Micheli, 1993: 158).

⁷ En diversas ocasiones, los pánicos han sostenido que el movimiento no existe y que nunca existió. Si tomáramos esto al pie de la letra, terminaríamos por no comprender nada. No debe olvidarse que el grupo es un juego, y como tal sólo existe cuando se juega. Acorde con esta idea, en una conferencia, Jodorowsky responde una pregunta al respecto: "El Pánico es un chiste: decidimos hacer un grupo, inventado, que se llamara 'pánico', y decidimos que a todo lo que íbamos a hacer le íbamos a poner 'pánico': para demostrar que la cultura era necia, la cultura universitaria. Ahora hay estudiosos, hay pánicos, hay tratados sobre el pánico y nunca existió: es un chiste. Bueno, este universo nunca existió y cuando Dios hizo el mundo, hizo un chiste, nada más: una carcajada." (Conferencia dictada en agosto, 10 de 1995, CNA, México D. F.). Los pánicos, ¿lúdicos, mítómanos y megalómanos?

Podemos añadir que Dada es “antiartístico, antiliterario y antipoético”, anota De Micheli. Dada establece la guerra contra lo tradicionalmente bello, contra lo convencionalmente eterno, contra la lógica *per se*, contra la pureza, contra lo “universal”. Incluso, Dada estaba contra sí mismo, contra la idea -y la realidad- de que el movimiento perdurara inamovible. El movimiento era la risa provocada por la imagen bizarra de una realidad en plena contradicción, hastiada de demagogia y muerte, del hambre maquillada. Sí, Dada era un movimiento social, solo que en el más amplio sentido de este concepto: era social pero antipolítico.

Las peripecias del movimiento dadaísta fueron múltiples y su existencia aunque efímera, logró extenderse por Europa e incluso llegar a Estados Unidos con vigor. Por ello es que el movimiento, aunque no el primero dentro de la vanguardias, si uno de los más importantes para todo el arte en ese momento.

El dadaísmo cundió por las venas del arte europeo y contagió a su juventud. Pintores, escultores, dramaturgos y poetas se acercaron al movimiento, incluso algunos de los mejores artistas que se desarrollaron en el surrealismo, crearon sus primeros objetos a la luz Dada. Y aunque no fue el caso de Arrabal por simple cronología, se puede constatar en sus piezas la huella del dadaísmo, así como del cubismo y del surrealismo, del cual enseguida hablaremos.

Otra importante influencia en el contexto de las vanguardias, sin duda la constituye el surrealismo, que fue el movimiento encabezado por el poeta André Breton; luego del pronto ocaso del movimiento Dada, gente como Picabia y Tzara -que le habían dado vida al movimiento suicida-, fueron precursores, en 1922, dándole vida también al surrealismo, aunque no es sino dos años después que se publica el Primer manifiesto del surrealismo a cargo de Breton que, como ya dijimos, se constituye como el gurú del movimiento. Además, que gente dadaísta ahora integrara las filas del surrealismo, no significaba que éste fuese una segunda versión de aquél, todo lo contrario.

Lo que Dada no había podido hacer por su misma naturaleza lo

intentó hacer el surrealismo. Dada hallaba su libertad en la práctica constante de la negación; el surrealismo intenta dar a esta libertad el fundamento de una "doctrina". Es el paso de la negación a la afirmación. Muchas de las posiciones dadaístas se mantienen en el surrealismo, lo mismo que muchos de sus gestos, muchas de sus actitudes destructivas, el sentido general de su rebelión y hasta sus métodos provocadores; pero todo ello adquiere una fisonomía distinta (De Micheli, 1993: 173).

Con esta revisión de lo que ahora conocemos como un movimiento vanguardista de suma importancia para el arte posterior, el surrealismo francés, que se sustenta sobre la base del mundo del inconsciente propuesto por Freud, se convierte en la catedral del arte nuevo en occidente; en consecuencia, todo aquel que deseaba experimentar y descubrir nuevos métodos creativos, tenía la obligación de leer los textos que del grupo emanaban, seguir de alguna manera sus métodos o bien pertenecer al grupo. Ningún pánico fue la excepción: llegados a Francia se pusieron en contacto con ellos.

El Movimiento pánico, que nace cuarenta años después del surrealismo, sustenta en su estética la preferencia por lo onírico, por el sueño y la ensoñación. Claro que ya no hablamos de escritura automática, aunque sí de "cadáveres exquisitos" -por aquello de las imágenes barrocas-. Con esto debe hacerse una precisión pertinente; mientras los surrealistas experimentan y buscan en el inconsciente, en lo automático, en los sueños a partir de específicas categorías freudianas; el pánico, y Arrabal en consecuencia, dialoga con esas maneras de concebir la realidad. Es decir, él es totalmente consciente de lo que en un primer momento era el inconsciente, siendo esta manera de crear un "tercer" nivel o "grado de modelización",⁸ en el cual el artista comprende a la vez la realidad, el inconsciente en su lugar y el inconsciente en el plano de lo consciente, provocando un arte más profundo y desmitificador, con un nivel más sofisticado de conocimiento propio, del arte y del lector o

⁸ El concepto de "modelización" se tomó de Yuri Lotman, en su trabajo *Estructura del texto artístico* (Istmo, 1973); y también puede revisarse el artículo "La semiótica de la cultura y el concepto de texto" (Escritos, núm. 9, Universidad de Puebla, 1993).

espectador mismo. (Cabe anotar que con esto Arrabal logra poner en sus textos aquello de la noción de falsedad y teatralidad, que se verá más adelante, del barroco y, por supuesto, las técnicas del teatro artaudiano y del Efímero). Aquí el problema radica en que no es sólo Arrabal el que conoce dichos procesos mentales y del comportamiento, sino que los propios personajes cuestionan el estado de salud de su alma en un momento determinado (véase *El arquitecto y el emperador de Asiria* y el análisis aquí propuesto, cap. V).

La expresión surrealista nace y evoluciona a partir de la necesidad de crear un sistema "congruente" dentro de la gama de expresiones de "vanguardia" que Europa manifestaba. El *Manifiesto Surrealista* expresa la voluntad de crear un "sistema" libre del mundo consciente del individuo y del poeta específicamente. Lo cual se convirtió en la paradoja misma del movimiento. La libertad que los mismos surrealistas vislumbraron en un arte del subconsciente aterró a propios y extraños, sin contar con la cotidianidad a la que debían enfrentarse, lo que provocó el enfrentamiento estético y sociopolítico de los integrantes del movimiento. Debido a esto, el artista surrealista se alejaba y acercaba a la "norma" surrealista bretoniana, al grado de llegar a ser expulsado del movimiento. Cuenta la historia que la mayor parte de los integrantes del movimiento, incluyendo fundadores del mismo, salieron de él en claro conflicto con quien se había constituido padre del movimiento: André Breton.

Libertad, amor, poesía y revolución eran las pasiones de André Breton, pero sin olvidar de besar las manos de las mujeres con tanta frución como urbanidad. Soñaba con cambiar el mundo como lo hubiera podido hacer un Rimbaud eternamente adolescente, genial y rebelde. El surrealismo exigía un altruísmo y un sacrificio de monje de clausura (Arrabal, 1991b: 4).

Más allá de diferencias, Bretón, asistido de genialidad, confeccionó el surrealismo del cual artistas de todo el mundo y de todo tiempo posterior surgieron con su manera particular de ver el oficio. Es difícil hablar hoy de la influencia del surrealismo, ya que su importancia se diluye debido a que su vitalidad transfiguró la conciencia del artista para siempre; el mundo ya no es el mismo después del surrealismo. No obstante, la

búsqueda de la revolución, de la libertad y del amor que los surrealistas profesaron en su momento de muy diversas maneras, sigue empujando al artista a caminos propios insospechados.

En el caso de los pánicos, quienes se enfrentaron con el surrealismo en su etapa de mayor contradicción -propia de su longevidad, la libertad estaba envuelta en camisa de fuerza y la revolución se ceñía a legislación interna-, el choque generacional importó: 36 años de diferencia entre Breton y Arrabal, por ejemplo, junto a la "dictadura" que el primero ejercía en la cultura de occidente, fueron los detonantes para que los "jóvenes" se autoexpulsaran ideológicamente del surrealismo y buscaran nuevos horizontes. Hoy es fecha que a Arrabal se le acusa de haber incendiado la casa de Breton al inicio de los años sesenta, sin ser cierto (Arrabal, 1994; *passim*).

El surrealismo ha contribuido enormemente en todo el arte posterior, ya sea como ejemplo a ultranza o como contraejemplo, a distancia o de cerca, en Europa o América, al inicio del movimiento a mediados de los veinte o a fines de siglo (el año pasado se celebró el centenario de André Breton).

Por otro lado, y desligándonos ya de los primeros movimientos de vanguardia del siglo XX,⁹ vemos surgir en España, en enero de 1945, la revista *Postismo*,¹⁰ con cuyo único número nace y muere el movimiento homónimo. Dicho sea de paso, es a través de los postistas que Arrabal llega al surrealismo.

En vista de la marginalidad del movimiento español postista, y que como consecuencia se ha documentado poco sobre ellos, para evitar confusiones, citaremos de la introducción de Ángel Berenguer a *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*, de Arrabal, parte del "Manifiesto del Postismo":

⁹ Si entendemos a las vanguardias como un arte predominantemente experimental, creativo; el pánico no se identifica con ellas. Para explicar el término neobarroco, Calabrese alude al término "muy manido" de postmoderno; el cual se define a partir del cine y la literatura de los años sesenta, como lo antimoderno, lo antiexperimental, recurriendo en mayor medida a "la reelaboración", al "pastiche", a la "desarmadura del patrimonio literario inmediatamente precedente" (1989: 28).

¹⁰ Berenguer afirma que ese año nace la estética "discordante" de los tres creadores del movimiento, Silvano Sernesi, Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory.

El Postismo es el resultado de un movimiento profundo y semiconfuso de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior por cuya función o ejercicio, la imaginación exaltada automáticamente, pero siempre con alegría, queda captada para proporcionar la sensación de la Belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas rígidamente controladas y de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo (en: Berenguer, 1991: 53).

En torno al postismo, Berenguer explica, en la introducción a que ya nos hemos referido, con mayor detalle, el accidentado nacimiento, la postura y la vida fugaz de dicho movimiento español. Mientras tanto, de la descripción del movimiento que acabamos de citar, se desprenden varias cosas de suma importancia para el trabajo dramático posterior de Arrabal. Primero, hace explícito su carácter "semiconfuso" del subconsciente, vinculándose al surrealismo; luego aproximándose al proceso mental, incluyendo a la memoria, con la realidad circundante a través de la imaginación; esto para crear belleza mediante formas o técnicas preexistentes y que, además, no sucumbirán ante prejuicios o censura. Todos los elementos, al parecer, están presentes en el teatro arrabaliano en general, pero de una manera más radical y precisa en su teatro pánico. En adelante analizaremos el porqué de tal afirmación. Por lo pronto, contentémonos con saber que el postismo se considera un post-ismo, un movimiento ecléctico, radical y terriblemente lúdico y divertido, que en el contexto de la España franquista, no podía sobrevivir más de lo que lo hizo.¹¹

Torres Monreal asegura que el pánico de Arrabal se identifica con los movimientos románticos y barrocos; pero sus influencias directas, en

¹¹ Para advertir con mayor precisión el carácter cáustico del movimiento, veamos cómo concluye el Manifiesto postista:

"Muchos nos atacarán; pero, ¿de qué les valdrá, si será atacar a fantasmas?

"Muchos dirán también que no nos entienden; pero ¿y qué se nos da a nosotros de que esos ellos no nos entiendan?

"Se reirán de nosotros; pero, qué vale la risa del que se ríe sin ganas?

"¡Qué solos vamos a estar, pero qué bien!" (Berenguer, 1991: 47).

algunos casos, pertenecen a los movimientos ya mencionados. Así, aparecen nombres como el de Matisse, Ernst, Chirico, Duchamp -y sus objetos-arte-; El Bosco, Bruegel, Goya; Dostoievsky, Kafka -recordemos el *Homenaje a Kafka*, primera versión de *El laberinto*-, Lewis Carol, Gracián -y su *Criticón*-, Góngora; así como los dramaturgos griegos, Shakespeare, Strindberg y el Calderón de Segismundo. "Estos modelos nos hablan -dice Torres Monreal- de unas marcadas preferencias por lo desmedido y simbólico, por el realismo onírico, y por un rechazo de los cánones fundados en el equilibrio, el buen gusto y en la razón" (1986: 37).

Otras influencias directamente dramáticas ya se han abordado en lo que constituye el capítulo II. Mas ahora, para continuar la revisión del desarrollo del pánico, consideramos pertinente el presentar una breve definición de Teatro pánico arrabaliano; así,

El pánico es sólo *un teatro de la esperanza: una esperanza lejana todavía (frente a la inmediatez de la esperanza revolucionaria); pero esta esperanza lejana supone un gran paso si miramos hacia atrás, hacia la ausencia de esperanza del Absurdo que le precede.*¹²

De esta manera, se puede decir que la catarsis pánica,

no consiste en la liberación, por parte del personaje, de sus complejos y pasiones (locuras, en la apreciación del superyo materno-social) para integrarse en la realidad. Para él catarsis está en la cura de los complejos que le procuran sus pasiones y locuras por medio del afianzamiento en las mismas y por su exhibición desafiante ante el superyo cuya normalidad intentará poner en tela de juicio (Torres Monreal, 1986: 43-44).

En el siguiente capítulo veremos lo que Arrabal entiende por pánico; mientras tanto, nos conformamos con la lectura hecha por Torres Monreal,

¹² Tomando como base lo expuesto en el apartado "Absurdo", disentimos de Torres Monreal, ya que no consideramos que en el "Primer teatro" de Arrabal no está ausente la esperanza; todo lo contrario, la existencia de Tar en *Fando y Lis* o el árbol en *Guernica*, son prueba de ello. Nos reservamos aún el análisis del teatro "absurdo" arrabaliano.

que, si bien es limitada, ayuda a distinguir la estética pánica de sus influencias inmediatas.

3. *Efímero pánico* y happening

Antes de continuar con la trayectoria del pánico arrabaliano, consideramos necesario explicar lo que es el llamado Efímero pánico, subgénero desarrollado por todos los pánicos, pero que fue Alejandro Jodorowsky quien se encargó de plantearlo y delinearlo con mayor precisión. Dicho sustento teórico se encuentra explícito en *Sacar el teatro del teatro*. De esta manera, el Efímero se sustenta, precisamente, en su característica más evidente: el teatro es el arte “de lo no durable”, a diferencia con otras artes, como la literatura misma, la pintura o la arquitectura. Otro aspecto se sustenta en contraposición al “ritual memorizado”, es decir, a las faltas, errores, imperfecciones y olvidos, los cuales, bajo esta nueva óptica, se convierten en “accidentes teatrales efímeros”; y con ello, según Jodorowsky, deben provocarse los accidentes que motivan este nuevo teatro irrepetible. Es así que

El Efímero pánico se concibe, pues, como la representación única e irrepetible que los oficiantes del rito realizan sin haber antes memorizado los diálogos ni los gestos precisos, partiendo sólo del ensayo de su estructura y de los personajes y objetos que entran en ella. Al margen de otras razones, el efímero persigue la destrucción del objeto artístico a fin de evitar la sacralización que lo fije y desvirtúe (en: Torres Monreal, 1986: 23-26).

Además, el creador de la psicomagia afirma, junto con Arrabal, pero en diferentes textos, que el objetivo de esta manera de hacer teatro es la de “cambiar directamente al hombre”, en virtud de que el teatro no es tan sólo un arte, “sino una conciencia de la vida”; con lo cual alude a lo que Arrabal afirma: El porvenir a golpes de teatro, expuesto en *El hombre pánico*, que revisaremos en el siguiente capítulo.

Un punto de suma importancia que Jodorowsky define, es que “la tarea del Efímero pánico es la de abandonar tanto la figuración como la abstracción para llegar a una manifestación concreta”. Además, “Antes del Pánico -discurre Jodorowsky-, el pensamiento se daba en la angustia y conducía a la soledad; en cambio, el Pánico se da en la EUFORIA y conduce a la fiesta colectiva” y, por otro lado, “Debe ser integrado en un conjunto corporal, vocal, espectacular, festivo, para que adquiriera su cualidad pánica”.

Para concluir el mensaje, revisemos las propuestas del Efímero. Primero, el Efímero se define como el Jazz, que conduce a la euforia y a la fiesta. Segundo, del artista pánico, debe salirse del teatro concreto, buscar nuevos espacios para la representación. Tercero: en virtud de que el Efímero es una “manifestación concreta”, no debe fingir espacios ni tiempos, ya que no simboliza, sino que es en acto. Cuarto y último, el pánico debe eliminar al “personaje” porque trata de llegar a la “persona” que está siendo en el acto mismo del espectáculo.

Procuraremos presentar dichas nociones del Efímero, ya que el propósito del presente trabajo es asociar o no, según sea el caso, la propuesta y la acción propiamente dicha; aunque es difícil en el caso del Efímero, ya que en estos tiempos es prácticamente imposible asistir a uno. El punto es que la propuesta efímera coincide en mucho con lo propuesto por Antonin Artaud, como ya hemos expuesto; con lo cual no quiero simplificar demasiado -en todo caso que lo propuesto por Artaud sea simple-, sino remarcar su origen y poder ver el arte efímero en todo su potencial; por lo tanto, para tener una mejor perspectiva y conocimiento del Efímero pánico, detengámonos en la descripción -ya que no en el acto efímero-, de una de las primeras veladas pánicas; hablamos de la manifestación encabezada por el propio Jodorowsky dentro del Festival de la libre expresión de París¹³ del 24 de mayo de 1965. Uno de los dos relatos que aquí transcribiremos por parte de un asistente, tomados de la

¹³ El programa del día fue:

Efímero I. *Ceremonia por la Nueva Mujer*, de Topor.

Efímero II. *Ala jardín: Los amores imposibles*, de Arrabal.

Ala patio: El hijo del cisne, de Graciele Martínez.

Efímero III. *Melodrama sacramental*, de Jodorowsky.

Efímero IV. *Multiplcativo*, de Alain Yves Le Yaounc.

introducción de Francisco Torres Monreal al *Teatro pánico*, comienza así:

En medio de la riqueza más sorprendente de un teatro de “choque” se celebró la ceremonia del efímero pánico. Durante cerca de cinco horas el público asistió, en medio de una tensión cuasi histérica, al desarrollo de una función que luego se ha calificado como “el espectáculo más trascendente del siglo”. En escena, a los “enamorado”, al “padre” le extraían una a una todas sus vísceras (sexo y testículos incluidos), que luego alguien iba friendo en un sartén y ofreciéndolas al público como filetes; la sádica azotó realmente al masoquista hasta convertir su espalda en pura llaga; el escenario y el teatro se fueron llenando de pollitos recién nacidos, culebras, tortugas, pajaritos, palomas, ocas, carne de buey... El toro sedujo a la princesa; mientras la sedujo la rociaba de espuma que emergía espermáticamente de uno de sus cuernos, previa y obviamente frotado y sobado por la mano de esta damisela. Una orquesta rock (la de Vincent Taylor) tocaba fortísimamente y, en ocasiones, se paraba para dar paso a la más melancólica de las melodías: los cantos de una boda judía. Un perro se suicidó en escena, seis bailarinas se bañaron en escena desnudas; a la esposa de un auténtico poeta, su rival le afeitó los pelos del pubis. Todo ello tenía un argumento que servía de base, como en las composiciones de jazz. Todo estuvo muy ensayado, pero se dio libertad a todos para que crearan. Jamás se oyó en París una ovación tan formidable como la de aquella noche.

Por su parte, Orestes J. -integrante de la *pandilla pánica*-, intenta transcribir el clima reinante en la representación

Yo fui testigo (...) El azar, la confusión, la memoria, ¡el Pánico! (...) Más de cuatro horas de espectáculo pánico, con las bocas abiertas de los espectadores como coprotagonistas de los tres efímeros (género teatral pánico) que se representaron. Y, al final, con el fervor y el entusiasmo de un campo de Fútbol, el público vociferaba: “A-rra-bal, A-rra-bal, A-rra-bal”.

Un quinteto musical: quinientos kilos de carne fresca de buey; mil muñecas “recién paridas”; seiscientos litros de sangre caliente; un automóvil; todo el equipo de una clínica de un dentista;

máscaras, vestidos y calzados de inspiración cósmica, monstruosa o fantástica; quinientos panecillos; culebras; trescientas tortugas; líquidos varios, etc. Todos esos accesorios que costaron 360.000 ptas. y que al final fueron ofrecidos al público, así como los decorados, sirvieron a los actores para la creación del espectáculo pánico, durante el cual se vieron flagelaciones sádicas, cuyo realismo inspiró en la sala un silencio que estremecía; Jodorowsky, que empezó el espectáculo con sus cabellos habituales, largos, terminó con la cabeza rapada al cero [...]; un "ballet" de señoritas desnudas, pintadas de negro, lavó simbólicamente, toda la ropa sucia de la humanidad en baldes enormes, llenos de un líquido blanco, viscoso y símbolo también del esperma procreador de la humanidad, etc.

Y el público, progresivamente, en plena catarsis teatral, apenas recordaba que debía seguir respirando (en: Torres Monreal, 1986: 27-28).

Esperamos que estas descripciones de los Efimeros pánicos, presentados a la mitad de los años sesenta en París, sean lo suficientemente ilustrativos de lo que la *pandilla* de 1962 realizaba en esos días, evocando con claridad al dadaísmo de principios de la vanguardia. Incluso se puede revisar de manera rápida los contactos existentes entre teoría y práctica efimeras. Primero, debe considerarse que la noción de "personaje" por "persona" propuesta por Jodorowsky, queda en entredicho, al menos bajo el testimonio de Oreste J., ya que vemos en los actos "símbolos", es decir, personas que actúan algo para significar otra cosa; son metáforas escénicas. Mientras que por otro lado, constatamos que dicha representación posee toda la esencia pánica, convirtiéndose en un formidable pánico escénico, *ad hoc* con este pánico de fin de siglo.

Ahora, pasemos a la revisión sucinta de lo que, por su cercanía temporal o, mejor dicho, por su simultaneidad, resulta siempre riesgoso mencionar, sobre todo teniendo el antecedente de la negación de Arrabal y Jodorowsky: es el *happening* una materialización de lo que en los años sesenta comenzó a conocerse como arte conceptual o arte interpretativo.

Para hablar del *happenig*, como del *flexus*¹⁴ o del *performance*,

¹⁴ Se define como "La estructura más simple en el *performance* que parte únicamente de acciones que cambien lo cotidiano sin que existan guiones de

primeramente debemos referirnos a los actos y presentaciones que artistas como Duchamp hacían en Estados Unidos y, por supuesto, de los actos escénicos dadaístas. Hablar del *happening*, es hablar de una “estructura improvisada con ideas apenas delineadas que solamente se definen durante su presentación ante el público” (Escobar, 1989: 3). Debe destacarse la noción de “estructura improvisada” que, junto a “ideas apenas delineadas”, especifica gran parte de la propuesta de esta expresión estética postvanguardista -que nace de las artes plásticas-, y que enfatiza en su postura de un arte “por hacerse”, “por realizarse”; y que sólo encuentra su sentido en una representación casi espontánea ante un público diverso. Situémonos en una esquina de cualquier calle, eligiendo un periódico o boleándonos los zapatos, y de ahí ser testigos -o actores, por qué no- del *happening* imaginado por Benjamin Petterson: pararse en una esquina hasta que el semáforo esté en verde, caminar a la otra acera y esperar que el semáforo cambie al verde para de nuevo cruzar la calle y esperar el verde, y así un número de veces sólo condicionado por el cansancio o la polución.¹⁵ De igual manera podríamos continuar enumerando varios ejemplos de arte interpretativo, digamos, intuitivos, callejeros y efímeros.

De la misma familia del arte conceptual interpretativo, está una variante del *happening*, que es el *performance*; el cual es hoy en día el arte escénico que más desarrollo ha alcanzado, en un país donde lo viejo rejuvenece. Dicho “éxito” quizá se deba a que su estructura, a pesar de ser más elaborada y sofisticada, que “parte de un guión cuidadosamente analizado, cuenta con una estructura teatral que requiere de escenografía, vestuario y música apropiados y el nivel de improvisación es mínimo” (Escobar, 1989: 3). Con base en lo ya expuesto, podemos afirmar que el *performance* es el arte escénico basado en elementos plásticos, como el *happening*, pero cuya estructura más elaborada se sustenta en elementos estrictamente dramáticos. Mas revisando las objeciones de dicha relación, básicamente entre el *happening-performance* y el Efímero, veamos lo que ellos afirmaron en 1965 al respecto: “Los efímeros pánicos no son

trabajo o la ayuda de elementos escenográficos” (Escobar, 1989: 3).

¹⁵ Véase “What happens Minerva?” de Cortázar, 1986.

happenings; son espectáculos cuyas acciones se improvisan a partir de una estructura dramática”; demostrando con ello la especificidad del efímero pánico ante lo plástico de la otra expresión.

De esta manera, y continuando con dicho conflicto, Jodorowsky y Arrabal, “celosos de su originalidad [...] negaron las coincidencias entre estas dos manifestaciones dramáticas”. El creador de *Santa sangre* remarca el origen teatral del Efímero en oposición a la inspiración plástica del *happening*, así como del pop-art. Mientras que el realizador de *Viva la muerte*, asevera que el Efímero coincide más con el auto sacramental barroco que con el *happening*; afirmación que provocó el análisis de *La primera comunión* bajo esa luz en el presente trabajo (véase cap. V).

Lo curioso de todo esto, es que en la lista de organizadores del Efímero de 1965 -el cual ya describimos-, se encontraba Jean-Jacques Lebel, “reconocido, en la reciente historia del teatro galo, como el máximo representante del *happening* en Francia” (Torres Monreal, 1986: 31-32). Incluso, la imagen utilizada para “What happens Minerva?” de Cortázar, es una fotografía tomada de *Para conjurar el espíritu de la catástrofe*, *happening* de Lebel y Tetsumi Kudo (Cortázar, 1986: 119).

Como podemos ya intuir, las divergencias no son tan grandes como las similitudes; incluso al *happening-performance*, se le asocia a la representación propiamente teatral y el entonces Efímero y el teatro pánico en general, se le reconoce su carácter plástico.

4. Barroco y neobarroco

Ahora nos detendremos un poco para explicar algunas cuestiones que, por su relevancia, merecen una explicación y que sin duda aclararán el curso que tomó el movimiento, en particular el trabajo de Arrabal. Para comenzar, se ahondará en el carácter evidentemente barroco -como ya se ha sugerido- que posee el teatro del autor de *El gran ceremonial*. Para ello, debe distinguirse el término “barroco” desde su desarrollo en la Europa del siglo XVII; continuar con su influencia de orden estético en el arte del

presente siglo y, para concluir, explicitar la delimitación del término y su importancia en el drama arrabaliano; así como lo acertado o inexacto del calificativo “neobarroco” para el pensamiento artístico en este fin de milenio.

Debe tenerse en cuenta que, para aproximarse a cualquier tipo de fenómeno cultural, se reconocen dos vías en la historiografía tradicional: una continuista y otra de fractura. La primera ve a la historia como una simple sucesión de causas y efectos, mientras que la segunda intenta separarlos de manera arbitraria; sin embargo, es ficticio oponer estas dos vías del conocimiento histórico. Por lo que, para nuestro propósito, nos inclinamos por una visión de orden interpretativo,

que trata en principio del reconocimiento de los efectos de su definición, de su articulación mucho más que de la explicación de sus causas u orígenes. La historia del arte, de la literatura, de la música y de las otras prácticas creativas, a menudo, es así. Antes de buscar la motivación antecedente de un hecho o de un conjunto de hechos, está obligada a definir los hechos. Es por esto, por ejemplo, por lo que existen nociones como las de “estilo” o “motivo” o “tipo” o “gusto” que hacen suceder los acontecimientos por bloques más compactos, cuyo comienzo se establece de una manera convencional y sin darle demasiada importancia, y cuya duración es muy variable, a condición de que el conjunto de los efectos (es decir, de los objetos producidos) sea relevante numéricamente, al menos para permitir su clasificación (Calabrese, 1989: 18).

Establecido lo anterior y siguiendo el camino trazado por José Antonio Maravall en *La cultura del Barroco*, vemos que el barroco no sólo es una manera de hacer arte en Europa a fines del siglo XVI y prácticamente todo el siglo XVII -se considera el fin del Barroco literario la muerte de Calderón en 1681-; sino que también es el gusto de toda una sociedad inmersa en el círculo vicioso que implica una crisis sociopolítica y económica, provocando hambre y miseria en un pueblo que había vivido la luz del Renacimiento, que más que beneficios concretos, había provisto a la gente de esperanza (ilusión, diría Arrabal) y oportunidad de concretar sus aspiraciones más elevadas. La decadencia política, las epidemias, las

guerras internas y el poder de la Iglesia, en su tiranía y censura, provocaron, en todo el Continente, y en particular en la Península ibérica, una dolorosa situación; misma que desata un primordial pesimismo, un “desorden íntimo” y una conciencia de fatal infelicidad. Es decir, todo esto, y no sólo las obra de arte que hoy día conocemos de dicho periodo,¹⁶ es lo que conforma la cultura barroca. Es una manera de concebir el mundo y la realidad por una mayoría marginada y, como consecuencia, una élite cultivada crea su arte manifestando tal cosmogonía de una particular manera.

Aunque no es el propósito estudiar el barroco por sí mismo a profundidad, debe aclararse que el contexto de esos siglos en el Viejo Mundo ayuda a comprender, ahora sí, la estética barroca y, desde ahí y en consecuencia, el arte español del siglo XX -que no sufrió la masacre de la Guerra Civil y la dictadura franquista sin consecuencia-; donde se inserta el Teatro pánico de Fernando Arrabal. Más adelante expondremos la estrecha relación de ese teatro con la manifestación dramática propia del barroco y que Calderón de la Barca condujo hasta sus últimas consecuencias: el auto sacramental (véase cap. V).

Debemos entender por “barroco” toda expresión humana que encarne el gusto por lo contradictorio, por los valores -estéticos y éticos-invertidos, por la infelicidad, la violencia, la locura, la crueldad y la confusión; y que además albergue en sus entrañas las nociones de teatralidad, representación, imitación, fugacidad y falsedad. Lo que significa que, como arguye Maravall:

Primero, el carácter transitorio del papel asignado a cada uno que sólo se goza o se sufre durante una representación. Segundo, su rotación en el reparto, de manera que lo que hoy es uno mañana lo será otro. Tercero, su condición aparental, nunca sustancial, con lo que aquello que se aparenta ser [...] no afecta al núcleo último de la persona, sino que queda en la superficie de lo aparente, con frecuencia en flagrante contradicción con el ser y el valer profundos de cada uno (Maravall, 1990: 320).

¹⁶ Cfr. Calabrese, 1989: *passim*.

Con esta conciencia del "mundo como teatro" -tópico llevado al extremo por Calderón en *El gran teatro del mundo*-, viene lo que Maravall llama involismo: en virtud de que todo es una representación y, por tanto, la vida carece de esencia y sentido, "no hay porqué levantarse en protesta por la suerte que a uno le haya tocado [...], ya que de suyo en el orden dramático [...] está asegurada la rápida sucesión de los cambios" (1990: 320). De esta manera,

En medio de este mundo, pues, contradictorio, incierto, engañoso, radicalmente inseguro, se halla instalado el hombre y tiene que desenvolver el drama de su historia. "En este teatro, tan ceñido de contrarios, tan adornado de opuestos, ven recíprocamente los mortales representar sus acciones" (Maravall, 1990: 327).

Continuando con la noción de *hombre barroco*, que se define a partir de la acción llevada a cabo dentro del marco histórico-estético de ese periodo-gusto, no es casual que en esa época se haya concebido al hombre como ya siglos antes Plauto lo comprendió: *homo homini lupus*. Es decir, el hombre se comporta bajo la ley de su ser más instintivo, sólo comparable a fieros animales, con la gravedad de que se enfrenta salvaje ante su propia especie. Pero esta idea básica del hombre contra el hombre, como ya revisamos, se construye una y otra vez en una sociedad que vive determinados tipos de depresiones en cualquier orden; siendo así obsesivo y recurrente. Por ello, el hombre barroco, en su afán de concebir el mundo de una manera nueva, elige vivir pensando o actuando según ciertas ideas preferidas. Una de ellas, que en ese momento se desprendían por su importancia, era el conocimiento del hombre.

El conocerse a sí mismo era impulsado principalmente por la necesidad de poder: controlar a través del conocimiento a su presa. El hombre barroco, tras su ardua búsqueda, se sabe inacabado, incompleto y, por lo tanto, moldeable. Esta conciencia de la evolución del hombre en su tránsito por esta vida, provoca en él la conciencia terrible de vacío. Dios es Él mismo, mas el hombre pese a la existencia del Demiurgo, ha cortado, con el conocimiento de sí, el vínculo que comodamente le había unido al Creador; es así que el hombre corre tras su sombra desesperado.

Pero el conocimiento de sí mismo no es su única preocupación,

mejor dicho, junto con ella busca conocer y aprehender la realidad; por lo cual,

Toda realidad posee esa condición de no estar hecha, de no haberse acabado, lo que nos facilita, sin duda, comprender ese nuevo gusto barroco por los versos de palabras cortadas, por la pintura inacabada, por la arquitectura que elude sus precisos contornos, por la literatura emblemática que requiere dejar al lector terminar por su cuenta el desarrollo de un pensamiento (Maravall, 1990: 349).

Son este tipo de acercamientos los que aquí nos competen, con los cuales, si se lee con atención y perspectiva, parece que lo citado por Maravall habla, a la vez del Barroco y del ahora neobarroco. Por esta razón es que parte de la preocupación del presente trabajo es anotar, no agotar, el vínculo existente entre dos periodos o épocas de la vida europea, en particular la española. Más adelante se abordará la revisión del siglo XX desde la perspectiva de lo ya expuesto.

El conocimiento del hombre y de la realidad que, como ya se expuso, están más que identificadas. El individuo de esa época tiene un par de preocupaciones más: el problema de la libertad-elección y el enfrentamiento de estas categorías con la autoridad -de cualquier orden- que la limita. Primero, el hombre barroco, al igual que el hombre renacentista, con la conciencia de que es un hombre "moderno",¹⁷ concibe la libertad como su capacidad de elección, es decir: "libertad es [...] no depender de otro, o, lo que es lo mismo, no servir [...] y, por otra cara [...], hacer personalmente lo que decía la propia voluntad. Cuando esto falta se dice que se carece de libertad" (Maravall, 1990: 353). Esto significa que la libertad sólo se alcanza a través de la propia elección, sin límites externos; lo que significa que el hombre es libre en la medida que no está sujeto, de manera externa, por agentes coercitivos. Así, la libertad interna, si bien no desaparece del todo, queda limitada debido a que la "acción externa" se

¹⁷ La noción de "hombre moderno" que Maravall utiliza en su libro, debe comprenderse como aquél que desde el Renacimiento se apartó del dogmatismo medieval, sustituyéndolo por un conocimiento de él mismo y de la realidad, fincado en la razón, y con ello provocar un despertar científico, tecnológico y artístico; además de volver la vista al conocimiento, tanto tiempo encerrado, de los clásicos grecolatinos. Cfr. Fabal, 1973 y Ariès y Duby, 1991.

encuentra vinculada a alguna otra voluntad. Segundo; estrechamente relacionada con el problema de la libertad, está la tensión provocada entre el hombre libre y la autoridad. Si se es libre de acción, las limitantes externas siempre aparecen, tarde o temprano; pero en el caso del barroco, es la simple existencia de la autoridad que limita, la que provoca el deseo de dicha libertad de acción, y viceversa. La problemática está dada en que en ocasiones uno tiene más peso que el otro. "Sin referencia a este plano problemático, inestable, de las tendencias agónicas de libertad exterior, no se entiende el Barroco. Pero no hay cultura barroca sin el triunfo, temporalmente, de la autoridad" (Maravall, 1990: 355). De la misma manera, Omar Calabrese habla, en *La era neobarroca*, de la tensión existente, creada por la tendencia al límite de lo permitido, a la excentricidad -entendida como la libertad permitida- y al exceso, que

Por una parte, cualquier acción, obra o individuo excesivo quiere poner en discusión cierto orden, quizá destruirlo o construir uno nuevo. Por otra, cualquier sociedad o sistema de ideas tacha de exceso lo que no se puede ni desea absorber. Todo orden produce un autoaislamiento y define, intimándolo, todo exceso. El enemigo se hace enemigo cultural, "bárbaro", gran invención de las civilizaciones clásicas¹⁸ (1989: 75).

Con esta idea que nos une de nuevo al siglo XX, constatamos que el enfrentamiento libertad-coerción, está presente evidentemente en ambos periodos históricos. Y dicho enfrentamiento -revisado con amplitud por la psicología desde Freud hasta Lacan- sugiere un proceso a la vez interno y externo de liberación del individuo, de lo cual quizá lo más importante sea, precisamente, dicho proceso, y no tanto el resultado mismo; ya que más tarda en asumirse una posición, cuando ya la antagónica empuja.

Recapitulando, podemos asegurar que el hombre barroco se constituye como un hombre enteramente libre a causa de su capacidad de elección, que a través del conocimiento propio y de la realidad circundante, que no es simple y llana, sino compleja e inacabada, enfrenta con toda su capacidad a la autoridad, la cual procura conducirlo al centro

¹⁸ Respecto a la definición de una sociedad "clásica", cfr. Calabrese, 1989: cap. I; Fabal, 1973: cap. II. Además de distinguir entre lo clásico y lo barroco.

de lo permitido. Debe aclararse que él no se halla en un solo lugar: es juez y parte, verdugo y víctima, padre e hijo; es precisamente, en ese juego de contrastes, donde radica su especificidad.

Para continuar con la relación existente entre los siglos XVII y XX españoles, hemos ya advertido el uso del neologismo neobarroco, el cual "consiste en la búsqueda de formas -y en su valorización- en que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad" (Calabrese, 1989: 12). Con lo cual se intenta demostrar que las referencias directas por parte de Arrabal y del Movimiento pánico en general, así como del arte y poética propuestas por las piezas teatrales concretas, a lo barroco y a su estética inmanente, poseen sustento en el llamado neobarroco; el cual significa "que muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una 'forma' interna que puede evocar el barroco" (Calabrese, 1989: 31). Y que el pánico arrabaliano, sin duda, no es la excepción.

Se consideran necesarias dichas precisiones en virtud del grado de complejidad que puede alcanzar la asociación "anacrónica" entre los hechos poéticos de tan alejadas épocas que ya se han aludido. Además de poder continuar con un último punto que el mismo investigador italiano denomina "gusto" de una época o periodo histórico, al cual, por cierto, ya nos hemos referido.

En la opinión de José Antonio Maravall, el Barroco proporciona datos sobre su "insano" gusto por lo tremendo, la violencia y la crueldad; todas éstas caracterizadas y enmarcadas por un morbo digno de cualquier sociedad excesiva; morbo identificado e incluso provocado por la práctica religiosa del momento (véase, por ejemplo, *Inquisición* de Arrabal). Para evitar el extravío en tan succulento tema, confrontémoslo con las opiniones que al respecto sustentan Maravall para el siglo de Quevedo, como Calabrese para el de Arrabal.

El tremendismo, la violencia, la crueldad, que con tanta frecuencia se manifiestan en las obras del arte del Barroco, vienen de la raíz de esa concepción pesimista del hombre y del mundo que hemos expuesto, y a su vez la refuerzan. El gusto por la truculencia

sangrienta se observa en muchas obras francesas, italianas, españolas, y sólo una lamentable mala información -o, peor aún, un deseo inconfesado y criticable de querer continuar mal informados- puede atribuirle a la influencia del carácter de uno u otro país, siendo así que es un dato común, peculiar de la situación histórica del Barroco en toda Europa.

Y para reafirmar lo dicho, continúa diciendo:

Para María de Zayas es el de la crueldad poco menos que un aspecto obsesivo en su enfrentamiento con el otro sexo: "en cuanto a la crueldad, no hay duda que está asentada en el corazón del hombre y esto nace de la dureza de él." Probablemente la violencia real no fue mayor en el XVII que en otras épocas anteriores, no menos duras, pero sí fue más aguda la conciencia de la violencia y hasta la aceptación del hecho de la misma, que llegó a inspirar una estética de la crueldad (Maravall, 1990: 335-336).

Ahora sí, veamos lo que Calabrese opina del tema para el presente siglo:

Junto al sexo, la violencia o, de forma más general, el Terror. Cine, teatro y música están de nuevo a la vanguardia. A parte del desarrollo de géneros específicos de terror [...] cada vez más [se está] a la búsqueda de "efectos-carnicería", se puede decir que ha nacido en los últimos años un filón completo de cine-teatro-música "de la crueldad" [...] Monstruos físicos y morales, obscenidades, embrutecimiento, violencia no valen por su sólo significado, sino también por su forma de expresión (1989: 77-78).

Estas ideas respecto al carácter cruel y violento, así como truculento y monstruoso, todo enmarcado por un morbo fundamental, expresado las más de las veces por el voyeurismo, se han convertido en signos del ethos barroco y, ahora, neobarroco. No debe olvidarse que ya para el cuarto decenio del siglo XX, a parte de los movimientos de vanguardia particularmente violentos (como el Dada y el surrealismo en sus expresiones más extremas), Antonin Artaud revolucionó el arte dramático con su teoría del "Teatro de la crueldad" expuesta, como ya vimos, en *El*

teatro y su doble y, por supuesto, en su práctica de la escena. Si bien es cierto que Artaud requiere y merece un trabajo aparte, por el momento sólo recordemos que todo el teatro pánico arrabaliano está más que impregnado de la esencia de dicha estética de la crueldad.

Así como transcurrió la vida en claroscuro en el siglo de Gracián, según Maravall, el siglo XX ha sido, en particular, creativo al respecto, debido esto también a su visión poco optimista del hombre y de su historia; es así que conceptos como nihilismo, existencialismo, pesimismo, han sido recurrentes para evaluar y definir la presente época: en los sucesos, en el arte y en el pensamiento en general. Además, como arguye Maravall para explicar el siglo XVII, en el XX la violencia real no es mayor que en otros periodos históricos, es la clara conciencia que se tiene de todo ello lo que provoca, a la vez, la angustia y la creatividad en tal sentido. Sin embargo, existe algo que ni Maravall para el Siglo de Oro ni Calabrese para el siglo de la velocidad han mencionado, y que considero de suma importancia, además de que está íntimamente relacionado con el carisma fundamental de Pan, que es el sentido de lo lúdico; siendo esta característica un aspecto motor en el arte de todo el siglo, y que el pánico no excluye de su método y realización. Añadiendo además, el carácter cínico de un arte que reflexiona sobre sí, que se sabe perturbador, excesivo, recargado, laberíntico, y que contiene en sí mismo las reflexiones sobre su propuesta, se critica, busca su aniquilamiento, mas como ave Fénix de su polvo resurge.

Capítulo IV.

Azar y memoria

El ave fabulosa, extraña y formidable que el pensamiento de los antiguos egipcios creyó era única y que de sus cenizas renacía; el animal sagrado, el ave Fénix, “que sería una especie de airón, según la fábula, tenía el tamaño de un águila y vivía quinientos sesenta años”.¹ De entre su cuerpo calcinado emergía un gusano que luego sería el ave que transportaría su antiguo nido al altar del templo solar (cfr. Izzi, 1996:182-186). El mito y su origen, por definición, son imposibles de ubicar con precisión, debido quizás a que el hombre los creó a partir de sus temores inmemoriales; aunque también es cierto que el hombre contemporáneo recurre a los mismos mecanismos, tiene las mismas necesidades, cuando menos lo espera y le viene de los lugares más inhóspitos y desconocidos. Es decir, como dice Joseph Campbell al respecto:

No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas. [...]Porque los símbolos de la mitología no son fabricados, no pueden encargarse, inventarse o suprimirse permanentemente. Son productos espontáneos de la psique y cada uno lleva dentro de sí mismo, intacta, la fuerza germinal de su fuente (1993: 11).

El mito del ave Fénix es parte de nuestra cultura y ha sido recogido de la civilización del Nilo a través de la óptica griega, por los historiadores Herodoto (¿484-420?), primero, y Plutarco (¿50-125?), después. Pero lo importante de todo esto para nosotros es que, como ya se ha anotado, el mito permea el inconsciente colectivo jungiano y aparece dinámico, con variantes, en nuestra sociedad.

¹ Diccionario Enciclopédico Espasa, Espasa-Calpe, España, 1982: 325. Véase también *Encyclopaedia Britannica*, <http://www.eb.com>.

El pánico, afirma Daniel González Dueñas,² se sustenta en tres elementos básicos: terror, humor y simultaneidad.

El Pánico es la vía de ataque plural, la exigencia de contemplar todas las instancias al mismo tiempo, la postura corpórea que concilia gesto salvaje, caricia y danza. Pan equivale a pluralidad-ubicuidad [...] la demanda de volver las manos a su memoria táctil y dejarlas que recuerden cómo asir el fuego, moldear los vasos órficos, levantar la montaña (1994: 5 y 1996: 12).

El terror, el humor y la simultaneidad que enuncia González Dueñas son, de por sí, elementos propios de otras aproximaciones estéticas contemporáneas que cedieron a la tentación del eterno retorno a los orígenes, a lo primitivo y fundamental. Asimismo, el Pánico en general recrea estas y otras nociones para crear, como Fénix, de las cenizas de tan manidas ideas, la nueva especie eterna y efímera; aunque para poder explicar cabalmente los elementos básicos citados por el prologador de la *Antología pánica*, creo debemos abordar dos puntos vitales del pánico arrabaliano: el azar y la memoria.

El texto fundamental que en nuestras manos tenemos es "El hombre pánico", que nació como conferencia que Arrabal dictó en 1963 en la Universidad de Sydney, Australia. El artículo es un documento de capital importancia para comprender cabalmente la propuesta pánica, con sus diferencias y semejanzas a lo realizado por Jodorowsky, por ejemplo, quien también elabora su "Método Pánico" un poco después, en 1966, aunque inédito hasta el presente año.³

Primero discutiremos la problemática expuesta por Arrabal en su conferencia de 1963, comenzando por transcribir el texto que da inicio a dicho documento; y luego, en un juego de identificación intertextual, se procederá a la comprensión del texto no a partir de Arrabal sino de

² Crítico mexicano que ha seguido con talento el trabajo de Alejandro Jodorowsky y ha publicado recientemente la *Antología Pánica* del poeta chileno, libro indispensable para comprender la labor artística de Jodorowsky y del pánico en general.

³ El "Método Pánico" de Alejandro Jodorowsky es un texto que ha permanecido sin publicarse hasta 1996, como parte de la selección hecha por Daniel González Dueñas en la *Antología Pánica* del poeta chileno.

Jodorowsky, y no de una pieza de o sobre teatro sino de un texto cinematográfico; me refiero a la luz que la cinta *Santa Sangre* (1989)⁴ pueda ofrecer para nuestros propósitos.

Laberinto trigésimocuarto: Candelada.

Por la pared, frente a mi cama, centenares de ojos se deslizaban mirándome. Bajaban desde el techo hasta el suelo. Los había de todas clases: gruesos, diminutos, bellos, feos, azules, negros... Les veía desparramarse y por fin desaparecer.

En el patio la hoguera seguía encendida y desde la cama oía el crepitar de las llamas y los gritos de los mozos que, probablemente, se divertían saltando las llamas.

Era feliz viendo tanto ojo sobre la pared que imaginaba serían los de todas las personas que he conocido. Y quizás también, los ojos de mis antepasados, de toda la humanidad.

Del patio subían las risotadas de los mozos y los resplandores de las llamas que iluminaban mi habitación.

A veces era sólo un ojo el que resbalaba por la pared, lentamente, y me miraba, y nos mirábamos, y me sentía satisfecho y hasta orgulloso.

De rondón un pajarraco entró en la habitación y revoloteó en torno a mi cama. Era un ave grande y desconocida, tenía un aire de águila, o de buitre, o de cóndor. Parecía muy afectuosa.

Se posó en el baldequín de la cama y contempló conmigo el espectáculo. Hice mis posibles por quedar absolutamente inmóvil para no espantarla.

Durante mucho tiempo -quizás horas- estuvimos juntos brindándonos una convivencia no declarada, que me parecía llena de encanto.

Me figuraba que el pájaro era, como yo, sensible a ciertas miradas, a ciertos ojos. Uno de ellos le hizo emitir un gorgojo doloroso.

Sin más, en un momento, se voló. Me asomé a la ventana con ganas de despedirme de él. Describió tres círculos concéntricos en torno a la fogata y, por fin, en picado, entró en las llamas. Los jóvenes

⁴ Película italomexicana, producida por Produzioni Intersound, Claudio Argento, filmada en la Ciudad de México. Escrita y dirigida por Alejandro Jodorowsky. Con Axel Jodorowsky (Fénix adulto), Guy Stockwell (Orgo), Blanca Guerra (Concha), Adán Jodorowsky (Fénix niño); duración: 118 minutos.

gritaron exitados.

Olí y oí el chamuscar de sus alas, de su cuerpo. Y noté un brusco dolor de cabeza de una intensidad desacostumbrada, mientras el ave se consumía. Era una sensación cerebral casi insoportable: de dolor al segundo grado.

Con una pala uno de los mozos retiró las cenizas del pájaro; las colocó sobre una piedra. Sentí una sensación de alivio.

Noté que las cenizas se movían: por fin se agitaron: surgió el pico, la cabeza, las puntas de las alas; al poco tiempo el pájaro había renacido de sus cenizas. Parecía más enhiesto y hermoso que nunca.

Me senté en la silla y comprendí el mecanismo de mi memoria, de mi ave Fénix.

El pánico sucumbe a la tentación de hacer evidente la importancia que tiene para sí la comprensión de la mitología. Pan y Fénix nutren su cosmovisión megalómana y lúdica. En Arrabal la distancia existente entre el mito y la vida, entre la fábula histórica y la psiqué, es inexistente: así convive y pervive la eternidad en el efímero sueño nocturno.

Después de leer con detenimiento la narración que abre el artículo arrabaliano de 1963, se considera pertinente abordar su importancia mediante otro gran ejemplo pánico, la película del creador chileno. *Santa Sangre* relata la vida de Fénix niño, hijo de Orgo, dueño de un circo Americano y de su madre, Concha, una trapecista del mismo circo, la cual, debido a un terror al sexo, crea la devoción a una santa que luego de ser violada, se le mutilaron ambos brazos. La madre, al saberse engañada por su marido y encontrarlo infraganti, le ataca, y en respuesta el marido - lanzador de cuchillos- le corta los brazos: ella muere. Pero la historia continúa con Fénix ya mayor que escapa del psiquiátrico para reencontrarse con la imagen de la madre; llevando con esto el mito edípico a una magistral perspectiva. Es decir, ella, la madre, no existe ya, mas él, Fénix, la recrea en su consciente para autocensurarse; ella se convierte así en el super yo materno que tanto se advierte en *El arquitecto y el emperador de Asiria*, por ejemplo. Esto significa que Fénix, atrapado por el recuerdo -la memoria-, debe matar a la madre que en él habita, siendo

un amor de infancia quien le ayuda a liberarse de ella matándola, y de esta manera recuperar sus brazos y su voluntad. De esta manera el "Fénix" de Jodorowsky resurge de sus cenizas, de su pasado, de su historia, es decir, de su memoria; para después vivir, lanzarse al confuso azar, al irremisible futuro.

De igual manera, el hombre en la cama mira cómo le ven y le agrada, mientras que el placer de la identificación con el ave se torna en un profundo dolor de cabeza cuando ella en las llamas se consume; luego el alivio tras ver cómo ella se levanta más bella que nunca. Esto significa que el mito del ave Fénix en Arrabal -y Jodorowsky- modifica semánticamente el mito originario para darle un nuevo y profundo significado: el Fénix que cruje en las llamas es la memoria, personal y colectiva, que se purifica; es la madre extirpada de la conciencia, para transformarse en azar, liberación pura: "Olvidar el pasado es crearlo, es eliminar lo superfluo-impuesto y construir el presente desde lo esencial-elegido." (González Dueñas, 1996: 20).

Ahora regresamos a la idea ya citada de Daniel, donde Pan equivale a "volver las manos a su memoria táctil"; no fácil recuerdo nostálgico o melancólico, sino el paseo a la base originaria, a la genealogía propia y universal. Lo que significa que el pánico, como afirma Arrabal, es azar y memoria; es recuerdo y olvido; es haber aprendido y voluntad de aprender. Para el pánico, claro está, dichas nociones son más trascendentes que sólo retórica: son el juego vida-muerte en la simultaneidad.

Para reafirmar las ideas de terror, humor y simultaneidad, el mismo González Dueñas asevera que "El Pánico, hermano de los métodos de apertura de la conciencia, es la búsqueda del uno con todos, del uno en todos. [...] El paso inicial es el sacudimiento [aunque] el terror no "elimina" al humor; la simultaneidad es un sistema y no un fin." (1996: 23).

A través del breve recorrido del presente capítulo se advierten ya nuevas vías para aproximarnos al pánico arrabaliano. La noción misma de simultaneidad se convierte en el principal sistema de creación pánica, junto con el azar, la memoria, el terror, el humor y el juego cremonial (verbigracia: *El arquitecto, La primera comunión, El gran ceremonial*, entre

otras). Pero es evidente que dicha creación poética no concluye en el círculo vicioso del sistema-fin, del ego simplón del "éxito"; sino que trasciende su propuesta estética -si es que existe tal- para convertir al arte en un sistema de vida *sui generis*: si bien esto será explicado con mayor detenimiento más adelante, es preciso tenerlo en cuenta, ya que el método pánico es un proyecto para el hombre a través del arte.

Aunque ya hemos expuesto en los capítulos precedentes (v. caps. II y III) las principales expresiones que anteceden al pánico y lo nutren, es riguroso remitirse a las principales ideas teatrales artaudianas; ya que él afirma que

El teatro debe ser considerado también como un *Doble*, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que muestran la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras (Artaud, 1987: 53).

Lo que sin duda es fuente inagotable de conocimiento, ya que la noción del doble artaudiano para el teatro se extiende, modificándose, al resto de las expresiones estéticas: el concepto del doble creado por Antonin Artaud se constituye raíz profunda y fundamental de la idea de simultaneidad pánica.⁵ La doble cara de la moneda una a la vez se muestra, pero permanecen simultáneas en la vida; es así como la crueldad artaudiana muestra y demuestra al hombre en su realidad ficcional, en su terrible bondad, en su superficie subterránea.

Arrabal y Jodorowsky, principalmente, como pánicos, al igual que Artaud, sustentan su visión dramática en la trascendencia de la espúrea representación, a veces grotesca, cruel y desconcertante, y otras limpia, dulce e ingenua -que en realidad se mantienen simultáneas-, para provocar, agredir, violentar al espectador, más que para sólo escandalizar, para crear el espectáculo cierto y veraz que modifique al espectador que

⁵ Esto debe considerarse únicamente como antecedente básico para Arrabal; no se piense que no se ha considerado la noción del doble y de simultaneidad en un sentido más amplio, es decir, desde Dostoievsky, hasta el cubismo y el surrealismo, o las mismas expresiones latinoamericanas, como en Novo, Rulfo, Borges o Cortázar.

es “el hombre que no participa de la existencia pero que cree o quiere “conocerla” sin abandonar su butaca” (Jodorowsky, 1996: 82). Más aún, no debe olvidarse la deuda que tanto los pánicos como Artaud tienen con *Ubu rey* y su creador (cfr. capítulo II).

Abordado con cierto detenimiento, vemos que las categorías de terror y humor que de alguna manera se constituyen signos del alma dinámica del pánico, y que se manifiestan en la estética arrabaliana de un solo golpe, de una sola vez ambas; se presentan simultáneas: ese doble primigenio que permea la obra pánica. Y con esto, percibir como Fénix-memoria se presenta igualmente mudable, es decir, que vive porque muere y viceversa.

Para Alejandro Jodorowsky la conciencia está relacionada con el pasado, es decir, con un “fenómeno de la memoria”, para con ello afirmar que la conciencia vive para reconstruir aquel pasado en presente, lo que significa que dicha labor construye el presente con pasado, con memoria, lo cual “impide existir plenamente” (1996: 85): esto es imprescindible para comprender el pensamiento de Arrabal: veamos por qué.

A partir de la reflexión sobre el fenómeno de la memoria fundamentado en el relato de Fénix, Arrabal construye su visión del pasado, así como su contraparte complementaria, el sustento del pánico: el azar.

En primer lugar, el dramaturgo melillense indaga el origen mítico de dos categorías muy importantes: el tiempo -que sustenta a las nociones memoria-azar (futuro)- y la misma memoria. Hijos de Urano (cielo) y Geo (tierra) son, entre otros, Cronos (tiempo) y Mnemosina (memoria); es decir, el tiempo es hermano de la memoria. Arrabal sostiene que, según sus fuentes, Zeus como hijo del tiempo sedujo a Mnemosina, y de tal relación nacieron las siete musas. Esto está vinculado con la idea de que “Lo pánico puede ser sinónimo de ‘en formación’; método pánico puede significar una manera de sentir el universo bajo una forma abierta, operacional, sin ‘estilo’, variable, con una libertad relativa de sus partes” (Jodorowsky, 1996: 80). Es decir, el pánico que se está construyendo, conforma, bajo el signo del tiempo, su “no estilo” para recordar permanentemente y olvidar, ya que se posee memoria y se lanza a la

creación futura, a la vida misma (porque vivir es futuro, azar, confusión y no recuerdo o nostalgia). Siendo así que el origen mítico del tiempo y de la memoria -y de la relación del "hijo del tiempo" con ella misma- genere a las musas, siendo ellas también el inicio propio de la creación artística, la cual se sustenta en el origen, en el recuerdo, en la memoria.

Es a partir de un juego básicamente surrealista que el creador de *Los cuatro cubos* llega a ciertas conclusiones. El juego consistía en elegir una palabra o un "período o frase" al azar de un libro, para más tarde, del mismo libro, seleccionar otra palabra o fragmento de oración, para lo cual aclara: "No se trata de un juego automático ya que selecciono la segunda parte de manera que el conjunto forme una frase coherente desde el punto de vista gramatical"; el "sólo gramatical" excluye la coherencia en el orden lógico-semántico: y un día construyó la siguiente frase: *El porvenir actúa con golpes de teatro*.⁶

La frase se antoja simple, sin mayores recovecos; mas para Arrabal y luego para nosotros, significa muchas cosas. Es una frase estrictamente pánica, en el sentido de que su origen lúdico aporta sabiduría y conocimiento que aterra y, que en un primer momento, paraliza: veamos el porqué.

La *memoria* arrabaliana -que necesariamente informó la construcción del aforismo- no sólo es rememoradora sino que viene contaminada con

estados afectivos [...], pasiones, razones y rechazos viscerales. En sueño o en [...] vigilia, la pesadilla -alimentada por sus fobias y

⁶ Es fundamental hacer patente la presencia de Stéphane Mallarmé (1842-1898) en esta frase. El poeta francés escribió *Un coup de dés* (*Un tiro de dados* o *Un golpe de dados*, como suele traducirse al español), poema fragmentario del pensamiento puro en acción, que anuncia el "golpe de teatro" de Arrabal. Citamos sólo uno de los poemas que le constituyen:

EL AZAR

Cae

la pluma

rítmico suspenso del siniestro

sepultarse

en las espumas originales

otras donde se sobresaltó su delirio hasta una cima

marchitada

por la neutralidad idéntica del abismo

(versión de Ediciones 29, 1995, v. biblio.).

fijaciones- es la forma más habitual del trabajo de la memoria, junto con la ironía el humor o la euforia. [...] Estamos, pues, ante una escritura onírica (Torres Monreal, 1986: 38).

Dicha aclaración del crítico español sustenta parte, sólo parte, del enigma de la creación pánica.

El *presente* está informado por el pasado, por la memoria, pero ¿qué es la memoria?, ¿en qué se sustenta? y ¿cuál es su origen -a parte de Geo y Urano- que le hace ser tan importante para el hombre y la creación poética? Estas cuestiones subyacen en el pensamiento arrabaliano, sobre todo cuando afirma: "Durante días imaginé que el futuro estaba informado por el azar y hasta llegué a suponer que la confusión (que entonces no diferenciaba del azar) gobernaba nuestro futuro, y por tanto nuestro presente... y nuestro pasado (ex-futuro)", y de ahí, él mismo sostiene que existen tres problemas primordiales:

- La memoria
- El azar
- La confusión (Arrabal, 1965: XXXIX).

Luego de tales reflexiones, el poeta español sustenta todo en el resultado obtenido de comprimir la totalidad del conocimiento a una nueva categoría que, hasta ahora, no se había considerado con profundidad; tan solo habíase expuesto como una característica más del pánico: la confusión.

En adelante cabría la interrogante ¿qué es confusión? que, por lo menos el intentar responder, significaría producir conocimiento que diera luz sobre el problema dramático y humano para el "hombre pánico". Con relación al acto *efímero*, basando sus afirmaciones en un Futurismo⁷ relaborado -la misma afirmación reinterpretada-, se puede decir que "olvidar el pasado es aprender por fin a recordarlo tanto como al futuro y, más difícil aún, tanto como al presente. El acto *efímero*, es un violento

⁷ Me refiero exclusivamente a la noción básica del movimiento de vanguardia italiano, encabezado por Marinetti; el cual explora y propone su estética en la destrucción real o hipotética de los monumentos clásicos -ubiquémonos en Roma-. Lo que se entiende como la abolición del pasado -memoria- opresor de la existencia.

esfuerzo por recordar el presente" (Jodorowsky, 1996: 17). Lo que bien se puede extender y asegurar que la confusión como método es un gran esfuerzo por recordar el futuro.

Bajo la consigna del creador del *Melodrama Sacramental* de que "un problema tiene infinitas soluciones", debe exponerse el criterio arrabaliano como "una de muchas" posibles aproximaciones y soluciones de la aparente antinomia memoria-azar. Según él, todo se sometió "al catalizador de la confusión" como única verdad; y estableció su primer juicio al respecto: si la *confusión* es la única verdad -recordemos que es futuro-, entonces, por exclusión, "orden, perfección moral, belleza, pureza... eran entelequias 'falsas'" (Arrabal, 1965: XL). Pero al utilizar conceptos como "falso", "verdad", "realidad", su idea recaería en aquello de lo que pretendía alejarse; por lo cual, arbitrariamente eligió la noción de *inhumano* para todo aquello que no naciera de la confusión y, por ende, "Lo humano es confuso por excelencia": si lo confuso era la única verdad, entonces la confusión es profundamente humana; siendo así que su contrario, el orden, la perfección y sus derivados se distinguen por su inhumanidad.

Con base en dichas reflexiones, Arrabal expone:

- El pasado un día fue futuro
- El futuro actúa con golpes de teatro; respetando la confusión o el azar:
- Por tanto todo lo que es humano es confuso
- Toda tentativa de perfección es una actividad tendente a crear una artificiosa situación de no confusión: es pues una empresa inhumana (Arrabal, 1965: XL-XLI).

Con el material presentado se puede llegar a ciertas conclusiones que quizás ayuden a construir mejor la noción fundamental de "hombre pánico". Para ello, parcialmente desviaremos el camino y revisaremos algunas nociones pertinentes para la cabal comprensión del fenómeno pánico. Jodorowsky, en su "Método Pánico", afirma:

Sólo la voluntad puede quebrar los límites de la conciencia y hacer que se incorpore al universo existente y no al

universo/construcción mental/pasado. La conciencia está compuesta de objetos. La existencia, por no tener límites no es un objeto. Decir objeto es ya decir útil o inútil. *Todo objeto es producto de la conciencia* y está profundamente relacionado con la memoria. Todo objeto es la huella de un pasado y sus límites son sociales o históricos. [Por ello] la finalidad del objeto pánico es la de relacionar la conciencia con la existencia (1996: 85).

Primero, debe reconocerse un elemento indispensable que pertenece al hombre pánico: la voluntad. El deseo de romper y expandir los límites de la conciencia.⁸ Luego, expone el poeta chileno la idea de dos categorías contradictorias aunque finalmente complementarias: el universo/construcción mental/pasado -que no es otra cosa que la memoria simple, unidireccional- y la existencia misma. Las cuales están conectadas por una tercera idea: el objeto, que debe relacionar a lo primero con lo segundo y diluirse como tal, ya que no debe pretender ser fin sino medio para la vida.

Siendo que la memoria-conciencia se entiende como aquello que no permite la acción o la existencia, que limita por ser entelequia creada y no vida misma, y que ataca frontalmente a la *voluntad de existir*, Jodorowsky asevera que “la pánica voluntad de existir” debe actuar de la siguiente manera: afirmarse como voluntad de existir en contra de la “voluntad de muerte” de la conciencia augusta;⁹ debe suprimir las dualidades “puro-impuro, bien-mal, bello-feo, tesis-antítesis”, y terminar con nociones abstractas absolutistas, como “La moral” o “La literatura” y sustituirlas por ideas de “utilidad-inutilidad”, para el primer caso, y las relaciones de letras, oraciones, conceptos, para el segundo; y de esta manera, no buscar

⁸ Deben tenerse en cuenta las nociones de límite y su transgresión. Así como la idea de permanecer en el centro o en la periferia -y en su caso exceder el límite- de la cultura, entendida como una organización de sistemas culturales más pequeños (Cfr. Lotman, *Estructura del texto artístico*, 1973 y Calabrese, 1989, entre otros).

⁹ El concepto augusto nace de la expresión circence. El señor augusto es el hombre vestido de frac, “que simula ser el dueño o empresario del circo y da pie a que el payaso se desate ante cada una de sus definitorias frases en una infinita multiplicidad de respuestas no lógicas” (1996: 82). Es decir, el augusto significa todo aquello que tiende a permanecer dentro de lo permitido, dentro del límite; lo cual Jodorowsky identifica con la conciencia, es decir, lo opuesto a la existencia que se desarrolla en el plano del azar.

“La solución” sino “el mayor número de soluciones posibles”. También debe terminar con la “afectividad respecto al objeto”, con los objetos-memoria, con la sensiblería puesta en lo producido, lo que sólo ayuda a fortificar los límites y no romperlos y expandirlos; asimismo, como ya se dijo, “no debe hacer estéticas sobre el objeto útil”, sino desprenderse de él y valorarlo en cuanto tal. Además, la voluntad pánica, por último, debe romper la “voluntad de auto-hipnosis” característica de la conciencia, la cual recurre a “objetos hipnóticos (muebles, arte, sentimientos, lenguaje, etcétera)”. Para terminar con esta aproximación, podemos decir que la creación pánica trasciende el ámbito de lo estrictamente estético -como objeto hipnótico- para sustentar su método a partir del ser consciente de su voluntad pánica, de su voluntad creativa, sin amarras; por lo cual debe destruir el objeto-inútil y transformarlo en útil en tanto extiende sus límites y disuelve su existencia (conciencia sana o pánica) (Jodorowsky, 1996: 86-88).

Como puede observarse, la noción de *memoria* expuesta aclara y precisa las dimensiones virtuales y de acto que ella misma posee; aunque expresándola más como la noción con la cual hay que romper, que como fuente fundamental del proceso creativo. Sin embargo, también Arrabal establece algo semejante, menos explícito, y llega a similares apreciaciones. El culto a la memoria -a la conciencia- aniquila la existencia; elimina la posibilidad de lanzarse al futuro, a la confusión, a la vida. Así es como la memoria se entiende como aquello que se considera inhumano por pretender el orden, la belleza y lo perfecto.

En adelante, para situarse mejor, Arrabal elabora una gráfica (Arrabal, 1965: XLI), que se sustenta sobre una línea que representa el tiempo. En el punto cero, al centro, el presente; hacia la izquierda del lector, el pasado (memoria); a la derecha, el futuro (azar). El pasado está integrado por lo que él llama facultades; veamos cuales son:

Imaginación: facultad de combinar los recuerdos.

Inteligencia: facultad de servirse de la memoria.

Reflejos: automatismo para utilizar la memoria.¹⁰

¹⁰ Debe tenerse en cuenta que en la edición de “El hombre pánico” que tenemos, aparece, en la gráfica mencionada “recuerdos”, mientras que en la explicación aparece “reflejos”. Confrontando con la edición francesa del mismo texto, vemos

Voluntad: tentación de la memoria de colaborar con el azar.

Sensibilidad: contemplación crítica de la memoria personal.

Ahora bien, veamos lo correspondiente al plano de lo futuro -ya que en delante analizaremos con detenimiento lo ya dicho-. En él nuestro poeta percibe dos elementos fundamentales:

La memoria: es decir lo que prevemos que se realizará, gracias sobretodo a las estadísticas... y que se realiza.

El azar: la confusión, lo inesperado, parte fundamental del futuro (Arrabal, 1965: XLI-XLII).

De lo cual concluye que ya en ese momento se enfrentaba a dos problemas primordiales: 1) las reglas del azar y, 2) los mecanismos de la memoria. El solo planteamiento de ambos juicios conforma el dínamo que hará despegar a la acción todo el planteamiento en torno a la memoria y al azar. Al respecto, el editor del *Teatro pánico* en Cátedra, sostiene que la fuente de la obra arrabaliana básicamente es "su biografía deformada por la memoria y los sueños (pesadillas)"; todo ese material, más pánico que su resultado estético, se vuelca artístico debido al azar, ya que selecciona lo que juzga pertinente. De esta manera, el orden dramático se encuentra nutrido por el ajedrez y la teoría matemática de los conjuntos (1986: 38). Esto es importante, aunque debemos aclarar que el tema de las matemáticas y del ajedrez en la obra arrabaliana requiere de otro tipo de aproximación, esperando aún ser estudiados.

Pero con todo, en la teoría pánica Arrabal ejerce su derecho de divertirse: es precisamente mediante una "broma matemática" -como él la llama reiteradamente- y el análisis hecho sobre el tiempo (el pasado, el futuro y sus elementos o facultades), que comprueba ciertas nociones que en adelante transcribiré para su cabal comprensión:

a) que la dependencia de la memoria al azar era total: el pasado fue futuro: la memoria fue azar.

que esa diferencia permanece, lo que nos hace pensar que no es un error, sino que Arrabal ejemplifica la gráfica con un concepto, pero que explica otro, sin excluir a ninguno del "pasado".

Memoria = Ex-azar

Memoria = Azar al cuadrado.

b) Que la memoria estaba presente en el futuro como en el pasado esto me llevó a la conclusión de que podía instaurarla en La unidad. Refiriéndose al presente (punto cero) es pues la unidad negativa por estar a la izquierda y por su carácter pasado comparado sobre todo al positivismo del azar.

c) Es decir:

Memoria = azar al cuadrado.

$$\sqrt{\quad} \text{ Memoria} = \text{Azar}$$

$$\sqrt{-1} = \text{Azar (Arrabal, 1965: XLIII).}$$

“Yo soy raíz cuadrada de menos uno”, llegó a decir Beckett; y junto a ello, “el estilo es el hombre”, material suficiente para afirmar que *el hombre es el azar*: identificando en este momento estilo con azar.

La raíz cuadrada de menos uno, que es el azar, es sustituida por un elemento ajeno a las categorías manejadas, que es el hombre; siendo así que él se coloca dentro del marco de la raíz cuadrada con la carga negativa matemática por su izquierda -no debe olvidarse que es memoria, ex-azar-, lo cual necesariamente resulta en al azar, en el futuro. Es de esta manera que también, y en consecuencia, podemos aseverar que el hombre, en su calidad de ente con pasado que en algún momento del tiempo fue futuro, y en el contexto de esta “pirueta matemática”, es futuro: el hombre es, y debe ser, azar, futuro, confusión.

Más adelante, en este proceso de búsqueda de las reglas del azar y de los mecanismos de la memoria, con base en ciertas investigaciones científicas de aquellos años -que por cierto se pusieron muy de moda y que hoy en día resultan ser fundamentales para comprender el funcionamiento de la memoria-, Arrabal comprende, a partir de lo expuesto por la ciencia genética, que la memoria es química,¹¹ es decir, el

¹¹ “La memoria puede definirse [...] como la capacidad para almacenar información adquirida a través del aprendizaje”. Además, está demostrado que la memoria se sustenta en un mediador químico: el ADN o ARN. Hoy se sostiene que “la memoria debe estar difusamente distribuida en muchas áreas del cerebro; es decir, cualquier neurona particular puede participar en el almacenamiento de memorias específicas en una manera probabilística”. Además, “Otra estructura

proceso del funcionamiento de la memoria está basado en una sustancia que sirve de soporte a los recuerdos, que a la vez, ella se deriva de un ácido nucleico; ácido que posee la misma estructura del ADN, el cual hace posible la creación de otro ser semejante. Lo que significa que el ácido nucleico que soporta el funcionamiento de la memoria, es el mismo que el que hace posible la vida. Con lo cual Arrabal concluye:

La vida es la memoria pues, como había supuesto desde que escribí el relato. Combinando este descubrimiento con la "broma matemática anterior" nos da el resultado humanamente apetecible:

La vida es la memoria y el hombre es el azar (1965: XLIV).

Expuesta la parte medular de la teoría pánica arrabaliana, debemos expresar una reelaboración de ella con el propósito de comprenderla y encaminarla al análisis que posteriormente -el siguiente capítulo- realizaremos.

En primer lugar, debe ubicarse al hombre en el contexto de la temporalidad. Por joven que se sea, siempre se ubica en un presente, lo que implica que posee un pasado y un futuro, los cuales constituyen las nociones fundamentales de memoria y azar, respectivamente.

Las facultades comprendidas por la memoria (imaginación, inteligencia, reflejos, voluntad, sensibilidad) han sido sobrestimadas de manera individual, en virtud de que se les confunde con frecuencia con valores de más alto grado, como la originalidad o la genialidad. En cuanto al futuro, conformado por la memoria, entendida como lo que se prevé sucederá y que se realiza, y el azar, vemos que la noción de experiencia propuesta por Jodorowsky se manifiesta en plenitud, ya que prever es estar atento ante lo inesperado, ante lo confuso.

El tener claros estos conceptos en su amplitud y eficacia resulta de suma importancia, ya que de ellos y de su problematización se extraen los conceptos fundamentales para entender el "método pánico"; es decir, las reglas del azar y los mecanismos de la memoria.

En segundo lugar, después de comprender cuáles son las reglas del

del sistema nervioso central que se ha demostrado que participa en procesos de memoria, es el núcleo parabraquial (NPB)" (Prado-Alcalá, 1995: 411-412, 415).

futuro que parcialmente explica Arrabal mediante su juego matemático, apoyado en Beckett; y luego de entender que la memoria está fundamentada en un ácido nucleico al igual que la vida misma, nuestro dramaturgo concluye que la vida es *la memoria y el hombre el azar*.

En un primer momento analizamos el problema de Fénix identificado por completo con la memoria -es momento de distinguir-; el ave mítica que de sus cenizas resurge en efecto está identificada, digamos que simboliza, a la memoria; la cual para Jodorowsky, al menos en su "Método Pánico" que hemos venido citando, se constituye como conciencia augusta, como pasado nostálgico, creador de objetos inútiles -fetiches seculares-, que lo único que provoca es el aniquilamiento de la voluntad. Ahora vemos que para Arrabal, aunque en el principio de su exposición deja espacios que permiten tal criterio en esa única dirección, en este momento nos percatamos de que la vida es la memoria: únicamente recordemos que el hombre-Fénix mira lleno de felicidad ante sí, los ojos de todas las personas que ha conocido; incluso los ojos de todos sus antepasados, de toda la humanidad.

Es evidente que las cosas no son maniqueas ni pretendemos que así sean; también Jodorowsky plantea que el pasado, la memoria, constituye un valor para la voluntad pánica:

debemos aclarar que al ponernos decididamente en contra de la conciencia no proclamamos nuestro método como "pro-irracional" [...] Como hemos dicho, el pánico nace en periodos de transición [...] Para llegar al pánico se necesita haber pasado por todo el anterior camino [...] No proclamamos la irracionalidad sino la *des-racionalización*, el descuaje de una razón existente (1996: 83).

"Todo el anterior camino" debe entenderse como el pasado que antecede al presente y que es inútil negar; lo que él propone es el abandonar la actitud que ate a la voluntad de tal manera que la ahogue y aniquile; la memoria es el pasado que sostiene, mas no el pasado que impide la experiencia, la vida presente y, sobre todo, la vida futura: "decimos que hay que ir de un cerebro primitivo a un cerebro lógico-aristotélico para de ahí alcanzar un cerebro no-aristotélico y luego un cerebro colectivo, que es el último paso antes de llegar a la existencia" (Jodorowsky, 1996: 91).

Mientras que para Arrabal, como hemos visto, la memoria se erige como un valor indispensable, como aquello generador de vida -si no la vida misma, como ya ha concluido.

Ahora bien, el artista, que es hombre pánico, de dos valores se sirve: la memoria, a través de la biografía, la genealogía, la inteligencia, la sensibilidad; y el azar, es decir, lo confuso, lo inesperado.

Es importante destacar que aunque para Arrabal la memoria constituye un verdadero valor -no olvidemos lo anotado por Torres Monreal respecto a la importancia de la biografía y los sueños en Arrabal- el artista, y toda "voluntad pánica" frente a la "voluntad de muerte" que es la conciencia angusta, debe encaminar sus pasos al mundo de lo confuso, ya que según él mismo, es la única verdad, y por lo tanto, el futuro entendido como el azar mismo es la única empresa humana, propiamente dicha. Por ello, "el artista desde siempre ha creado a partir de los dos problemas vitales fundamentales: encontrar los mecanismos de la memoria y las reglas del azar." (Arrabal, 1965: XLV). La visión y la acción fundamentada en toda esta problemática es lo que constituye la actitud pánica: una mirada totalizadora de la genealogía, del acto y de lo inesperado; una mirada por la existencia, por el saber.

En adelante transcribiré un programa modificable propuesto por Arrabal para el hombre pánico.

Actividades del hombre pánico:

- arte
- juego
- fiesta

(algunas corrientes del siglo, entre ellas el admirable dadaísmo).

Temas y fuentes del hombre pánico:

- yo
- alegoría y símbolo
- misterio
- sexo
- humor
- creación de quimeras
- la realidad hasta la pesadilla (comprendida)
- suciedad y sordidez (¡tan humanas!)

-ampliación del dominio de lo "importante" y limitación del campo de lo serio (es decir: aportación de nociones tenidas por despreciables al mundo "de lo instalado" y paralelamente socavar los valores establecidos).

-empleo de todos los postulados, todas las filosofías, todas las morales (reivindicando lo que cada una de ellas es conveniente).

-y, sobre todo:

-azar

-memoria

-confusión.

Formas de la obra artística del hombre pánico:

-anti-suspense, pro-epopeya

-fatal ambigüedad (y no ambigüedad fatal)

-anti-ironía

-contradicción

-matemáticas y sistematismo

-adaptación a las fórmulas clásicas provocando las de hoy, y viceversa.

Características del hombre pánico:

-es el hombre discreto de su siglo (admira a Gracián)

-talento loco

-entusiasmo lúcido

-polifacetismo renacentista

-rechaza la aventura arriesgada (no suele suicidarse)

-ejerce una crítica del conocimiento al tiempo que busca sus mecanismos

-y sobre todo rechaza lo *grave*.

Arte de vivir del hombre pánico:

-amor a la vida, cobardía

-culto a la felicidad

-ternura y bondad porque son útiles y agradables

-morales en plural

-anti-pureza

-confort en la libertad

-soledad en el grupo sin torre de marfil

-aceptación de concepciones y artes de vivir totalmente contrarios al suyo

-el héroe pánico es el desertor.

Fantasmas del hombre pánico:

- paranoia (y no esquizofrenia)
- megalomanía y modestia
- desesperanza pero no angustia
- enfermedades y deformaciones
- celos, fetichismo, necrofilia
- susceptibilidad
- mitología (todo lo que se ama)
- mitomanía.

El hombre pánico cultiva algunos lugares comunes:

-humanismo, universalismo, progresismo, pacifismo, antirracismo, entre otros (1996: XLVI-XLIX).

Después de haber revisado en su totalidad lo que para Arrabal constituye el ser pánico, se considera importante hacer ciertas aclaraciones. Primero, debe tenerse siempre presente que todo este programa-propuesta modificable, contiene elementos que constituyen al "hombre pánico" en diversas facetas, lo que no implica que todas ellas deban presentarse juntas en todas las obras pánicas; es decir, una pieza puede contener ciertas nociones y otras no, mientras que en otra obra puede tener las ausentes en aquella pieza y prescindir de la ya utilizadas. Segundo, el teatro pánico arrabaliano será analizado bajo la óptica del juicio teórico preestablecido y su funcionamiento en la pieza literaria; y aunque prescindamos del acercamiento estrictamente dramático -nuestra aproximación es fundamentalmente literaria-, se hará lo posible por no olvidar el orden de la representación.

Es tiempo de regresar a la noción primera de Pan; quien constituye la mirada lúdica y formidable en el orden de lo simultáneo, como ya hemos analizado; pero sobre todo significa en el ámbito de la representación:

El Pánico (nombre masculino) es una "manera de ser" presidida por la confusión, el humor, el terror, el azar y la euforia. Desde el punto de vista ético el pánico tiene como base la exaltación de la moral en plural y desde el punto de vista filosófico el axioma "la vida es la memoria y el hombre es el azar". El pánico se realiza en la fiesta pánica (Arrabal, 1965: XLIX).

Hasta el momento, hemos centrado nuestra atención y preocupaciones en el plano de la significación, incluso en la eciclopedia¹² pánica, según diría Umberto Eco; pero es tiempo de concentrarnos en el plano de la forma, lo que en este caso significa explorar la estructura, lo estrictamente sintagmático, para con ello poder darle una verdadera significación a las piezas pánicas que analizaremos. Pero como eso corresponde al siguiente capítulo, aquí tan solo revisaremos una última idea perteneciente a la forma en que se representan las piezas dramáticas arrabalianas.

Las obras teatrales se constituyen por características en “fiestas pánicas”, en rituales cosmogónicos, en representaciones “cotidianas” elevadas a ceremonias sacramentales. Debe entenderse por ceremonia “la secuencia o secuencias dramáticas cuyos elementos se ordenan según un ritual instituido estableciendo un modo de comunicación en el que las significaciones primarias se ven trascendidas en un plano simbólico” (Torres Monreal, 1986: 46). Es decir, la ceremonia es forma o imagen adecuada para la experiencia pánica del mundo; “es la forma que explica y da sentido a todos los elementos que la conforman” (1986: 48-49).

La ceremonia¹³ se constituye así la forma dentro de la cual se instala

¹² Por enciclopedia debe entenderse un modelo de competencias -paradigmas-socializadas en un determinado momento histórico. Es decir, como un conjunto orgánico de relaciones, ordenadas jerárquicamente; el cual funciona como un horizonte general de orden. (Cfr. Eco, *Lector in fábula*, 1989 y Calabrese, 1989).

¹³ Apunta el mexicano Nicolás Núñez algunas características del teatro tradicional tibetano:

El dinamismo de su estructura teatral tiene correlación con sus celebraciones religiosas. Se percibe en el ambiente tibetano en general, un aire de exhuberante teatralidad: el modo en que se ritualizan los espacios; tanto los actores como los monjes; sus oraciones cantadas; sus ornamentaciones [...]; todo se percibe como un fluido constante de teatralidad. Percibimos su mundo religioso como un teatro ritual que hace una profunda lectura del universo[.] Parte del espectáculo fuera del escenario era, por ejemplo, la dignidad impactante en el modo de comportarse de los Khampas (nómadas tibetanos, quienes forman el cuerpo principal de la guerrilla tibetana), con su murmullo en la expulsión de mucosidades [...] sus gargajos, pedos y defecaciones estruendosas, entremezcladas con el rumor continuo de su canto om mani padme hum. Esto sin contar el efecto visual de su indumentaria: pelos, abrigos, botas y gorros [...] contrastaban sus presencias fuertes de hombre de montaña, con las presencias, no menos fuertes de uno que otro tibetano punk. (1987: 21-22).

la visión pánica del mundo. De los elementos antes mencionados, algunos de ellos se ubican en el momento de la acción dramática, por ejemplo el sexo, el humor, la pesadilla, las fórmulas clásicas de representación; incluso algunas nociones como la simultaneidad, las enfermedades, la mitomanía, la necrofilia.

Para concluir el presente capítulo, debemos tener presente que la ceremonia se erige como el gran marco donde se instala la cosmogonía arrabaliana, la cual se ha manifestado de diversas maneras, pero es la forma biográfico-teatral la que ha predominado en su trabajo estético, y es la que a nosotros en particular interesa.

Cfr. Artaud, *El teatro y su doble* y su lectura del teatro balinés: véase cap. II. Sirva de ejemplo de lo que el teatro pánico busca en el plano de la representación: la ceremonia tradicional-contemporánea, creadora de una nueva mitología de occidente.

Capítulo V.

Análisis

1. *El arquitecto y el emperador de Asiria*¹

a) Introducción

En 1967 *El arquitecto y el emperador de Asiria* fue representada por vez primera. De ese momento a la fecha esta pieza se ha convertido en una de las obras pánicas de mayor importancia e influencia debido a su gran carga simbólica en el contexto de una mitología personal y su aporte al arte escénico. El particular manejo de los elementos propiamente dramáticos, su estructura cíclica y el empleo de la ceremonia a través de diversas subestructuras sintácticas y semánticas, han promovido la obra al orden de lo arquetípico.

El teatro de Arrabal, como ya se ha anotado con mayor precisión (v. cap. II), tiene un antecedente directo en el contexto del teatro de vanguardia. Antonin Artaud es el creador del "teatro de la crueldad", pero también es el fundador de la teoría del teatro ritual, del teatro ceremonia. Fernando Arrabal ha expresado la relación que ha establecido con Artaud: "Artaud lo ha previsto todo. Ha hablado de *El Emperador de Asiria*. Ha hablado del pánico. Ha descrito de antemano la puesta en escena de *Cementerio*." Para después decir: "La teoría de Artaud me parece una teoría de visionario, de profeta, de poeta. Esos textos (*El teatro y su doble*) se diría que fueron escritos tras haber visto (voy a ser muy

¹ Para elaborar nuestra propuesta de análisis de *El arquitecto y el emperador de Asiria*, nos hemos basado en la edición de Diana Taylor en Cátedra (v. bibliografía).

presumido) mis obras, especialmente mis obras." Arrabal en entrevista en 1982 anota:

Había una norma de buena conducta. No se podían hacer una serie de cosas en el teatro. Para comenzar había un espacio que no se podía cambiar; habían unos ciertos temas que no se podían tratar. En el teatro prácticamente no se comía, no se bebía, no se hacía el amor, no se orinaba... sin que estuviera señalado que estaba prohibido, por el hecho que a lo largo de siglos se escribieron obras formidables sin tratar estos temas. Entonces tácitamente se creyó que en el teatro no podían entrar estos elementos. Se consideraban anti-estéticos (Taylor, 1989: 19).

El teatro pánico arrabaliano es una actitud. Es una manera de hacer un teatro total en el contexto particular de la ceremonia, del rito iniciático, del mito del eterno retorno,² del sacrificio.³ Es por ello que miramos hacia atrás con la voz del mismo Arrabal, quien precisa su relación con Artaud y sus propuestas para el teatro, para el arte y para la vida.

b) Estructura general

En *El arquitecto y el emperador de Asiria* se teje y desteje simultáneamente la trama con el fin de resolver un problema fundamental: el conflicto hijo-madre, previo al aterrizaje forzoso del emperador a la isla donde habita

² Para profundizar en el mito del eterno retorno, véase el estudio del rumano Mircea Eliade *El mito del eterno retorno* (v. bibliografía). Al realizar Eliade este estudio, basado en su *Tratado de historia de las religiones* entre otras obras, comenta algo totalmente pertinente para entender *El arquitecto*, tanto en su estructura como en su temática y poética: "Al estudiar esas sociedades tradicionales, un rasgo nos ha llamado principalmente la atención: su rebelión contra el tiempo concreto, histórico; su nostalgia de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes, al Tiempo Magno." (p. 9). Al igual que en este comentario de Eliade, *El arquitecto y el emperador de Asiria* aborda el problema del Tiempo Mítico desde la añoranza del Emperador por sus despertares gloriosos en un imperio interior llamado Asiria; así como también en la perspectiva del teatro ritual -en sus técnicas dramáticas y temática- y en la noción misma de ceremonia caótica.

³ Un texto fundamental para comprender la noción de "sacrificio" mítico en *El arquitecto y el emperador de Asiria*, es *La violencia y lo sagrado* de René Girard; sobre todo en la forma de sustitución y la violencia sagrada que se ejerce sobre la víctima sacrificial (v. bibliografía).

un nativo bautizado por el “único superviviente del accidente” tiempo después. El móvil de toda la acción es la *culpa* que arrastra el emperador y que disfraza hasta la segunda parte de la obra.

El emperador de Asiria con “vestuario variado y barroco de hoy antiguo” y el arquitecto, quien “cubre sus desnudeces con una piel de animal”, después del primer cuadro del acto primero, y del violento accidente aéreo, y del no menos traumático encuentro entre ambos, dos años después, ellos juegan constantemente a ser y no ser, ser una cosa distinta o bien a llegar a otra isla mediante una piragua. Ensayan la vida, tal como se les presenta y justo como desearían fuese. La ceremonia lúdica transcurre en el ir y venir de la personalidad, en el vaivén del yo frente a diversos símbolos del súper yo. El emperador es quien ordena y somete al arquitecto, quien de ser un natural de la isla, con todos los atributos que ello implica (la naturaleza le obedece), se ha convertido en un insaciable del conocimiento occidental. El carácter del arquitecto a través de gran parte del cuadro segundo del acto primero es de cuestionador en el sentido más llano del término; es decir, pregunta como un niño las cosas que no sabe, y la falta de respuesta por parte del emperador va entrelazando el juego-representación que ambos establecen; y como anota Diana Taylor, en la obra

el lenguaje funciona como juego, como una máscara diseñada para mantener el delirio de grandeza del Emperador. Por medio de exclamaciones rimbombastas, rápidos cambios de tema y quiebros lingüísticos el Emperador utiliza el lenguaje como arma y armadura, agrediendo verbalmente al Arquitecto para proteger su propia imagen (Taylor, 1989: 20).

Como ya se ha dicho, durante un poco más de la mitad del acto primero (el primer cuadro y la mitad del segundo) la relación que se establece entre el arquitecto y el emperador es más o menos sencilla: el primero está “sometido” a la voluntad del segundo en virtud de que posee un mayor conocimiento y es el dirigente del gran imperio asirio. La actitud megalómana del emperador con sus grandes despertares en su lejano imperio

EMPERADOR.- [...] Me levantaba a las primeras horas del alba, todas las iglesias, sinagogas y templos tocaban sus trompetas. El día comenzaba. Mi padre venía con un regimiento de violinistas a despertarme. ¡Ah, la música...! Un día te explicaré qué es. La música. ¡Qué maravilla! (*De pronto, inquieto*) ¿Has hecho ya las lentejas con chorizo?

ARQUITECTO.- Sí, Emperador.

EMPERADOR.- ¿Dónde estaba? ¡Ah, el despertar; el regimiento de trompetistas que venía por la mañana; los violines de las iglesias...! ¡Qué mañanas! ¡Qué despertar! Luego venían a visitarme mis divinas esclavas ciegas, a enseñarme desnudas la filosofía. ¡Ah, la filosofía! Un día te explicaré lo que es.

ARQUITECTO.- Señor ¿cómo te explicaban la filosofía?

EMPERADOR.- No entremos en detalles. Y mi novia... y mi madre... (pp. 151-152).

es la primer característica evidente de un alma escindida, saturada de complejos y culpas, aunque todo ello no se evidencia sino hasta el final del acto primero. Como pudo advertirse, no sólo la megalomanía sino también la mitomanía está presente en el Emperador como rasgos íntimos, arraigados, no sólo como accidentes temporales. Por tanto, estamos ante un personaje *patologizado*. Ante la curiosidad del arquitecto la evasión del emperador; y sobre todo, del texto citado alcanzamos a advertir la importancia latente de la novia y de la madre para el emperador: pero no sabremos nada más hasta la mitad del cuadro segundo del primer acto, y después cuando lleguemos al nudo de la acción en los órdenes anecdótico y estructural: sin mayor motivo aparente, después de una gran exposición de lo que eran sus "sonetos" y sus "piezas de teatro, con sus monólogos, con sus apartes", el arquitecto pregunta:

ARQUITECTO.- Dime cómo la mataste.

EMPERADOR.- ¿A quién?

ARQUITECTO.- Pues a...

EMPERADOR.- Pero ¿cuándo, cómo te he hablado de eso?

ARQUITECTO.- ¿Te has olvidado?

EMPERADOR.- ¿Olvidarme yo? (*Pausa*) Oye, ¿sabes? Me retiro de la vida. Quiero meditar tan sólo. Ponme la cadena.

ARQUITECTO.- ¿Por qué te vas a retirar ahora?

EMPERADOR.- (*Solemne. Religioso.*) Óyeme: son mis últimas palabras. Estoy harto de vivir. Quiero alejarme de todo lo que aún me une al mundo. Quiero separarme de ti. No me vuelvas a hablar. Quedaré solo con mis meditaciones.

ARQUITECTO.- ¿Es un nuevo juego?

Este breve diálogo pone en evidencia la muerte de alguien, de una mujer, que el emperador ha matado. El solo comentario del arquitecto "Dime cómo la mataste" desencadena el resto de la pieza en una *ceremonia de expiación*. El emperador en efecto se retira a una cabaña, y pese al esfuerzo del arquitecto por disuadirlo del encierro, permanece ahí. En seguida el gran monólogo, el autojuicio, la íntima confesión. El emperador con tan solo un taparrabos habla con su yo representado mediante un espantapájaros vestido de emperador; es de esta forma indirecta (¿teatral?) como nos enteramos del *otro* emperador: del empleado mediocre, del marido, del hijo inseguro, insatisfecho y sometido.

En este momento se desarrolla uno de los ritos lúdicos y megalómanos quizá más importante de la obra: la virtual demostración de la existencia de dios en una partida de *pin ball*. Mil puntos y Él existe. El azar es teatro, el azar juega su papel y faltando un solo punto la máquina es movida y con ello pasmada. Al término del juego diez puntos da de forma automática, pero al ser movida queda bloqueada, suspendida. ¿Se deben tomar en cuenta los diez puntos o no? Reflexiona el emperador. Surge así "de nuevo" el dilema teológico.

Este episodio de la obra demuestra el potencial esquizofrénico ("Ya estás hablando contigo mismo..., te vuelves esquizofrénico", p. 179. Reflexiona él mismo) del emperador. Es monja que pare un hijo del pecado y es el doctor que la atiende, así como también es el sacerdote que la confiesa y después la sodomiza; es su madre, el arquitecto mismo y un marciano. Todo esto en un juego de identidades, cambio de voces y vestuario sumamente complejos.

Para concluir el primer acto, aparece de nuevo el arquitecto luego de la disquisición del emperador por saber la edad del nativo de la isla. A la pregunta por saber su edad, el arquitecto responde: "No sé. Mil quinientos... dos mil... diez mil... No sé bien. No sé bien." (p. 194).

El acto segundo, que se divide en tres cuadros, tiene como característica la confusión absoluta del caos.⁴ En el primer cuadro el arquitecto, quien aún posee su "magia" con la naturaleza, desarrolla la función de juez o presidente del jurado y somete a juicio a un emperador disminuido (juicio que evoca directamente al expuesto años antes en *El Laberinto*), para ello convoca a diversos testigos que informan al juez de la personalidad y comportamiento del acusado con la ya muerta madre. Mientras el arquitecto se transforma en juez, madre del emperador y arquitecto-madre a través de un fenomenal juego de máscaras, el emperador llega a ser la esposa del emperador, el hermano, Sanson, un niño, el emperador-perro, el emperador-ciego y una mujer llamada Olimpia de Kant; todos ellos son asumidos por los comediantes en diversos momentos y son quienes aportan el conocimiento de gran parte de la personalidad del sujeto llamado emperador. Éste confiesa haber matado a su madre: "Que me oigan todos los siglos: en efecto, yo maté a mi madre. Yo mismo, sin ayuda de nadie." Y a la pregunta del arquitecto "¿Cómo la mató?" el emperador responde: "Le di un martillazo terrible en la cabeza mientras dormía." A lo cual añade: "De su cabeza entreabierta salieron como unos vapores y tuve la impresión de que un lagarto emergía de la herida." (pp. 220-221). Y su cuerpo fue entregado, explica más adelante, a la voracidad de un perro.

Al término del juicio -que se caracteriza por ser representado de manera confusa, con sobresaltos y "apartes-digresiones" de todo tipo que más adelante veremos con cuidado- el emperador, en su calidad de condenado por hallarse culpable del matricidio, solicita al arquitecto-juez su última voluntad: "Deseo que... deseo... bueno... que me comas... que me comas, Arquitecto; después de matarme tienes que comer mi cadáver entero. Quiero que seas tú y yo a la vez. Me comes entero... Arquitecto, ¿me oyes?" (p. 224), a lo que añade cómo será su muerte y cómo debe ir vestido el futuro caníbal.

⁴ Junto a las concepciones, ahora míticas, del origen del universo a partir de un caos fundamental, a mediados de los años setenta surgen las teorías del caos con James Yorke y Tien Yien Li principalmente, entendiéndolas como el estudio del desorden, es decir, el estudio desde la ciencia y la cultura de los fenómenos que les atañen ya no desde un "sistema de referencia" inamovible y tradicional, sino desde uno mudable y contingente (v. Calabrese, 1989: 132- 135).

Para el segundo cuadro del acto segundo, que se desarrolla en unas cuantas páginas, el arquitecto aparece solo, frente a la mesa que ofrece para el banquete al cadáver del emperador, listo para ser devorado por el arquitecto, el cual se enfrenta a sí mismo y ante la voluntad póstuma del que fuera su compañero en la isla durante más de dos años. De pronto se da cuenta que “va tomando los caracteres, la forma de hablar, el tono, la voz, las expresiones del EMPERADOR”: y así comienza el acto caníbal. El arquitecto comienza a degustar el cadáver del emperador.

Después de batallar con el tobillo que está duro, y de solicitar a la naturaleza le ayude trayéndole herramientas para cercenar el cuerpo del emperador, y no obedeciéndole ésta, y luego de darse cuenta con un humor afectado que se le olvidaba ponerse el vestido de la madre del emperador, requerimiento del mismo antes de su muerte, el arquitecto sintetiza en un breve monólogo el quehacer del pánico escénico:

ARQUITECTO.- ¿Me permites? Voy a absorberte primero tu ácido nucleico. Gracias a él... [...] Gracias a tu ácido nucleico seré el dueño de tu memoria, de tus sueños, y por tanto, de tus pensamientos. (Golpe con el cincel tras la oreja del EMPERADOR. Hace un agujero. Aplica al agujero la paja de horchata. Chupa, se le caen los trozos como yugur que lame.) (p. 230).

Más allá de las múltiples interpretaciones que esto pueda suscitar, es más importante llegar al fondo de las redes actanciales⁵ generadas en esta y otras partes de la obra.

Para finalizar, en el tercer y último cuadro de este acto segundo, sólo quedando los huesos del emperador, el arquitecto ya no es él mismo, sino que en un truco de tramoya, tenemos a un “Emperador-Arquitecto” que por “azares del destino” responde “Fi, Fi, Fi, ¡Figa...!” a un “Arquitecto” que le dice: “Caballero, ayúdeme, soy el único superviviente del accidente.” (p. 234).

⁵ Los conceptos greimasianos “actante” o “redes actanciales” sólo nos servirán para profundizar en el fenómeno de la fractura de la personalidad tanto del emperador como del arquitecto en el momento de “representar” otros “roles”. Para mayor comprensión de los términos *vid infra*, así como la entrada “Actancial (Modelo)” del diccionario de Pavis, 1996 y el texto de Anne Ubersfeld, 1989, entre otros.

La pieza termina y el ciclo vital de la isla y de la emotividad de quien la lee o presencia en el escenario comienza de nuevo. El eterno retorno del mito al tiempo originario, siempre mejor, del sacrificio humano que adquiere plena significación en el sacrificio real o imaginario de la víctima propiciatoria. Volver, retomar el caos, el azar que parece ser en esta pieza -a reserva de lo que adelante veremos- el destino; un destino particular sitiado por la ceremonia de la confusión.⁶ ¿Pero no es el mismo azar quien determina la tragedia edípica? ¿No es a caso el drama ritual, el drama "original" artaudiano el que motiva ya no la tragedia clásica *per se*, sino la cosmogonía de un poeta que mira a través de lo sólido histórico para ser el artífice de un nuevo teatro del sudor por el miedo a Pan, dios del terror frío y del juego amoral? Veamos con detalle los aspectos pánicos de la pieza arrabaliana.

c) Estructura y funcionamiento de la ceremonia pánica

En el desarrollo de la teoría pánica en general y de la arrabaliana en particular, que desarrollamos en los capítulos III y IV del presente estudio, hemos venido explicando la *poética pánica*. Sin importar el orden de los factores antes explicados que constituyen el pánico de Arrabal, hemos de proceder a explicar su presencia (o ausencia) en esta pieza particular, pero de vital importancia en la dramaturgia europea de fines de los sesenta.

Confusión

Tanto para nosotros como para diversos investigadores el elemento ordenador del teatro de Arrabal -quizá primera paradoja-, es el concepto de *confusión*. La *confusión* arrabaliana permea toda la obra, de pies a cabeza, la empapa de tal manera que extraerla es tarea ardua, ya que se esconde tras el resto de la *ceremonia* y más exactamente del *rito*, que en

⁶ Ejercer la "ceremonia de la confusión" ha sido la preocupación primordial del drama vital arrabaliano. Tanto dentro como fuera de los escenarios, los pánicos proponen, como ya se ha visto, un teatro a la usanza de la Europa Barroca, un teatro de la vida, o como dice Calderón de la Barca: "lo que más ha alegrado y divertido / la representación bien aplaudida, / y es representación la humana vida" (1988: 41).

adelante trataremos de hacer específicos. Esto por el lado más conceptual de la lectura, pero por otro lado, también suele considerársele sólo excentricidad, pose estridente y, peor aún, carente de sentido y de propuesta.

A la *confusión* puede definírsele en un primer momento siguiendo los pasos de la Academia de la Lengua en su Diccionario de 1994 como "Falta de orden, de concierto y de claridad", provocando "Perplejidad, desasosiego, turbación de ánimo". Teniendo como base esto, recordemos que para Arrabal la confusión es la única verdad, ya que es futuro, por lo cual todos sus contrarios "orden, perfección moral, belleza, pureza" son "entelequias falsas". Lo que el dramaturgo hace es invertir el orden de los factores, haciendo en su teatro que lo tradicionalmente negativo y degradado se convierta en bello y significativo: es el caso de *El arquitecto y el emperador de Asiria*.⁷

La confusión está creada por el desequilibrio entre los diálogos; es decir, existe un conflicto latente desde el inicio -incluso antes- de la obra, y la manera de saberlo en el orden sintáctico es en los diálogos que enfrentan ambos personajes. El arquitecto busca la coherencia, desea saber más sobre lo que el emperador le ha anunciado, sin embargo este último no atina a responder porque su ignorancia real no alcanza jamás a su megalomanía acrecentada por el encuentro con un nativo isleño "ignorante" de la cultura occidental. Veamos parte de este discurso fracturado entre ambos:

ARQUITECTO.- (*Se ha puesto un velo sobre la cara. Hace de madre*).

Hijo mío, ¿qué te pasa? No estás solo. Soy yo, mamá.

EMPERADOR.- Mamá, todos me odian; me han abandonado en esta isla.

ARQUITECTO.- (*Muy maternal, le cobija en sus brazos*). No, hijo mío; aquí estoy yo, para protegerte. No te sientas solo. Dime, cuéntaselo a tu madre.

⁷ O como dice Torres Monreal al respecto: "la catarsis pánica final conlleva una crítica al sistema ético-estético tradicional: lo convencionalmente *feo, impuro, incoherente* tienden a verse en el pánico progresivamente libres de su carga negativa para situarse en el mismo plano de atracción y efecto que sus contrarios, cuando no en un plano opuesto que haga de *lo bello, puro y coherente* un sistema de contravalores." (1986: 44).

EMPERADOR.- Mamá, el Arquitecto me quiere abandonar. Se ha construido una piragua para irse y yo quedaré aquí solo.

ARQUITECTO.- *(Madre)*. ¡No seas así! ¡Ya verás cómo es por tu bien! Irá en busca de ayuda y vendrán a recogerte.

EMPERADOR.- ¿Me lo aseguras, mamá?

ARQUITECTO.- *(Madre)*. Sí, hijo mío.

EMPERADOR.- Mamá, mamá, no te marches. Quédate siempre conmigo.

ARQUITECTO.- *(Madre)*. Sí, hijo mío. Aquí estaré contigo día y noche.

EMPERADOR.- Mamaíta, bésame.

(El ARQUITECTO se acerca para besarle, y el EMPERADOR le rechaza violentamente).

EMPERADOR.- Apeestas. Apeestas. Pero ¿qué demonio has comido?

ARQUITECTO.- Lo mismo que tú.

EMPERADOR.- Pide cita con el dentista. Hueles que apeestas. Que te ponga un empaste.

ARQUITECTO.- Me prometiste...

EMPERADOR.- Te prometí, te prometí... ¿Y qué? Tráeme mi caja de puros.

ARQUITECTO.- *(Con reverencia)*. Como quiera vuestra majestad.

(Sale. Regresa con una piedra). ¿Es esta la que quiere el señor?

EMPERADOR.- Cuando digo puros, me refiero a "Genoveva y Casildo".

ARQUITECTO.- *(Sale un momento. Vuelve con la misma piedra)*. Aquí los tiene el señor.

EMPERADOR.- *(Toca la piedra. Mímica de que elige un buen puro, lo toma, lo huele, le corta la punta)*. ¡Ah! Perfume de los dioses. ¡Ah, los puros "Genoveva y Casildo"!

ARQUITECTO.- *(Mímica de que le enciende el puro con un mechero)*. Tome lumbre el señor.

EMPERADOR.- Pero, ¿cómo? ¿Con mechero? ¿Y tú eres un criado que ha pasado por la Universidad. ¡Qué vergüenza! ¡Un puro se enciende con cerillas! *(Cambiando de tono)*.

Y ¿Dónde tienes la piragua? (pp. 157-159).

El fragmento elegido entre otros de igual elocuencia para nuestros fines, demuestra la relación existente entre ambos personajes, el conflicto materno del emperador, la dependencia psicológica del arquitecto frente

al emperador de Asiria; mas todo esto carecería de importancia si no tuviésemos una propuesta estridente y voluble de un discurso por demás violento y confuso. Es decir, los personajes, en este fragmento citado como en el resto de la pieza, jugarán y se representarán a sí mismos dentro de un contexto global que es la isla, y que llevarán el juego de la representación hasta el grado superlativo de la muerte y el canibalismo escénicos.

El hecho de que la confusión esté expuesta de manera clara en los diálogos fracturados, es decir, el la conversación dislocada y hasta absurda entre los dos, no significa que aquí esté dada toda la confusión. El trauma del emperador respecto a su madre le hace evocarla de una manera contrastantemente dulce. Además, esta es la única vez que se menciona a la madre como elemento de la metarrepresentación;⁸ lo que significa que el texto llama la atención del espectador-lector al respecto, ya que en el momento en que se hace evidente el matricidio, uno tiene que volver y recordar este breve pasaje de vital importancia para el desarrollo de la obra y el desenlace.

En este fragmento citado también podemos observar, además del elemento del metateatro ya explicitado, el juego cíclico que el emperador establece con sus propias leyes. En un momento de cierta importancia en el discurso, él conduce el diálogo por otras sendas, digamos, triviales y en el contexto, absurdas. Del momento de la comprensión del Arquitecto-Madre al absurdo y sorprendente "Apeestas. Apeestas." que le increpa el Emperador-Hijo justo en el momento que debería ser más tierno. Más allá del rechazo psicológico que el emperador deba tenerle a su madre, la acción escénica además de crear un elemento de confusión responde también a nuestra preocupación por el *ethos* neobarroco del que hemos hablado en el capítulo II. Importa indicar dicha cualidad por la razón de que la confusión arrabaliana, si bien está nutrida por el pasado que es memoria, hace explícito no obstante el poder del azar para vivir. Elementos (memoria, azar, pasado, confusión) indispensables para la estética de lo recargado, oscuro y enfermizo propios de épocas de terror

⁸ Debe entenderse como lo que Pavis define como "metateatro", es decir, como aquello que "llega a ser una forma de antiteatro donde la frontera entre la obra y la vida se esfuma" (1996: 309). Utilizado aquí como extensión semántica, la

político, situación que desarrolla con el tiempo el gusto por lo terrible, lo sucio y mutilado (v. Maravall, 1990 y Calabrese, 1989).

Ceremonia

No obstante, todo ello carecería de sentido o, mejor dicho, de unidad interna y por tanto de significación real, si no estuviese "sometida" a un elemento ordenador, como lo es en este caso la noción de *ceremonia*.

Hablar de ceremonia o de rito en el contexto de la obra arrabaliana es imprescindible. Como ya vimos al inicio del capítulo, Arrabal alude al trabajo de Artaud como algo que define su teatro; y esto que define su arte es precisamente el concepto de ceremonia. El terror pánico impuesto por los emperadores de Asiria del que hablaba Artaud en *El teatro y su doble*, por ejemplo, está contenido y puesto al servicio del arte escénico por Arrabal en su dramaturgia.

Arrabal celebra la ceremonia de la confusión (parafraseando su primer novela; v. cap. I) en *El arquitecto y el emperador de Asiria* de múltiples y simultáneas formas. La ceremonia es circular, por tanto mítica y evocativa del pasado más penoso y delator. El rito iniciático lo impone el emperador al arquitecto al hacerle cómplice de su pasado; primeramente ficticio como emperador de Asiria, y después como un simple burócrata que, en el juego de la representación, el juez condena (mejor dicho, hace que el condenado tenga conciencia de sí).

Pero todavía más importante y evidente es la celebración, la eucaristía oficiada por el arquitecto al momento de cortar y comer el cuerpo del fallecido emperador. Aquí el sacrificio humano es símbolo de la tradición católico-cristiana. El apóstol come el cuerpo de la víctima sacrificada y sorbe su ácido nucleico con una paja de horchata.⁹

metarrepresentación es la clara conciencia de la teatralización de los actos de los personajes, es decir, una ficción dentro de la representación de la vida.

⁹ Desde mediados del presente siglo los estudios antropológicos y geológicos han avanzado vertiginosamente, y con ello el conocimiento del hombre primitivo y sus más diversas "costumbres". Joseph Campbell, en el volumen "Mitología primitiva" de *Las máscaras de Dios*, anota: "Escudriñando las grutas de los artistas hechiceros de la Gran Caza del Cro-Magnon; aún más profundamente, las madrigueras de los agazapados caníbales de las épocas glaciales, sorbiendo crudos los cerebros de sus vecinos, en cráneos machacados [...], encontramos indicios de los más profundos secretos, no sólo de las culturas avanzadas tanto de Oriente como de Occidente, sino también de nuestras más íntimas expectativas,

El desenlace de la pieza demuestra toda su potencia, su fuerza mítica y devastadora. En virtud de que la estética de la celebración caótica que la obra propone se encuentra desde el principio, son sus últimos cuadros los que nos hacen volver al inicio; es decir, antes de que sepa el lector-espectador que caerá de nuevo un avión a la isla y de que el "nuevo" emperador se comportará como lo hizo el arquitecto al inicio de la obra, antes de eso, ya se tiene la idea de circularidad o por lo menos de unidad. El acto caníbal y el parlamento evocado por el arquitecto en ese momento suscitan el recuento de la madre del emperador, del matricidio, de los motivos (ocultos) de tal acción; no obstante, no sólo se tiene eso presente, sino que también en tales momentos se comprende, por lo menos emotivamente, el sentido del caos en las acciones, el rebuscamiento de las identidades y la compleja trama psicológica que poco a poco han ido tejiendo los actores en escena.

Es importante decir que la ceremonia está construida a partir de elementos de una cultura tradicional que más o menos el lector-espectador comprende y relaciona. Lo que significa que para el receptor lo ceremonial-aneecdótico le es claro, mientras que lo ceremonial-estructural no tanto. Nosotros sabemos que la ceremonia pánica está consolidada en los pequeños juegos reiterados entre el arquitecto y el emperador, como ya vimos con lo último citado, y también en el proceso de conocimiento, en la evolución (o involución) de los personajes. Asimismo, este "gran ceremonial" del enfrentamiento con "mnemosina" por parte del emperador, el acto previo a la anécdota escénica del asesinato materno, el doloroso proceso de evitar por lo menos momentáneamente los rasgos esquizofrénicos del emperador, todo ello va consolidando el ritual motivado por la culpa. No sin olvidar la voluntad del emperador de ser condenado a muerte de la misma manera que él mató a su madre, sino que también desea y logra la inmortalidad, en un principio propia del arquitecto; esto realizado a través de una ceremonia reconocida por todos en el contexto cultural cristiano.

respuestas espontáneas y miedos obsesivos." (1991: 23). Con esta información el pasaje pertinente de *El arquitecto* adquiere una polisemia primordial: el hecho alude por lo menos al problema arrabaliano de la memoria (*la vida es la memoria*), contenida fisiológicamente en el ADN, y al acercamiento primitivo del hecho de "sorber" el cerebro de otros hombres.

El sacerdote que oficia el acto litúrgico es el arquitecto a quien, por otro lado, le ha sido adjudicado un nombre cargado, semántica y simbólicamente, con el don de la creación; es el gran demiurgo constructor del cosmos entero, incluyendo la vida humana, que ahora hará eterna al comer a la víctima-condenado sacrificial. El juego negro del juicio llevó al emperador a enfrentar la culpa, pero recordemos que su última voluntad al ser sacrificado y devorado por el arquitecto tiene un doble fin: vengarse por última vez de su madre y lograr la comunión eterna con el arquitecto, que al final llegarán a ser uno y el mismo. Veamos el texto:

ARQUITECTO.- *(Leyendo el papel)*. "Quiero que te vistas de mi madre para comerme. No te olvides sobre todo de ponerte el gran corsé con cordones que ella se ponía". Pues se me olvidaba lo mejor. *(Va a la cabaña, vuelve con una gran maleta que dice con letras muy grandes: "Traje de mamáita adorada")*.

ARQUITECTO.- *(Abriendo la maleta)*. ¡Cómo huele! ¡Qué barbaridad! Pero esta señora se meaba encima. Pero si huele peor aún que el Emperador. Y mira que cuando le daba por hurgarse el sexo olía a medio kilómetro. Qué manía, todo el día hurgándose, contemplándose, aireándolo... *(De pronto se ríe a carcajadas. Saca la faja, se la coloca. Comienza a atarse las cuerdas)*.

ARQUITECTO.- Pero ¿para qué tanta cuerda? Bueno, entonces, que quede bien entendido, lo que ya me he comido del pie no vale, ¿eh? *(Se ata furiosamente, se hace grandes líos, por fin se para)*. (p. 229).

Más adelante, después de expresarle al cadáver que le extraña mientras le come, le pide que haga un milagro para él. Le pide que convierta un vaso de agua en "whisky". Al ver que nada sucede, progresivamente le pide lo transforme en "vino", en "vino blanco", en "vino blanco aguado". Enojado por ver que nada sucede, come con violencia un bocado para luego beber del vaso; lo tira enfurecido y le dice al cadáver: "Me lo has convertido en lejía. Eres un marica y un santo de risa. Si esto es un milagro yo soy María Guerrero. *(Se come un gran pedazo del pie)*. ¿Qué habrá querido decir con eso? ¡Lejía! Luego hay otra vida, hay un más allá." Más adelante, en el siguiente monólogo, al comenzar a sorber su

ácido nucleico, reflexiona: "La lejía iba destinada a su madre... A su madre (Ríe)." (p. 230).

Como veníamos diciendo, el emperador, en su última voluntad de condenado, no sólo pide una excentricidad sin sentido, sino que refrenda en lo último de la pieza la importancia del rito; veamos. La vida en común entre el arquitecto y el emperador se ha caracterizado, hasta ese momento, como ya se ha destacado con anterioridad, por ir hilvanando pequeños ritos siempre lúdicos que demuestran tanto el afán de juego extratextual - del *autor implícito*,¹⁰ digamos- como el carácter ambivalente, acomplejado, mitómano y megalómano del emperador. Mientras que el arquitecto es siempre la otra parte del binomio, el justo complemento, por lo menos así se percibe en todo el acto primero. De igual manera, el condenado pide ser devorado no sólo para que resucite en el arquitecto, sino también para enfrentarse en una ceremonia sagrada -y él mismo como víctima de "la oficiante"- a la que de manera violenta le llevó a cometer matricidio. A pesar de la afectada e irónica actitud del arquitecto frente a las dificultades para llevar a cabo la petición del emperador, reconoce que lo anterior comido no valía, actitud que demuestra que el acto de comerlo no poseía ningún sentido si no era realizado como se debía. Lo cual demuestra que lo importante es el sentido ritual de la investidura y de la presencia "real" del oficiante. Un sacerdote sin elementos o signos externos que "representen realmente" lo realizado carece de sentido y posibilidad de significar.

Por otro lado, como un elemento complementario a lo que se ha venido argumentando, es el hecho de la transformación del agua en lejía mediante un milagro del cadáver-emperador. Según el Diccionario de la Real Academia, lejía, además de ser agua "en que se han disuelto álcalis o sus carbonatos", significa "Represión fuerte o satírica". Como se ha visto, el arquitecto después de renegar de la mala broma, en un acto de

¹⁰ El concepto "autor implícito" se ha tomado de la teoría narratológica expuesta por Wayne C. Booth en su *Retórica de la ficción*. Pero es José Amezcua quien desarrolla dicha noción en el análisis teatral (principalmente en *Lectura ideológica de Calderón. "El médico de su honra"*). El autor implícito es el "autor" implicado en lo dicho por los personajes; es aquello que permite identificar la visión de mundo del "autor" extratextual con el discurso enunciado, tanto en escena como en el texto dramático. Para Arrabal el juego es parte sustantiva del queacer dramático y de la vida misma: la vida y la muerte como una partida de ajedrez.

reflexión, reconoce que el milagro estaba dirigido no a él, sino a la madre del emperador que en ese momento representaba. Aquí el significado de “lejía” se bifurca; por un lado, en el sentido más directo, es el de la venganza del hijo contra la madre al darle de beber lejía. La víctima sacrificial ejerce violencia contra su pasado agresor y se burla aun más allá del umbral de la muerte. Por otro lado (conteniendo a la primera significación), el hijo responde a la agresión materna con un signo que representa a lo que fue sometido en los años de infancia, a una represión y a una burla constantes.

d) El modelo actancial en *El arquitecto*

En adelante, para explicar los procesos psicológicos y dramáticos en la pieza, tomaremos como base el modelo actancial tal y como el teórico francés A. J. Greimas expuso principalmente en su *Semántica estructural*.¹¹

Tanto para Greimas como para Ubersfeld es importante determinar cuáles son las unidades para el análisis del texto. Si bien es cierto que el “comediante o, textualmente, su partitura” (Ubersfeld, 1989: 47) es la unidad básica del teatro, cabe afirmar que Greimas hace sus precisiones no identificando al personaje con el comediante, ya que este

puede representar varios personajes en un mismo espectáculo y, a la inversa, la ruptura del personaje en el teatro contemporáneo hace posible que un mismo personaje pueda ser representado, sucesiva o simultáneamente, por varios actores” (Ubersfeld, 1989: 47).

Por lo tanto, se han desarrollado otras unidades que nos permiten abordar la problemática teatral, tanto en el texto como en la representación, de manera más precisa y menos confusa. Para ello Greimas establece “una serie de unidades jerarquizadas y articuladas: *actante, actor, rol, personaje*”

¹¹ Por razones prácticas nos basamos fundamentalmente en el modelo actancial greimaciano expuesto por Anne Ubersfeld, debido a que se concreta al análisis teatral, ya que el modelo de Greimas está pensado para textos narrativos. También recurrimos a textos tan importantes como a la *Semiótica del teatro* de Fernando de Toro, a la *Semiología de la obra dramática* de Bobes Naves, y al ya citado *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis, entre otros textos pertinentes.

(Ubersfeld, 1989: 47). Pasemos a explicar sucintamente cada una de estas unidades para tratar de modo cabal el modelo actancial greimaciano y luego abordar nuestra propuesta para *El arquitecto y el emperador de Asiria*.

El concepto "actante" ha tenido un proceso adverso y con frecuencia se utiliza de manera equívoca. Nosotros sólo lo abordaremos en la medida que ayude a nuestro análisis, ya que la noción tradicional de "personaje" obstaculiza y complica la explicación de la sintaxis pánica arrabaliana. El actante es "el paradigma de las posiciones sintácticas modales (querer, poder, deber, saber) que los actantes pueden asumir en el transcurso de la narración", por lo que para Greimas es "la unidad sintáctica de la gramática narrativa de superficie, y se descompone en papeles actanciales" (Beristáin, 1988: 18). Veamos qué significa esto para nosotros. Con frecuencia se confunde al actante con el personaje, pero un actante puede ser una *abstracción* (Occidente, Lo primitivo, La Civilización, La Madre etc. en *El arquitecto*, por ejemplo); o como en nuestra pieza, "un personaje puede asumir simultánea o sucesivamente funciones actanciales diferentes" (Ubersfeld, 1989: 48), como también es claro en todo el desarrollo de la obra; o bien, como anota Ubersfeld, "puede darse un actante ausente de la escena con tal de que su presencia quede patente en el discurso de otros sujetos de la enunciación (locutores); es decir, para ser actante no es preciso ser sujeto de la enunciación" (1989: 48).

Como se puede observar, las posibilidades actanciales están todas presentes en *El arquitecto*, posibilidades que veremos en adelante explicadas en el modelo actancial y en el desempeño de los roles actanciales establecidos en el texto.

Para explicar el problema de los actantes, los actores y los roles que establecen, veamos la teoría de los niveles de existencia del personaje según Pavis (1996: 16):

1.- *Nivel I: nivel de estructuras elementales de la significación*. Las relaciones de contrariedad, contradicción e implicación entre diferentes universos de sentido forman el cuadro lógico (cuadro semiótico de GREIMAS, 1966, 1970: 137).

2.- *Nivel II: nivel de actantes*, entidades generales, no antropomórficas y no figurativas (ejemplo: la paz, Eros, el poder

político). Los actantes tienen sólo una existencia teórica y lógica en el sistema lógico de la acción o de la narratividad.

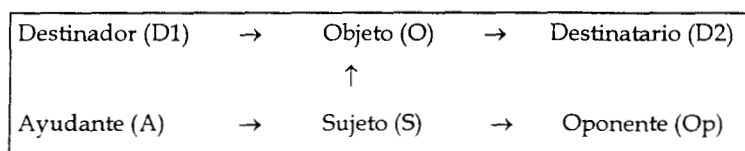
3.- *Nivel III: nivel de actores*, entidades individualizadas, figurativas, realizadas en la obra (a *grosso modo*: el personaje en el sentido tradicional).

4.- *Nivel intermedio entre II y III*: los *roles*, entidades figurativas animadas, pero generales y ejemplares (ej.: el fanfarrón, el padre noble, el traidor). El rol participa a la vez de una estructura narrativa profunda (ej.: los traidores hacen siempre x) y de la superficie textual (el Tartufo es un tipo bien preciso de traidor).

5.- *Nivel IV*: Nivel de la puesta en escena, de los actores (en el sentido técnico) tal como son representados por uno o varios intérpretes.¹²

Con base en esta teoría de los niveles, que tiene la virtud de abarcar todas las unidades previstas por Greimas y explicarlas de manera simple ejemplificándola, nosotros podríamos sustituir el contenido de los paréntesis con propiedades de *El Arquitecto*. Y así se hará en la explicación del modelo actancial, veamos:

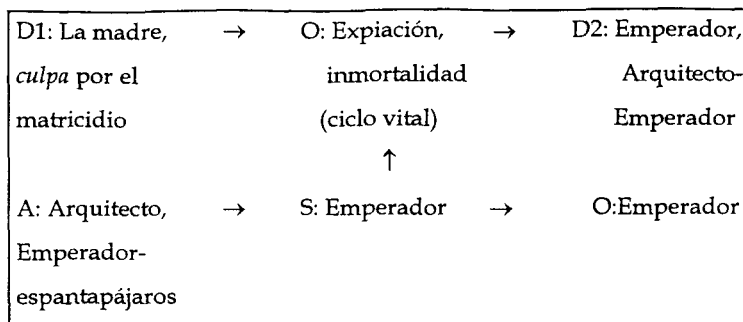
Modelo actancial (Greimas)



Antes de pasar a la explicación del modelo greimaciano, para poder tener una idea clara de lo que se pretende hacer con *El arquitecto y el emperador de Asiria*, reproduciremos el modelo de la pieza según nuestra lectura y propósitos. No olvidemos que el modelo actancial sirve para penetrar en el texto y explicar una gran cantidad de cosas y perspectivas, según intereses, por tanto cabe la aclaración de que nuestra propuesta de modelo para *El arquitecto* es parcial.

¹² Para comprender cabal y sucintamente dicha teoría de los niveles del personaje, cfr. con el cuadro que precede a la explicación citada de los niveles.

Modelo actancial para *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*



La manera más sencilla de explicar el modelo y sus relaciones es por parejas: destinador-destinatario, sujeto-objeto y ayudante-oponente.

Como puede observarse, el *destinador* es una entidad abstracta, una fuerza vital y no una entidad figurativa. Es la fuerza generadora de toda la acción. Aquí no importa si se entiende la pieza por su anécdota misma o si se le considera simbólica de una escisión de la personalidad de un individuo, ya que el destinador, es decir, el actante-motor que genera toda la acción dramática está presente de cualquier forma. En este caso, la función actancial del contenido dado al destinador se comprende y explica por lo anotado referente a que existen actantes "ausentes de la escena", pero que su presencia queda patente en el discurrir de los sujetos de la enunciación. Es decir: la madre (del emperador) está presente constantemente en la pieza, como ya vimos, pero sobre todo en el proceso judicial, iniciado semánticamente desde que el arquitecto (como nudo textual) pregunta al emperador por qué la mató (a su madre). Esto significa que la madre del emperador y la *culpa* por haberla matado (acción acaecida antes del inicio de la anécdota dramática) funcionan sobre el sujeto de la enunciación, en este caso, el emperador. No obstante lo anotado por Ubersfeld respecto al doble destinador (uno, concepto y dos, elemento animado), nos presentamos con la particularidad que la culpa está dada por la acción homicida del emperador, previo a la caída del avión en la isla, y que la madre está presente en la mente de él. Es decir, la obra está motivada quizá exclusivamente por la culpa de haber matado a la madre, siendo ella tangencial, mas por el desarrollo de la misma no podemos prescindir de ella como destinador.

Ahora bien, la parte complementaria de la pareja del modelo actancial es el *destinatario*; esto significa que debemos encontrar aquel actante que recibe la acción del sujeto motivado sobre el objeto se de su misma. En el caso de la pieza arrabaliana, es el mismo emperador y su fusión Arquitecto-Emperador en el desenlace de la obra lo que constituye al actante destinador. Como anota Ubersfeld,

su identificación (o no) con el sujeto, o la presencia, en la casilla destinatario de una determinada hipótesis de la colectividad o del grupo, permite decidir sobre el sentido individualista o no del drama [...] En contra, la ausencia de destinatario connota el vacío, la desesperación (cfr.: Beckett), ya que la acción no se dirige a nadie ni se produce en interés de nadie (1989: 55).

La anotación es pertinente para explicar varias cosas. En primer lugar, notamos que el drama en la perspectiva anecdótica es de corte individualista; esto se explica en virtud de que el proceso cíclico está dado en torno a una sola figura en el texto dramático: el emperador. La madre y su muerte es el destinador del sujeto de la acción, que a su vez es el destinatario de tal acción, ya que con todo lo sucedido pretende la expiación (y no perdón) por su culpa siendo la víctima del sacrificio, ritualizado en el acto antropófago y simbólico o diferido del Arquitecto-Madre (*vid supra*). Debemos destacar que la lectura de la obra desde el punto de vista mítico igualmente se enriquece, debido a su gran significación desde el hombre arquetipo, edénico, escindido y expulsado (exiliado) por su pecado primigenio. Y en segundo lugar, se destaca la propuesta teórica de un teatro de la esperanza propuesta por Arrabal y que nosotros la expresamos en el capítulo IV. Una esperanza lejana, como dice, pero al fin esperanza en la vida y en el hombre:

La pareja destinador-destinatario sólo es una tercera parte del modelo, como es obvio, por tanto, detengámonos a explicar la pareja básica de todo relato dramático, la pareja sujeto-objeto.

Diremos, entonces, que es sujeto de un texto literario aquello o aquél en torno a cuyo deseo se organiza la acción, es decir, el modelo actancial; es sujeto, pues, el actante que puede ser tomado

como sujeto de la frase actancial, el actante cuya positividad del deseo, al enfrentarse con los obstáculos que encuentra a su paso, arrastra en su movimiento a todo texto (Ubersfeld, 1989: 56).

Así, en nuestro caso, el sujeto no es la madre, quien no persigue nada, ni el arquitecto como tal, ya que es un receptor más o menos activo de la voluntad afectada, titubeante y caótica del emperador. Por tanto, el sujeto es este último, sobre todo si tomamos en cuenta que él es quien va en busca de su identidad, de la reconciliación entre el "Self" y el "ego".¹³ Por otro lado, el objeto que el sujeto desea alcanzar, aunque puede ser individual, siempre sobrepasa este límite, ya que la flecha de su deseo alcanza un conjunto más amplio. En el caso del objeto del emperador, es un objeto abstracto, más bien simbólico, que se aparece en escena no de una sino de varias formas. El objeto en *El arquitecto* es la "inmortalidad" a través de la expiación representada (siempre teatral) a través de otro homicidio (el del emperador a cargo del arquitecto) que sustituye, representa y evoca al matricidio original. Construyéndose así una justicia poética en apariencia ortodoxa y lineal, pero que repercute en el interés velado del sujeto de immortalizarse a través del cuerpo (y voluntad abolida) del arquitecto.

También es importante la pareja ayudante-oponente, la cual se desarrolla con particular vitalidad en *El arquitecto y el emperador de asiria*, ya que es precisamente el conflicto melodramático el que aporta la lucha que tensiona tanto la sintaxis como la semántica de la obra. Como bien dice Ubersfeld, el funcionamiento de tal pareja actancial es móvil, "el ayudante puede, en ciertas etapas del proceso, convertirse de repente en oponente, o convertirse, por una ruptura de su funcionamiento, en ayudante y oponente a un tiempo" (1989: 51). En el caso de la obra de Arrabal que nos incumbe en este momento, el ayudante es el arquitecto y en ciertos momentos el mismo emperador, sobre todo cuando desarrolla el monólogo frente al Emperador-espantapájaros del final del acto

¹³ "El ego -anota Diana Taylor de Edinger-, originalmente uno con el Self, ansía regresar a la unidad original aunque ello imposibilitaría su desarrollo. El movimiento del ciclo refleja la posición cambiante del ego en relación con el Self. Las etapas de la progresión, de acuerdo con el diagrama de Edinger [...] resultan relevantes para el estudio de la estructura de *El arquitecto y el emperador de Asiria*".

primero y cuando reconoce abiertamente su culpa ante el Arquitecto-Juez. El arquitecto, que en el primer acto “se hace uno con el mundo de su alrededor: se baña en el manantial de la eterna juventud, conversa con los animales, esconde la cabeza en la arena, hace el día o la noche a su antojo y demuestra un amor capaz de mover montañas” (Taylor, 1989: 38), en el segundo toma las riendas del gran juego y desarrolla el rol de juez, estableciendo el orden en un juicio que es el juego de la vida y de la muerte, tanto para él como para el emperador; el arquitecto es la vía para el desenlace, el cual se concreta en la voluntad del condenado de morir de un martillazo en la cabeza y ser devorado por el arquitecto vestido de “mamaita adorada”.

En cuanto al emperador, sirve de ayudante en la medida que permite ser él mismo en momentos clave. La soledad voluntaria por el miedo de enfrentarse a la idea del matricidio ante el arquitecto, provoca que en un acto cien por ciento teatral (esquizofrénico), suprima momentáneamente su paranoia y se reconozca frente al espejo que es su yo megalómano, creado como máscara por sus miedos primordiales.

Ahora bien, el oponente, como ya se ha venido anunciando, es el mismo emperador. En vista de que lo que él quiere es liberarse de su culpa y alcanzar la inmortalidad, no es preciso contemplar a los distintos testigos que arguyen contra él en el juicio como opositores, ya que ellos (materializados en escena por el mismo emperador) promueven que el consciente del emperador reconozca su falta y se libere del peso materno que le ahoga. Por tanto, la presencia en el juicio-juego de dichas figuras, es coadyuvante para el desenlace óptimo deseado por el mismo actante sujeto.

Después de esta sucinta explicación del modelo actancial greimaciano, el hecho concreto de una lectura pánica de *El arquitecto y el emperador de Asiria*, debemos aclarar que las relaciones o parejas explicadas pueden reelaborarse y establecer relaciones entre el destinador y el oponente que, con frecuencia se enfrentan; caso no ajeno a nuestra pieza, debido a que si consideramos a la culpa fundamentalmente como destinatario, consolidada semánticamente por el matricidio, y si

(Recomendamos ver el diagrama mencionado por Diana Taylor expuesto en la edición de *El arquitecto* aquí utilizada, pp. 45-46).

entendemos que dicho homicidio no es fortuito, sino que tiene sus posibles motivaciones en una relación edípica particular,¹⁴ entonces vemos cómo, siendo el opositor el mismo yo del emperador que desea liberarse de la culpa, dicha relación conflictual está presente de manera contundente en la pieza y en los mecanismos de la misma.

Además, pueden también establecerse relaciones (conflictos) entre el sujeto y cada uno de los otros actantes que impidan alcanzar el objeto deseado; por ejemplo el conflicto entre el sujeto (emperador) y el oponente (emperador), siendo uno y dos simultáneamente, luchan para conseguir la expiación de la culpa que es de ambos actantes, pero que uno la niega y otro desea enfrentarla. O bien el vínculo sujeto-ayudante, que lejos de establecer un conflicto, pese a las disparidades en sus deseos, sustentan una complicidad para alcanzar la inmortalidad de uno y el "conocimiento" de otro.

Es así como el modelo actancial propuesto por Greimas para la narrativa principalmente, y expuesto por Ubersfeld, nos ha servido como punto de apoyo teórico para explicar el proceso pánico de un teatro complejo, que de haberle querido abordar desde categorías tradicionales de análisis dramático, hubiésemos topado con pared, ya que sólo el concepto de personaje (por poner un ejemplo) no nos es útil para explicar el complejo desarrollo de los actores y de sus imbricadas intrarrepresentaciones, metamorfosis y escisiones, tanto de la personalidad íntima como de la imagen icónica de un actor representado por diversos comediantes (el caso del Arquitecto-Emperador-Arquitecto) o del comediante que encarna diversos roles o actores (El emperador como esposa de sí mismo, hermano, niño, Sansón, Olimpia de Kant, entre otros). Por todo ello, es importante acudir al texto de la pieza con herramientas teóricas adecuadas, aunque ello implique la parcialidad de

¹⁴ Aunque no es nuestro propósito el tratamiento edípico de la obra, debemos indicar, y con ello precisar en el nivel del autor implícito, que la ausencia del *padre* real, concreto en la vida del Emperador, hace que la madre tenga que desempeñar la función familiar y psicológica tanto de madre como de padre; por ello el conflicto edípico no se elimina, sino que se modifica. Por ello el matricidio *significa* un homicidio del padre contenido metonímicamente en la persona de la madre y, por tanto, el carácter odio-amor paradójico que tan claro queda en la pieza, es la relación del hijo con dos figuras actanciales desarrollada por un mismo actor.

un análisis y no la totalidad de una exégesis que con seguridad nos llevaría más de un centenar de cuartillas.

e) Coda a *El arquitecto*

Presentar una propuesta de análisis de un pieza teatral como *El arquitecto* y *el emperador de Asira* significa centrarse en uno o varios aspectos que representen tanto a la obra por sí misma, como al trabajo global del dramaturgo. En nuestro caso, puestos voluntariamente al centro de tal perspectiva (intentando abarcarlas en la medida de lo posible), hemos expuesto nuestra lectura de esta pieza a partir de las nociones teóricas de teatro pánico arrabaliano en particular. Es por eso que el presente análisis muestra aspectos propios de la dramaturgia de Arrabal de su periodo de los años sesenta, de la época de su teatro del silencio (cfr. capit. II y III), de su trabajo quizá más representativo y consolidado de un teatro fuerte, sin autocensura, continuador de la poética surrealista, dadaísta, postista y del *happening*, así como de la propuesta barroca española.

En el caso concreto de esta obra (aunque puede extenderse a varias piezas del periodo pánico), estamos ante una dramaturgia milimétrica: conformada a partir de una lupa precisa que propone y esconde a la vez, que juega con el mito del Hombre y que, sin embargo, provoca nos identifiquemos con situaciones tal vez no vividas, pero que sin duda son ya parte de nosotros. El tejido dramático está nutrido por una lógica del desorden. *El arquitecto* es una pieza *fractal*, digna del proceso neobarroco que experimenta la cultura del pastiche; entendamos qué es un objeto fractal:

En sentido intuitivo, se entiende por "fractal" cualquier cosa cuya forma sea extremadamente irregular, extremadamente interrumpida o accidentada, cualquiera que sea la escala en que la examinemos. Un "objeto fractal" es, por tanto, un objeto físico (natural o artificial) que muestra intuitivamente una forma fractal [...] Usualmente, se ha considerado la forma de estos objetos naturales como debida al azar y no previsible, describible o calculable (Calabrese, 1989: 136).

Según el mismo Calabrese, son tres las propiedades de los objetos fractales: su carácter casual, su carácter gradual y su carácter teragónico. La primera es "como se define en el cálculo de las probabilidades". "En informática, este tipo de operación de dominante casual es llamada randomización. Randomizar una colección de objetos significa, por ejemplo, reemplazar su orden original con otro orden cualquiera elegido al azar, pero siempre ordenado y previsto estadísticamente". La segunda propiedad consiste en que los objetos fractales tienen una estructura irregular, pero ella siempre se repite, tanto en el conjunto como en cada una de sus partes. La tercera consiste en el significado mismo de teragónico, ya que dicho objeto posee un número altísimo de lados. Un terágono es "tanto el monstruo (*teras*) como el prefijo numérico (*tera*), que actualmente designa en el sistema decimal la cifra 10 y es el último prefijo verbal existente para "decir" una potencia de diez."

Esto significa para nosotros que *El arquitecto* es una obra de la cultura nutrida tanto de la tradición oscura del barroco como de los más sofisticados modelos numéricos, sobre todo teniendo en cuenta la tradición matemática explícita en Arrabal, así como la lógica de la teoría de los conjuntos y el orden bélico (en el sentido de estrategia) del ajedrez.

Los fractales son aquí monstruos especiales: monstruos de altísima fragmentación figurativa, monstruos dotados de ritmo y repetición gradual no obstante la irregularidad y monstruos cuya forma se debe al azar, pero sólo como variable equiprobable de un sistema ordenado (Calabrese, 1989: 138-139).

Ahora bien, continuando con cierta terminología que espero ayude a comprender mejor la pieza que nos interesa por sus características pánicas, Calabrese mismo define "turbulencia" como el modo de aparecer (caótico) de un fenómeno cíclico cualquiera; entonces,

cualquier fenómeno comunicativo (es decir, cualquier fenómeno cultural) que tenga una geometría irregular o una turbulencia en su propio flujo es un fenómeno caótico; por tanto, no sólo los objetos,

sino también su proceso de producción y de recepción (Calabrese, 1989: 141).

Con estas precisiones conceptuales dentro del gran marco del arte postmoderno o, como preferimos nosotros para nuestros particulares fines, del arte neobarroco, el arte pánico es una expresión cultural fractal, que posee "turbulencia" en la medida que es "voluntariamente" caótico gracias a que permite al azar jugar su papel.

De esta manera, *El arquitecto y el emperador de Asiria* se proyecta como un fenómeno cultural (junto con y posterior a las vanguardias artísticas) que estalla delante del espectador-lector, y que muestra sus múltiples rostros a partir de una técnica teatral simultánea, que genera la ceremonia de la confusión con la cual el Hombre se siente, por un lado, identificado y por otro, acosado y agredido. Recordemos que el fluir del consciente y del inconsciente individual se encuentra plasmado en los mitos, tanto personales como colectivos, que permiten reconocernos como en un espejo; el cual en nuestro caso es esta pieza arrabaliana de gran poder pánico. El Hombre "consciente", histórico, que bien puede ser el emperador, anela un tiempo mítico anterior (personal o colectivo) que se "encarna" en un Hombre del subconsciente (el arquitecto) atemporal; un individuo del futuro (en el sentido propio de la teoría pánica de Fernando Arrabal).

2. *La primera comunión*

a) Introducción

Lo primero que debemos tener en cuenta, debido a la materia analizada, es la perspectiva que adoptaremos para el análisis. Si bien nuestra lectura de esta pieza de Arrabal está ubicada para entenderla como un auto sacramental, entendido éste como lo define Valbuena Prat: “una composición dramática (en una jornada), alegórica y *relativa, generalmente, a la Comunión*” (en: Parker, 1983: 45). Claro que el considerarla así presenta problemas tanto de tipo anacrónico como de sentido; no obstante, debemos arriesgarnos y proponer una lectura, por un lado novedosa y, por otro, tradicional, entendida esta última como un retorno a los modelos teatrales clásicos que pudieron influir a un dramaturgo contemporáneo. Sin embargo, para poder abordar la pieza con esta mirada, debemos comprenderla primero en su funcionamiento más próximo y en su red de relaciones más inmediata, los cuales (funcionamiento y relaciones) serán expuestos mediante la localización de secuencias, programas narrativos y actantes (*vid supra*), y su manera de funcionar.

b) El pánico y el auto sacramental

Primero procederemos a dividir la pieza en tres aspectos importantes para la comprensión de la misma:

I. Espacio: a) Objetos en escena: izquierda: ataúd vacío, dos candelabros, una cruz de hierro. Derecha: banco con ropa de primera comunión (“traje increíblemente barroco”). b) Acción: izquierda: Los dos hombres colocan a la mujer muerta en el ataúd. Rezan. Miran con horror al Negrófilo. Cierran el ataúd, lo cargan en las cabezas y salen corriendo por la izquierda. Dirección persecutoria: siempre de derecha a izquierda. Derecha: se efectúa la investidura de la Niña paso a paso, por parte de la Abuela, al ritmo del discurso de ésta. Tal parece que al final el ataúd con la muerta, en la cuarta aparición de Los Dos Hombres, a sido ahí.

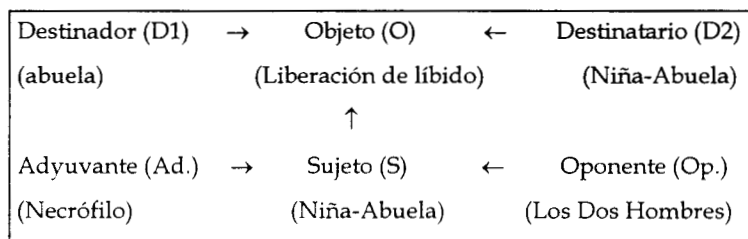
II. Tiempo: a) En escena: noche. Acciones sucesivas que duran lo que la forma dramática. b) Tiempo del discurso: presente: las acciones en sí junto al discurso de la Abuela. Futuro: 1. Próximo (la celebración del rito de la comunión que como tal nunca sucede. Rito que se sustituye por el de

la cohabitación del Necrófilo con la muerta y en un segundo momento, el asesinato del mismo Necrófilo, con un cuchillo, por parte de la Niña ya vestida de comulgata). 2. El de la mujer-ama de casa, siempre evocada por la Abuela durante -prácticamente- todo el discurso.

III. Hechos dramáticos: a) Acción Abuela-Niña; interrumpidas tres ocasiones por: b) la acción persecutoria Necrófilo-(cadáver) Los Dos Hombres.

Con esto claro y definido podemos pasar a dividir la pieza en secuencias. Para ello, procederemos a partir del apartado III. Hechos dramáticos; es decir, por un lado dividiremos las secuencias de diálogo (monopolio verbal Abuela-Niña) y, por otro lado, las secuencias de las didascalias (Necrófilo-Los Dos Hombres, carentes de lenguaje verbal). Ambas secuencias las localizamos a partir de: recurrencia lexemática, disjunción actorial y disjunción temporal (cfr. Greimas, 1989, *passim*).

En cuanto a la localización de actantes y sus roles desempeñados, sugerimos el siguiente esquema actancial a partir de Greimas:



De esta manera, tenemos que el Programa Narrativo (PN) básico es:

$$S \cup O \rightarrow S \cap O$$

lo cual se lee: S (Niña-Abuela) está inicialmente en disjunción con O (Liberación de libido). Por la performancia (asesinato del Necrófilo en cópula con la Muerta) S finaliza en conjunción con O, significado esto último por la liberación de los globos rojos.

La relación Adyuvante-Oponente funciona de la siguiente manera: El Ad. (Necrófilo) funciona como tal gracias a que es una antropomorfización del deseo en dos direcciones: deseo por la muerta -que se

identifica con S (Niña-Abuela)- a la vez que es el símbolo del deseo de ambos actantes por separado (el de la Abuela como D y la Niña como S, debido a que se cuestionan el creciente sexo de Ad., al mismo tiempo que se da la liberación de la libido).

Por otro lado, el Op. (Los Dos Hombres) funciona como tal debido a que intenta obstaculizar la realización de la voluntad de S, y que está en una relación de conflicto con Ad., tanto que parece es Op. de este último y no de S.

La relación Destinador-Destinario. D1 funciona de esa forma si a S lo separamos en sus dos componentes: D1 es el impulsor del deseo en S. En el plano del "parecer", es D1 el que indica el "deber ser" de S para recibir un beneficio:

$$S \cup O \rightarrow S \cap O$$

lo cual se lee: S (Niña) que está es disjunción con O (el Señor), pasa por performance (primera comunión) a un estado de conjunción con O. Mientras que en el plano del "ser", sabemos que la relación es idéntica, excepto por O que cambia, ahora O es el sexo del Necrófilo.

La relación Objeto-Sujeto ha quedado resuelta en el sentido de que en este caso S, motivado por D1, desea a O (en el plano del "ser" que ya hemos abordado), lo cual implica al mismo D1 en S (*vid supra* esquema actancial). Además, extendiéndonos en una posible semantización, la del actor Muerta, pasaría a formar parte de D2, quedando integrado un actante Niña-Abuela-Muerta; lo cual es posible si se entiende que los tres actores son uno solo; es decir, son tres momentos distintos del mismo actor.

El sentido de ceremonia, fundamental en las piezas pánicas de Arrabal, debe entenderse como

la secuencia o serie de secuencias dramáticas cuyos elementos se ordenan según un ritual instituido estableciendo un modo de comunicación en el que las significaciones primarias se ven trascendidas en un plano simbólico (Torres Monreal 1986:46).

Algo importante para la comprensión de la pieza en el sentido de auto sacramental en el contexto de los programas narrativos y de las relaciones posibles entre actantes, es la noción de sacralización del acontecer de la pieza. Dicha sacralización se entiende en el sentido de que la ceremonia de investidura -dominada por el lenguaje articulado- asume la misión de educar para la "realidad", es decir, para "domesticar al [...] sujeto-objeto de esa educación."

Convertida, por la ceremonia de investidura, en Oficiante del rito, la Niña desvía su función (la de recibir el cuerpo de Dios) para convertirse en Oficiante del sacrificio: el del necrófilo, justo en el momento en el que este culmina su rito de posesión sexual de la muerta (*Íb.*: 66).

Lo relevante de estas citas es comprender que el orden dramático está dispuesto como un rito iniciático, en cualquier sentido que se lea o interprete la pieza. Como ya hemos visto, pese a la oposición del "discurso verbalizado" frente a lo "acontecido" en un posible esquema de veridicción, el ser y el parecer denotan un plano de mentira (el de la primera comunión como tal) y uno de secreto (el del deseo reprimido de los actores femeninos). Por tanto, lo falso se presenta en el no parecer y el no ser de D1, S y D2 (en esquema actancial), mientras que lo verdadero se presenta en el ser y en el parecer, tanto de D1, S y D2. Por otro lado, en sentido semántico, el rito de investidura se convierte en un sacramento en escena; es decir, pasamos de la verbalización de un sacramento -la primera comunión de la Niña-, a la consumación sexual de otro sacramento -el matrimonio- constantemente evocado por D1-. Mas para consolidar el rito como sacramento, es necesario que S pase de objeto a sujeto de la acción y consumir el deseo tanto suyo como de D1. Para comprender esto mejor, debemos recordar que más allá del PN fundamental, tenemos un PN de uso:

$$S \cup O \rightarrow S \cap O$$

que se lee de la siguiente manera: S (Abuela) que está en disjunción con O (Niña-líbido no satisfecho) que por la performance pasa S (Abuela) a un

estado de conjunción con O (el deseo sexual satisfecho de la Muerta y de la Niña; simbolizado este último por el sacrificio del Negrófilo a manos de la Niña). Debemos tener presente que la ceremonia se consolida por la transformación de O (Niña) en S (Niña Oficiante del sacrificio). Y esta performance se da gracias al PN de uso que se encuentra ubicado dentro de las secuencias definidas de las didascalias que, a su vez, funciona como referencia lexemática en cada una de las tres intervenciones al discurso verbalizado: intervención 1/3, "bulto en las ingles"; en 2/3, "Una especie de serpiente le emerge de la entrepierna"; y finalmente en 3/3, "La serpiente que le emerge de la entrepierna es más larga aún". Estas intersecuencias son motivos significativos en el sentido que es el único punto de contacto entre el plano de lo verbal y de lo no verbal.

En otro sentido, la disfunción ser-parecer se resuelve en la sacralización (divinización en el sentido de acto puro religioso) del acto de terror religioso-social, del deseo por una Muerta y del homicidio. Es decir, en este sentido S (Niña-Abuela) logra el deseo inicial de D1 (Abuela) que, en el transcurrir dramático, también es el deseo de la Niña, unificándose por ello en S en el PN fundamental.

Tal parece que el esquema actancial propuesto al inicio sí ha funcionado para explicarnos las relaciones actanciales, por una parte, y para de ahí extraer programas narrativos de uso también de mucha utilidad, por otra. Es evidente que no se han agotado las posibles relaciones, sólo nos hemos abocado a unas cuantas, pero creemos de mucha utilidad para la comprensión de la ceremonia de *sacralización* de actos en apariencia "profanos", actos condenados por una moral tanto social como religiosa que, por desgracia, compete también al ámbito del deseo humano, el cual no siempre puede o debe mantenerse latente, ya que el acto de realización o performance para estar en conjunción con el deseo, en un principio en disjunción, suele ser doloroso y sangriento; no olvidemos que tanto la sangre en el blanco del vestido y lo rojo de los globos ascendentes como los símbolos occidentales de la serpiente (sexo masculino) y del cuchillo que penetra y hacen vertir la sangre que mancha, son claros indicios tanto de la liberación del deseo reprimido de S (Niña-Abuela) como de la consumación del matrimonio tradicional; es decir, la Niña ha sido educada en el matrimonio "social" y ella, en su

único acto de voluntad en el terreno de lo no verbal, ejecuta o consume el acto de pérdida de la virginidad en un matrimonio *sui generis*.

Debemos tener presentes ciertos elementos de análisis propios del auto sacramental expuestos en el prefacio a sus autos por el mismo Calderón de la Barca, y extraídos por Alexander Parker. En primer lugar, Calderón “distingue entre el ‘asunto’ y el ‘argumento’ del auto”; el primero siempre era el mismo, es decir, la eucaristía, mientras que el segundo puede variar, provenir de cualquier historia religiosa, evangélica, legendaria o ficticia; esto siempre y cuando “ilumine de algún modo un aspecto del ‘asunto’” (Parker, 1983: 46-47). Además, añade Parker,

Sacrificio es la oferta a Dios de una víctima propiciatoria, que es signo o símbolo de uno mismo: es un ofrecimiento de sí por el que la criatura reconoce la completa dependencia en que se halla respecto de su Creador (1983: 47-48).

En estas dos referencias sobre los autos calderonianos encontramos parte de la relación que hemos venido comprobando en el análisis de la obra de Arrabal. Si bien el *argumento* de la pieza está nutrido de diversas fuentes, como experiencia del autor implícito, los fantasmas del mismo Arrabal, la cultura socio-religiosa contemporánea, etc., el asunto sigue siendo la eucaristía y sus implicaciones religiosas, sociales e incluso psicológicas.

Al enfrentarnos a *La primera comunión* estamos frente al sacrificio transformado en alegoría. Lo que significa que la víctima expiatoria puede ser sacrificada no de manera evidente para fines no precisos, sino que se convierte en el elemento fundamental del sacrificio, el cordero de dios que significa al Hombre mismo, al la liberación. En este caso, nos enfrentamos ante el sacrificio de la Niña en aras de su juventud y de su virginidad, siendo la víctima tanto en el nivel de la Palabra como en el nivel de las didascalias. En la pieza nos enfrentamos a una situación compleja respecto a la definición básica del auto sacramental: primero tenemos que la pieza distorsiona los valores de la sociedad que permite su existencia en un primer momento, y en segundo, nos percatamos que el motivo eucarístico sólo está evocado en el título de la obra y en el discurso de D1.

No obstante, la pieza conserva su unidad como auto en virtud de que cumple con su estructura básica y se nutre del "asunto" para crear un argumento pánico, lo que significa que el sentido primario se transforma en un elemento que unifica y promueve un tipo de lectura, mas no satisface la expectativa, no por otra cosa que la búsqueda del sentido mediante los elementos de terror, juego negro, crimen y liberación.

c) Coda a *La primera comunión*

Ahora bien, a partir de lo recién visto respecto al funcionamiento de la pieza, debemos destacar ciertos elementos de orden semántico y de relaciones tanto con la teoría pánica arrabaliana como con elementos culturales de alguna manera pre-vistos.

En primer lugar, debe quedar claro que *La primera comunión* es un sacramento escénico -un auto sacramental donde se libera la libido mediante el sacrificio de una víctima que sustituye y simboliza un bien perseguido por D1, transformándose constantemente, como ya se ha visto en el análisis actancial-. Esto quiere decir que es un rito iniciático. La ceremonia está conformada por elementos temporales y espaciales, así como objetos que poseen un valor gracias al tipo y ritmo de las acciones. El mismo título sugiere una lectura "sacra" de la pieza. Y es aquí donde radica uno de los elementos arrabalianos fundamentales: la sacralización de los elementos profanos.

La religión en Arrabal y en todo individuo largamente educado en la religión cristiana, muestra una actitud ya no de indiferencia, sino de desconcierto y blasfemia. Entendida esta última como la acción profana de vincular elementos "culturales" religiosos a otros profanos y hasta "enfermos" o anormales. En este caso, los signos sacramentales del Pan evocado en el rito de investidura, y la cópula, irremediamente representada por la serpiente-falo que, además, en un principio, está cargada negativamente, pero que como ya se ha visto, es el símbolo de la liberación de la natural libido. De esta manera la religión en la pieza juega un papel ambiguo: lo sacro profanado y lo profano sacralizado, lectura

esta última por la que nos inclinamos, debido tanto a la lectura misma del texto como de las antecedentes ya vistos respecto al pánico arrabaliano.

Algunos de los elementos pánicos presentes en la pieza están contenidos en categorías tales como lo sacrílego, la violencia -tanto escénica como social-, el mito cristiano, y las "patologías" que pueblan el teatro pánico.

Podemos hablar ahora de la eucaristía como hilo conductor de la pieza, por lo menos en un primer plano, como ya hemos visto en el análisis previo. El rito eucarístico se ve interferido en la pieza por otro rito cultural, el de la iniciación sexual de la Niña. Sin abordar lo ya explicitado, solo añadiremos que pese a dicha interferencia, ambos ritos no son sino las dos caras de la misma moneda: es decir, del "sacrificio" primigenio. La ceremonia pánica, constituida por ambos ritos, está significada por el sacrificio divino y el sacrificio humano fundamentales. La muerte implícita de un dios antropomorfizado que hace seamos "caníbales simbólicos" y la muerte de una niña a su infancia, a su virginidad (cfr. el análisis eucarístico de *El arquitecto*).

Por último, podemos añadir que *La primera comunión* se inserta en el proceso pánico más puro, debido a que la utilización del lenguaje verbal y del lenguaje corporal o escénico (contenido en las didascalías) se mantienen en un sutil equilibrio. Es decir, la palabra de la abuela en escena *significa* mucho, tanto como los silencios provocados por la acción en cada uno de las acotaciones.

Y es esta construcción pánica la que nos enseña que el Barroco está presente en el teatro arrabaliano del periodo que hemos abordado; ya sea mediante la estructura misma, las consecuencias semánticas de dicha estructura de sí antigua, o bien por la temática recargada, llena de contradicciones o turbulencias, como dice el Critilo de Gracián: "Así es [...] que todo este Universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos." (Blecua, 1991: 9). Esto es, que el arte de nuestro tiempo representado por esta pieza española está impregnado de incertidumbres ciertas, las cuales fortifican la visión pánica del teatro, del arte y de la vida.

Conclusiones

La expectativa ha sido una y los resultados diversos. Como es natural, al término de nuestra investigación, las dudas han sido resueltas en la medida de que estas sean de nuestra local competencia. Hemos visto cómo el esfuerzo totalizador se ha visto rebasado por la sustancia misma de los temas que necesariamente hemos venido tocando. Por ejemplo, nuestra revisión de los antecedentes dramáticos de la dramaturgia arrabaliana ha quedado parcialmente explicada debido a que cada uno de los exponentes citados son material para un estudio entero; por tanto, hemos tenido que conformarnos con el apunte ligero, sólo necesario para la comprensión del pánico. Y de esta manera otros puntos que sin duda merecen un tratamiento amplio y explícito.

No sin molestia hemos finalizado nuestra investigación sin tiempo y sin espacio para abarcar de mejor manera asuntos relacionados con nuestro propósito inicial. Sin embargo, estamos seguros que lo propuesto ha sido cumplido; y si tomamos en cuenta que las dudas o preguntas sin respuesta son aportes básicos de una investigación, sabemos cierto que no estamos defraudados con los resultados. Nuestro deber era, en primer lugar, exponer de forma diacrónica la "vida y obra" de Arrabal con detalle, el mínimo requerido y el pertinente para los propósitos. En segundo lugar, se han abordado, explicado y comprobado ciertas cuestiones planteadas en la introducción; a saber, los vínculos establecidos entre el arte pánico y otras manifestaciones artísticas, tanto antiguas como de vanguardia. Además, hemos demostrado que las técnicas del Barroco español están vitalmente presentes en Arrabal y su teatro de los sesenta, haciendo así surgir un *arte-pastiche* cargado de significado. De la mano con este concepto, demostramos también que el auto sacramental del diecisiete ha mutado en una extraña composición: el teatro breve del periodo pánico, donde el objetivo es adecuar la forma fundamental barroca al espíritu contemporáneo de lo superpuesto, de lo truculento y simultáneo, como ya proponían dadaístas y surrealistas en otros ámbitos y momentos. Incluso, hemos abordado con éxito la manifestación pánica,

tanto en su aspecto teórico como en su momento escénico. Por lo cual los conceptos de azar y memoria que son la vida y el hombre mismo, han sido comprendidas en la forma de ceremonia, creando y siendo creada a su vez por elementos de confusión, simultaneidad, el terror y juego.

Cubiertos los aspectos esenciales de la tesina, debemos dejar constancia de otros aspectos que no por ser breves son menos importantes. La naturaleza de los conceptos aludidos y expuestos con detalle en cada uno de los capítulos y subcapítulos parece ser siempre la misma. Detrás de una idea o conjunto de ellas está siempre un mito; ya sea antiguo o moderno. Con esto se demuestra, aunque no era nuestro inicial propósito, que las necesidades vitales y artísticas y las preocupaciones humanas son siempre las mismas. Aunque la obra pánica de Arrabal merece una lectura mitológica sistemática, trabajo que está por hacerse, consideramos que él recrea y vitaliza ciertos mitos e iconos culturales que a todos atañen. En primer lugar tenemos la presencia del dios arcadio Pan, figura que nombra al movimiento y que potencializa su estética: simultaneidad, terror y juego. Identificado con las representaciones cristianas de Satanás (v. cap. III), Pan se materializa en el pánico mediante metamorfosis formales y temáticas, comprendiéndolo todo; pasado, presente y futuro están contenidos en su figura y explicitados por Arrabal en su teoría del hombre pánico.

Otro icono mítico es Fénix que, como ya se ha revisado con detalle, es un concepto fundamental que nos explica el fenómeno pánico. Junto a él tenemos las mitologías cristianas, básicamente católicas a las que ha estado sometida la cultura occidental desde hace ya tiempo. El Barroco potencializó las imágenes sacramentales y evangélicas creando sus propias reglas de representación y belleza; dejando atrás el gusto clásico y medido, la iconografía cristiana de ese momento apuesta por la desmesura. Además de la imagen barroca que reutiliza el pánico, crea su posición moral a partir de la realidad cultural y mental que le ha tocado vivir. Por eso las "desviaciones" psicológicas y los actos esquizofrénicos o paranoicos son recurrentes en sus manifestaciones escénicas. Gracias al conglomerado de todos estos elementos es que tenemos un mito cristiano vinculado con actos primitivos como el canibalismo; por ejemplo cuando el arquitecto tiene que cumplir la "última" voluntad del condenado:

comer su cadáver. Además, el sorber el contenido de su cráneo está previamente realizado por los hombres antiguos, recordando también que la memoria -concepto pánico fundamental- está contenida en el ADN que la materia gris posee.

Toda esta reiteración sirve para hacer constar que la mitología, desde la antigüedad paleolítica y clásica, hasta la reinterpretación del mito cristiano y su presencia católica y los mitos del psicoanálisis y del inconsciente colectivo, ha jugado un papel fundamental en el proceso de la cosmogonía pánica de Fernando Arrabal.

Por otro lado, el teatro pánico arrabaliano ha situado al hecho dramático en el lugar que le corresponde, por lo menos en la escena de habla española. Es decir, la renovación teatral se ha dado en la Francia de medio siglo, y Arrabal estaba ahí para poder desarrollar su propio trabajo. El desconocimiento del poeta español en su país se debió a su exilio en el país gallo en época de Franco, y no fue sino hasta la década de los ochenta que se la recibió abiertamente en tablados españoles. Esta situación ha provocado que su país le desconozca aún, pese al reconocimiento tardío de su obra general. En consecuencia, su trabajo llegó a México en su momento no a través de España, bloqueada por el franquismo, sino mediante uno de los fundadores del pánico, Alejandro Jodorowsky. Sin embargo, él presentó una obra arrabaliana "congestionada". Primero se conoció la obra *Fando y Lis* y después la cinta homónima, ambas a cargo del chileno. La consecuencia fue el escándalo. La consecuencia fue que en el único intento de visitar México, Arrabal fue considerado persona *non grata* y por tanto no se le permitió pisar suelo mexicano. Estamos convencidos que las cosas así debían suceder, lo penoso es que nadie se haya dado a la tarea de conocerle, representarle y publicarle de manera más o menos sistemática; solo ha habido esfuerzos aislado básicamente universitarios para representar su teatro, y eso sólo de su primer teatro. Hoy en día el material que tenemos de Arrabal está condicionado a las publicaciones españolas.

Ahora debemos reconocer que el teatro total que propone el "método" pánico es enriquecedor. Y que el análisis propuesto es únicamente una de tantas lecturas posibles. Como ya hemos dicho, por citar algunos ejemplos, es la lectura a partir de la mitología, otra sería a

partir del psicoanálisis, además de la lectura propia de la dirección escénica. Mientras tanto nos hemos conformado con una *auto lectura*, en el sentido de que hemos propuesto la explicación del pánico por el pánico mismo, con sus limitaciones y reiteraciones.

El estudio de la cultura barroca en el siglo XX también está por hacerse, aunque sabemos de la existencia de estudios serios al respecto, no obstante, nos hemos aventurado a la propuesta de un modelo específico de arte barroco y hemos explicado, creo con éxito, no sin limitaciones, su funcionamiento a partir de la ceremonia que sacraliza elementos profanos e "insanos" condenados tanto por la religión como por la sociedad en general; es el caso del necrófilo asesinado por una niña vestida de primera comunión, o la sodomía implícita y el asesinato de la madre en *El arquitecto*, sin contar con el mítico canibalismo inmerso en la confusión escénica creada a partir de un juego de máscaras y de personalidades escindidas.

Finalmente debemos dejar en claro que el teatro pánico de Fernando Arrabal se sitúa en una época específica, y que sus propuestas en el terreno de la dramaturgia son un aporte importante para entender su teatro siguiente, el teatro del retorno de la palabra. Así que debemos leer y ver su teatro -en la medida de lo posible- con ojos renovados, sin falsos atavismos, esperando que la lectura de esta investigación ayude a conocer y a desmitificar, según sea el caso, la obra arrabaliana.

Bibliografía

AGUILERA, María Dolores

1982 "La existencia como ejercicio de estilo", entrevista a Eugène Ionesco, en: *Quimera* (Barcelona, España), septiembre, núm. 23.

ARIÈS, Philippe y Georges Duby (coord.)

1991 *Historia de la vida privada. Siglo XX, t. 9*, Taurus, Madrid, 405 pp.

ARISTÓTELES

[1991] *Arte Poética*, en: *Artes poéticas. Aristóteles y Horacio*, ed, bilingüe de Aníbal González, Taurus (Teoría y Crítica Literaria-Serie Universitaria), Madrid, pp. 45-95.

ARRABAL, Fernando

1965 "El hombre pánico" en: *Papeles Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, t. XXXIII, agosto, núm. CXIII, pp. XXXIV-L.

1982 *Inquisición*, ed. y pról. de Ángel Berenguer, Editorial Don Quijote, Granada (Los libros de Maese Pedro), 102 pp.

1983 *Baal Babilonia*, est. prel. de Ángel Berenguer, Destino (Destinolibro, 202), Barcelona, 171 pp.

1985 *Tormentos y delicias de la carne. Homenaje a la conjura de los necios de John Kennedy Toole*, Destino (Destinolibro, 227), Barcelona, 99 pp.

1986a *Fando y Lis, Guernica y La bicicleta del condenado*, intro. y notas por Francisco Torres Monreal, Alianza (El libro de bolsillo, 1160), Madrid, 191 pp.

1986b *Teatro pánico*, ed. e intro. de Francisco Torres Monreal, Cátedra (Letras hispánicas, 258), Madrid, 185 pp.

1989 *El cementerio de automóviles y El arquitecto y el emperador de Asiria*, ed. de Diana Taylor, Cátedra, (Letras hispánicas, 198), Madrid, 234 pp.

1990 "La última carta de Beckett", en: *Vuelta* (México D. F.), febrero, núm. 159.

1991a *Pic-Nic, El triciclo y El laberinto*, ed. de Ángel Berenguer, Cátedra (Letras hispánicas, 63), Madrid, 269 pp.

- 1991b "André Breton" en: "Genios y figuras" de *El semanario* (México, D. F.), 22 de dic., p. 3.
- 1995 "La altagracia del terrorista" y "Formidable Cioran" en: *Vuelta* (México D. F.), año XIX, agosto, núm. 225, pp. 8-16.
- 1996a "El mayor 'genio' del mundo", en: *Vuelta*, año XX, enero, núm. 230, 7-12.
- 1996b *Un esclavo llamado Cervantes*, Espasa Calpe (Espasa Biografías), Madrid, 285 pp.

ARRABAL, Fernando (antologador)

- 1973 *Le panic*, Union Générale d'éditions, Collection 10-18, París.

ARTAUD, Antonin

- 1987 *El teatro y su doble*, Hermes-Sudamericana, México, 162 pp.

AYALA Blanco, Jorge

- 1986 *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, 2a. ed., Posada, México, 558 pp.

BATAILLE, George

- 1985 *El erotismo*, 4a. ed., Tusquets (Marginales, 61), Barcelona, 378 pp.

BENTLEY, Eric

- 1982 *La vida del drama*, Paidós, España, 326 pp.

BERENGUER, Ángel

- 1991a "Edición e introducción" a *Pic-Nic, El triciclo y El laberinto* de F. Arrabal, Cátedra (Letras hispánicas, 63), pp. 13-126.

- 1991b "La crítica teatral", "Arrabal", "El extravagante triunfo de Jesucristo, Carlos Marx y William Shakespeare de F. Arrabal" y "El teatro neoyorquino, una vanguardia que regresa a la palabra (1984)" en: *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Universidad de Alcalá de Henares.

BERENGUER, Ángel (coord.)

1984 "Entrevista de Fernando Arrabal" en: *Teatro europeo de los años 80*, Laila, Barcelona, pp. 11-38.

BERENGUER, Ángel y Joan Berenguer (eds.)

1979 *Fernando Arrabal*, Espiral-Fundamentos, Madrid, 288 pp.

BRETON, André

1997 *Antología del humor negro*, Anagrama (Compactos Anagrama, 33), Barcelona, 399 pp.

BLECUA, José Manuel (ed.)

1991 "Introducción", en: *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, Castalia (Clásicos Castalia), Madrid, pp. 7-24.

CALABRESE, Omar

1989 *La era neobarroca*, trad. del italiano de Anna Giordano, Cátedra (Signo e imagen, 16), Madrid, 212 pp.

CAMPBELL, Joseph

1993 *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, 4a. reimpresión, FCE (Biblioteca de psicología, psiquiatría y psicoanálisis), México, 372 pp.

CORTÁZAR, Julio

1986 *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, México.

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant

1993 *Diccionario de los símbolos*, 4a. ed., Herder, Barcelona, 1107 pp.

DE LA BARCA, Calderón

1988 *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, ed. de Eugenio Frutos Cortés, Rei (Letras hispánicas, 15), México, 156 pp.

DE MICHELLI, Mario

1993 *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid (Alianza Forma, 7), 447 pp.

DOMÉNECH, Ricardo

s.f. "Arrabal y su teatro pánico" en: *El teatro desde 1936*, s.e.

ECO, Umberto

1991 *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, México, 267 pp.

ELIADE, Mircea

1989 *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Alianza-Emecé (El libro de bolsillo, 379), Barcelona, 170 pp.

ESCOBAR, Roberto

1989 "Imágenes del arte interpretativo", en: "Mecánica del concepto" de *Extra Urbano*, suplemento de *El Nacional* (México D. F.), núm. 11, 16 de junio.

ESSLIN, Martin

1976 "Drama as Collective Experience: Ritual" en: *An Anatomy of Drama*, Temple Smith, Londres, pp. 23-32.

1980 *The Theatre of the Absurd*, 3a. ed., Pinguin Books, Nueva York, 480 pp.

1984 "Entrevista de Eugène Ionesco" en: Ángel Berenguer (coord.), *Teatro europeo de los años 80*, Laila, Barcelona, pp. 105-123.

FABAL, Gustavo

1973 *Pensamiento social desde el medioevo hasta el siglo XIX*, Ayuso, Madrid, pp. 85-135.

FERRERAS, Juan Ignacio

1988 *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Taurus, Madrid (Historia crítica de la literatura hispánica, 25).

FOUCAULT, Michel

1990 *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 18a. ed., Siglo XXI, México, 314 pp.

GIRARD, René

1983 *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona, 337 pp.

GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel

1994 "Introducción, traducción y notas" a *¿Qué pasa con el teatro en México?* de Jodorowsky, 1994.

1996 "Prólogo, selección y notas" a *Antología pánica* de Jodorowsky, 1996.

GREIMAS, A. J.

1989 *Del sentido II*, Gredos (BRH, II. Estudios y ensayos, 370), Madrid, 290 pp.

GRAVES, Robert

1985 *Los mitos griegos*, t. 1, Alianza (El libro de bolsillo, 1110), México, 468 pp.

1994 *La diosa blanca*, Alianza (El libro de bolsillo, 948), Barcelona, 703 pp.

GROS, Bernard (dir.)

1976 *Diccionarios del saber moderno. La literatura*, trad. del francés de Juan José Ferrero, Ediciones Mensajero, Madrid.

INNES, Christopher

1992 *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*, FCE (Lengua y estudios literarios), México.

IZZI, Massimo

1996 *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, José J. de Olañeta (Alejandría), Barcelona.

JARRY, Alfred

1988 *Ubu rey*, en: *Ubu completo*, trad. del francés de Rafael Sender, Fontamara (58), México.

JODOROWSKY, Alejandro

1965 *Juegos pánicos*, Dios Pan, México.

1994 *¿Qué pasa con el teatro en México?*, intro., trad. y notas de Daniel González Dueñas, La pajarita de Papel-Compañía de Experimentación Teatral (Octavillas de Gatuperio), Querétaro, México, 38 pp.

1996 *Antología pánica*, prol. selec. y notas de Daniel González Dueñas, Joaquín Mortiz (Contrapuntos), México, pp. 296.

JODOROWSKY, Alejandro y Gilles Farcet

1995 *Psicomagia. Una terapia pánica*, Seix Barral, México.

MALLARMÉ, Stéphane

1995 *Poesía completa*, 2ª. ed., trad. del francés de Pablo Mañé Garzón, Ediciones 29 (Colección de poesía Río Nuevo, XV), Barcelona.

MARAVALL, José Antonio

1990 *La cultura del Barroco*, Ariel (Letras e ideas), Barcelona, 542 pp.

NÚÑEZ, Nicolás

1987 *Teatro antropocósmico*, SEP, México (Foro 2000).

PACI, Stefano María

1989 "¿Yo absurdo? ¡Qué absurdo!", entrevista a Eugène Ionesco, trad. de Julio Hubbard, en: *Vuelta* (México D. F.), año XIII, noviembre, núm. 156.

PARKER, Alexander A.

1983 *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Ariel (Letras e ideas), Barcelona, 452 pp.

PAVIS, Patrice

1983 *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, trad. del francés, de Fernando de Toro, Paidós, Barcelona.

PRADO-ALCALÁ, Roberto y Gina L. Quirarte

1995 "Un modelo de memoria de largo plazo" en: Javier Velázquez Moctezuma (coord.), *Temas selectos de neurociencias*, UAM-I, México, pp. 411-419.

RIUZ Ramón, Francisco

1977 "Fernando Arrabal" en: *Historia del teatro español. Siglo XX*, 3a. ed., Cátedra, Madrid.

1980a "Herederos y nuevos herederos o la continuidad sin ruptura" en: *Historia y crítica de la literatura española*, t. VIII, Crítica, Barcelona.

1980b "El nuevo teatro español" en: *Historia y crítica de la literatura española*, t. VIII, Crítica, Barcelona.

SILLAMY, Norbert

1970 *Diccionario de la psicología*, Larousse, Barcelona, 344 pp.

STRAUSS, Botho

1989 "¿Y qué hacemos ahora con Antonin Artaud?", "Los nuevos límites. Crítica anárquica y acción teatral", "Beckett, ¿nuestro contemporáneo" y "Arrabal y lo arrabalesco" en: *Crítica teatral: Las nuevas fronteras*, Gedisa, Barcelona.

SUÁREZ Mardones, Ramón

1982 "Sobre *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Fernando Arrabal" en: *Revista chilena de literatura*, núm. 19, abril, pp. 65-74.

TOPOR, Roland

1988 *La cocina canibal*, trad. del francés de Adolfo García Ortega, Mondadori, Madrid.

TORRES MONREAL, Francisco

1986a "Introducción y notas" a *Fando y Lis, Guernica y La bicicleta del condenado*, Alianza (El libro de bolsillo, 1160), Madrid, pp. 7-25.

1986b "Edición e introducción" al *Teatro pánico* de F. Arrabal, Cátedra (Letras hispánicas, 258), pp. 9-84.

WAGNER, Fernando

1974 "Nuevas rutas del teatro" en: *Teoría y técnica teatral*, 2a. ed., Labor, México, 269 pp.

WELLWARTH, George E.

1974 *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*, Lumen-Alianza (El libro de bolsillo,) Madrid.

ZORRILLA, Oscar

1967 *Antonin Artaud. Una metafísica de la escena*, trad. de Rosa García Mora, INBA, Departamento de Teatro (Colección de Teatro, 8), México.