

*A CHILDHOOD CHAINED: FERNANDO ARRABAL AND HIS  
THEATRE OF THE ABSURD*

**CLAUDIA KERIK**

**ORCID.ORG/0000-0001-7725-5800**

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

Research Professor, Departamento de Filosofía

cmkr@prodigy.net.mx

**Abstract:** *The fruitful influence of Samuel Beckett and Eugene Ionesco in the early plays of Fernando Arrabal is the subject of this article which also seeks to emphasize the central role played by the warlike context from which the work of this original Spanish author emerges, a traumatic conjuncture also shared by their precursor models. The childhood spent in the middle of the Spanish civil war will be brought to the stage through a dramatic proposal that although it is inscribed in the current of the Theater of the Absurd, will have within it a distinctive stamp that will be important to elucidate.*

**KEYWORDS:** MODERN DRAMA; SPANISH CIVIL WAR; GUERNICA; SPANISH EXILE; GODOT; IONESCO; JODOROWSKY.

## UNA INFANCIA ENCADENADA: FERNANDO ARRABAL Y SU TEATRO DEL ABSURDO

CLAUDIA KERIK

[ORCID.ORG/0000-0001-7725-5800](https://orcid.org/0000-0001-7725-5800)

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

Profesora-investigadora, Departamento de Filosofía

[cmkr@prodigy.net.mx](mailto:cmkr@prodigy.net.mx)

**Resumen:** La fecunda influencia de Samuel Beckett y Eugene Ionesco en las primeras piezas de Fernando Arrabal es el tema de este artículo, que busca subrayar asimismo el papel central que jugó el contexto bélico del que surgirá la obra de este original autor español, una coyuntura traumática que también compartirán sus modelos precursores. La infancia transcurrida en medio de la Guerra civil española será llevada al escenario a través de una propuesta teatral que, aunque se inscribe en la corriente del Teatro del Absurdo, tendrá dentro de la misma un sello distintivo que resultará importante dilucidar.

**PALABRAS CLAVE:** TEATRO MODERNO; GUERRA CIVIL ESPAÑOLA; GUERNICA; EXILIO ESPAÑOL; IONESCO; JODOROSWSKY.

## EXILIARSE EN EL TEATRO

Tomando como ejemplo los aleccionadores trabajos que hiciera el teórico estadounidense George Wellwarth, en los cuales, a partir de los títulos de sus capítulos, dejara sintetizado todo un sistema para conceptualizar e introducir lo que acertadamente denominó *Teatro de protesta y paradoja*, he elegido dar inicio a estas reflexiones proponiendo al lector, en el presente caso, los siguientes subtítulos: “El absurdo interpretado desde los ojos de un dramaturgo que creció en tiempos de la guerra civil española”, o “El exilio español como resistencia dramatizada ante la censura franquista”, o “El dramatismo de un absurdo creado por la ambivalencia de la pareja arrabaliana” (que podría derivar en: “Fernando y Luce, transmutados en personajes del Teatro del Absurdo”), o “La violencia de una infancia que fue llevada al teatro de posguerra”. Por donde sea que entremos, el mundo contenido en las obras de Fernando Arrabal se sostiene por sí mismo como propuesta dramática, pero esa autonomía estará respaldada por la presencia tácita de su contexto histórico: el de una Europa arrasada por el fascismo, y el de una España en guerra que se encargará de expulsar a quienes acabarían siendo algunas de sus figuras más notables (cada una en su género) una vez arraigadas en el exilio.

El caso del creador que nos concierne ha sido documentado por él mismo en no pocos testimonios, donde ha dejado claro el papel que desempeñó su disociado entorno familiar en tiempos de la Guerra civil (con padres enemistados en ambos bandos), y en particular, la figura de Fernando Arrabal Ruiz, su padre, un oficial republicano activo durante la contienda cuya ausencia no dejaría de inquietar al niño que observaba (como en una cruda evocación propia de las primeras películas de Carlos Saura) las fotografías familiares en las que el rostro de su papá aparecía recortado.<sup>1</sup> Tampoco le pesaría menos al adolescente que al saberlo perdido saldría en busca de sus pasos, y que finalmente acabaría convirtiendo la huella de esa desaparición en una herida abierta de la que terminaría por nacer una forma de resistencia (la suya propia, ideada por él mismo) y de creatividad redentoras. La “Galería de Fernando

<sup>1</sup> Como lo ha referido Francisco Torres Monreal: “A sus diecisiete años ocurre un hecho turbador en su biografía: Arrabal descubre unas fotos familiares en las que la cabeza del padre ha sido recortada. A partir de este acontecimiento, el ‘poeta’, como suelen llamarlo irónicamente en la familia, decide romper con la madre, las tías y el hermano. Las imágenes se fijan para siempre [...] Al dramaturgo le será imposible desprenderse de la imagen mitificada del padre, enfrentada a la imagen, ocultadora y sacrificada, cruel y tierna de la madre. El escritor entre uno y otra” (1985: 8).

Arrabal”, que él mismo compondría siendo ya un escritor consagrado, traería incluida la fotografía recuperada de “Una familia diezmada por el franquismo” (Arrabal, 2010), fechada en el verano de 1921, en la que su padre (condenado a muerte en Melilla) aparece sentado al centro, imponente, junto a su tío Ángel (condenado a muerte en Barcelona) y su tío Rafael (fusilado en Palma de Mallorca). Las indicaciones sobre el destino de cada miembro de la familia hechas por el autor, resultan un refuerzo para el título ya elocuente otorgado a la imagen. Una década antes, en un sentido lamento escrito a raíz de la muerte de su amigo y colega Roland Topor,<sup>2</sup> había vuelto a referirse a la imagen omnipresente de su padre: “Aparece también, pero en tierra de nadie, la figura de mi padre, tan cercana y radiante como mi modelo insuperable. Sobrevivió tras escapar a su condenación a muerte y a la muerte. Cuando hace 55 años se fugó de su cautiverio desapareció pero... para nunca más morir” (Arrabal, 1997: 25).

La generación de escritores españoles que, como Fernando Arrabal,<sup>3</sup> tenían pocos años o habían nacido durante la Guerra civil, son también producto de ella y lo son

2 Roland Topor compartió junto con Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky, la paternidad del movimiento denominado *Grupo Pánico*, que surgiría en 1962, inmediatamente después de la etapa del Teatro del Absurdo que me ocupa. Topor también tendría en común con el dramaturgo español algo más: el escenario traumático de la guerra como origen de muchas de sus creaciones. Sin la procedencia judía polaca de Topor y la persecución nazi de la que fuera objeto, difícilmente se comprendería el trasfondo paranoico (y de odio a sí mismo) del personaje que protagonizó su obra titulada *Le Locataire chimérique*, que, de paso, daría pie al perturbador filme titulado *El Inquilino* (1976), que llevaría al cine Roman Polanski, otro creador judío polaco ligado al mismo contexto bélico. Por otra parte, el chileno Alejandro Jodorowsky también dejará en claro el impacto del antisemitismo en la historia de su familia y en la génesis de su obra (véase su *Metagenealogía*). Y el propio Arrabal será quien nos informe que durante la década de 1960, el éxito alcanzado en la Ciudad de México con las representaciones teatrales de Jodorowsky se vería empañado por acusaciones que pedían su retirada por judío y extranjero: “México está en plena efervescencia: frente a la juventud y a la universidad, las fuerzas de siempre de la reacción se han levantado con ataques de carácter nazi: aprovechando que Alejandro es judío, se pide ‘su expulsión como extranjero’. Se afirma que atacamos a la moral y a la religión del pueblo mexicano” (Arrabal, 1962-1963: 41-42). Lo que en el caso del autor español quedó simbolizado por la injusta persecución a su padre por ser republicano, en el caso de los autores enunciadados será su inadmisibles acoso y continuo señalamiento por ser judíos.

3 Arrabal tendría cuatro años al estallar la insurrección, los cuales había cumplido tan sólo unos días antes de cometerse el asesinato de Federico García Lorca.

en un sentido particular, es decir, llevan consigo la carga desmedida de haber sido justamente niños, y como tales, testigos aún más vulnerables que presenciaron y se *alimentaron* de una atmósfera de violencia explícita que, en el mejor de los casos (como lo es en el de nuestro autor), llegará a ser traducida en consignas artísticas —como la que se identificará por el uso del término *pánico* del que elegirá derivar su noción del *Teatro Pánico*—<sup>4</sup> o alcanzará a ser extrapolada bajo la forma de una dramatización minuciosa de la violencia física y psicológica, que sin embargo se presentará, para sorpresa del lector, exhibida con resabios de dulzura: la de aquel niño que nunca creció del todo fuera de ese escenario que constituyó su primer mundo desgarrado.<sup>5</sup> Desde su primera etapa como dramaturgo,<sup>6</sup> Arrabal marca claramente su distancia y llega a imponer una diferencia respecto a sus modelos precursores (Ionesco y Beckett), haciendo surgir precisamente a ese niño que recibe malos tratos y atestigua la crueldad que él mismo, como adulto, podría ser capaz de infringir, en un hábil y complejo juego compartido (pues será en pareja) de idas y regresos de la personalidad adulta a la infantil y viceversa. Aunque en uno de sus primeros dramas absurdos, *Pique-Nique en Campagne* (1952),<sup>7</sup> la influencia de *La cantante calva* de

4 No parece casual que se haya elegido un término como *pánico* que, también pudiera condensar toda la experiencia vivida en tiempos de la guerra, aun si Arrabal llegará a afirmar que, para efectos de su nuevo teatro, se le añadirían otros sentidos: “Pan: todo. Pan: Dios griego. En su infancia era un bufón, andando el tiempo asustaba a los hombres con sus bruscas apariciones” (1962: 36). Me parece evidente, por otra parte, la filiación natural del término y aún más del concepto y de su experimentación a la teoría del Teatro de la Crueldad que Antonin Artaud introdujera en Francia en 1938.

5 “Sobre este fondo se inscribe su obra. No hay que perderlo de vista”, ha señalado Geneviève Serreau (1965: 15).

6 Me refiero a toda la producción arrabaliana anterior a 1962, fecha en que el autor asumirá una dirección en cierto modo colectiva, como parte del Grupo Pánico. Para los fines particulares de mi análisis, me concentraré sólo en algunas de sus primeras obras: *Pic-Nique en Campagne*, *Fundo y Lis*, *Guernica*, *La bicicleta del condenado*, *El cementerio de automóviles*.

7 Respecto a esta obra, con la cual ganó popularidad, Ángel Berenguer ha afirmado que fue “la primera que escribió y también su primera obra representada en Francia (el 25 de abril de 1959, dirigida por Jean Marie Serreau)” (1990: 62). Y agrega: “El título original de esta obra fue *Los soldados* y debió escribirse en 1952, según afirma el mismo Arrabal y aceptan Gille y Raymond. Más adelante, el autor cambió el título de la obra que apareció en francés, en 1961, editada con su segundo volumen de

Ionesco es notoria, en su producción posterior Arrabal irá comprometiendo su estilo en la dirección de una búsqueda más personal que determine su identidad como autor, algo que justamente conseguirá al momento de dejar aflorar aquellas vivencias infantiles que formaron el trasfondo de su historia personal.

## EL SELLO DE IONESCO

Desde la primera ocasión en la que Arrabal presenta una parodia sobre una guerra, es posible advertir la huella de las obras que de inmediato establecieron un canon para el Teatro del Absurdo. La inicial descontextualización de la contienda en *Picnic*, con el objeto de lograr su caricatura, fue un recurso que tanto Beckett (*Esperando a Godot*, 1953) como Ionesco (*La cantante calva*, 1950) habían empleado en sus distintos dramas con los cuales consiguieron introducir una propuesta teatral novedosa —cada uno con su respectiva temática—, que no buscó ofrecer soluciones al terrible momento que les tocó vivir en carne propia,<sup>8</sup> sino tan sólo presentar situaciones

---

teatro como *Pique-Nique en Campagne*” (Arrabal, 1990: 127). Al parecer, es la última versión difundida de *Pic-Nic* la que contiene los elementos cruciales que dan indicio del influjo claro de *La cantante calva* de Ionesco, como, por ejemplo: la similitud en los nombres de los personajes-soldados, o la presencia de los camilleros, cuestiones a las que haré referencia en este trabajo. En adelante me referiré a la misma como *Picnic*.

<sup>8</sup> “Beckett había tomado partido en el éxodo de París de 1940 huyendo del avance del ejército invasor [...] horrorizado por sus amigos judíos como Paul León, se unió a la resistencia” (Perloff, 2011: 206). Ionesco, por su parte, padeció episodios traumáticos cuando a los trece años regresó de Francia a su Rumania natal. Al respecto habría de declarar: “Mi mundo se hizo añicos. Odiaba Bucarest, su sociedad y sus costumbres... su antisemitismo, por ejemplo. Yo no era judío, pero pronunciaba las *r* como lo hacen los franceses, y con frecuencia me tomaban por judío, y me maltrataban despiadadamente. ¡Trabajé mucho tiempo para cambiar mis *r* y sonar como un borgoñón! Era la época del ascenso del nazismo y todo el mundo se estaba volviendo pronazi... escritores, maestros, biólogos, historiadores [...] ¡Era una plaga!” (Ionesco y Guppy, 1984: 58). Cabe preguntarse en qué medida esta vivencia temprana del antisemitismo en su contra no influyó (como dramaturgo) en su obsesivo énfasis en el lenguaje, en su conciencia dramatizada de las fórmulas sociales, y en definitiva, en su propia concepción del mundo como un absurdo. Es indudable que en el caso de los tres dramaturgos (Beckett, Ionesco y Arrabal) las experiencias vividas como resultado del avance del fascismo en Europa, entre guerras y posguerras, condicionaron la forma (y el fondo) que acabarían

lo más desvinculadas posible, y por tanto, lo más universales para el espectador. Se trataba de hacer una exhibición del absurdo del mundo que les había tocado presenciar, o del absurdo como un mundo en sí mismo,<sup>9</sup> réplica de aquel mundo, alegoría de toda situación dentro y fuera del espectáculo. Y del mismo modo, a pesar de que *Picnic* surgió inspirada en una guerra en particular,<sup>10</sup> no trata sobre ella, sino que elige discurrir acerca de la arbitrariedad de toda guerra en general para crear así su propio sinsentido, es decir, que dramatiza el hecho de encontrarnos repentinamente insertos en un conflicto armado que nos involucra y que se nos habría impuesto. Para lograr un efecto de crítica y comicidad al mismo tiempo, Arrabal empleará el recurso más innovador promovido por el primer teatro de Ionesco, a saber, la introducción de personajes que se presentan como dobles unos de otros, o la presencia inaudita y sin precedentes de parejas intercambiables que anularán de un solo golpe la clásica noción del personaje inconfundible sostenida hasta entonces (*character*), generalmente dotado de una personalidad única o un carácter específico, como lo habrían sido, por ejemplo, Otelio o Ubú. Los soldados Zapo y Zepo, dobles uno del otro (aunque obligados a actuar como enemigos), evocarán a la pareja de los señores Martin y a la de los señores Smith que introdujo como innovación *La cantante calva*, parejas que el mismo Ionesco instruyó como sustituibles (en las acotaciones finales solicitó que al caer el telón se levantara nuevamente con la pareja sustituta, ocupando el lugar de la pareja anterior, dando comienzo a la obra) y hacen eco también de la

- 
- teniendo sus producciones. A esta lista habría que sumarle el nombre de Harold Pinter, cuya obra (en su primera etapa) fue considerada, también, parte de esta misma corriente, y quien (desde su condición como judío británico) habría de compartir vivencias similares, caracterizadas por la expresión de una violencia autorizada en su contra que acabaría permeando su teatro: “En el East End, cuando los fascistas estaban volviendo a la vida de Inglaterra [...] Si uno tenía algún remoto aspecto judío podía estar en problemas [...] y allí solía haber un buen número de personas esperando con botellas de leche rotas en un callejón por el que solíamos pasar” (Pinter y Bensky, 1966: 120).
- 9 “El teatro del absurdo no presenta un conjunto de hechos sociales, ni ejemplos de comportamientos políticos; presenta al hombre solo frente a las misteriosas fuerzas de la vida, la imagen de un mundo en vías de desintegración, sin principio unificador, un mundo que ha perdido su significado y su finalidad: un universo absurdo” (Seligson, 1988: 103-104).
- 10 “Debemos pensar que si la idea de la obra le vino a Arrabal a causa del inicio de la guerra de Corea (25 de junio de 1950), es, en realidad, otra guerra la que se impone al organizar la obra: una guerra civil” (Berenguer, 1990: 78).

consabida pérdida de identidad que el nombre de Bobbi Watson simbolizaría en aquella pieza. La presencia de los dos camilleros que harán su ingreso hacia el final de *Picnic*, buscando recoger “siquiera un herido” de guerra o “un solo muerto” con los que justificar su oficio, constituye también una réplica inconfundible de uno de los personajes de Ionesco, como es el caso particular del bombero que buscará fuegos que apagar (“un fuegucito de chimenea” o un “conato de incendio”) para demostrar el cumplimiento de su labor. Los paralelismos continuarán multiplicándose. El mismo tema de la formalidad en el trato a las visitas será reinterpretado por Arrabal para añadir el toque propiamente absurdo al contexto bélico que eligió como escenario para su obra. Si los Smith y los Martin en *La cantante calva* no saben comportarse siguiendo las costumbres de formalidad (inglesa) en el trato hacia las visitas, o se contraponen con sus actos a la conducta que se espera de un encuentro social, Zapo y Zepo serán conducidos (por los padres de uno de ellos) a reproducir puntualmente los rituales de un trato formal en medio del más inapropiado de los contextos: el de un campo de batalla, provocando de ese modo un extrañamiento accidentalmente brechtiano respecto de la guerra, gracias al énfasis conseguido en el automatismo aprendido de las fórmulas sociales,<sup>11</sup> esos *clichés* que los personajes de Ionesco nos hacen creer que repetirán hasta el cansancio. “Y la estúpida monotonía [continuará] *ad infinitum* y *ad nauseam*” (Wellwarth, 1974: 79).

La presencia de parejas intercambiables o de personajes que son dobles unos de otros, constituyó una revelación como recurso dramático del Teatro del Absurdo a partir de *La cantante calva* de Ionesco, y será retomada por Arrabal en su *Picnic* con acertada pericia pero con otro mérito. La obra, como se dijo, es una parodia de la guerra (de toda guerra) que conlleva a una crítica de los roles familiares, yuxtaponiendo en un mismo discurso los *clichés* para tratar a las visitas con las formalidades socialmente instituidas a la hora de sentarse a la mesa, en la escenificación de un picnic que tiene como escenario un campo de batalla. El sello de Ionesco (e incluso el de Jarry)<sup>12</sup> es indiscutible, no obstante el propio Arrabal haya insistido en negar

11 “Ionesco muestra el espectáculo de una humanidad reducida a reflejos condicionados” (Seligson, 1988: 112).

12 También en *Ubú roi*, de Alfred Jarry, la obra se centrará en la comida y en las reglas (invertidas) del buen comer, retomadas medio siglo después (aunque de otro modo) por Ionesco al inicio de *La cantante calva*. Pero la influencia de *Ubú* regresará con más fuerza en otra obra de Arrabal: *Guernica*, que se abrirá haciendo referencia al acto de orinar, evocando invariablemente el memorable *Merdre!*

el influjo predominante de sus modelos precursores en su producción inicial, con argumentos (cabe decir) nada convincentes, sugiriendo que no los conocía ni los había leído ni tampoco habría presenciado sus obras.<sup>13</sup>

El autor español se había instalado en París justo en el momento del surgimiento y auge inmediato de la corriente denominada Teatro del Absurdo, cuya conceptualización, años después, Martin Esslin haría nacer (y en la que, naturalmente, acabaría estando incluido); gracias a ello se convertiría en un tema importante de estudio. La negación por parte de Fernando Arrabal de asumir como determinante, desde un principio, una parte de esa influencia (para la cual no hará falta forzar ninguna interpretación extraordinaria, pues salta a la vista),<sup>14</sup> habla más de cierto complejo de inferioridad presente en no pocos autores españoles e hispanoamericanos que, como él, fueron conscientes de haber hecho llegar la vanguardia (como sinónimo

---

de *Père Ubu* con el que irrumpió dicha obra. La influencia de Jarry (notoria desde un inicio) se pondrá de manifiesto en Ionesco también cuando elija ser uno de los más fervientes seguidores de la “Patafísica”, esa liberadora “ciencia de las soluciones imaginarias” propuesta por el dramaturgo francés como parodia al pensamiento racional. Arrabal se sumará a la admiración de sus coetáneos por Jarry (probablemente por Ionesco), consiguiendo revivir la vigencia del autor al compartir la iniciativa de integrarse como miembro activo del “Colegio de Patafísica”, en el que obtendrá el honorable puesto de “Sátrapa trascendente”. Por otra parte, los títulos posteriores de sus obras, como *El Cielo y la Mierda*, continuarán evidenciando la influencia fecunda de Jarry en el dramaturgo español.

13 “A mí se me ha acusado en Madrid de seguir las recetas de Ionesco y Beckett, cuando no se cita, en pleno delirio, a Adamov, Genet, Jarry, etc., como a mis ‘padres espirituales’. Cuando en 1952 escribí *El triciclo* yo no sabía que existía un escritor llamado Beckett (o Adamov, o Ionesco, o Jarry); la primera vez que un amigo poeta, en 1955, me habló de Beckett, creí que se refería a Bécquer.” (Arrabal, 1965: 40).

14 Considero que no sólo el dramaturgo en sus primeras declaraciones al respecto, sino también la recepción posterior de su obra (por parte de la crítica inmediata, en España, por ejemplo), dan fe de ese complejo de inferioridad (en realidad injustificado) que intento señalar en este trabajo. Arrabal no perdería nada si fuera estudiado (haciendo a un lado cualquiera de sus declaraciones respecto al desconocimiento inicial de la obra de Beckett) como un escritor que, tras haber entrado en contacto con la escena teatral en Francia, emuló abiertamente a los dramaturgos del Teatro del Absurdo (y también a sus modelos inspiracionales: Jarry y Artaud) en aras de crear un estilo propio, como intento demostrar en este ensayo. Se trata de una mera cuestión de énfasis que, en mi opinión, pudiera resultar más esclarecedora.

de modernidad) a su país de origen, desde su posición (en un sentido) “privilegiada” como viajeros o exiliados (voluntarios o involuntarios), que fue lo que justamente les permitió entrar en contacto con otros modelos y partir de los mismos para renovar las tradiciones culturales de las que provenían.<sup>15</sup> La originalidad, como bien nos ha amonestado Harold Bloom, no está peleada con el intento de apropiación del botín de los otros, sino que es el resultado de un exitoso parricidio, de una capacidad para competir que permite reconocer la paternidad del modelo a seguir y marcar una distancia a partir de una “lectura errónea y creativa” que será la que dará el sello distintivo: “Toda influencia literaria es laberíntica”.

Es indudable que la atmósfera represora de aquella España que condujo a la Guerra civil, aferrada al pasado y cerrada a cualquier cambio de parámetros, no permitía la apertura hacia influencias que pudieran resultar liberadoras y, por ello, amenazantes. Romper tabúes tenía un precio. Fue más fácil hacerlo desde afuera y Arrabal lo hizo visible con su teatro,<sup>16</sup> expresando el costo emocional de su historia familiar. Ésa es quizás una de las conquistas de su producción: haber dramatizado ese paso, ese momento de crisis, haciendo suya la violencia que estuvo en su origen y extrapolando al escenario la ruptura con un tiempo que el autor acabaría trayendo al presente, con la intención (consciente o no) de elaborarlo, pues las representaciones teatrales siempre estarán reproduciendo un determinado presente, el que él

15 El poeta chileno Vicente Huidobro o el poeta mexicano José Juan Tablada, al pretender que anticiparon los pasos del cubista francés Guillaume Apollinaire (de quien tomarían su modelo de inspiración), pueden ser un ejemplo ilustrativo de un caso paralelo al del dramaturgo español. En ambos casos, la negativa a reconocer que partieron de otros escritores anteriores a ellos resulta en un desprestigio de su integridad como autores innovadores. Por otra parte, más común de lo que quisiéramos, esta tendencia a negar el origen de modelos literarios previos y la introducción tardía de la vanguardia en España e Hispanoamérica, se repite una y otra vez también desde la crítica y el estudio de aquellos autores que con su obra renovaron indudablemente el panorama de su tiempo, lo cual produce desconfianza y despierta sospechas de que pueden ser otros los móviles que conducen a hacer un excesivo énfasis en el papel precursor de quienes habrían sido innovadores en su país de origen, pero sin olvidar que lo lograron precisamente imitando modelos producidos en los países donde residieron o a los que tuvieron acceso. Aun si fueron coetáneos de los mismos, los modelos en los que se inspiraron fueron anteriores a ellos.

16 “Una fuerza (un *fatum*) conduce desde el principio a los personajes de Arrabal hacia el castigo y hacia la muerte. No se pueden infringir en vano los ‘tabúes’ de la sociedad” (Jodorowsky, 1965: 23).

mismo había hecho nacer. “Arrabal era —es— un personaje más de ese viejo drama del arraigo y desarraigo de los escritores españoles. De ese revivir lo español en otros lugares, cuando el vivirlo aquí se hace difícil. De ese escapar, necesitando volver”, ha señalado el crítico teatral José Monleón (1965: 9).

## EL SELLO DE BECKETT

Tan pronunciado como el influjo de Ionesco en *Picnic*, el sello de Beckett con su obra *Esperando a Godot* aparecerá explícitamente desde que leamos o asistamos a la representación de *Fando y Lis*,<sup>17</sup> una pieza que, sin embargo, también constituirá un

17 Dirigida por Alejandro Jodorowsky, la obra se presentó por primera vez en el Teatro de los Compositores de la Ciudad de México el 17 de noviembre de 1961, en lo que al parecer fue su estreno mundial, tal como lo reportaron Mara Reyes (*Excelsior*) y Armando de María y Campos (*Novedades*) en sus respectivas reseñas periodísticas. Arrabal era por entonces un completo desconocido en México, lo que provocó que más de uno lo confundiera con el propio Jodorowsky, quien había tenido la audaz iniciativa (como parte de su proyecto denominado “El Teatro de Vanguardia”) de representar la obra, actuar en la misma (como Mitaro, uno de “Los hombres del paraguas”) y años más adelante volverla a dirigir y finalmente llevarla al cine en 1967, para convertirla en un filme de culto. Carlos Solórzano —que tuvo a su cargo la traducción del texto escrito originalmente en francés— incurrió en el descuido de adjudicarle al autor español que nos ocupa padres alemanes, y de interpretar su apellido (Arrabal) como un seudónimo inventado por un escritor que escribía en francés. En efecto, Arrabal (que residía en Francia) escribía ya en francés, pero ése era su apellido y nada tenía de alemán.

Tanto la histórica representación inaugural de la obra en la capital mexicana, como su posterior adaptación al cine, pueden considerarse hitos en la carrera del dramaturgo español y del mismo director, actor y cineasta chileno. Véase al final de este ensayo, el anexo de imágenes que constituyen un documento visual sobre *Fando y Lis* en México y que ilustran las apreciaciones que sostengo en este trabajo. Su elaboración y documentación estuvieron a cargo de Hugo R. Miranda, quien consiguió un resultado de excepcional valor para la historiografía del Teatro del Absurdo en México. El lector interesado en un registro puntual de las primeras representaciones de esta novísima y radical corriente en nuestro país puede además consultar el estudio de Armando Partida titulado *La vanguardia teatral en México* (2000). Allí se nos informa, por ejemplo, que fue Jaime Torres Bodet quien sugiriera a Salvador Novo la idea de representar *Esperando a Godot* tras presenciarla en París

punto y aparte hacia la exploración de temas más personales. Pareciera que Arrabal necesitó de esa inmediata identificación inicial con sus pares para despegar, desde ahí, hacia su verdad (estilística); por lo tanto sería tan apropiado enfatizar los parecidos como las diferencias con los modelos que eligió imitar.<sup>18</sup> La trama de esta obra se construye sobre principios similares: una escenografía elemental capaz de representar cualquier lugar (en todas partes hay un camino) y un desarrollo a través de cinco actos que repetirá la circularidad beckettiana, pero con acentos sólo en apariencia más esperanzadores, no tanto por los resultados obtenidos por los personajes (que nunca podrán arribar al espacio utópico representado por Tar), sino por las palabras que se usarán para expresar ese trayecto: “La verdad es que nadie ha llegado todavía a Tar [...] Yo también he oído que es imposible llegar [...] Pero siempre queda la esperanza” (Arrabal, 1986: 81).

Frente a la exclusiva pareja de Vladimir y Estragón en *Esperando a Godot*, Arrabal impondrá, no obstante, un nuevo esquema al confrontarnos con una pareja (en su sentido habitual: hombre y mujer) que lejos de filosofar sobre a quién esperan, se pondrán en marcha hacia un lugar que está fuera de su alcance mientras en el camino habrán de lastimarse progresivamente, el uno al otro, en una dinámica de pareja en la que se comportarán, a su vez, como niños, ocultando sus verdaderas intenciones, jugando, oscilando entre la verdad y la mentira, entre la ternura y la crueldad, o, visto desde otro ángulo, en un juego sadomasoquista que tendrá una dosis permanente de violencia y que conducirá finalmente a la muerte del personaje femenino.<sup>19</sup> En ambas

---

(desde donde le envió tanto el libro como las fotografías de su presentación). Sería el mismo Novo quien la dirigiría en La Capilla del entonces Distrito Federal en 1955, dos años después de su estreno parisino y el mismo año de su estreno en Londres. En lo que respecta a Ionesco, se nos revela que fue Octavio Paz quien lo introdujera en México a su regreso de París (1956) con la obra *El salón del automóvil*, “como [un] regalo para sus paisanos”, según ha dejado constar Antonio Alatorre. *La cantante calva* tendría su estreno hasta 1959 en el Teatro Ródano, dirigida por Antonio Passy, y cuatro años después volvería a ser presentada en la Casa del Lago bajo la dirección de Juan José Gurrola.

Para el lector que desee saber más sobre la trayectoria de Jorodowsky en México, véanse los dos trabajos de Angélica García: *El teatro pánico de Alejandro Jodorowsky* y *Alejandro Jodorowsky en México*.

18 Martín Esslin desde un comienzo resaltó “la mezcla de inocencia y crueldad característica del teatro de Arrabal” (1966: 202).

19 Para José Manuel Polo de Bernabé “el mito del padre víctima, contrariamente a la evidencia autobiográfica, queda diluido en la obra dramática de Arrabal para dar paso a la relación ambigua

obras (Beckett-Arrabal), la intersección con otro grupo de personajes no modificará sustantivamente el resultado final. Ni Godot llegará nunca, ni Fando y Lis cumplirán con su propósito de llegar a Tar, no obstante se hayan cruzado en el camino con Pozzo y Lucky, o con Namur, Taso y Mitaro (“Los hombres del paraguas”). En Beckett, la circularidad de la obra (también presente en Ionesco) se manifestará en los dos únicos actos que cerrarán con el mismo aviso (Godot no llegará —anuncia el muchacho—) o los personajes que simularán moverse permaneciendo inmóviles, como clavados en el lugar. En *Fando y Lis*, en cambio, es el trayecto el que será circular. Siempre parecerán estar desplazándose, pero nunca saldrán de él.<sup>20</sup>

Desde un comienzo, Arrabal sorprendió a sus lectores con la referencia a sí mismo y a la pareja real de su vida (Luce) en las iniciales de los nombres de sus personajes, y podría interpretarse dicho atrevimiento como su gesto de audacia inaugural que acabará caracterizándolo, y que, por otra parte, también podría dar pie a una fantasía compartida en la que todos podríamos ser Fando o Lis. Ese recurso volverá a emplearse en obras posteriores: Fanchu y Lira, los dos viejitos vascos que aparecen en *Guernica*, reproducirán de nuevo las iniciales del dramaturgo y su pareja. Quizá de esta manera darán comienzo las diferencias que le otorgarán su sello al teatro de Arrabal,<sup>21</sup> justamente ahí donde se confunden la realidad y la biografía fantaseada desde la obra. Así, la pareja arrabaliana se convertirá certeramente en un ejemplo alternativo de la pareja moderna, del amor moderno, de esa incapacidad tan común y dolorosa para superar la infancia, de ese fracaso que nace de una ambivalencia nunca resuelta.

---

de amor-odio entre la figura del hijo y la de la madre, en distintas metamorfosis, en la que el hijo sirve la doble función de hijo y de padre que viene a resolverse en una tendencia masoquista y autodestructora” (1979: 137).

20 Francisco Torres Monreal propone una interpretación diferente: “Los personajes de Beckett *esperan* (estatismo); los de Arrabal *caminan hacia* (dinamismo). Por ello mismo aunque el léxico y las estructuras sintácticas evidencien una parecida pobreza en ambas obras, los registros tonales y tímbricos, como las curvas entonativas, las oponen frontalmente” (1997a: 26).

21 Resulta interesante la apreciación que Jorge Ibargüengoitia formulara de *Fando y Lis* tras acudir a su representación en la capital mexicana y escuchar a uno de sus amigos opinar: “pero éste es un Beckett, muy malo”. El escritor replicó: “No se necesita ser un malpensado para comprender que esta obra es erótica. Ahora bien, ¿cuándo ha escrito Beckett una obra erótica?” (Ibargüengoitia, 1961: 30-31).

Sin embargo, la obra *Fando y Lis* lo consolidará como dramaturgo del recién nacido Teatro del Absurdo por más razones que éstas. En ella se nos presentan, como parte de la escenografía, conjuntos de objetos que pertenecen a universos opuestos. Carriolas, cochecitos, tambores, cuerdas, balones, que se opondrán en su connotación infantil a aquellos instrumentos de tortura, como las cadenas o las esposas con las que Fando inmovilizará finalmente a Lis para acabarla asesinando (al arrastrarse y romperle ésta su tambor).<sup>22</sup> Mucha de la producción arrabaliana insistirá en la presencia de estos dos mundos confrontados, el de la infancia y el de la edad adulta, a través de juegos y objetos infantiles opuestos a objetos empleados para infringir dolor o castigar e inmovilizar al otro: látigos, cadenas, esposas, etcétera. Sus parejas encarnan, en cada uno de sus miembros, ese deseo de superar las limitaciones y esa imposibilidad de lograrlo. Como ha señalado Geneviève Serreau:

[...] el universo de Arrabal pertenece también a la infancia (esa categoría desconocida del pensamiento y del lenguaje), que instintivamente utiliza los valores propuestos por los sistemas de los adultos con la única finalidad de apropiarse del mundo, de medirse con él, de volcar sobre él su insaciable apetito de vivir. (1965: 17)

La dimensión infantil pareciera justificarlo todo y dar licencia para desviarse de la violencia que se representa sobre el escenario. Pero algo de esa violencia, que irá creciendo entre sus personajes (que parecen mirar hacia la edad adulta desde la niñez, o precisamente al revés, apelar a la conducta infantil para exorcizar sin tanta culpa la crueldad del mundo adulto), no conseguirá justificarse solamente en función de la pareja y sus dinámicas destructivas más comunes, las cuales seremos capaces de reconocer. Podría también estarse sugiriendo todo un mundo de vivencias que suelen provenir de la propia infancia y proyectarse en la relación con la pareja. Es decir: en su caso, ese mundo represivo en el que el niño Arrabal (convertido, a la

22 El motivo del tambor, o el tambor como objeto singular que aparece en escena, podría proceder de otro dramaturgo del Teatro del Absurdo que también pudo haber inspirado a Fernando Arrabal. Se trata de Harold Pinter, quien en su obra *La fiesta de cumpleaños* (estrenada tres años antes que *Fando y Lis*) lo habría utilizado en un sentido similar, es decir, como regalo infantil que un adulto le hace a otro para liberar o desviar la tensión de un momento determinado, que derivará en otros usos que servirán para intensificar la carga latente de violencia en la obra.

fuerza, en adulto) creció y del que nunca se despojó, encontrará en el drama una oportunidad de legitimación.

Tras haber alcanzado hacer suya esta experiencia vivida desde el teatro, Arrabal asumirá progresivamente los predicados cada vez más evidentes del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, quien concibiera el drama como la ejecución de una “acción inmediata y violenta” sobre el espectador, capaz de liberar de esa forma sus peores temores y abrir sus candados interiores. El proyectado concepto del Teatro Pánico resultará, desde esta perspectiva, una materialización de las intenciones más atesoradas por Artaud que ni el mismo autor consiguió llevar hasta sus últimos fines. Las puestas en escena que Alejandro Jodorowsky llevaría a cabo en México (donde, además de tener el honor de presentar por primera vez *Fando y Lis* en 1961, terminaría por llevarla al cine)<sup>23</sup> hacen eco de la teoría artaudiana más transgresora de una representación teatral destinada a intimidar con fines terapéuticos al espectador. Una teoría que, en suma, admitirá la crueldad en escena como vehículo de catarsis y terapia de liberación dentro y fuera de la misma.<sup>24</sup>

23 Conocido como un ícono de la contracultura en México, Jodorowsky ganará una justificada fama como transgresor en la escena teatral de la capital mexicana. Dicha popularidad acabará influyendo en la recepción (negativa) que tendría —para un cierto sector de la crítica— su versión filmica de la obra *Fando y Lis*, que le valdrá el mote de “Nefando y Gis” o de “Fango y Chís” a la pieza original de Arrabal (véase Ayala Blanco, 1986: 392-398). La película, como se ha señalado, se estrenó en México en 1967. El escritor Roberto Bolaño ha dejado un conmovedor retrato del intercambio intelectual que mantuvo con su polémico compatriota tras su llegada a México por esos mismos años, a quien llegaría a considerar como uno de sus maestros. Un sentido recuento de los cruciales encuentros y desencuentros que acabaría teniendo con él puede leerse en el cuento titulado “Carnet de baile” (*Putas asesinas*), así como la mención, contenida en su novela *Los detectives salvajes*, de una adaptación de Jodorowsky “que causó cierto revuelo en el ambiente pacato del México de aquél entonces, pero no por lo que en la obra se decía sino porque casi todos los actores salían desnudos en algún momento” (1998: 164).

24 El debut de Jodorowsky en México en el año de 1960, con la presentación de una obra de Beckett, fue memorable. Álvaro Custodio, testigo de dicho acontecimiento, dejó un registro puntual: “La concepción de *Fin de Partida*, en un impresionante y bello decorado de Rafael Coronel, es tan imaginativa como rotunda. Pocas veces hemos visto en nuestro todavía incipiente medio teatral tal acabamiento y dominio de los recursos técnicos: mímica, expresión, movimiento de personajes, iluminación y música incidental. El resultado total es un gran espectáculo de arte con enorme aliento

## ARRABAL Y SU SENTIDO ESPACIAL DE LA LIBERTAD

Arrabal conseguirá imprimir su sello personal al Teatro del Absurdo introduciendo y oponiendo sobre el escenario objetos dispares que representan la polarización del mundo en donde creció (globos y cartuchos, pelotas y metralletas, etcétera), un recurso que se repetirá de una obra a la otra en toda la etapa inicial de su dramaturgia. No obstante, hay todavía más elementos que le conferirán una identidad propia dentro de esta corriente. Sus parejas no sólo desplegarán toda su ambivalencia haciendo uso de estos objetos bajo la apariencia de regalos o juegos (o, en su defecto, castigos o peleas), sino que, además, representarán en escena una relación de poder con acentos sadomasoquistas al colocarse en una situación opuesta en el espacio escénico. Es común en algunas de las parejas del repertorio inicial de Arrabal (Fando y Lis, o Fanchu y Lira, o Tasla y Víloro, por ejemplo) que uno de los miembros de la misma sea libre de moverse, mientras que el otro esté compelido a la inmovilidad. Es decir, con frecuencia se exponen situaciones en que un personaje dispondrá de movilidad sobre el escenario mientras su pareja está imposibilitada para hacerlo. La

---

creador...” (Partida, 2000: 144). Sin embargo, sus posteriores puestas en escena (de inspiración artaudiana) le valieron la desaprobación de una parte de la crítica mexicana, lo que llevaría al director a publicar un alegato en defensa del valor del teatro de vanguardia: “Este teatro que los incultos acomplejados tratan de *snoob* es un intento de salvarnos del industrialismo que afecta a todas las artes. Es una búsqueda de dignidad y pureza, es un intento de hacer un arte teatral que equivalga a la madurez de la ciencia positiva actual. Un teatro que nos cambie y mejore. Que nos abra nuevos horizontes mentales. Un teatro para la gente que no tenga vergüenza de *despertar* en lugar de drogarse con artes infantiloides que no les *remueven el vientre*...” (Partida, 2000: 65-66). Una prueba de dicha experimentación con la crueldad física y psicológica, que tanta conmoción causara en el público mexicano del momento, la constituye su película titulada “La montaña sagrada” (*The Holy Mountain*, 1973), en donde Jodorowsky tomaría al pie de la letra la intención de Antonin Artaud de llevar al teatro un capítulo de la Conquista de México, para representarla, en su caso, en el cine, usando sapos en vez de personas, mismos que serán cruelmente hechos explotar a cuadro en una dramatización tragicómica (que ilustra el “mundo delirante” de las “ceremonias pánicas” propuestas por Fernando Arrabal) en la que combina elementos bíblicos (una de las plagas que azotan a Egipto para conseguir la liberación del pueblo judío son los sapos), entremezclándolos con referencias directas a la propia Historia de México, pues ambas culturas comparten no sólo el tema de la tiranía y el sometimiento de un pueblo por otro, sino la imagen icónica de las pirámides (egipcias y aztecas, respectivamente) que el cineasta chileno supo aprovechar hábilmente en un doble sentido.

*libertad* parece así concebirse como una libertad de movimiento. Fando camina, Lis no. Ella es paralítica y estará obligada a ser conducida por Fando en el camino hacia Tar. La inmovilidad de Lis la predispone a buscar otros medios para contrarrestar el dominio de su pareja. En *Guernica*, Fanchu está afuera y Lira será progresivamente inmovilizada por los cascotes que le irán cayendo encima durante el bombardeo. En *La bicicleta del condenado*, Tasla es libre de moverse, pero arrastra un condenado enjaulado. Arrabal ha sabido mezclar esta dinámica que obliga irremediabilmente a uno de los miembros de la pareja a someterse y depender del otro, con la naturaleza (en ocasiones infantil) de los vehículos seleccionados para lograr el movimiento en escena: carritos de bebé, triciclos, bicicletas —que le darán asimismo títulos a sus obras—, reforzando, de esta manera, alguno de los lados de la anterior antinomia creada por juguetes y armas. Sus personajes dominarán o serán dominados en la medida en la que sean libres de moverse o no, o en la medida en la que ocupen el lugar de quienes tienen a su cargo conducir los vehículos de locomoción con los que hacen el despliegue de su libertad. Este recurso será explotado en su pieza titulada *El cementerio de automóviles*, donde, recludos en el interior de coches en ruinas y oxidados<sup>25</sup> (que simularán ser las habitaciones de un hotel de lujo), los personajes encarnarán un modo de vivir en la indigencia, representando a distintos huéspedes incapaces de abandonar su encierro debido a las rutinas que los esclavizan, mientras son atendidos desde las ventanillas (y donde uno de los protagonistas acabará crucificado en una bicicleta).<sup>26</sup> El afuera y el adentro del espacio creado por este conjunto de restos de automóviles, permitirá un juego de fuerzas sobre el que se construirá la representación.

25 Albert Chesneau ha propuesto una peculiar hipótesis respecto al uso de vehículos de locomoción en la dramaturgia de Fernando Arrabal: “creo que el modelo arrabaliano del viaje debe ir a buscarse en el arquetipo de la procesión: Procesión de los carros en carnaval, o procesión a la española, de imágenes y estatuas religiosas y llevadas a hombros por las calles con ocasión de las grandes fiestas. El carácter maléfico de estas procesiones [...] entre la fiesta (aparente, provisional) y la condenación (real, durable) es en definitiva un rasgo muy acusado en Arrabal. De allí el tratamiento preferencial atribuido al coche mutilado, herrumbroso, desgastado, calcinado o destruido con soplete oxhídrico” (1979: 125).

26 Destacada en su momento por Martin Esslin como “su obra más ambiciosa, hasta el presente”, *El cementerio de automóviles* “intenta nada menos que reconstruir la Pasión de Cristo con los ojos infantiles de Arrabal, en un ambiente estilizado y grotesco” (1966: 204).

La tensión dramática, con mucha frecuencia, se logrará por esta verdad *de facto* con la que las obras de este periodo se abren, presentándonos a parejas o grupos de personajes en las cuales el impulso por ser libres será también el de poder moverse con libertad o salir de su encierro o inmovilidad. Quizás el sello de Beckett también pueda haber quedado sugerido de este modo, como una estela omnipresente en el tratamiento de la dinámica característica de la pareja arrabaliana, que pudo surgir inspirada por la pareja inicial de *Esperando a Godot* y su colocación en el escenario al comenzar y concluir la obra, siempre inmóviles o inmovilizados por la espera.<sup>27</sup> Vladimir y Estragón, imposibilitados para moverse (por esperar a Godot), sometidos uno al otro (y ambos a quien esperan) en una esclavitud que elegirá hacerse manifiesta a lo largo de todo el drama, justamente por no poder moverse del sitio de la imaginada cita. Siendo así, la influencia de Beckett en Arrabal habría generado una respuesta creativa que dio pie a todo un esquema de dramatización en torno a la incapacidad de ser completamente libres por la imposibilidad de movernos, y viceversa, la incapacidad de movernos por la imposibilidad de ser libres.

## BECKETT Y ARRABAL

Beckett no sólo inspiró el primer teatro de Fernando Arrabal, donde dejará su impronta indeleble, sino que además hizo acto de presencia en su vida en uno de los momentos más sensibles de su trayectoria. Al parecer, durante una de las vueltas del escritor a España en plena dictadura franquista, el dramaturgo español hizo gala de su descaro *pánico* firmando una dedicatoria a solicitud de un lector, por la que pagaría un precio excesivamente alto. Al haber afirmado por escrito que “se cagaba en Dios y en la patria”, fue fichado y posteriormente condenado a pasar un tiempo en la prisión de Carabanchel, un hecho que por su desmesura da cuenta del carácter aún violentamente represivo, en la década de 1960, del régimen instaurado por Franco. Dada la fama que Arrabal había alcanzado en la escena teatral francesa e internacional ya para entonces, los sucesos causaron un impacto que movilizó a no pocos escritores a

27 “La condición del hombre, dice Heidegger, es ser-ahí. Tal vez el teatro reproduce esta situación de un modo más natural que cualquier otro medio de representar la realidad. Lo esencial acerca de un personaje en una pieza es que esté ‘en la escena’: *ahí*” (Robbe-Grillet, 2006: 79).

firmar una protesta en favor de su inmediata liberación.<sup>28</sup> Beckett no dudó en alzar su voz en un conmovedor escrito donde recalcaría el valor del dramaturgo como autor español, y solicitaría compasión por la pena que (sin el encarcelamiento) Arrabal ya de por sí cargaba a causa de su propia vida. El texto “escrito de su puño y letra y enviado desde Berlín el 20 de septiembre de 1967”, como lo ha consignado Francisco Torres Monreal, decía así:

Ante la imposibilidad en que me encuentro de testificar en el proceso de Fernando Arrabal, escribo esta carta con la esperanza de que pueda llegar a conocimiento del tribunal y hacerle quizás más sensible el excepcional valor artístico y humano de quien van a juzgar. El tribunal va a juzgar a un escritor español que en el breve espacio de diez años se ha izado en la primera fila de los dramaturgos de hoy, y ello por la fuerza de un talento español. En todas partes donde se presentan sus obras, y se representan en todas partes, España está presente. Ante este pasado, ya envidiable, invito al tribunal a reflexionar antes de emitir su juicio. Arrabal es joven. Arrabal es frágil, física y nerviosamente. Tendrá mucho que sufrir para darnos lo que todavía tiene que darnos. Infringirle la pena solicitada por la acusación no es solamente castigar a un hombre, sino poner en peligro una obra por venir. Si ha cometido alguna falta, que sea ésta contemplada a la luz del gran mérito de ayer y de la gran promesa de mañana y, por ello, perdonada. Que a Fernando Arrabal le baste su propia pena. (1997b: 2269-2270)

Este notable acto en defensa del autor, muchos años después, sería recuperado en un escrito del mismo Arrabal titulado “La última carta de Beckett”, en la cual el dramaturgo español dejará entrever que aquel perfil descrito en el texto redactado en su defensa, debía ser leído en definitiva en el presente, pero no como un retrato suyo, sino como un retrato del propio Beckett:

28 Desde su exilio en México, Max Aub anotaría en una entrada de su diario correspondiente al 25 de julio de 1967: “Detienen a Arrabal, en Madrid, por blasfemo. Le pongo un telegrama de felicitación al general Franco esperando que se celebre pronto un auto de fe en la Plaza Mayor, para ejemplo presente y futuro”. Unos meses después, el 24 de octubre del mismo año, puntualizaba: “Detienen a Arrabal en Murcia. Por consejo de sus abogados —que sigue sin protestar— asegura que ‘Dios’ era su Dios ‘pánico’ y que no escribió ‘patria’ sino ‘Pata’, que es una gata que tiene en París. De todos modos estuvo más de un mes en la cárcel. El tribunal aceptó sus interpretaciones y lo absolvieron” (2003: 88 y 98).

Como a Beckett no le gustaba hablar de sí mismo, nos queda tan sólo un documento excepcional, frágil como la gallardía, para conocerle mejor: La carta que escribió al presidente del Tribunal Español cuando en el verano de 1967 le fue prohibido venir a defenderme en persona. Beckett, para liberarme de la cárcel, me retrata a su imagen y semejanza. Pero ¡ay de mí!, yo no soy Beckett. Traduzcamos a derechas, su famosa carta, poniendo Beckett donde dice Arrabal, e Irlanda donde dice España: “Beckett tiene un excepcional valor humano y artístico. En el breve espacio de diez años se alzó al primer puesto entre los dramaturgos de hoy gracias a un talento profundamente irlandés. En todas partes donde su teatro se representa, y se representa en todas partes, Irlanda está presente... Beckett es ingenuo y frágil físicamente y nerviosamente. Tendrá que sufrir mucho para darnos aún todo lo que nos tiene que dar. Que nada se añada a su propio dolor. (1990: 53)

Este entrañable documento duplicó su valor original con el giro de tuerca que le dio Arrabal al transmutarlo en el perfil real del autor del escrito y ofrendarlo como un homenaje en su memoria, lo que constituye claramente una muestra más de su amistad. El dramaturgo español concluirá su saludo con un dejo de tristeza ante la partida de su colega y amigo: “Como Beckett ya se ha ido con Godot, ¿qué voy a hacer yo aquí, solo, en este valle, con este rebullir de tantas rememoraciones?”

### **EL GUERNICA DE ARRABAL**

Pero la posibilidad de ser señalado (y, en consecuencia, apresado), durante el franquismo, estuvo quizá todavía más cerca del autor algunos años antes, con un hecho directamente relacionado con su producción teatral, cuando en 1959 escribiera desde el exilio una pieza en la que hizo referencia directa al bombardeo de Guernica, ocurrido en 1937 durante la Guerra civil española. La obra circularía en 1965, publicada en España bajo el título de *Ciugrena*, un anagrama que logró pasar la censura franquista. El encubrimiento del nombre real de la obra teatral nos da cuenta del peligro que pudo haber corrido el autor publicándola con su título original en la España de Franco.

En contraposición a *Picnic*, cuya última versión concluiría unos años después, *Guernica* invierte la habitual pérdida deliberada de referencias geográficas y espaciales característica del absurdo teatral (que se tradujo con la ubicación de los dramas en cualquier parte, o en aquella denominada “Ninguna Parte” que inaugurara Alfred Jarry), y transfiere los mecanismos de ese mundo sin sentido al escenario reconstruido

de un sitio puntual del mapa que fue atacado durante la guerra, recuperando desde el teatro uno de los más traumáticos episodios de la historia de España. Pero la riesgosa operación de atreverse a dramatizar el bombardeo de Guernica desde los ojos del Teatro del Absurdo, vino amparada por la obra de otro autor español que le serviría como fuente de inspiración y como marco conceptual de su propia recreación. El conocido cuadro que le fuera solicitado a Picasso con el objeto de llevar al mundo la noticia de la masacre ocurrida en el pueblo vasco, sería tomado por Arrabal como una especie de subtexto para ser virtualmente reproducido en el espacio escénico. El autor indicará en las acotaciones que los personajes de la mujer y su hija (que cruzarán el escenario en repetidas ocasiones) deberán reflejar las actitudes y gestos de las figuras del cuadro de Picasso, pero también hará de la obra teatral en su totalidad, un experimento paralelo al de la obra plástica que la precedió, es decir, una pieza cubista. En ese sentido, esta obra constituye una salida parcial del absurdo tal como fue concebido a partir de otras obras de la misma época, y representa una experimentación con otras técnicas que, sumadas al tratamiento absurdo del tema, consiguieron un producto distintivo. Pero, ¿cómo consiguió Arrabal improvisar una pieza absurda desde una perspectiva cubista? Lo hizo introduciendo múltiples puntos de vista que cruzan la escenificación sin anularse unos a otros, como en esos rostros dibujados por Picasso en los que la visión de frente y de perfil aparece expuesta en un mismo plano, una junto a otra, sin confundirse. Traducido al teatro, el dramaturgo español conseguirá un efecto paralelo al poner en escena una pareja que representa el mundo típicamente arrabaliano de su etapa del absurdo, enmarcada por personajes que nos refieren otros puntos de vista sobre el mismo hecho: el atroz bombardeo al pueblo vasco.

Fanchu y Lira se nos presentarán como una pareja de personajes que, desconectados del peligro que los rodea, discuten sobre su pasado y se desentendían de la amenaza real que los acecha, confiados en que si el árbol de Guernica<sup>29</sup> sigue en pie,

29 Se trata de un antiguo roble que pertenece al poblado de Guernica y que ha simbolizado la resistencia y la lucha por la libertad del pueblo vasco. La referencia directa a dicho árbol dentro de la obra funciona como un símbolo mucho más directo (por tener un referente real) para representar la aspiración de los personajes por sobrevivir, comparado con Tar (como espacio abstracto de proyección de la felicidad que se busca alcanzar en *Fundo y Lira*) o con la dimensión inalcanzable de Godot en *Esperando a Godot*. Francisco Torres Monreal lo formuló de esta manera: “Sería exagerado decir que los simbolizantes Godot y Tar responden a simbolizados muy próximos” (1985: 18).

ellos también estarán a salvo. Enfrascados en rencillas banales, las cuales ponen al descubierto un traumático pasado (que se volverá también absurdo cuando uno de ellos no consiga recordarlo), se hacen reclamos siguiendo las pautas de los más típicos personajes arrabalianos que siempre juegan y discuten, se lastiman y se hacen regalos como si fueran niños, y como adultos que sólo siendo niños pueden demostrarse cariño. Dicha dinámica estará diferenciada también por el uso característico de un discurso infantil para la pareja, que en la mayoría de las obras del autor se presenta compuesto por imágenes y metáforas que pretenden quizá proyectar el ideal del amor que los personajes mantienen y que no conseguirán cumplir. Y, una vez más, la desmemoria que padecen los protagonistas del *Guernica* de Arrabal nos evocará la de los personajes más memorables de Beckett, como Vladimir y Estragón al olvidar para qué estaban “allí”, qué día era, a qué horas había dicho presumiblemente Godot que asistiría a la cita, y a qué lugar llegaría. Arrabal combinará hábilmente lo aprendido tanto del absurdo de Beckett como del de Ionesco, introduciendo, junto al recurso de la amnesia que padecen sus viejitos vascos (que es capaz, por sí sola, de crear un efecto de absurdo paralelo al de Beckett), la repetición permanente de *clichés* propios de *La cantante calva*, que, contrastados con el contexto bélico que se busca reproducir, causan un efecto inmediato de pérdida de sentido o falta de lógica. Y así resultará una simbiosis Beckett-Ionesco-Arrabal, en donde la pareja representada por Fanchu y Lira (que bien podría simular ser, prospectivamente, la de Fernando y Luce) es también, y al mismo tiempo, la de Vladimir y Estragón, quienes han olvidado todo lo esencial (como que tuvieron una hija que ha muerto) y también, claro está, la de los señores Smith o los señores Martin de Ionesco (que sólo saben intercambiar fórmulas aprendidas que repetirán de manera automática para simular comunicarse o hacer manifiesta su incomunicación).<sup>30</sup> Pero a diferencia de los personajes de Ionesco, los de Arrabal harán un uso sólo en apariencia más deliberado de esas fórmulas con el fin de conseguir humillarse y dominarse mutuamente, presumiendo una falsa superioridad que justamente se expresará por el dominio de dichos *clichés*. Es decir, mientras que los personajes de Ionesco sólo son capaces de repetir automáticamente

30 “Para Ionesco todo el mundo está incomunicado: el esposo con la esposa, el hombre con el Estado, el hijo con el padre, el creyente con Dios, etc. Para Beckett, el idioma está en crisis y el hombre no tiene nada que decir. Caos idiomático por todos lados. Crítica a la sociedad por todos lados” (Jodorowsky, 1967: 101).

fórmulas aprendidas sin poder manifestar plena conciencia de ello,<sup>31</sup> los de Arrabal harán un uso más “consciente” del *cliché* para otros fines. Para ello se señalarán, el uno al otro, que habrá que expresarse como se hace en determinadas circunstancias mediante la insistente pregunta “¿no se dice así?”, y no como eventualmente les nacerá hablar siguiendo la espontaneidad sólo aparente de su discurso.

Quizás el acierto de esta lectura cubista propuesta por la obra de Arrabal, radique en el hecho real de que el bombardeo fue en sí mismo un absurdo (como todo bombardeo puede serlo), y en ese sentido pareciera que la obra se fortalece y gana más en la medida en que no sólo se trata de una obra de Teatro del Absurdo que interpreta el bombardeo real ocurrido en Guernica, sino más bien de una obra que desde el absurdo interpreta otro absurdo y lo duplica. Sobre la arbitrariedad vivida al ser bombardeados en circunstancias imprevistas y sin ninguna defensa posible, valdría la pena recuperar un fragmento del *Testamento Español* de Arthur Koestler, quien desde la contienda reflexionó en torno al clima de absoluto azoro y desconfianza que abatió a la población civil y cómo se habría de vivir no sólo ese bombardeo en particular, sino toda la guerra de la cual el bombardeo de Guernica fue una de sus más trágicas expresiones:

Un ataque aéreo, durante todo el tiempo que dura, no es un acontecimiento político en el espíritu de la persona que lo experimenta, sino una catástrofe natural, como un terremoto o la erupción de un volcán. El 16 de agosto el General Franco declaró que nunca bombardearía la capital de su país, y el 28 de agosto comenzó a bombardearla. Es un embustero. Convirtió a sus compatriotas en ganado de matadero. Esto no es un acto político; es un desafío a la civilización. (Koestler, 2000: 358)

Koestler agregará todavía más dimensiones que ilustran y permiten comprender el impacto de esta guerra en el mundo exterior. Al comparar la Guerra civil española con la barbarie emprendida por Hitler en Europa, hará la siguiente distinción:

31 Resulta esclarecedora la formulación que propuso Susan Sontag de dicho recurso: “El descubrimiento de Ionesco del *cliché* significó que rehusaba ver el lenguaje como instrumento de comunicación o autoexpresión, y que prefería considerarlo como una sustancia exótica segregada, en una especie de trance, por personas intercambiables” (1969: 143). En cambio, la identidad de los personajes en las obras de Arrabal se dará también por su uso particularizado del *cliché*.

Los actos de terror llevados a cabo por los nazis estaban ocultos, por lo menos, detrás de las paredes de las prisiones y de los campos de concentración. Pero la matanza de Badajoz, el bombardeo de Madrid, los niños muertos de Getafe, Guernica arrasada eran acontecimientos públicos frente a los cuales el mundo reaccionaba con una espontánea convulsión de horror. (2000: 358)

Esto explica la adhesión fraterna de todos quienes voluntariamente quisieron tomar parte de esa guerra civil, exhibida ante el mundo públicamente (a través de la radio) en toda su violencia. Y al señalarlos “la campaña de propaganda internacional”, en virtud de la cual se expresaría y difundiría “la conciencia agonizante de Europa”, Koestler habrá de enfatizar que se trató de “una mezcla de pasión y de farsa” por la cantidad de intelectuales que

[...] cruzaron los Pirineos para asistir a congresos de escritores, para levantar la moral de las tropas leyendo fragmentos de sus obras frente a altavoces móviles, para hacerse cargo de trabajos muy bien pagados, aunque de corta duración, en algunos de los numerosos departamentos de radiotelefonía y propaganda y para *ser útiles*, como se decía, en toda clase de funciones secretas e indefinibles. (2000: 359)

Es esta “mezcla de pasión y de farsa”, representada por algunos de los intelectuales que acudieron a atestiguar y apoyar a la población civil de España durante la guerra, la que Arrabal intentará recrear precisamente en esta obra en la cual también figuran personajes que encarnarán a un escritor y a un periodista que cruzarán en medio del bombardeo buscando la noticia para hacerse famosos y escribir su obra (o al menos una gran nota), como lo estará haciendo el mismo Arrabal a la hora de elegir recrear una pieza absurda que trate sobre los hechos ocurridos.<sup>32</sup> El punto de vista de cada uno de los personajes o grupos de personajes (o parejas) que cruzan el bombardeo (en su papel de verdugos, testigos o víctimas), será en cada caso diferente, pero todos juntos conformarán el poliedro cubista que el dramaturgo intenta traer a escena, donde particularmente la pareja de personajes protagónicos (la cual

32 “Añada que estoy preparando una novela y una película sobre la Guerra civil española”, le dirá el escritor al periodista en *Guernica* (1986: 112). Arrabal, como autor de la obra y como futuro autor de una película sobre el mismo tema (*El árbol de Guernica*, 1975), puede ser la referencia (prospectiva) del personaje en cuestión.

representa a los ancianos vascos que resisten el bombardeo) reproduce fielmente el estilo absurdo ya puesto a prueba con anterioridad en otras obras por el dramaturgo español, mientras que el resto de los personajes encarnan, cada uno de otro modo y a su modo (en ocasiones sin pronunciar palabra), puntos de vista complementarios sobre el trágico suceso.

Algunos de esos puntos de vista serán puestos de manifiesto sin echar mano del lenguaje oral, sino solamente por medio de la gestualidad. La escena muda, por ejemplo, en la que un oficial intimida a Fanchu mediante una pantomima, evoca la dramatización del maltrato entre Pozzo y Lucky de *Esperando a Godot*, donde el acto de comer frente al que no puede hacerlo se convierte en una manifestación de poder, y esa misma situación da pie, de paso, a un despliegue adicional de la conducta infantil (típica de los personajes del absurdo arrabaliano) al colocar a un personaje que representa a un anciano escondiéndose debajo de la mesa como lo haría un niño, y como tal, sacando la lengua a espaldas del oficial en un acto de burla y resistencia. ¿Se tratará de la resistencia a la propia infancia? La sanación de la memoria desde la posibilidad de volver a experimentar la guerra como niño, ahora como una resistencia ejercida desde el teatro.

El desenlace de la obra constituye una síntesis del logro cubista alcanzado por Arrabal, donde convergen todas las perspectivas puestas en juego a lo largo de la misma. A saber:

1. la de la madre conduciendo (ahora) el ataúd de su hija con un “aspecto irritado e impotente” como en el cuadro de Picasso (que podríamos calificar como “el punto de vista de la realidad” que reproduce la intención de defensa real que tuvo la población civil y sus inevitables bajas);
2. la de la pareja de ancianos que tras el bombardeo final acabarán convertidos en globos y cuyas risas se escucharán bajando desde las alturas (que podríamos calificar como “punto de vista netamente absurdo” y también como “triumfo del absurdo frente a la realidad” que plantea la obra);
3. la del oficial que dispara a los globos con su ametralladora (que podríamos calificar como “oposición infructuosa contra la perspectiva del absurdo”, triunfo de la niñez), y, finalmente,
4. la del escritor que con “cara de satisfacción” por los resultados obtenidos del bombardeo final toma nota para la escritura de su “novelón” (lo que podríamos calificar como “una parodia autocrítica del autor de la obra”. Éste

también señala, en su absurdo, un punto de vista sobre la realidad). A todo ello cabría sumar:

5. el ruido de las botas de los soldados en marcha con los que se anuncia la caída del telón y que deberá quedar cubierto por el emotivo canto de una muchedumbre que entona el himno al árbol que resistió el bombardeo (*Guernikako arbola*, “Triunfo simbólico de la realidad sobre el absurdo de la guerra o sobre la guerra como absurdo”).

Por su excepcional tratamiento del tema, *Guernica* representa una conquista en el terreno del Teatro del Absurdo que coloca al dramaturgo español como un autor original; uno que, habiendo aprovechado creativamente las influencias que lo formaron, consiguió transformarlas en una obra con un lenguaje propio, expresado en esa capacidad de atender varias dimensiones de una misma situación para crear (a partir del juego entre ellas) una dramatización innovadora.

Por todo lo expuesto, pudo ser quizás en virtud de la escritura de *Guernica* que Arrabal alcanzara a consolidar silenciosamente esa fama señalada por Beckett al proclamar su “talento español” y al afirmar que esa “España está presente” en todo momento —como he tratado de mostrar— desde su repertorio inicial, bajo la forma del absurdo que él mismo eligió como propio, aquel que de niño experimentó y que más tarde extrapoló al teatro a lo largo de una trayectoria artística con su sello inconfundible<sup>33</sup> y un mensaje de alerta que convendría no olvidar, pues la guerra (como absurdo real y como materia del arte) continúa siendo un tema que atender.

Arrabal no se limitó a usar solamente el teatro para caricaturizar y denunciar la arbitrariedad de la guerra (*Picnic*) y la de su guerra (*Guernica*), así como sus consecuencias, sino que también irrumpiría en la escena literaria innovando en el género epistolar con su famosa “Carta al General Franco”, fechada desde París el 18 de marzo de 1971. Dicha carta le permitió explorar nuevamente (y de un modo distinto al de la dramaturgia) su infancia durante la Guerra civil española, esta vez evocando en voz alta momentos significativos que atestiguó, y apelando a dichos

33 Como enfatiza Francisco Torres Monreal: “La infancia de Arrabal está en la base de esos personajes y diálogos infantiles mencionados al hablar del absurdo. Pese a las estructuras adultas y a la conciencia bien definida del autor, la infancia sigue *informando* todo su quehacer artístico, empezando por el lenguaje” (1997a: 39-40).

recuerdos para intentar conseguir tácitamente la rendición psicológica del dictador, así como la liberación última del mismo mediante su manifiesto —aunque virtual— arrepentimiento. Su carta, además de ser un elaborado documento autobiográfico que pone al descubierto una vez más el papel de la infancia como capital de la obra, se suma a los esfuerzos del autor por mostrar cómo la escritura puede ser un arma significativa para reinterpretar el pasado, y también, cómo la literatura que trata los traumas provocados por la guerra (cualquier guerra) no puede pasar por una sola revisión de ese pasado, sino que impone una visita repetida al lugar de los hechos (que al cabo nunca será suficiente)<sup>34</sup> para poner a prueba la capacidad de superar, desde la imaginación y con una notable dosis de humor (como en este caso), la carga opresiva de esas vivencias, que gracias a su recreación consciente serán fuente de nuevos sentidos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aristarco (1969), “Fando y Lys”, *Sócrates PUP: Revista de Humor*, núm. 7, enero, p. 36.
- Arrabal, Fernando (2010), *No merezco ni remotamente, idolatrados genios, lo mucho que me ofrecéis*, Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes-Gobierno de Nuevo León/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Arrabal, Fernando (2009), *Teatro completo*, 2 vols., León, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua/Junta de Castilla y León/Everest.
- Arrabal, Fernando (1997), “Prefiero ser esclavo”, *Vuelta*, núm. 253, diciembre, pp. 25-26.
- Arrabal, Fernando (1977/1990), *Pic-Nic; El triciclo; El laberinto*, edición de Ángel Berenguer, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 63.
- Arrabal, Fernando (1990), “La última carta de Beckett”, *Vuelta*, núm. 159, febrero, p. 53.

<sup>34</sup> Su novela *Baal Babilonia* (publicada originalmente en francés, en 1959) y su posterior versión fílmica titulada *Viva la muerte* (1970) también figuran entre los esfuerzos realizados por el autor en aras de conseguir elaborar el impacto que en su infancia dejara la Guerra civil española. El diálogo intertextual entre la literatura y el cine, que Arrabal mismo ha emprendido a lo largo de su trayectoria artística, merece una atención especial por tratarse de una labor de traducción de un género a otro en donde ambos registros constituyen en sí mismos un espacio de expresión de la propia biografía (entretrejida con la historia de España), la cual es recapitulada una y otra vez desde su inventiva personal.

- Arrabal, Fernando (1986), *Fando y Lis; Guernica; La bicicleta del condenado*, edición de Francisco Torres Monreal, Madrid, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, 1160.
- Arrabal, Fernando (1965), *El hombre pánico; El cementerio de automóviles; Ciugrena; Los dos verdugos*, Madrid, Taurus, Primer Acto, 5, pp. 27-37.
- Arrabal, Fernando (1962-1963), “Correspondencia de Fernando Arrabal con J[óse] M[onleón]”, en Fernando Arrabal (1965), *El hombre pánico; El cementerio de automóviles; Ciugrena; Los dos verdugos*, Madrid, Taurus, Primer Acto, 5, pp. 39-45.
- Arrabal, Fernando (1962), “El hombre pánico (conferencia dada en Sydney, Australia)”, en Fernando Arrabal (1965), *El hombre pánico; El cementerio de automóviles; Ciugrena; Los dos verdugos*, Madrid, Taurus, Primer Acto, 5, pp. 27-37.
- Artaud, Antonin (1987/1992), *El teatro y su doble*, traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, México, Hermes/Sudamericana.
- Aub, Max (2003), *Diarios*, vol. 3: 1967-1972, edición de Manuel Aznar Soler, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Memorias Mexicanas.
- Ayala Blanco, Jorge (1986), *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, Posada.
- Berenguer, Ángel (1990), “Introducción”, en Fernando Arrabal (1977/1990), *Pic-Nic; El triciclo; El laberinto*, edición de Ángel Berenguer, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 63, pp. 13-127.
- Berenguer, Ángel y Joan Berenguer (eds.) (1979), *Fernando Arrabal*, Madrid, Fundamentos, Espiral, 32.
- Bolaño, Roberto (1998), *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, Narrativas Hispánicas, 256.
- Chesneau, Albert (1979), “Los objetos en el Teatro de Fernando Arrabal”, en Ángel Berenguer y Joan Berenguer (eds.), *Fernando Arrabal*, Madrid, Fundamentos, Espiral, 32, pp. 111-128.
- Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review. Teatro* (1996), traducción de Mirra Rosenberg, Buenos Aires, El Ateneo, Grandes reportajes.
- Esslin, Martin (1966), *El Teatro del Absurdo*, traducción de Manuel Herrero, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, Ensayo, 234.
- Ibargüengoitia, Jorge (1961), “Fando y Lis”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 4, diciembre, pp. 30-31.

- Ionesco, Eugene y Shusha Guppy (1984), “Eugene Ionesco entrevistado por Shusha Guppy”, en *Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review. Teatro* (1996), traducción de Mirta Rosenberg, Buenos Aires, El Ateneo, Grandes reportajes, pp. 55-74.
- Ionesco, Eugene (1982/1992), *La cantante calva*, traducción de Luis Echávarri, revisión de Miguel Salabert, México, Alianza Editorial/Losada, El Libro de Bolsillo.
- Jodorowsky, Alejandro (1967), “Conferencia”, en *¿Qué pasa con el teatro en México?*, México, Organización Editorial Novaro/Instituto Cultural Mexicano-Israelí, pp. 81-105.
- Jodorowsky, Alejandro [Alex Prullansky] (1965), “Arrabal”, en *Fernando Arrabal, El hombre pánico; El cementerio de automóviles; Ciugrena; Los dos verdugos*, Madrid, Taurus, Primer Acto, 5, pp. 23-25.
- Jodorowsky, Alejandro (1963), *Cuentos pánicos*, ilustrado por Roland Topor, México, Era, Alacena.
- Koestler, Arthur (2000), *Autobiografía*, vol. 2: *La escritura invisible*, traducción de Alberto Luis Bixio, Madrid, Debate, Pequeña Gran Historia.
- María y Campos, Armando de (1961), “Fando y Lis, de Arrabal, en el Teatro de los Compositores”, *Novedades: El Mejor Diario de México*, Tercera sección, 26 de noviembre, p. 3.
- Monleón, José (1965), “Los hombres del triciclo”, en Fernando Arrabal, *El hombre pánico; El cementerio de automóviles; Ciugrena; Los dos verdugos*, Madrid, Taurus, Primer Acto, 5, pp. 9-10.
- Partida, Armando (2000), *La vanguardia teatral en México*, México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, Biblioteca del ISSSTE.
- Perloff, Marjorie (2011), *La escalera de Wittgenstein: el lenguaje poético y el extrañamiento de lo ordinario*, traducción de Pilar Villela Mascaró, México, Aldus, Poesía.
- Pinter, Harold y Lawrence M. Bensky (1966), “Harold Pinter entrevistado por Lawrence M. Bensky”, en *Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review. Teatro* (1996), traducción de Mirta Rosenberg, Buenos Aires, El Ateneo, Grandes reportajes, pp. 105-124.
- Polo de Bernabé, José Manuel (1979), “Arrabal y los límites del teatro”, en Ángel Berenguer y Joan Berenguer (eds.), *Fernando Arrabal*, Madrid, Fundamentos, Espiral, 32, pp. 129-145.
- ¿Qué pasa con el teatro en México?* (1967), México, Organización Editorial Novaro/ Instituto Cultural Mexicano-Israelí.

- Reyes, Mara [Marcela del Río] (1961), "Diorama teatral: Fando y Lis", *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excelsior*, núm. 16, 375, 26 de noviembre, pp. 2-4.
- Robbe-Grillet, Alain (2006), "Samuel Beckett, o la *presencia* en el teatro", traducción de Zulai Marcela Fuentes, *Casa del tiempo*, núm. 87, abril, pp. 79-83.
- Seligson, Esther (1988), *La fugacidad como método de escritura*, México, Plaza y Valdés.
- Serreau, Geneviève (1965), "Arrabal", en Fernando Arrabal, *El hombre pánico; El cementerio de automóviles; Ciugrena; Los dos verdugos*, Madrid, Taurus, Primer Acto, 5, pp. 15-22.
- Solórzano, Carlos (1961), "Arrabal, un nuevo autor", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 663, 26 de noviembre, p. 7.
- Sontag, Susan (1969), *Contra la interpretación*, traducción de Javier González-Pueyo, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 280.
- Torres Monreal, Francisco (1997a), "Introducción", en Fernando Arrabal (2009), *Teatro completo*, vol. 1, León, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua/Junta de Castilla y León/Everest, pp. 1-118.
- Torres Monreal, Francisco (1997b), "Apuntes para la vida de Fernando Arrabal", en Fernando Arrabal (2009), *Teatro completo*, vol. 2, León, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua/Junta de Castilla y León/Everest, pp. 2239-2293.
- Torres Monreal, Francisco (1985), "Introducción", en Fernando Arrabal (1986), *Fando y Lis; Guernica; La bicicleta del condenado*, edición de Francisco Torres Monreal, Madrid, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, 1160, pp. 7-25.
- Wellwarth, George E. (1974), *Teatro de protesta y paradoja: la evolución del teatro de vanguardia*, traducción de Sebastián Alemany, Madrid, Alianza Editorial/Lumen, El Libro de Bolsillo, 493.

**CLAUDIA KERIK** (Buenos Aires, 1957) es ensayista, poeta, traductora y profesora-investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Egresada de la Universidad Hebrea de Jerusalén, realizó sus estudios de doctorado en El Colegio de México. Ha investigado la poética urbana de Walter Benjamin aplicada a la poesía moderna mexicana, así como la representación poética de la ciudad moderna en poetas dentro y fuera del canon, centrando sus intereses también en las vanguardias artísticas y los contextos bélicos en los que tiene lugar mucha de la producción literaria del siglo xx (Estridentismo mexicano, Poesía de la Guerra civil española y del Exilio, Teatro del Absurdo, Literatura del Holocausto, Poesía y marginación). Algunas de sus publicaciones son: *Poemas escogidos*, de Yehuda Amichai (Vuelta, 1990); *En torno a Walter Benjamin* (UAM, 1993); y *La ciudad de los poemas* (Trilce Ediciones, de próxima publicación).

## ANEXO

### FANDO Y LIS EN MÉXICO <sup>1</sup>

#### A) FANDO Y LIS EN EL TEATRO MEXICANO

La primera representación teatral de la obra de Fernando Arrabal tuvo lugar en la Ciudad de México el 17 de noviembre de 1961, en el Teatro de los Compositores.



ACERVO CITRU-INBA

<sup>1</sup> Mi expresa gratitud a **Hugo R. Miranda**, quien me apoyó con la esmerada investigación iconográfica que respalda este trabajo, así como a todos aquellos que facilitaron el proceso de recopilación de imágenes y datos: Julieta Rivas y Angélica García (CITRU), Tzutzumatzin Soto (Cineteca Nacional), María García (Fundación María y Héctor García), y Annette Schultze, quien generosamente me permitió reproducir las fotografías que su madre tomara el día del estreno.



**CLAUDIA KERIK**

La fotografía Ursula Bernath nos legó un invaluable registro visual del estreno de *Fando y Lis* en México, como parte de su labor documental de la escena del Teatro de Vanguardia en nuestra capital.



FOTO: URSULA BERNATH



FOTO: URSULA BERNATH

CLAUDIA KERIK



FOTO: URSULA BERNATH



FOTO: URSULA BERNATH

CLAUDIA KERIK



FOTO: URSULA BERNATH

b) *Fando y Lis* en la prensa nacional. Noticias sobre el estreno de la obra

## ARRABAL, UN NUEVO AUTOR

Por CARLOS SOLÓRZANO

**C**UANDO se me presentó la circunstancia de traducir la obra *Fando y Lis* del joven autor español, hijo de alemanes, que escribe en francés con el seudónimo de Arrabal, tuve ante mí el siguiente estímulo para hacerlo; un idioma enunciado en breves sentencias, sostenido por un ritmo interior, que debería ser conservado por el traductor.

RESEÑA DE CARLOS SOLÓRZANO  
(1961, 26 DE NOVIEMBRE).



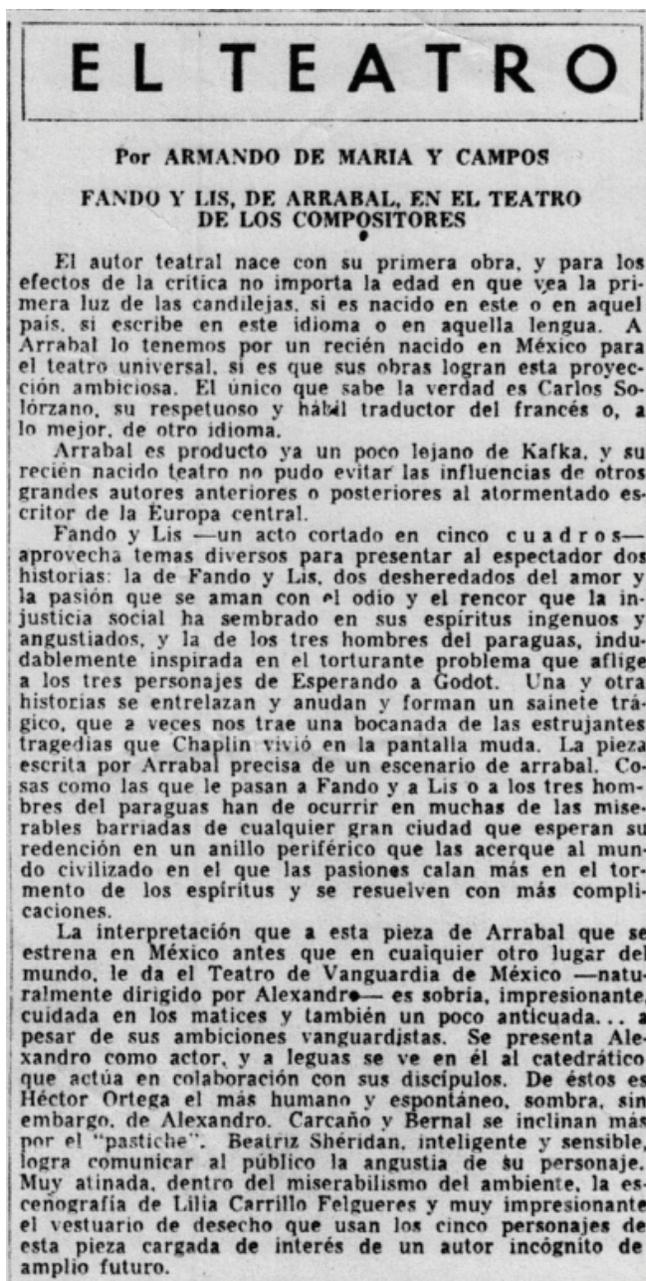
¿QUIEN ES EL misterioso Arrabal?

La obra que seleccionó en esta ocasión Alexandro, es de un autor del que lo único que se sabe es que es de origen español, joven, hijo de refugiados, que vive en Francia y que escribe en francés. Y aunque otra pieza de él acaba de estrenarse en Nueva York: "El Cementerio de Automóviles," la obra que Alexandro nos presenta constituye una verdadera novedad: es su estreno mundial.

RESEÑA DE MARA REYES (1961, 26 DE NOVIEMBRE).

## diorama teatral

Por MARA REYES



RESEÑA DE ARMANDO DE MARIA Y CAMPOS (1961, 26 de noviembre).

ACERVO DE LA HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO-UNAM

### c) *Fando y Lis* en el cine

Llevando al teatro por segunda ocasión la obra de Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky usaría al mismo elenco actoral del nuevo montaje para realizar la versión cinematográfica de *Fando y Lis* (1967), que él mismo adaptó y dirigió con el apoyo de Roberto Viskin y Juan López Moctezuma como productores, y la colaboración del extraordinario fotógrafo Rafael Corkidi.

**Lunes:**  
LOCALIDAD \$ 12.00 RESERVACIONES DE 9 A 13 Y DE 16 A 21 HS.: 28-81-63 Y 11-76-31

Lunes 10 de abril / Lunes 17 de abril

Primera Parte  
**“FANDO Y LIS”**  
Un acto en 5 cuadros de  
**FERNANDO ARRABAL**  
(Trad. de Carlos Solórzano)

Personajes:

Fando	SERGIO KLAINER
Lis	DIANA MARISCAL
Namur	Adrián Ramos
Mitaro	Juio Castillo
Toso	Henry West
Piedra	Alberto Megales

Música de Alejandro



Estrenada el 3 de abril de 1967 en la Casa de la Paz-OPIC, el segundo montaje de la obra contó con un nuevo elenco.

ACERVO CITRU-INBA

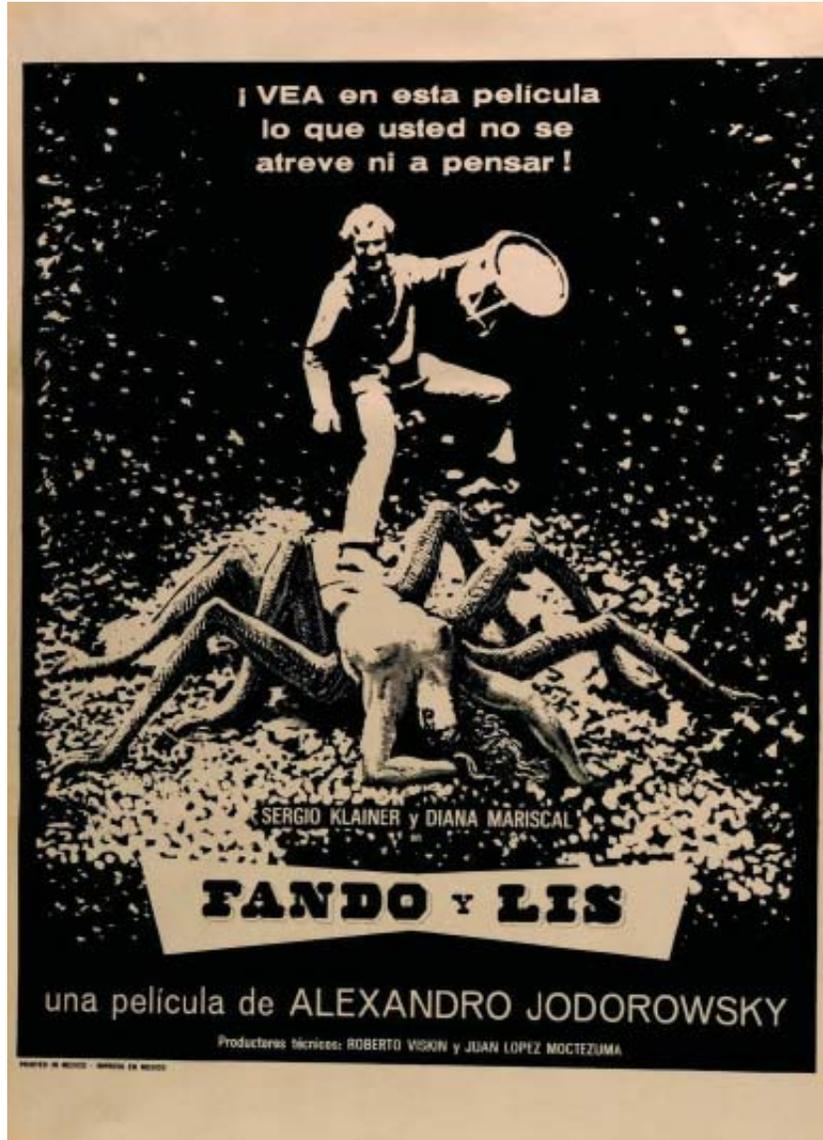
CLAUDIA KERIK

SERGIO KLAINER (FANDO) Y DIANA MARISCAL (LIS) INTERPRETANDO A LA PAREJA  
SADOMASOQUISTA EN SU VERSIÓN CINEMATOGRÁFICA.



ACERVO CINETECA NACIONAL

CARTEL PROMOCIONAL DE LA PELÍCULA.



ACERVO CINETECA NACIONAL

CLAUDIA KERIK

ALEJANDRO JODOROWSKY EN UN SET DE FILMACIÓN DURANTE EL RODAJE DE *FANDO Y LIS*.



ACERVO CINETECA NACIONAL

RESEÑA HUMORÍSTICA DE ARISTARCO [¿JOSÉ DE LA COLINA?] (ENERO DE 1969).



© 1969 SÓCRATES PUP / ACERVO DE LA HEMEROTECA NACIONAL DE MÉXICO-UNAM

CLAUDIA KERIK

**d) *Fando y Lis* (1961-1967). Tópicos arrabalianos**

En la dramaturgia de Arrabal, sus personajes dominarán (o serán dominados) en la medida en la que sean libres de moverse o no...



FOTO: URSULA BERNATH

ILUSTRACIÓN DE ROLAND TOPOR PARA *CUENTOS PÁNICOS* DE ALEJANDRO JODOROWSKY (1963).



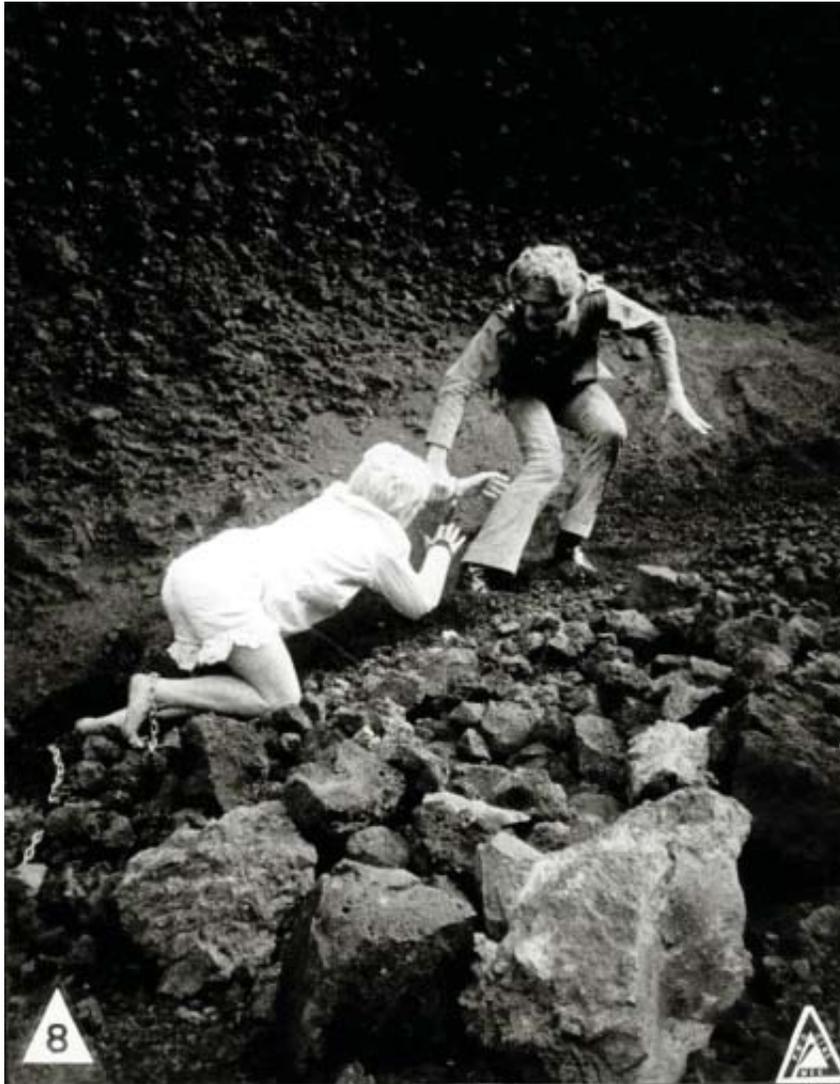
© 1963, EDICIONES ERA/ACERVO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MÉXICO-UNAM

**CLAUDIA KERIK**

La pareja arrabaliana se convertirá certeramente en un ejemplo alternativo de la pareja moderna, del amor moderno, de esa incapacidad tan común y dolorosa para superar la infancia, de ese fracaso que nace de una ambivalencia nunca resuelta.



FOTO: URSULA BERNATH



ACERVO CINETECA NACIONAL

**CLAUDIA KERIK**

Todo un mundo de vivencias (que suelen provenir de la propia infancia) será proyectado en la relación con la pareja. Ese mundo represivo en el que el niño Arrabal (convertido, a la fuerza, en adulto) creció y del que nunca se despojó, encontrará en el drama una oportunidad de legitimación.



FOTO: URSULA BERNATH



ACERVO CINETECA NACIONAL

CLAUDIA KERIK

FERNANDO ARRABAL EN MÉXICO, 1976. RETRATO DE MARÍA GARCÍA.



CORTESÍA DE LA FUNDACIÓN MARÍA Y HÉCTOR GARCÍA

D. R. © Claudia Kerik, Ciudad de México, enero-junio, 2018.