

INTRODUCCIÓN

Podríamos decir que Fernando Arrabal (Melilla, 1932) inició su carrera como dramaturgo en España, pues fue en este país donde escribió una primera versión de lo que sería *Pic-nic* (París, Julliard, 1961; Madrid, Cátedra, 1977) y la pieza con la que obtuvo el accésit al Premio Ciudad de Barcelona en 1953, *Los hombres del triciclo*, conocida después como *El Triciclo* (París, Julliard, 1958; Madrid, Biblioteca Teatral Yorick, 1965). Sin embargo, el origen hispánico de la trayectoria arrabaliana resulta insignificante si tenemos en cuenta la brillante y prolífica labor que el autor desarrolló, desde muy pronto, fuera de las fronteras españolas.

En el verano de 1954 Arrabal viaja a París para asistir al estreno de *Madre coraje y sus hijos*, producción original del Berliner Ensemble, en el Théâtre Sarah Bernhardt. La efervescencia del clima teatral que se respiraba en la capital francesa debió impresionar al por entonces joven dramaturgo, quien no tardó en solicitar al gobierno francés una beca de tres meses para cursar estudios de creación teatral en París. La beca le fue concedida, de manera que en 1955 Arrabal se muda a la *Maison de l'Espagne* de la *Cité Universitaire* de París donde comienza lo que Ángel Berenguer ha llamado su "exilio estético"¹, un exilio voluntario que se prolongará por motivos de salud ("exilio fisiológico") y que, en 1967, cuando las autoridades españolas le otorgan el título de *persona non grata* en el país, se convierte en una imposición.

Las circunstancias con las que Arrabal se encontró en Francia no podían haber sido más favorables. En primer lugar destaca la labor de la hispanista Luce Moreau, a quien Arrabal había conocido en su primera y fugaz visita a París y con quien se casaría en 1958. Moreau fue la encargada de traducir al francés las piezas concluidas por el dramaturgo e incluso, en algunos casos, de difundirlas por el círculo universitario y algunos concursos teatrales. Fue así como el nombre de Arrabal llegó a oídos de Jean Marie Serreau (actor, director y empresario teatral del Théâtre Babylone) y de su esposa Geneviève Serreau (crítica y teórica del teatro de vanguardia). Jean-Marie Serreau fue el primero en llevar a la escena francesa una pieza de Arrabal, *Pique-nique en campagne*

¹ BERENGUER, A. (ed.), "Introducción" en ARRABAL, F., *Pic-nic, El Triciclo, El Laberinto*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 17.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

(1959, Théâtre de Lutèce)², mientras su esposa inaugura el estudio del teatro arrabaliano con su artículo “Arrabal, un nouveau style comique” (*Les Lettres Nouvelles*, noviembre de 1958). Para terminar de perfilar este feliz entramado señalaremos que, en octubre de 1957, Arrabal firma un contrato con el editor Julliard, quien introduciría la obra arrabaliana en el mercado editorial francés publicando algunas de sus primeras novelas (*Baal Babylone*, 1959; *L’enterrement de la sardine*, 1961; *La pierre de la folie*³, 1963) y tres volúmenes de su producción dramática (*Théâtre I*, 1958⁴; *Théâtre II*, 1961⁵; *Théâtre III*, 1965⁶).

Mientras Francia acoge el teatro de Arrabal con los brazos abiertos, en España ocurre todo lo contrario como demuestra la airada respuesta que tuvo, en enero de 1958, el estreno, en función única, de *Los hombres del triciclo* en el Teatro Bellas Artes de Madrid en el que, según la ya legendaria crónica de José Monleón, “cuando Arrabal salió al centro de la escena, los pies del público pudieron más que las manos”⁷. Se trataba de un montaje dirigido por Josefina Sánchez Pedreño del grupo *Dido*, una de las muchas compañías de teatro independiente que sobrevivían en la España franquista cuya sala, el Pequeño Teatro Dido, había frecuentado Arrabal años antes. El ofensivo fracaso de este estreno presenciado por el dramaturgo tuvo un carácter simbólico: los escenarios españoles cerraban así sus puertas al teatro arrabaliano condenando a su autor al ostracismo.

Las revistas teatrales *Primer Acto* y *Yorick*, entregadas a la urgente y heroica tarea de regenerar el triste panorama teatral español, denunciaron insistentemente este hecho reclamando la necesidad de difundir el teatro arrabaliano en España y paliando, en la medida de sus posibilidades, el ostracismo al que había sido condenado. Se inaugura así una problemática en la que se entretajan numerosos intereses culturales,

² Un año antes Serreau había estrenado *La vida es sueño* en el Festival des Images d’Épinal a partir de una adaptación realizada por Fernando Arrabal.

³ Algunos de los textos incluidos en este último libro habían sido publicados un año antes en el número 1 de la revista surrealista *La Brèche*.

⁴ Incluye *Oraison*, *Les deux bourreaux*, *Fando et Lis* y *Cimetière des voitures*.

⁵ Incluye *Guernica*, *Le Laberynthe*, *Le trycicle*, *La Bicyclette du condamné* y *Pique-nique en campagne*, ésta última pieza publicada anteriormente en *Les Lettres Nouvelles*, marzo de 1958, publicación en la que Geneviève Serreau trabajaba como secretaria de redacción. Este segundo volumen va acompañado, además, de una introducción firmada por la propia Serreau.

⁶ Incluye *Le couronnement*, *Le grand cérémonial*, *Concert dans un oeuf* y *Ceremonie pour un noir assassiné*.

⁷ “Los hombres del triciclo”, crónica publicada originalmente en la revista *Primer Acto* y posteriormente en *Arrabal*, Col. Primer Acto, Madrid, Taurus, 1965, p. 9.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

económicos, políticos, sociales y éticos: la valoración de una producción cultural creada, difundida y legitimada fuera del contexto nacional.

Nuestro trabajo pretende dar cuenta del modo en que esta problemática se refleja en la prensa teatral española del período 1957-1992 para con la figura de Fernando Arrabal como dramaturgo.

YORICK (1965-1974)⁸

Cuando surge la revista *Yorick*, en marzo de 1965, Arrabal ya era una figura consolidada en Francia y conocida en parte del mundo (Köln, New York, México, Sydney). En ese mismo año el número 8 dedica dos artículos al teatro de Arrabal y publica *El triciclo*⁹, mientras al año siguiente el número 15 publica *Fando y Lis* y ofrece una especie de monográfico sobre el teatro arrabaliano. A partir de 1967 Arrabal estará presente en la revista pero de forma cada vez más esporádica.

ARRABAL, ESPAÑOL TRADUCIDO A VEINTE IDIOMAS

En 1975 Ruiz Ramón denunciaba una laguna en esa nuestra historia del teatro contemporáneo, la que habría colmado Arrabal de haber participado a tiempo en la evolución del teatro español, negándose a analizar sus obras en su conocida *Historia del teatro español del siglo XX* por considerarlas ajenas al contexto nacional. Arrabal, según Ruiz Ramón, es un autor extranjero, pues “la morada del escritor es la lengua en la que escribe y existe como escritor, no el lugar de nacimiento, por muy hondas que sean sus raíces en la geografía física o espiritual de la infancia o del subconsciente”¹⁰. Arrabal escribía en castellano y era, como ya hemos señalado, Luce Moreau quien traducía sus obras al francés pero, al margen de esta aclaración, debemos decir que el gesto de Ruiz Ramón tiene un doble valor estratégico en tanto no sólo denuncia la escasa atención que ha merecido la figura de Arrabal en nuestro país, sino que además

⁸ A pesar de que es en las páginas de *Primer Acto* donde encontramos por primera vez el nombre de Fernando Arrabal, consideramos que la revista *Yorick*, nacida con posterioridad, responde a lo que sería una primera etapa en la historia de la recepción del teatro arrabaliano.

⁹ El número anterior ya contaba con la referencia a un estreno de *Oración* en la embajada inglesa de Lisboa. Vid. SANTARENO, Bernardo, “*Oración* de Arrabal y *Bajo vigilancia* de Jean G net en el Teatro Estrella Hall” en *Yorick*, n  7, Barcelona, septiembre de 1965, pp.12-13.

¹⁰ RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975-1997, pp. 433-437.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

advierte sobre el peligro que comportaría un excesivo y mal encauzado afán por recuperar lo irrecuperable previendo así la reacción de la institución cultural española, dispuesta siempre a convertir en patrimonio nacional todo lo que ha sido previamente legitimado a sus espaldas.

Los representantes culturales del régimen franquista habrían suscrito encantados la tesis planteada por Ruiz Ramón según la cual Arrabal es un escritor extranjero pues éste fue el principal argumento que esgrimieron cuando se vieron obligados a reconocer la existencia del dramaturgo, como si la condición de “extranjería” fundamentara por sí misma el rechazo de su obra. Toda estrategia es siempre coyuntural por lo que no nos debe extrañar que *Yorick*, fiel a su propósito de acercar el teatro de Arrabal a la escena española, mantenga una postura radicalmente inversa a la de Ruiz Ramón, reivindicando la figura de Arrabal como dramaturgo español digno de ser “recuperado”.

Este anhelo por “recuperar” a un autor que se considera propio aparece escenificado en el discurrir de la entrevista que Salvador Jiménez realiza a Arrabal (nº 15, mayo de 1966) a lo largo de la cual se percibe una tensión entre el entrevistador, quien trata constantemente de dirigir la conversación hacia la literatura y el teatro hispánicos, y el entrevistado, quien aprovecha todos los resquicios para mencionar a Joyce, Sartre, Kafka o Racine. Jiménez termina diciendo que Arrabal es “un autor español y [que] lo que más le molesta es que pretendan hacerlo pasar por extranjero”¹¹ y, probablemente, tendría razón.

Pero el origen hispánico de Arrabal, legitimado por el propio dramaturgo, empieza a mitificarse como ilustra el artículo de José Arroyo (nº 8, octubre de 1965), donde se insiste en el hecho de que los primeros pasos de Arrabal fueron dados en territorio español haciendo referencia a “aquel su primer estreno que -¡menos mal!- tuvo lugar en España”¹² o la siguiente cita firmada por Croni (nº 15, mayo de 1966): “[Arrabal] es, por su sangre, entre castellano viejo y cordobés viejísimo”¹³.

Ahora bien, la “hispanidad” de Arrabal no es suficiente para justificar la “recuperación” de su obra porque, entre otras cosas, no responde en absoluto al modelo que imperaba en la sociedad española de aquellos años. Los articulistas de *Yorick* se hacen eco, entonces, de una idea procedente de algunas de las voces más prestigiosas de

¹¹ JIMÉNEZ, S., “En París, con Fernando Arrabal, español traducido a veinte idiomas” en *Yorick*, nº 15, Barcelona, mayo de 1966, pp. 9-10. Publicado anteriormente en *ABC*, 22 de marzo de 1966.

¹² ARROYO, J., “El teatro de Fernando Arrabal”, *Yorick*, nº 8, Barcelona, octubre de 1965, pp. 6-7.

la crítica francesa: el carácter hispánico y, al mismo tiempo vanguardista¹⁴, del teatro arrabaliano. La crítica española, sin embargo, no puede competir todavía con quienes llevan ya varios años de ventaja en el estudio de la obra arrabaliana de manera que lo que hace es hablar por boca de ganso cayendo a menudo en la incoherencia o la ambigüedad como ocurre, por ejemplo, en el artículo de Arroyo arriba citado, donde la “raíz netamente celtibérica” del teatro arrabaliano, afirmada únicamente al final del texto, flota como una nebulosa empañando la totalidad del mismo.

El artículo firmado por el crítico francés Bernard Lesfergues (nº 15, mayo de 1966) aclara un poco esta nebulosa al tratar de explicar por qué el teatro de Arrabal es “un teatro actual al que la voz tradicional de España está más sólidamente ligada de lo que, a primera vista, podría suponerse”¹⁵. El crítico francés justifica su aseveración a través de un despliegue tan sugerente como alucinado de posibles conexiones entre el texto de *Fando y Lis* y la tradición cultural hispánica que incluye desde el cine de Bardem hasta el *Poema de Mio Cid* pasando por el Romancero, Calderón o Valle-Inclán. Si los críticos españoles se aferran al carácter hispánico del teatro arrabaliano para reivindicar su “repatriación” oponiéndose así a la opinión oficial según la cual ese teatro es un cuerpo extraño y, por tanto, peligroso¹⁶; la caprichosa postura de Lesfergues no es menos estratégica que la de los primeros pues, en su caso, se trata de hacer frente a la idea generalizada en el ámbito francés de que el teatro arrabaliano no es más que el resultado de un cruce entre el teatro de Ionesco y el de Beckett.

Pero la revista *Yorick* no sólo va a legitimar la “recuperación” del teatro arrabaliano a través de esa supuesta hispanidad latente, sino también a través de su notoria fama internacional: “Arrabal ha triunfado prácticamente en todo el mundo. Sus obras están representadas y traducidas en la mayor parte de los países de Europa, en muchos de América; en Japón incluso. Arrabal es conocido en todas partes y, ahora ya, parece que vamos a ir conociéndole un poco más en España. Ya iba siendo hora. Y me alegro” señala Arroyo, a propósito de la publicación de *El Triciclo* por parte de *Yorick*,

¹³ CRONI, “Arrabal, ese tremendo desconocido” en *Yorick*, nº 15, Barcelona, mayo de 1966, p. 8.

¹⁴ Destaca, en este sentido, el artículo de Miguel Alcaraz, donde se ofrece una visión panorámica de las vanguardias escénicas en la que el Movimiento Pánico aparece junto a Grotowski, Piscator, Brecht, el *happening*, el “teatro de la crueldad”... Vid. ALCARAZ, M., “¿Técnicas teatrales?” en *Yorick*, nº 30, Barcelona, enero de 1969, pp. 11-13.

¹⁵ Cfr. LESFERGUES, “Fando y Lis” en *Yorick*, nº 15, Barcelona, mayo de 1966, p. 7.

¹⁶ Las aportaciones de Ángel Berenguer en torno al origen postista del surrealismo arrabaliano, aunque se inscriban en una etapa posterior, pueden entenderse a partir de esta misma postura. Vid. BERENGUER, A., “Introducción” en ARRABAL, F., *Pic-nic, El triciclo, El laberinto*, Madrid, Cátedra, 1977.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

en el segundo párrafo de su artículo. El título de la entrevista ya citada de Salvador Jiménez es también muy significativo: “En París, con Fernando Arrabal, español traducido a veinte idiomas”. Es decir, español residente en París, traducido a veinte idiomas pero apenas publicado en su propia lengua. El título es un grito de protesta, de alarma, de denuncia.

Una denuncia que ya en 1966 va encontrando respuestas por parte de los profesionales del teatro pues en ese mismo año Los Goliardos estrenan en el Teatro Beatriz de Madrid *Ceremonia por un negro asesinado*, montaje con el que representarán a España en el Festival de Nancy; mientras que, en el Teatro Romea de Barcelona y dirigidos por Pérez de Olaguer, se estrenan conjuntamente *El Triciclo* y *Fando y Lis* recibiendo un aluvión heterogéneo de críticas en diversos medios de comunicación¹⁷. Respecto a la publicación de la obra arrabaliana en castellano podemos decir que la pionera es la revista *Primer Acto* al publicar, en enero de 1963, *Oración*; poco después aparecen algunos textos y relatos pánicos en la revista *Índice* y, ya en 1965, se publican la conferencia que Arrabal dictó años antes en Sydney titulada “El hombre pánico” (*Papeles de Son Armadans*, nº 113, agosto de 1965), un volumen de teatro que incluye *El cementerio de automóviles*, *Los dos verdugos* y *Ciugrena* (Col. *Primer Acto*, Madrid, Taurus) y *El Triciclo* (*Yorick*, nº 8, octubre de 1965). Un año después la revista *Yorick* incluye, como ya hemos señalado, *Fando y Lis* en su nº 15; mientras que la editorial Alfaguara saca a la luz *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión*.

Es por todo ello por lo que Henriques, en la breve entrevista que realiza a Arrabal (nº 15, mayo de 1966), puede comenzar su discurso señalando una contradicción, la que hay entre el dictamen de los críticos franquistas y el éxito que recientemente han tenido en España varias de las publicaciones de Arrabal: “Se dijo que Arrabal estaba definitivamente perdido para las letras españolas, porque su “problemática” no se podía adaptar a la española. Y he aquí que su libro (el primero publicado en España) de teatro se agotó al poco tiempo de aparecer¹⁸ y que el número que realizó con sus amigos para *Índice* sobre el pánico¹⁹ se convirtió en best-seller”²⁰. El éxito, ahora nacional, aunque limitado al círculo más joven y progresista, es la nueva piedra de toque en la que van a confluír los llamados de *Yorick*. Y es que el hecho de

¹⁷ Vid. “Espectáculo Arrabal” en *Yorick*, nº 17-18, Barcelona, verano de 1966, p. 33.

¹⁸ Se refiere al volumen de la colección *Primer Acto*, reeditado en 1968.

¹⁹ Se refiere a un monográfico que la revista *Índice*, nº 205, dedicó al Movimiento Pánico en 1966.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

que una parte considerable del público español empatices con la obra arrabaliana contradice los postulados del discurso oficial.

Desde 1966 parece evidente que “la actualidad de Fernando Arrabal es [...] un hecho incuestionable. De él se habla con frecuencia. No siempre bien, claro está”. Así es como comienza una nota titulada “Arrabal difamado” (y sobretitulada significativamente “Una vez más en su propia patria”) en la que se denuncia la impostura de la siguiente nota, aparecida el 30 de marzo en el *ABC*: “Ante la condenación unánime por la crítica de la obra de Fernando Arrabal, *El gran ceremonial*, estrenada en el Théâtre des Mathurins, la dirección de este local ha pensado dar dos representaciones gratuitas, el 31 de marzo y el 1 de abril, destinadas al gran público. Las representaciones se verán seguidas de un debate. Después de esta experiencia de “gran jurado público” la obra será retirada”. Como demuestra sucinta y simbólicamente la revista *Yorick* a través de dos anuncios de periódicos franceses, ni el estreno de *Le grand cérémonial* tuvo una “condenación unánime”, ni el Théâtre des Mathurins interrumpió sus representaciones durante el mes de abril, ni en ningún momento se entregó el montaje a las injurias de un “gran jurado público” porque ese público ávido de una presa con la que encarnizarse gratuitamente no estaba en París, sino en Madrid²¹. La extremada perversión de voces como ésta del *ABC* nos ayuda a dibujar el panorama con el que se tenía que enfrentar, entre otros medios de comunicación, la revista *Yorick* a la hora de salvaguardar no sólo la imagen de Arrabal y la de su teatro, sino la dignidad del propio ejercicio periodístico.

UN SORPRENDENTE HOMBRECILLO

En la editorial del nº 15, pródigo con la figura de Arrabal, Pérez de Olaguer (editor, junto a Francisco Jover, de la revista) señala la importancia de la inquietante personalidad de un autor como Fernando Arrabal a la hora de explicar la fama que su nombre ha alcanzado en España a pesar de tantas adversidades. Olaguer trata así de dejar constancia de una realidad de la que se distancia, suscribiendo una cita de Julio Manegat: “A mí no me interesan ni las barbas, ni los trajes de terciopelo violeta ni otras excentricidades de este español de Melilla que cruzó la frontera para hacerse famoso.

²⁰ HENRIQUES, “Entrevista con Arrabal” en *Yorick*, nº 15, Barcelona, mayo de 1966, p. 6.

²¹ *Vid.* “Arrabal difamado” en *Yorick*, nº 15, Barcelona, mayo de 1966, p. 8.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

No me interesan sus osadías, ni sus rigideces: me interesa lo que puede haber de misterio artístico en su producción, en su teatro, en su literatura”²².

Sin embargo, algunos de los articulistas de la revista *Yorick* caen en la tentación de recurrir a esa “electrizante personalidad propia” de Arrabal empleándola con fines publicitarios. Lo hace Salvador Jiménez en su entrevista, aderezándola con vistosos comentarios acerca del aspecto del autor (“Este microquevedo, a medio camino de menudo ángel barroco que ha estirado un poquito y de pasante asiduo de Mefistófeles [...]”, “De su antiguo guardarropa de protestas conserva una vestimenta estrafalaria; de su desafío a los valores establecidos una cabeza alborotada por fuera a lo loco Papini”), de sus modos (“Ríe mucho, hasta la carcajada. Se siente feliz en su mundo. Su cuarto de trabajo parece, de tan ordenado, el despacho de un notario. De fino que es en el trato, en los modos, casi se pasa”), de sus gustos y aficiones (“El mal gusto del que hace alarde en los objetos que elige cae tira de espaldas. Bebe coca-cola, admira a los norteamericanos y acaba de quedar campeón de ajedrez en un torneo de París”) y de la imagen que, en general, inspira (“Lo veo tratando de estremecer al mundo y al mismo tiempo de apuntalarlo para que no se caiga sobre el hombre pequeñito”, “No acertaría a decir si está lleno de dinamita o de algodón”). Y también lo hace Croni (“Es Fernando Arrabal un hombrecillo pequeño, regordete, barbudo y atildado, esmerado y cortés en las maneras. Sus palabras, sorprenden y divierten) antes de citar algunas muestras de esas palabras con las que Arrabal “divierte y cautiva al interlocutor”. La columna firmada por Croni, titulada “Arrabal, ese tremendo desconocido”, pretende cumplir un doble objetivo: por un lado, la presentación de una de las últimas piezas del autor (*Le grand cérémonial*, recién estrenada en París) y, por otro, la presentación de ese “sorprendente hombrecillo”. Parece ser que el gran desconocimiento del que era objeto la figura de Arrabal en España requería, para ir decreciendo, de este tipo de comentarios más propios de una publicación sensacionalista que de una revista teatral.

Pero el impacto que la personalidad de Arrabal provoca en los medios de comunicación es un cuchillo de doble filo porque, como ya advertía Pérez de Olaguer, impide que su obra se valore con independencia de la excentricidad de su figura. Prueba de ello es la crítica que Martí Ferreras escribe desde *Telexpres* y que *Yorick* publica (nº 17-18, verano de 1966) a propósito del estreno de *Fando y Lis* y *El Triciclo* en el Teatro

²² Vid. PÉREZ DE OLAGUER, “Actualidad de Arrabal” en *Yorick*, nº 15, Barcelona, mayo de

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

Romea de Barcelona: “Del juego de contrastes deriva muy de tarde en tarde una plácida sombra de humor; poco bagaje para justificar toda una estructura escénica, huérfana de ingenio, de agudeza incluso, lo que a los ojos del autor ya debe ser más grave, de maldad, de posibles gérmenes de escándalo”²³. El objeto de la crítica de Ferreras no es el montaje de Pérez de Olaguer, sino el propio Fernando Arrabal como escandalizador. Como vemos, la imagen pública del dramaturgo (imagen resultante del siempre arriesgado juego dialéctico que todo artista se ve obligado a jugar con los medios de comunicación) corrompe la mirada de la crítica teatral.

LITERATURA, DRAMATURGIA O ESCENA

Yorick intenta ser fiel a una perspectiva teatral que aborde el teatro arrabaliano como texto dramático y, también, como texto escénico²⁴; pero en algunas ocasiones nos encontramos con cierta confusión de manera que no se sabe si se está hablando de un texto dramático, de un montaje o de una obra literaria. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la ya citada columna de Croni, quien cubre el estreno en París de *Le grand cérémonial* abordando únicamente la fábula edípica de la pieza y reduciendo los aspectos escénicos del montaje a una nómina actoral.

A propósito del estreno en Barcelona de *Fando y Lis* y *El Triciclo* en junio de 1966, *Yorick*, por cuestiones éticas, en lugar de publicar su propia crítica presenta una selección de la prensa barcelonesa. No sabemos hasta qué punto se trata de una selección arbitraria o no, pero el caso es que prácticamente todos los extractos (incluido el firmado por Martí Ferreras de que hablábamos anteriormente) coinciden en lo que consideramos un grave error y es que confunden el texto escénico con el texto dramático responsabilizando así a Arrabal de todos los aciertos y desaciertos del montaje²⁵.

En otras ocasiones no se trata tanto de una confusión como de una clara apuesta por una perspectiva exclusivamente literaria. Éste es el caso del artículo arriba citado de

1966, p. 3.

²³ Vid. “Espectáculo Arrabal” en *Yorick*, nº 17-18, Barcelona, verano de 1966, p. 33.

²⁴ Son abundantes, por ejemplo, las referencias al “efímero pánico” y al “teatro pánico” en general, propuestas imposibles de atender desde una perspectiva puramente dramaturgica y, mucho menos, literaria. Vid. “Teatro pánico en París” en *Yorick*, nº 8, octubre de 1965, pp. 8 y 17; “Precisiones y no, sobre un Teatro Pánico” en *Yorick*, nº 15, mayo de 1966, p.16; ALCARAZ, M., “¿Técnicas teatrales?” en *Yorick*, nº 30, pp.11-13.

²⁵ “Espectáculo: Arrabal” en *Yorick*, nº 17-18, Barcelona, junio-julio de 1966, p.33.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

Bernard Lesfuergues en el que no se hace la menor alusión al valor dramático de *Fando y Lis* a pesar de las expectativas que crea en el lector la gran fotografía que lo acompaña, referente al estreno de esa misma pieza en París, en octubre de 1965.

El hecho es sintomático en la medida en que demuestra el nivel de formación de la crítica teatral española, un nivel que *Yorick* trata de elevar enfrentándose a la realidad de un panorama que, en ocasiones, no puede dejar de hacerse patente. Sin embargo, no seríamos justos con la revista si no atendiéramos a las críticas firmadas por Bernardo Santareno (nº 7, septiembre de 1965) y Pérez de Olaguer (nº 20, noviembre de 1966), donde se abordan los montajes de *Oración y Fando y Lis* respectivamente desde una perspectiva escénica atendiendo a la labor de dirección, el trabajo actoral, la propuesta escenográfica..., sin dejar de apuntar al ejercicio específicamente dramático de Fernando Arrabal²⁶.

EL FIN JUSTIFICA LOS MEDIOS

La carta, publicada por *Yorick* (nº 22, febrero de 1967), con la que Francisco Jover responde a César Oliva, quien no acertaba a entender los innumerables obstáculos que se interponían a su proyecto (el estreno de *Fando y Lis* por parte de una compañía de teatro universitario), ilustra muy bien las condiciones en las que se veían obligados a trabajar los profesionales del teatro durante estos años:

En efecto, son los obstáculos que todos hemos tenido que salvar. Las ayudas que no llegan, las puertas que se cierran, todo lo que cuentas en tu carta... y hasta lo que no cuentas, aún sucede, ahora, cuando tanto se habla de protección al teatro. En cuanto a la Sociedad General de Autores... Bien. A esa hay que echarla de comer aparte. Se prepara para muy pronto en Barcelona un coloquio público – de los que recientemente se han celebrado tres con franco éxito – para hablar de esta inefable Sociedad, que tan maravillosamente funciona... a la hora de cobrar sus porcentajes. Aquí podríamos hablarte y no acabar, sobre las absurdas decisiones, arbitrarias exigencias, inadmisibles ignorancias, etc., de la S.G.A.E. Pero no quiero hacer esta contestación demasiado larga. Te diré tan solo que no extrañes el silencio que recibió tu petición, ni la negativa que ha recibido el T.U. de Alicante. Aquí, al pedir autorización para la misma obra – *Fando y Lis* – contestaron de entrada que no podían autorizarla porque desconocían la existencia de Fernando Arrabal como autor teatral, y había estrenado ya en más de cinco países. ¡Entre ellos, España, que es lo bueno!²⁷

²⁶ Vid. SANTARENO, B., “*Oración de Arrabal y Bajo vigilancia de Jean Génét en el Teatro Estrella Hall*” en *Yorick*, nº 7, Barcelona, septiembre de 1965, pp. 12-13 y PÉREZ DE OLAGUER, G., “*Fando et Lis de Fernando Arrabal*” en *Yorick*, nº 20, Barcelona, noviembre de 1966, p. 17.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

Frente a este panorama no nos puede extrañar que *Yorick* asuma, entre uno de sus principales objetivos, la defensa a ultranza de Fernando Arrabal y que cuente, para ello, con todos los medios a su alcance. La postura de *Yorick* bien puede sintetizarse a través de las siguientes palabras de Pérez de Olaguer, procedentes de la nota editorial ya citada (nº 15, mayo de 1966):

¿Llega con retraso Arrabal a España? Este es el punto crucial del debate. Cuando en medio mundo se ha polemizado en torno a él, los escenarios españoles empiezan a acogerle. Su brutal presencia escénica irrumpe de la mano de unos pocos conocedores e interesados en Arrabal. Al margen de consideraciones de orden crítico basadas en un estudio profundo y objetivo, creo que debemos alegrarnos ante el acontecimiento. Fernando Arrabal, con su enorme carga explosiva, “dice cosas”. ¿Las dice en una forma actual o “superada”? Este punto, con ser importante, me atrevería a decir que lo es menos ante la conveniencia de su llegada a nuestros escenarios [...].

Las palabras de Pérez de Olaguer responden, efectivamente, a un debate recién iniciado en torno a la actualidad del teatro arrabaliano y a sus posibilidades de adecuación en el contexto nacional. Pero, como vemos, Pérez de Olaguer, como portavoz de la revista *Yorick*, posterga este debate para más adelante. Y es que no es momento todavía para un estudio riguroso, ni tampoco para críticas pudorosas y escrupulosas porque estamos en los comienzos, en la urgencia por hacer llegar a los escenarios españoles el teatro arrabaliano y, con él, las demás propuestas escénicas de vanguardia que revolucionaban (el resto de) Europa.

PRIMER ACTO (1957-1975)²⁸

La revista *Primer Acto* fue la primera revista específicamente teatral de la España franquista. En su primer número (abril de 1957) José Monleón, verdadera alma de la revista, pone de manifiesto el carácter de esta publicación²⁹ cuando señala la diferencia existente entre un teatro del *divertimento* y un teatro comprometido con la realidad de su tiempo, abogando claramente por el segundo tipo y enfrentándose así al teatro del régimen franquista (teatro de evasión o explícitamente propagandístico). *Primer Acto* va a dedicarse, pues, a propuestas teatrales, de dentro y de fuera de España,

²⁷ Vid. “La tribuna del lector”, *Yorick*, nº 22, Barcelona, febrero de 1967, p.2.

²⁸ Hemos querido limitarnos a este primer período de la revista *Primer Acto* por tratarse de una etapa cerrada, como lo son todas las que en este trabajo abordamos.

²⁹ Dirigida por razones burocráticas por José Ángel Ezcurra y, más tarde, por Guillermo de las Heras.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

que traten de esclarecer ese “misterio de la vida” del que habla Monleón citando a Louis Jouvet³⁰, es decir, el de la realidad que nos circunda.

En ese número 1, corroborando las palabras de Monleón, *Primer Acto* publica *Esperando a Godot* y un extracto de *Galileo Galilei*; ambas piezas cuyo valor va más allá de su carácter estéticamente rompedor, al entrañar en sí mismas una exploración de la realidad y plantear algunos de sus problemas. *Primer Acto* va a valorar la obra arrabaliana desde estas mismas premisas, entendiendo que el teatro y su significación van más allá de los logros estéticos de determinado autor o movimiento, aunque sin dejar de atender este aspecto.

DÍAS CONTADOS

El nombre de Arrabal aparece por primera vez en la revista en el nº 39 (enero de 1963), dos años antes de que lo hiciera en *Yorick*, con la publicación de *Oración*. Sin embargo, se trata de una presentación muy distinta en la que la voz de la revista está ausente, dejando la tarea de presentar la pieza a Geneviève Serreau en lo que es un humilde gesto de denuncia, dada la falta de estudios españoles sobre el teatro arrabaliano. El artículo de Serreau, además de introducir la idea de un “teatro de la liberación” y de insistir en las particularidades del humor arrabaliano, presenta a Arrabal como dramaturgo español en cuyas piezas se refleja ostensiblemente la coyuntura histórica de la España del momento: “Arrabal es español. Ha vivido en España hasta estos últimos años. Nació al comienzo de la guerra civil y ha crecido en el ambiente de la España de hoy. Sobre este fondo se inscribe su obra; no hay que perderlo de vista”³¹. El artículo, en realidad, está diciendo lo mismo que decía *Yorick*: Arrabal es un dramaturgo español digno de atenderse en su propio país. Pero ahora esta idea adquiere un nuevo sentido: El teatro de Arrabal es oportuno en el marco del contexto nacional por cuanto escenifica aspectos de la realidad española del momento.

Unos años más tarde, en 1966, el nº 74 publica *Ceremonia por un negro asesinado* con ocasión del polémico montaje que de esa misma pieza hicieron Los

³⁰ “Condenados a explicar el misterio de su vida, los hombres han inventado el teatro”. Vid. *Primer Acto*, nº 1, Madrid, abril de 1957; LADRA, D., “José Monleón a través de *Primer Acto*. Cien números y diez portadas” en HERRERAS, E. (ed.), *La crítica teatral y social según José Monleón*, Alzira, Algar, 2002, p. 88.

³¹ Vid. SERREAU, G., “Oración de Arrabal”, en *Primer Acto*, nº 39, Madrid, enero de 1963, p. 45.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

Goliardos, estrenado en el Ateneo³² de Madrid desde una concepción pánica y destinado a representar a España en el Festival de Nancy. El texto viene acompañado por una breve introducción de Monleón que explica las razones de esta publicación y dos artículos que, esta vez, demuestran explícitamente el espacio desde el que habla la revista.

El primero de ellos, firmado por Carlos Rodríguez Sanz, arremete fieramente contra la figura de Arrabal³³, contra la imagen que de sí mismo exhibe y explota³⁴ y contra la filosofía del movimiento pánico³⁵. Pero Rodríguez Sanz, quien demuestra conocer bien la obra arrabaliana, no habla desde la indignación del ignorante, sino desde otro tipo de indignación. Su postura es la de tantos otros críticos de izquierda que consideraban a Arrabal un desertor y veían en su teatro una puerta falsa (y ofensiva) hacia la ansiada libertad. Sin embargo, Rodríguez Sanz apuesta por el montaje de *Los Goliardos*, un montaje que, aunque tilda de “bastante deficiente” en su pretensión de transformar una pieza del absurdo en fiesta pánica, considera oportuno teniendo en cuenta “la pudibundez, la vulnerabilidad y la estrechez vital y cultural del público afectado”. Es por eso que el teatro de Arrabal le merece un juicio “temporalmente positivo”.

Ángel Facio, responsable de la puesta en escena de *Los Goliardos*, es quien firma el segundo artículo que acompaña el texto de *Ceremonia por un negro asesinado*.

³² La información que aporta *Yorick* difiere de la de *Primer acto* en tanto sitúa el lugar de este estreno en el Teatro Beatriz.

³³ “Lo realmente desolador es ese personaje curioso que trabaja laboriosamente en su propio monumento, que se nos propone como fenómeno de feria, que asume, olímpico, el papel de mesías sin evangelio. Entonces nos da en el espinazo que se trata más bien de un indeseable. [...] Como hombre pánico público, Arrabal me parece un “solemne mamarracho” lleno de inventiva, brillante y divertido” en RODRÍGUEZ SANZ, C., “Arrabal en el Ateneo”, *Primer Acto*, nº 74, Madrid, 1966, p. 26.

³⁴ “Este Arrabal, que se autotitula escritor español de expresión francesa, no se sabe muy bien por qué razones, que explota en Francia toda una veta pintoresquista de español perseguido, incomprendido, ibérico y oscuramente genial; cuyas obras, sin embargo, están más en la hora de la Europa del capitalismo y la vanguardia que en la limitada España del subdesarrollo y el neorrealismo frustrado; más en la facilidad de un exilio voluntario y atrayente que en el lento desgaste de una generación en lucha por penetrar y transformar una realidad difícil (no en vano el héroe pánico es el desertor)” en RODRÍGUEZ SANZ, C., *Loc. cit.*, p. 26.

³⁵ “Si el movimiento pánico lucha por una liberación del hombre de sus represiones, de sus inhibiciones, por su regreso a unas formas simples de expresión vital, por una extroversión que elimine o al menos libre temporalmente al hombre contemporáneo de su psique compleja y neurótica, por una fraternidad basada en la relajación de los sentidos, por la sorpresa y la admiración ante las manifestaciones del azar, en suma, por una virginidad de su mirada y una entrega a sus pulsiones eróticas, sexuales, agresivas, eufóricas, etc., la fiesta pánica me parece una enorme estupidez para conseguirlo. [...] La fórmula propuesta para combatir unas limitaciones psicológicas muy concretas del hombre de nuestro tiempo me parece equivalente a la del perro que, porque tiene hambre, ladra a la luna” en RODRÍGUEZ SANZ, C., *Loc. cit.*, pp. 26-28.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

Un artículo que además de explicar el montaje, las improvisaciones pánicas que se dieron en el estreno, las reacciones del público... mantiene la misma postura que Rodríguez Sanz, destacando la necesidad de un teatro como el de Arrabal en el caso particularísimo de la España franquista:

Cuando nos quitemos la boina ya hablaremos. Mientras tanto, y con el fin de posibilitar una progresiva toma de conciencia, que nos libre de tanto prejuicio y de tanto olor a naftalina, tendremos que aceptar lo que somos: burgueses sin conciencia burguesa, patrioterros sin conciencia nacionalista, cristianos sin conciencia cristiana; lisiados. Y, en este caso, no nos quedará más remedio, a la vista del diagnóstico, que buscar los medios adecuados para redimirnos. Así vistas las cosas el pánico puede ser un buen purgante. [...] Eso sí, que quede bien claro, se trata de una situación anormal; de otro modo, sería injustificable³⁶.

El teatro de Arrabal tiene los días contados. Hasta el propio director del montaje concibe el teatro bajo las mismas premisas que lo hace *Primer Acto*, utilizándolo estratégicamente para fomentar cambios en la sociedad y valorándolo, fundamentalmente, a partir de esa capacidad.

GESTOS DE SOLIDARIDAD

Como vemos, la revista *Primer Acto*, a pesar de ser coetánea a *Yorick*, mantiene una postura bien distinta respecto a la conveniencia de hacer llegar el teatro arrabaliano al país. Sin embargo, sus esfuerzos por difundir ese teatro son análogos a los de *Yorick*. En 1963, como ya hemos dicho, saca a la luz *Oración* y en 1965 publica en su propia colección de textos teatrales un volumen dedicado al teatro de Fernando Arrabal en el que aparecen *El cementerio de automóviles*, *Ciugrena*³⁷ y *Los dos verdugos* y en el que se incluyen, además, otros textos como la conocida crónica de José Monleón acerca del estreno de *Los hombres del triciclo* en el Teatro Bellas Artes de Madrid, la carta que Vicente Aleixandre escribió con ocasión del encarcelamiento de Arrabal, sendos artículos de Geneviève Serreau y Alex Prullansky sobre el teatro arrabaliano, la conferencia que Arrabal presentó en Sydney titulada “El hombre pánico” y unas

³⁶ FACIO, A., “ *Ceremonia por un negro asesinado*. Notas al margen para un montaje pánico”, *Primer Acto*, nº 74, Madrid, 1966, pp. 28-32.

³⁷ Controvertida versión de *Guernica* que José Monleón defendió desde una perspectiva “posibilista” y que Arrabal deslegitimó enérgicamente.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

muestras de la correspondencia mantenida entre el autor y José Monleón a propósito de la controvertida versión de *Guernica (Ciugrena)*³⁸.

Bastante más tarde, en el nº 139 (diciembre de 1971), José Monleón introducía, entre las últimas páginas del número, un tímido y a la vez osado alegato a favor de Arrabal que denunciaba su ostracismo en el ámbito teatral español. Monleón comenta el caso de ciertos juicios españoles de carácter ofensivo que no se atreve a reproducir (los de Pedro Gómez Aparicio o los de voces procedentes de los diarios *Arriba* y *Ya*) entre los que incluye el “*curioso artículo firmado por Rodríguez Sanz en el nº 74 de Primer Acto*” para terminar señalando cómo este tipo de voces pueden llegar a añorarse cuando sólo se escucha el silencio. “*Lo peor es el silencio*” dice Monleón y ahí es donde parece residir la *non grata* figura de Fernando Arrabal desde, al menos, el verano de 1967.

LOS EFECTOS DE LA CENSURA

Ni *Yorick* ni *Primer Acto* se atreven a hacerse eco del atentado que sufrió Fernando Arrabal cuando, el 30 de julio de 1967, fue detenido por la policía española en La Manga (Murcia) a raíz de un desafortunado autógrafo pánico que le costó quince días de prisión y, una vez liberado, el título de *persona non grata* en España. Pero lo cierto es que, desde entonces y hasta el fin de la dictadura, su presencia en el panorama teatral español es prácticamente nula. De hecho, el único estreno programado durante aquellos años fue el del montaje de *Los dos verdugos* que iba a presentar Víctor García y que, finalmente, no presentó porque las autoridades españolas se lo impidieron con la contundencia que las caracterizaba.

Sin embargo, tanto *Yorick* como *Primer Acto* tratan, prudencialmente, de rebelarse contra esta situación. Así es como debemos entender el alegato arriba citado de José Monleón (*Primer Acto*, nº 139, diciembre de 1971), el artículo de Miguel Alcatraz sobre nuevas tendencias escénicas en el que se incluye un apartado dedicado al Movimiento Pánico (*Yorick*, nº 30, enero de 1969) o la discreta y brevísima nota informativa sobre los estrenos, en Lyon, de *Les bandes magnétiques* de Alfonso Sastre y *Concert dans un oeuf* de Arrabal (*Yorick*, nº 59, junio-julio de 1973).

Lo que es obvio es que el malhadado autógrafo pánico de Arrabal fue la excusa perfecta para poner la guinda a un pastel que llevaba mucho tiempo en el horno y que,

³⁸ Col. Primer Acto, nº 5, Madrid, Taurus, 1965.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

por tanto, no hace falta adelantarse a tal suceso para ilustrar el modo en que la censura determinaba la recepción del teatro arrabaliano en España. Como muestra basta un botón, o mejor dos.

Por un lado, la interpretación que ofrece Arroyo en su ya conocido artículo (*Yorick*, nº 8, octubre de 1965) sobre el teatro arrabaliano, una interpretación bastante acertada que, sin embargo, tiende a velar el carácter corrosivo de ese teatro ofreciendo en su lugar una imagen adánica del mismo en la que predominan la inocencia, la pureza, el amor, la dulzura, la magia...y, en definitiva, los rasgos de lo que parece un teatro-virginal-anterior-a-la-caída³⁹. Arroyo trata, así, de frenar o amortiguar los predecibles ataques del sector más reaccionario de la crítica pero, desgraciadamente, su lectura (que podríamos calificar como auto-censurada) crea precedentes alimentando lo que más tarde será una no tan bien intencionada visión “naiv” de la obra arrabaliana que tiende a confundir lo infantil (enormemente subversivo a menudo) con lo ingenuo e inofensivo.

Por otro lado, no podríamos dejar aquí de referirnos a la controvertida versión de *Guernica* que *Primer Acto* publica en 1965 y que, en contra de la voluntad del autor, reedita en 1968, pues tanto la propia manipulación del texto original como la polémica que generó forman parte de los nefastos efectos de una institución policial que pretendía hacerse pasar por una institución cultural.

PIPIRIJAINA (1974-1983)

La revista *Pipirijaina* nació en marzo de 1974 para morir, en esa su primera vida, en el verano del mismo año. Bastante después de la muerte del general Franco, en octubre de 1976, renace de sus cenizas con lo que se considera el primer número de la nueva era. En los números de 1974 Arrabal es una figura ausente; sin embargo, en los del nuevo período será una presencia regular.

³⁹ Arroyo incluye, en esta visión, tanto la llamada “etapa absurdista” como la del “teatro pánico” pues, a su juicio, ambas responden a una misma y personal concepción del mundo, de la vida y del teatro. Destacamos los siguientes fragmentos de su artículo: “El mundo en que se mueve el teatro de Arrabal es siempre el mismo: su propio mundo, el mundo de su infancia, ese rincón ruidoso en el que continúan vibrando los impactos de los graves conceptos. Un mundo puro y elemental, pero también inquietante, cruel, apasionado y cómico”; “Será erróneo y malintencionado tachar de “amoral” lo que es primordialmente un puro canto de amor. Puro, con la pureza, como ya he dicho, del incontaminado mundo de los niños”; “Otra serie de valores esotéricos – el mundo “Pánico” – vienen a dar a estas obras una nueva y más amplia, más sugerente dimensión. El talento y la imaginación de Arrabal han asimilado

El posicionamiento de *Pipirijaina* ante el teatro de Arrabal está de antemano perfilado por los compromisos tanto teatrales como políticos que la revista mantiene con la actualidad del momento. Si la perspectiva de *Primer Acto* era una perspectiva histórica, coyuntural; la de *Pipirijaina* va a ser más bien una perspectiva ideológica y, por tanto, menos condescendiente. *Pipirijaina* da, así, un tercer paso en el camino iniciado por *Yorick*.

El número 3 (diciembre de 1976) publica algunos fragmentos de las cartas que Arrabal escribió a los jefes del Estado español: la *Carta al general Franco* (1971) y la *Carta al rey* (1976). Con este gesto *Pipirijaina* se suma a la misma reivindicación que encontrábamos en las revistas anteriores: Arrabal es un autor español (así es como él mismo se presenta en las cartas⁴⁰) que merece ser reconocido en su propio país.

Pipirijaina reclama, pues, “su presencia y su incorporación activa al teatro y a la sociedad española”. No obstante, la revista se muestra suspicaz ante el contrato que recientemente ha firmado el autor con el empresario Antonio Redondo, productor de la macro-empresa madrileña Corral de Comedias, en el que se estipulaba el mantenimiento de una obra arrabaliana en cartel a cambio de la cesión de los derechos de sus obras. La revista reclama su presencia, lo que demuestra que ésta todavía no está normalizada en España; pero el fin ahora ya no justifica los medios.

El nº 4 (junio de 1977)⁴¹ dedica un monográfico a la figura de Arrabal y publica *En la cuerda floja* (o *La balada del tren fantasma*), pieza que, en forma metafórica, habla de ese ansiado retorno de Arrabal a su país. En las primeras páginas del número se advierte muy bien el lugar desde el que habla *Pipirijaina*. De Arrabal no sólo se valora su trabajo artístico como dramaturgo, sino también su valor ideológico como “antifascista consecuente”. El autor se negó a regresar a su país mientras quedaran presos políticos en las cárceles españolas y la revista enfatiza este gesto, por su valor simbólico, al situarlo al frente de su discurso⁴².

a su teatro un nuevo elemento meramente poético: la magia, una reminiscencia de su misticismo juvenil”. Vid. ARROYO, J. F., *Op. cit.*

⁴⁰ “Cuándo podré escribir lo que deseo en mi lengua y en mi propio país? ¿Por qué se me niega este derecho, que es como negar al árbol que permanece agarrado a la tierra?” en *Carta al rey*. Vid. “Arrabal: Cartas a Franco y al Rey” en *Pipirijaina*, nº 3, Madrid, diciembre de 1976, p. 7.

⁴¹ La publicación de *Pipirijaina* no pudo mantener una regularidad mensual o bimensual por lo que a veces encontramos lagunas como la que hay entre diciembre de 1976 y junio de 1977.

⁴² “ARRABAL ha hecho de su exilio, ahora ya voluntario, un último gesto de resistencia y solidaridad. No volverá mientras en España queden presos políticos en las cárceles. Sus obras han comenzado a pasar

Sin embargo, y también desde una escala de valores ideológica, la revista denuncia ese contrato al que ya se refirió en el número anterior. Estamos en una época en la que ya no se trata únicamente de renovar la escena española mediante nuevas propuestas que la saquen de su estancamiento estético, sino también de intentar reformar la institución teatral, sus estructuras, su sistema de producción y difusión... *Pipirijaina* reivindica la necesidad de esas reformas estructurales apoyando el teatro independiente, las cooperativas y todos los nuevos intentos de autogestión que rompan con la jerarquización y la centralización de la cultura, y es por ello por lo que no considera conveniente ese contrato. Arrabal, en lugar de aliarse con los más poderosos, debería haber dado una oportunidad a los grupos alternativos, puesto que son ellos los más interesados en renovar, en sentido amplio, el panorama teatral español. Pero, a pesar de ello, la revista no pierde las esperanzas y hace una llamada tanto a Arrabal como a los profesionales españoles del teatro para que se acerquen mutuamente, para que se encuentren reclamando, entre otras cosas, la necesidad de sustituir "los clichés y tópicos creados en torno a la figura y el teatro de Arrabal por el estudio de su compleja y dilatada producción literaria"⁴³.

Pipirijaina, fiel a sus propuestas, publica en este mismo número lo que puede considerarse el primer estudio serio de la obra arrabaliana aparecido en una revista española de teatro. Se trata de un trabajo de Carlos Isasi Angulo, fallecido en 1976, que formaba parte de un libro inédito en el momento⁴⁴. El autor analiza la producción dramática de Arrabal en su conjunto, atendiendo de manera particular a algunas de sus piezas (*Fando y Lis*, *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, *La aurora roja y negra*) o estrenos (*La guerra de los mil años*⁴⁵, *En la cuerda floja*⁴⁶) y considerando las aportaciones de otros críticos, la mayoría extranjeros, en su trabajo. Se trata, pues, de un estudio bastante completo que sienta las bases de lo que será el discurso crítico en torno a la obra de Arrabal en España:

la censura. Han ocurrido los primeros estrenos, pero Arrabal no ha puesto fecha a su vuelta. "Aunque todos regresen, yo no", en *Pipirijaina*, nº 4, Madrid, junio de 1977, p.1.

⁴³ *Vid. Op. cit.*, p. 2.

⁴⁴ ISASI ANGULO, C., "El teatro de Fernando Arrabal" en *Pipirijaina*, nº 4, Madrid, junio de 1977, pp. 3-19. No hemos podido comprobar la existencia de una publicación que recoja este trabajo. Para conocer la labor de este crítico remitimos a ISASI ANGULO, C., *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid, Ayuso, 1974.

⁴⁵ Estrenada en Nüremberg, el 26 de enero de 1974, bajo la dirección de Jorge Lavelli, aunque en 1972 ya se había montado en el Forum Theater de Berlín.

-Se señalan y explican los elementos autobiográficos presentes en su obra sin limitar a ello el alcance de la misma⁴⁷.

- La capacidad del autor para recrear su propia biografía de manera artística dotando a deseos y fobias personales de un valor universal explica la conexión entre sus piezas y el público. Aunque no se diga explícitamente, se entiende así el carácter catártico de su teatro.

- A la doble vertiente personal y a la vez universal se añade la condición doble de una estética extranjera y, al mismo tiempo, “radicalmente hispana”⁴⁸.

- Se inaugura lo que Isasi Angulo concibe como una nueva periodización de la producción dramática arrabaliana que no tardará en consolidarse: “teatro del absurdo” (1952-1962), “teatro pánico” (1962-1968) y “teatro de guerrilla” (desde 1968).

- Se plantea, sin resolver, la problemática de encasillar la primera etapa de la obra arrabaliana dentro del “teatro del absurdo”, una problemática surgida en el seno de la crítica extranjera que todavía no se había establecido en España⁴⁹.

Exceptuando este artículo de Isasi Angulo, la publicación de *En la cuerda floja* y la de los extractos de las cartas escritas por Arrabal a Franco y al rey, la presencia de Arrabal en *Pipirijaina* va a ser una presencia escénica, es decir, motivada por los estrenos de sus piezas, ya sea dentro o fuera de España.

UN ESTRENO POLÉMICO

⁴⁶ Esrenada en el Festival de Avignon, el 3 de agosto de 1974, en el Théâtre Ouvert, bajo la dirección de Pierre Constant.

⁴⁷ “Sería ingenuo por mi parte creer que la obra de Arrabal se explica total y suficientemente con referencias de tipo autobiográfico en un intento psicoanalizador de su personalidad. [...] Pero tan equivocada resultaría una interpretación exclusivamente autobiográfica como un intento de eludir el peso de la peripecia vital del autor en su propia obra. Arrabal es la figura del teatro español que ha llegado más a fondo a nivel teatral en el proceso de literaturización de su propio YO” en ISASI ANGULO, C., *Op. cit.*, p. 8.

⁴⁸ “El intento de liberación de los ligámenes de tipo religioso, maternal, político opresivo o sexual del dramaturgo halla eco en el espectador cuyo deseo de ruptura de tales lazos es paralelo. El éxito de Arrabal en todo el mundo – únicamente comparable al de García Lorca y nuestros autores del Siglo de Oro – es una prueba del carácter universal de su cosmovisión, tan radicalmente hispana, por paradójico que parezca” en ISASI ANGULO, C., *Loc. cit.*, p. 8.

⁴⁹ Se trata de la única nomenclatura no avalada por la voz autorial. Arrabal se negó a catalogar sus primeras piezas dentro del llamado “teatro del absurdo” entendiéndolo que si lo hacía aceptaba unas influencias inexistentes dado que, en el momento de la génesis de esas piezas, desconocía por completo la obra de los representantes del absurdo. Pero la postura de Arrabal no puede entenderse sin la previa existencia de una crítica excesivamente genealógica dispuesta siempre a desvalorizar una producción en nombre de sus “influencias”. La problemática refleja, así, las relaciones que median entre la voz autorial y el discurso crítico.

El 1 de abril de 1977 se estrenó en el Teatro Tívoli de Barcelona *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, primer estreno en España de una pieza de Arrabal en régimen de empresa. El autor, como no podía asistir al evento, pidió a su hermana Carmen y a ya entonces prestigiosos críticos como Moisés Pérez Coterillo, director de *Pipirijaina*, o Ángel Berenguer, profesor de la New York University, que acudieran en su lugar. Es así como Arrabal se enteró del despropósito: “todo el final, que es una de las escenas más sorprendentes del teatro, transformada en una mamarrachada de revista antigua. Con un actor tomándose un polo y el otro cantando una vulgarísima canción (inventada) del peor ridículo” le contaba, según el propio Arrabal que es quien habla, la hermana por teléfono. “¿Es posible que se haya inventado un final tan diferente en texto y situación... que rompe la construcción de mi pieza y su carácter cíclico? Si fuera cierto no lo aceptaría” se pregunta el dramaturgo⁵⁰. Y, como era cierto, no lo aceptó, recurriendo a la SGAE y al director Tom O’Horgan, quien estaba dispuesto a recuperar el sentido original de la obra en un tiempo mínimo.

Pipirijaina (nº 4, junio de 1977) publica las dos cartas que escribió Arrabal a propósito de este polémico montaje dirigido por Klaus Michael Grüber (de la Schaubühne de Berlín), aunque resultado de un trabajo colectivo entre el director, el escenógrafo José Arroyo y el actor Adolfo Marsillach. Pero no es sólo la indignación lo que mueve a la revista a apoyar a Arrabal ante semejante atropello, sino que, en última instancia, se trata de denunciar lo que ese régimen de empresa supone a la hora de la práctica teatral: “El primer estreno de Arrabal en régimen de empresa iba a desencadenar una polémica sin precedentes, en la que la propia prensa diaria y semanal ha debido tomar partido”⁵¹. Así es como *Pipirijaina* encabeza su discurso, enfatizando el hecho de que la víctima de esta política cultural es el propio autor, quien no habría corrido estos riesgos de no haber firmado aquel contrato con una de las empresas teatrales más comerciales de España.

En el número siguiente (nº 5, noviembre de 1977) Francisco Torres Monreal retoma la polémica señalando los errores de aquel estreno: escenografía demasiado pomposa que en lugar de crear ambiente parecía querer crear por sí sola la obra; ritmo

⁵⁰ Fragmento de la carta que Arrabal escribió a los actores Marsillach y Prada, publicada por *Pipirijaina* junto a la que el dramaturgo dirigió a la propia revista en busca de apoyo. Vid. “Correspondencia de un estreno polémico: *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*” en *Pipirijaina*, nº 4, Madrid, junio de 1977, pp. 10-13.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 10.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

excesivamente lento que hace que los personajes, en vez de pisarse los finales de sus intervenciones, se regodeen en ellos con parsimonia y delectación y, por supuesto, todas las aberraciones a las que se refirió Arrabal en sus cartas. “El público español que haya contemplado sólo este estreno de Arrabal puede estar seguro y tranquilo de una cosa: aún no conoce su teatro” afirma Torres Monreal. La crítica demuestra así la enorme distancia que puede mediar entre un texto dramático y su puesta en escena, algo que en *Yorick* todavía no estaba demasiado claro.

Pero el artículo de Monreal va más allá de esto, pues también pretende contestar a algunas de las críticas que aparecieron con motivo del estreno en el Tívoli. La mayoría de ellas apuntaban al desfase histórico de una pieza escrita en 1966 y representada en 1977; algo habitual en la prensa española que, durante la transición, se empeñaba en considerar la obra de Arrabal en general como una obra desfasada, como si sus denuncias contra la opresión, la tiranía y la falta de libertades hubieran dejado de tener sentido entre los españoles. El discurso oficial de los años de la transición era el del borrón y cuenta nueva, de manera que la dictadura era considerada un mal sueño digno de olvidarse, mientras que las ansias por una democracia todavía pendiente llevaban a creerla realizada plenamente. Torres Monreal explica (y denuncia) esta tendencia a poner fecha de caducidad a un teatro que conserva su vigencia: “Quizás nuestra sociedad “democrática” – entiéndase de “dictadura burguesa” – tenga ganas y hasta motivos, no sé si razonados, de olvidar los contenidos de estas obras: la omnipotencia del general Franco con su corte de oportunidades (sic) y aduladores, y el exilio de la inteligencia española durante la larga dictadura de la posguerra”.

Pero el artículo de Torres Monreal también responde a José Monleón, quien se planteó la conveniencia de reiniciar la penetración de Arrabal en España precisamente con *El Arquitecto*, obra pánica que consideraba excesivamente revolucionaria en forma y contenido⁵²:

Vuelvo a las preguntas de Monleón. El tiempo dará la respuesta adecuada. Por mi parte, yo me arriesgo a aventurar que valía la pena empezar por el teatro pánico. Se podía haber empezado por el principio, por Pic-nic, por ejemplo. Así ocurrió en Francia. [...] Pero, de haber empezado por ese teatro primero de Arrabal, se habría producido posiblemente el mismo malentendido que se produjo en España: a Arrabal se le

⁵² Vid. *Triunfo*, 16 de abril de 1977.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

confundió funestamente con el autor de Pic-nic o El Triciclo. Toda una trayectoria vanguardista confundida con unos brillantes inicios⁵³.

ARRABAL EN ESCENA: ALERTA MÁXIMA

La crítica que firma Alberto Fernández Torres acerca del estreno, en mayo de 1977, de *El cementerio de automóviles* en el Teatro Barceló de Madrid (nº 5, noviembre de 1977) ofrece nuevos datos a la hora de entender la postura de *Pipirijaina* ante el teatro de Arrabal. Fernández Torres defiende la fuerza subversiva del texto arrabaliano, pero denuncia los excesos de la puesta en escena de Víctor García: espectacularidad, descohesión, abstracción y esteticismo. “La idea que el espectador saca de Arrabal no puede ser más triste: ni le llega realmente a revolver el estómago, ni le permite una reflexión” concluye Fernández Torres⁵⁴. *Pipirijaina*, en su lucha contra las macroproducciones, se muestra crítica ante los trabajos de los directores más queridos por Arrabal (Víctor García, Tom O’Horgan o Jorge Lavelli) por cuanto todos ellos tienden a la espectacularidad, al derroche y a la auto-complacencia.

En septiembre de 1978 Moisés Pérez Coterillo, director de *Pipirijaina*, nos habla de la IV Sesión Mundial de Teatro de las Naciones celebrada en Caracas, donde La Mama ETC en colaboración con The Nelly Vivas Company ofrecieron un nuevo montaje de *El Arquitecto*, esta vez dirigido por Tom O’Horgan. Tanto la puesta en escena de Tom O’Horgan como el trabajo actoral son, en opinión del crítico, de una calidad insuperable pues la propuesta se adhiere al texto de Arrabal con fidelidad y rigor profesional además de acentuar algunos de sus rasgos con la presencia en escena de un actor de raza blanca y otro de raza negra. Sin embargo Pérez Coterillo denuncia lo que considera una “concepción narcisista del trabajo teatral”, algo propio de una figura como Tom O’Horgan, quien había abandonado el teatro independiente para lanzarse de cabeza a las superproducciones del *star system*⁵⁵. *Pipirijaina* es excéptica ante la idea de un teatro subversivo y, al mismo tiempo, comercial y por eso se mantiene alerta ante estos intentos.

⁵³ TORRES MONREAL, F., “Crítica de Barcelona: *El arquitecto y el emperador de Asiria*” en *Pipirijaina*, nº 5, Madrid, noviembre de 1977, pp. 53-55.

⁵⁴ FERNÁNDEZ TORRES, A., “Crítica de Madrid: *El cementerio de automóviles*” en *Pipirijaina*, nº 5, Madrid, noviembre de 1977, p.56.

⁵⁵ PÉREZ COTERILLO, M., “U.S.A.: La sabiduría teatral de Tom O’Horgan” en *Pipirijaina*, Madrid, septiembre de 1978, pp. 69-71.

Otra cosa muy distinta fue la que ofreció Gall Groc en el Festival de Sitges de 1979 llevando a escena *Guernica* en su versión original. Ángel Berenguer (nº 11, noviembre-diciembre de 1979) valora el acierto de este texto de Arrabal al individualizar lo que hasta entonces se había considerado una tragedia colectiva sin nombres ni apellidos. Berenguer aplaude la ausencia del tono épico, heroico, grave en lo que es “la alucinante tragedia de una pareja de viejos – niños -, sin edad, atrapados en la avalancha de una historia que les viene grande al sorprenderlos en una actitud ridícula, antiheroica (y por ello más real que el llamado realismo de posguerra)”, defiende la pieza porque “es obra que no admite concesiones esteticistas” como sí ocurre con otras piezas arrabalianas y apuesta por el montaje de Gall Groc, escenificado en el Matadero de Sitges, por universalizar éste el crimen colectivo dotándole así de un sentido que, desgraciadamente, nunca pasa de moda⁵⁶.

LUZ ROJA

En 1980 aparece la crítica al montaje que Ángel Berenguer, en colaboración con Ángel Alonso, dirigió de *Inquisición*, estrenado en la sala Villarroel de Barcelona. El crítico, Joan Manuel Gisbert, se reconoce sorprendido ante los méritos de la puesta en escena de una pieza difícil por privar en ella la palabra y las elipsis temporales. Lo que no acaba de convencer a Gisbert es la equiparación sin matices que se da en el texto arrabaliano entre el fascismo y el comunismo, algo que el montaje podía haber tratado con mayor sensibilidad y sutileza de no haberse mantenido tan fiel al enfoque de Arrabal⁵⁷. Teniendo en cuenta que todavía no estamos en la España socialista, podemos entender que una pieza como *Inquisición*, que demoniza por igual a fascistas y comunistas, re-alimentaba un terror fuertemente enclavado en el imaginario nacional que podía obstaculizar el triunfo de la izquierda. *Inquisición* podía estar totalmente justificada en el contexto francés, donde el pensamiento de izquierda ya no era ni tenía porqué ser homogéneo; pero en España, donde las cosas siempre han venido con retraso respecto al resto de Europa, no lo estaba. Y es que Arrabal siempre ha ido por delante;

⁵⁶ BERENGUER, A., “Gall Groc: *Guernica*”, *Pipirijaina*, nº 11, Madrid, noviembre-diciembre de 1979, p.24.

⁵⁷ “Inquisición provoca no sólo rechazos específicamente teatrales sino, en especial, indignaciones ideológicas por la casi total falta de matizaciones en sus ataques”. Vid. GISBERT, J. M., “Oficio de Inquisición” en *Pipirijaina*, Madrid, septiembre-octubre de 1980, pp. 54-55.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

puede que se sirviera de gran cantidad de material “radicalmente hispano”, pero su visión ha estado determinada por vivencias ajenas al contexto nacional.

En 1982, terminando este recorrido por la revista *Pipirijaina*, aparece una crítica, esta vez absolutamente negativa, al montaje de una pieza reciente de Arrabal, *El extravagante triunfo de Jesucristo, Karl Marx y William Shakespeare*, estrenada en el Theatre Intar del Off Broadway. Esta sátira anti-totalitaria y disparatada que centra su ataque en la figura de Fidel Castro (convertido en un enfermo, depravado y pervertido psíquica y sexualmente) no es, a los ojos del crítico Luis A. Díez, únicamente oportunista sino que además resulta inoportuna si tenemos en cuenta “la presente situación en Centro América y los estragos del “reaganismo” en el área latinoamericana”⁵⁸. Luis A. Díez introduce así una novedad: la necesidad de que el teatro se ajuste al contexto internacional. Paradójicamente, si se hubiera atendido a este aspecto con *Inquisición*, ésta podía haber salido mejor parada. Pero Luis A. Díez no se conforma con señalar este grave error, sino que reclama una revisión histórica, ideológica y también estética de este tipo de obras pues la pieza, según él, no sólo enoja, sino que también aburre y concluye su crítica advirtiéndole a Arrabal de que sus “temores, sueños y pensamientos [...] pertenecen mejor al sofá psiquiátrico que a la escena”⁵⁹.

Mientras el juicio de *Primer Acto* era “temporalmente positivo”, el de *Pipirijaina* es ya radicalmente negativo salvando algunas excepciones como el montaje de Gall Groc. El teatro de Arrabal, tal y como se está llevando a escena y tal y como el propio dramaturgo lo está desarrollando, no es conveniente en España. Sin embargo, la revista no cierra definitivamente las puertas al teatro arrabaliano sino que, simplemente, lo conmina a una seria revisión tras la cual podría replantearse su regreso a los escenarios nacionales.

EL PÚBLICO (1983-1992)

⁵⁸ “Pregunta retórica: ¿Cuáles son las posibilidades de un farceur como Arrabal con respecto a los hieráticos y fáusticos Pinochet y Stroessner, o de cara al caso Uruguay, arcadia democrática brutalmente convertida en Gulag austral?. Quizás nunca lo sabremos, porque este dramaturgo afincado en una de las capitales con mejores medios de información ha optado por soslayar todo este océano de horror, moldeado por las directrices de Adolf Hitler (naght und nebel, sic) y Milton Friedman (“darwinismo económico”), para orientar toda su mofa contra el único autócrata populista de las Américas: Fidel Castro” en DÍEZ, L. A., “Los desfases históricos y mentales de Arrabal” en *Pipirijaina*, nº 23, Madrid, julio de 1982, p. 79.

⁵⁹ Vid. DÍEZ, L. A., *Op. cit.*, pp. 78-80.

Con *El Público* entramos ya en una nueva etapa, la del gobierno socialista, con la creación de todo un aparato institucional que pretende proteger, dirigir y difundir la actividad teatral del país. En el número 1 de la revista (verano de 1983) su director, Moisés Pérez Coterillo, anuncia el diseño de un nuevo Centro de Documentación Teatral y señala, entre sus objetivos, la creación de una agencia de información teatral que será la principal fuente documental de *El Público*. Se trata, pues, de una publicación amparada por un organismo estatal, algo determinante a la hora de entender su postura.

A raíz de la polémica que generaron los estrenos de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (Teatro Tívoli de Barcelona) y *El cementerio de automóviles* (Teatro Barceló de Madrid) en 1977, Arrabal decidió anular el contrato que había firmado con Antonio Redondo, retirando su apoyo a las macro-empresas teatrales y ofreciendo una oportunidad a compañías de bajo presupuesto artístico dispuestas a aceptar las condiciones impuestas por el dramaturgo. Esta nueva situación conllevó importantes cambios en la difusión del teatro arrabaliano en España, pues, mientras que la mayoría de los estrenos tenían lugar en ciudades como Huelva, Sevilla, Zaragoza, Teruel o Murcia, las carteleras teatrales de Barcelona y Madrid sufrían una notable ausencia de productos arrabalianos de manera que lo que podría haber sido una saludable descentralización degeneró en una lastimosa marginalización. Es por ello que, aunque el número de montajes de piezas arrabalianas aumentaron considerablemente, ni podemos hablar de una verdadera integración de su obra en el país ni tampoco, como veremos, de una aceptación de la misma.

ANACRONISMO CRÓNICO

Las cuestiones en torno a la actualidad del teatro arrabaliano van a ser también frecuentes en la década de los ochenta. En noviembre de 1985 José Luis Vicente Mosquete, con ocasión de un montaje belga de *En la cuerda floja* estrenado en el Théâtre du Parc de Bruselas, se muestra preocupado por la imagen de España que refleja la pieza arrabaliana (“una España histórica que – sépanlo ustedes, señoras⁶⁰ – ya no existe como tal”), y aboga por una actualización de la misma, pues, aunque el

⁶⁰ Se refiere retóricamente al “centenar y pico de señoras jubiladas – rigurosamente todas de la tercera edad en adelante-“ que aplaudían cortés (e ingenuamente) el montaje.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

montaje “resulta escénicamente notable, y quizá, históricamente conveniente [...] hoy día – y más aquí, en Madrid (España) – precisa una reconversión”. Vicente Mosquete, a pesar de recordar las palabras de Torres Monreal acerca de la actualidad del “teatro de guerrilla” arrabaliano, se distancia de éste último sin acabar o sin querer acabar de entenderlo afirmando que “al exilio lo envejece la historia” y presumiendo que probablemente Arrabal, quien le había confesado a Alfonso Sastre que ya no se reconocía en sus primeras obras, tampoco se reconocería en los personajes de *En la cuerda floja*. El artículo de Mosquete, sobrecargado de hipótesis, lo que hace es enfrentar dos supuestas realidades del presente ante la (anacrónica) ficción de la pieza: por un lado, la de España como estado democrático, en el que ya no parece ser necesario el canto de “victoria de grupo oprimido-revolucionario” alguno; y, por otro, la del propio Arrabal, quien, según Mosquete, “barrunta que ese camino [el abuso de su condición de exiliado] conduce al apatridismo y a la soledad”⁶¹.

El teatro de Arrabal parece estar condenado en España a un anacronismo crónico. El montaje de *Fando y Lis* que la CAS (Compañía de Actores Sevillanos) consigue estrenar en el madrileño Círculo de Bellas Artes en 1985 no hace más que corroborarlo. Se trata de una propuesta que, partiendo de la consideración de que los elementos vanguardistas envejecían el texto, busca actualizar la muy manoseada pieza desde una estética realista (el realismo parece ser que nunca envejece). Pero el texto de *Fando y Lis* no sólo resulta anacrónico desde una perspectiva formal, sino también a nivel de contenido por lo que la CAS introduce un nuevo y esperanzador final a través del embarazo de uno de los personajes (Tuso, convertido ahora en una mujer) que rompe con la estructura circular del texto original. La compañía sevillana se escuda en el beneplácito que otorgó el propio Arrabal a la hora de justificar este radical cambio de sentido; pero, en última instancia, ello obedece al clima de optimismo que, difundido desde el propio Estado, se vivía en el país, en el cual no tenían cabida mensajes desesperanzadores como el que subyace en la fábula de *Fando y Lis*⁶².

⁶¹ En honor a la verdad debemos señalar que su crítica no sólo apunta a ese supuesto anacronismo, sino que también denuncia el tratamiento “exótico” que recibe la obra arrabaliana en el extranjero. En el montaje belga, por ejemplo, en lugar de oírse las voces finales de libertad y los cantos de aleluya, lo que suena es un “pasodoble zarzuelero” que traiciona (y degrada) el sentido del texto arrabaliano. Vid. VICENTE MOSQUETE, J.L., “Arrabal y su exilio, *En la cuerda floja*” en *El Público*, nº 25, Madrid, noviembre de 1985, p. 15.

⁶² Cfr. POBLACIÓN, F., “*Fando y Lis*, Arrabal en clave realista” en *El Público*, nº 25, Madrid, noviembre de 1985, p. 16.

En 1987 el Teatro Estable de Zaragoza estrena *El gran ceremonial*, una obra pánica de Arrabal. El número de diciembre de 1987 da cuenta de ello publicando una entrevista al director y escenógrafo de la compañía, Mariano Cariñena, quien pone el dedo en la llaga cuando afirma que “en este país se da un fenómeno muy curioso. Tenemos mucha costumbre de considerar superado a un autor. Ocurrió con Bertolt Brecht; todo el mundo le tenía superado, pero nadie le conocía. Arrabal es un autor maldito para muchos, pero yo creo que nadie ha llegado a conocerle realmente”⁶³.

El teatro de Arrabal, pese a tanta tinta vertida en su nombre, es todavía un gran desconocido y, sobre todo, un gran incomprendido en esa “*su propia patria*” que tanto ha hecho por recuperarlo. La crítica firmada por Juan Cobos Wilkins (verano de 1985), destinada a cubrir el montaje de *Fando y Lis* que la Cía. La Parra ofreció en Huelva, parece corroborar las palabras de Cariñena en lo que es la primera aparición de Arrabal en la revista *El Público*: “Fernando Arrabal – sobrio traje gris marengo y llamativo pañuelo de colores rodeándole el cuello artísticamente – llegó a lo que llaman los carteles turísticos como cuna del Descubrimiento”. Así es como Cobos Wilkins empieza su artículo, retrotrayéndonos a la época de *Yorick*, cuando se empleaba el pintoresco aspecto del dramaturgo para despertar la atención de un público adormecido. Y es que, si algo resulta ahora desfasado, es la voz del propio crítico, quien no hace la menor alusión a las características del montaje, cuando sólo éstas podrían explicar el gran error al que termina llegando cuando confunde un círculo vicioso (el de la pieza arrabaliana cuyo argumento trata de sintetizar) con un “hermoso viaje” (el de la visión que ofrece La Parra): “Decía Kavafis que no era llegar a Ítaca lo más importante, sino el viaje en sí, que era ese hermoso viaje lo mejor que Ítaca ofrecía. Arrabal dice: La vida es la memoria y el hombre es el azar”. Cobos Wilkins se mueve en tierras pantanosas al hablar de un texto que desconoce y, por si ello fuera poco, trata de velar ese desconocimiento con la cita de una sentencia pánica absolutamente descontextualizada⁶⁴.

⁶³ PUYÓ, Carmen, “Teatro estable: Cuatro actores con Arrabal” en *El Público*, nº 51, Madrid, diciembre de 1987, pp. 29-30.

⁶⁴ Vid. COBOS WILKINS, J., “Arrabal en Huelva” en *El Público*, Madrid, verano de 1985, p. 53.

ASIGNATURA PENDIENTE

Este desconocimiento del que hablaba Cariñena con tanto acierto ya había sido denunciado anteriormente por Pérez Coterillo y Alberto Fernández Torres, quienes, en diciembre de 1985, al abordar la figura de Arrabal en lo que es un sucinto repaso por el teatro español de la transición, reclaman la presencia de sus últimas piezas en los escenarios del país, donde la obra arrabaliana parecía haberse quedado estancada en sus primeras épocas⁶⁵. Y es que si se permitiera la difusión de las propuestas más recientes del prolífico Arrabal, probablemente no habría lugar para esas críticas que insisten en hacer de su teatro una pieza de museo digna de la historia, pero no de la escena.

En febrero de 1987, con ocasión del estreno en la sala Villarroel de Barcelona de una de esas últimas piezas del teatro arrabaliano, *Tormentos y delicias de la carne*, Ángel Boix Angelats nos habla de otro problema: el escaso interés que suscita el teatro de Arrabal entre las instituciones españolas. El Centre d’Investigació Teatral, productor del montaje, apenas contó con siete millones, mientras otras figuras como Gassman o El Tricicle se llevan la mayor parte del presupuesto. Por su parte, el director del C.I.T., Ángel Alonso, asegura que “España sigue siendo para él [es decir, para Arrabal] una asignatura pendiente, y no por culpa del alumno, sino de los profesores”⁶⁶. Ángel Alonso invierte, así, la idea generalizada desde hace tiempo según la cual el teatro arrabaliano debe adaptarse al contexto nacional e inaugura una nueva visión de la que, poco después, se hará eco Torres Monreal. Por último, quisiéramos dar cuenta del modo en que el propio Arrabal responde a la pregunta que Pérez de Olaguer le hace, a propósito de este mismo estreno, respecto a su no integración en el teatro español: “Yo creo que ya nunca estaré integrado”⁶⁷.

Lo más novedoso de la producción arrabaliana que se estrena en España en este período son sus piezas del teatro bufo o vodevilesco, escritas por Arrabal a finales de los años setenta y publicadas por Alianza en 1986⁶⁸. Mariano Cariñena es el primero en atreverse a estrenar en España una de esas piezas, *Apertura orangután*, en el Teatro

⁶⁵ TORRES MONREAL, F. y FERNÁNDEZ TORRES, A., “Quince y muchos más títulos de autor para una crónica del teatro de la transición” en *El Público*, nº 27, Madrid, diciembre de 1985, pp. 3-14.

⁶⁶ BOIX ANGELATS, J., “*Tormentos y delicias* de Arrabal en Barcelona” en *El Público*, nº 41, Madrid, febrero de 1987, pp.17-18.

⁶⁷ PÉREZ DE OLAGUER, G., “Arrabal: “En mi teatro no se pone el sol”” en *El Público*, nº 41, Madrid, febrero de 1987, p. 18.

⁶⁸ *Teatro bufo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, ed. de Francisco Torres Monreal. El volumen incluye *Róbame un billoncito*, *Apertura orangután* y *Punk y Punk y Colegram*.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

Estable de Zaragoza en 1989. La crítica de dicho estreno, en el número de abril de 1989, es positiva y avanza una idea sobre la que insistirá más tarde Torres Monreal: “La pieza, en su arquitectura teatral, responde a un vodevil clásico, a la manera de Feydeau, aunque parece entrañar una complejidad mayor, un hálito de rebeldía”⁶⁹.

Pero el montaje de *Róbame un billoncito* que César Oliva estrenó en Murcia en 1990 no parece respetar del todo esa distancia que separa el vodevil clásico francés del vodevil arrabaliano. Fue por ello por lo que la crítica, confundiendo el texto dramático con la propuesta escénica de Oliva, se lanzó contra el genio creativo de Arrabal, insistiendo en que ese humor bufo ya lo habían explotado en España Mihura y Poncela. Torres Monreal, en el número de marzo-abril de ese año, cubre este estreno respondiendo a este tipo de críticas: “Porque Mihura y Poncela, entre un millón de diferencias con Arrabal, suelen reírse de sus personajes, mientras Arrabal se ríe de su sombra, de nuestras sombras y de las sombras que parieron nuestras sombras”. Torres Monreal juzga el montaje de César Oliva teniendo en cuenta los estrenos que del teatro bufo se hicieron anteriormente en París, donde “sí se supo dar a Arrabal lo que era de Arrabal, y a Feydeau lo que era de Feydeau”. Una vez más se demuestra así lo lejos que está España de comprender a un autor que se considera propio.

La crítica de Torres Monreal responde también a otros problemas como es el de la controvertida adecuación del teatro arrabaliano en el contexto nacional. Las piezas vodevilesas, a pesar de estar inspiradas en la vida de la burguesía parisina, no dejan de ser válidas para un público español igualmente burgués, acomodado y supuestamente progresista:

Su humorada molesta cuando rebasa el sentido de la nuestra, nuestras convenciones estéticas, nuestro buen gusto, nuestro exquisito gusto de cultos instalados que dejamos pasar el mundo con protestas olvidadas, resistiéndonos tontamente a reconocer que nos atraparon maniqueismos de sustitución, que no fuimos nunca libres y, lo que es más grave, que carecimos de sentido profundamente crítico.

El teatro bufo de Arrabal molesta porque señala verdades inadmisibles para un público que prefiere transformar la burla corrosiva en humor fácil con tal de no sentirse

⁶⁹ CASTRO, A., “Enredos de amor y otros equívocos de Fernando Arrabal” en *El Público*, nº 67, Madrid, abril de 1989, pp. 23-24.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

aludido⁷⁰. Pero, afortunadamente, podemos contar con la presencia de otro tipo de público joven y postmoderno capaz de enfrentarse sin complejos al humor bufo arrabaliano y capaz de reírse, según interpreta Torres Monreal, “de nuestra seriedad política, de todas nuestras revoluciones frustradas, de nuestras hipocresías, de nuestras derechas e izquierdas igualmente corruptas y oportunistas – como queda a la vista en el vodevil de nuestro panorama político-, de nuestro Occidente cristiano-socialdemócrata que poluciona hasta la estratosfera y fabrica armas “defensivas”. En definitiva: de nuestra incapacidad para reírnos de nosotros mismos.” El teatro bufo arrabaliano es, en opinión de Torres Monreal, un teatro tremendamente actual en el marco de la sociedad española del momento y, si cabe hablar de una necesidad de adecuación, no es responsabilidad del teatro arrabaliano, sino del público español, quien debería aprender a ser más sincero consigo mismo.

El humor es sin duda uno de los rasgos del teatro arrabaliano digno de atenderse, como ya lo anunció Geneviève Serreau a finales de los años cincuenta. En el número de julio-agosto de 1989 aparece en *El Público* la reseña de un estudio titulado *El humor de Fernando Arrabal*, donde su autora, atendiendo únicamente a la producción arrabaliana del período 1953-69, analiza el humor arrabaliano como recurso armonizador que permite la digestión de esas piezas, comparándolo con el humor de Chaplin o el de Ionesco⁷¹. Torres Monreal, en el artículo que nos ocupa, da un nuevo paso avanzando en lo que es la producción dramática de Arrabal y acentuando el carácter corrosivo y hasta anti-digestivo del humor bufo. De este modo, el crítico consigue liberar el humor arrabaliano de la tendencia “naiv” en la que estaba siendo encorsetado⁷².

FINAL DE TRAYECTO

⁷⁰ “Está claro que el juego era peligroso con este teatro vodevillesco en el que las sentencias rotundas, la ironía a momentos del presente, los tics de connivencia, los guiños, los dobles sentidos, el no dejar títere con cabeza, la mofa de todo, de todos y, ante todo, de uno mismo, podían perder eficacia. Y, vamos a ser sinceros, alguna eficacia sí que pierden para nosotros, adultos nostálgicos, pues la ironía y la malicia nos cogen hoy ya distanciados, no concernidos, instalados, no comprometidos, montados en el carro de la sociedad neo-capitalista de consumo que tanto criticáramos; o mendigando las migajas de ese poder, de esa cultura, que había que aniquilar” en TORRES MONREAL, F., “Entre el disparate y la utopía” en *El Público*, nº 77, Madrid, marzo-abril de 1990, p. 56.

⁷¹ GUIRAL STEEN, Maria Sergia, *El humor en la obra de Fernando Arrabal*, Madrid, Ed. Playor, 1988. Vid. *El Público*, nº 70-71, Madrid, julio-agosto de 1989, p. 113.

⁷² Cfr. TORRES MONREAL, F., *Op. cit.*, pp. 56-57.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

Pero aquí nos quedamos, en el teatro bufo. *El Público* da cuenta de otros estrenos de Arrabal en el extranjero: *La travesía del imperio*, *El breviario de amor de un halterófilo* (ambas en París), *Una doncella para un gorila* (en Quebec) o las óperas que dirigió en Lieja (*Goyescas* de Enrique Granados y *La vida breve* de Manuel de Falla). Por lo que se ve, los escenarios españoles sólo conocen sus piezas del absurdo (*El triciclo*, *Fando y Lis*, *El cementerio de automóviles*, *Guernica* y *Ceremonia por un negro asesinado*), algunas del pánico (*El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, *El gran ceremonial*) y las del teatro bufo, incluidas dentro de lo que se considera “teatro de guerrilla” (*Apertura orangután*, *Róbame un billoncito*). Estrenos como los que se hicieron en la sala Villarroel de Barcelona (*Inquisición*, *Tormentos y delicias de la carne*) apenas han tenido repercusión, pues nadie se ha vuelto a embarcar por esas aguas desconocidas de la producción arrabaliana.

Es muy significativo que obras como ... *Y pondrán esposas a las flores* (1969) o *En la cuerda floja* o *La balada del tren fantasma* (1974), explícitamente ligadas a la historia reciente de España y potencialmente muy apropiadas para reflejar el apego que Arrabal sentía por “su propia patria”, no hayan sido estrenadas en España (no, al menos, por compañías profesionales). Se trata en ambos casos de piezas difíciles de llevar a escena, la primera por su carga pánica que tanto ha traumatizado a los españoles y la segunda por la parafernalia que requiere el atrezzo; pero, por lo visto, al teatro español no le han interesado nunca los retos.

Respecto al estreno, en 1978, de *Oye, patria, mi aflicción* a cargo de la compañía de Aurora Bautista las opiniones son muy diversas. *Pipirijaina*, que es quien debería haber dado cuenta de ello, no lo hace. Por eso nos parece justo y, al mismo tiempo extraño, que Fernández Torres y Pérez Coterillo (colaborador y director, respectivamente, de la revista *Pipirijaina* y, después, de *El Público*) se hagan eco de este estreno en el artículo ya citado de *El Público* (diciembre de 1985), calificándolo como “seguramente el más cumplido de los espectáculos de Arrabal producidos en España” y lamentando “que, sin embargo, no conoció tampoco demasiada fortuna”⁷³.

⁷³ PÉREZ COTERILLO, M. y FERNÁNDEZ TORRES, A., “Quince y muchos más títulos de autor para una crónica del teatro de la transición” en *El Público*, nº 27, Madrid, diciembre de 1985, pp. 3-14.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

Por el contrario, José Monleón y Peter L. Podol consideran el montaje como un auténtico éxito⁷⁴.

No es ésta la única y sorprendente divergencia de opinión que hemos encontrado en nuestro rastreo por la prensa teatral española, pues en ese mismo artículo de Fernández Torres y Pérez Coterillo se menciona también aquella famosa y polémica puesta en escena de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* de 1977 para darnos de ella una visión radicalmente distinta de la que ofreció *Pipirijaina*:

La polémica hizo correr ríos de tinta entre el autor y sus productores. Hoy, calmadas las mareas de la polémica, habría que decir, al menos, que la factura del espectáculo era excelente, el espacio un prodigio de concepto y la interpretación de Prada y Marsillach una gran lección de profesionales. El sello de Grüber era inconfundible, y el resultado, de una gran dignidad, de una limpieza admirable.

Desconocemos las razones que llevan a este giro de ciento ochenta grados en lo que es la valoración de una propuesta escénica, pero hemos querido dejar constancia de estas divergencias (y de éstas nuestras propias lagunas) porque también ellas denuncian por sí mismas el confuso estado en que se encontraba (y se encuentra) el estudio del teatro arrabaliano en nuestro propio país.

EPÍLOGO

Pese a no formar parte de este trabajo, conviene destacar la labor periodística de las revistas *Triunfo* y *Índice*. Las escasas páginas teatrales de *Triunfo* estaban, ya desde los años cincuenta, a cargo de José Moleón y tanto *Yorick*, como *Primer Acto* e incluso *Pipirijaina* hacen a menudo referencia a su trabajo en el semanario. Por lo que respecta a *Índice*, destaca por ser la primera publicación española que presenta con rigor las características del movimiento pánico y por servir así de fuente a las demás revistas teatrales.

⁷⁴ Vid. MONLEÓN, J., “*Oye, patria, mi aflicción*” o donde el autor es al fin bien recibido en su país”, *Triunfo*, nº 801, 1978; PODOL, P.L., “Introducción” en ARRABAL, ... *Y pusieron esposas a las flores*, Salamanca, Almar, 1984.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

BIBLIOGRAFÍA

- *Yorick, revista de teatro*, ed. facsímil en formato digital, Centro de Documentación Teatral.
- *Pipirijaina*, ed. facsímil en formato digital, Centro de Documentación Teatral.
- *El Público*, ed. facsímil en formato digital, Centro de Documentación Teatral.
- *Primer Acto*, nº 1, abril de 1957.
- *Primer Acto*, nº 39, enero de 1963.
- *Primer Acto*, nº 74, 1966.
- *Primer Acto*, nº 139, diciembre de 1971.
- BERENGUER, A., “Introducción” en ARRABAL, F., *Pic-nic, El triciclo, El laberinto*, Madrid, Cátedra, 1977, 2002.
- LADRA, D., “José Monleón a través de *Primer Acto*. Cien números y diez portadas” en HERRERAS, E. (ed.), *La crítica teatral y social según José Monleón*, Alzira, Algar, 2002.
- MIRAS, D., “El hombre de teatro en la revista *Triunfo*” en HERRERAS, E. (ed.), *Op. cit.*
- PODOL, P.L., “Introducción” en ARRABAL, F., *...Y pondrán esposas a las flores*, Salamanca, Almar, 1984.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español del S. XX*, Madrid, Cátedra, 1975-1997.
- TAYLOR, D., “Introducción” en ARRABAL, F., *El cementerio de automóviles, El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, Madrid, Cátedra, 1984.
- TORRES MONREAL, F., “Introducción” en ARRABAL, F., *Fando y Lis, Guernica, La bicicleta del condenado*, Madrid, Alianza, 1986.
- TORRES MONREAL, F., “Introducción” en ARRABAL, F., *Teatro bufo*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- TORRES MONREAL, F., “Introducción” en ARRABAL, F., *Teatro pánico*, Madrid, Cátedra, 1986.
- TORRES MONREAL, F., “Preliminar” en ARRABAL, F., *La travesía del imperio*, Madrid, Burdeos, 1988.

Sonia Montero: “Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)” (34 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368