

10



**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Facultad de Filosofía y Letras.**  
**Colegio de Literatura Dramática y Teatro**



La obra *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*  
de Fernando Arrabal  
y un proyecto para su puesta en escena



**FACULTAD DE FILOSOFIA  
Y LETRAS**  
**COORDINACION DE LITERATURA  
DRAMATICA Y TEATRO**

Tesis que para obtener el título de Licenciado  
en Literatura Dramática y Teatro presenta  
Raúl Matías Molina

México D. F.

2002

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A toda la gente que  
sufrió  
vivió  
y gozó  
conmigo durante la carrera**

**A la paciencia de Oscar Armando.  
Y también a Oscar Armando por  
la osadía de asesorarme.**

**A Lech**

**A mis papás**

# ÍNDICE

La obra *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* de Fernando Arrabal  
y un proyecto para su puesta en escena

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1. El contexto de la obra.</b>	<b>12</b>
<b>1.1. Fernando Arrabal. Tres contradicciones determinantes en su vida y obra.</b>	<b>12</b>
1.1.1. La vida familiar de Fernando Arrabal como reflejo de la guerra civil española.	13
1.1.2. La vida de Arrabal durante la dictadura	16
1.1.3. Un prolífico escritor que "escribe en francés y sueña en español"	18
1.1.4. La obra de Arrabal: profundidad temática contra teatralidad	21
<b>1.2. El movimiento pánico</b>	<b>25</b>
1.2.1. El pánico: un movimiento que "nunca existió".	25
1.2.2. La apariencia de las individualidades artísticas	27
1.2.3. La realidad del movimiento.	35
1.2.4. Los planteamientos teatrales.	39
<b>Capítulo 2. Análisis del texto <i>El Arquitecto y El Emperador de Asiria</i> de Fernando Arrabal.</b>	<b>42</b>
<b>2.1. Personajes, trayectoria y estructuras.</b>	<b>42</b>
2.1.1. Los personajes y la estructura formal.	42
2.1.2. Trayectoria.	47
2.1.3. La estructura temática	49
<b>2.2. Análisis histórico- circunstancial.</b>	<b>55</b>
2.2.1. Eurocentrismo y el mito del buen salvaje	55
2.2.2. El pensamiento popular sobre Asiria	60
2.2.3. La negación del otro.	63
<b>Capítulo 3. La puesta en escena</b>	<b>67</b>
<b>3.1. Antecedentes.</b>	<b>67</b>
<b>3.2. La evolución de la puesta en escena</b>	<b>82</b>
<b>Capítulo 4. Observaciones finales.</b>	<b>86</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>90</b>
Acerca de Fernando Arrabal, El movimiento pánico, y el texto <i>El Arquitecto y el Emperador de Asiria</i>	90
Acerca de la puesta en escena	92
Bibliografía complementaria	93
<b>Anexo 1.</b>	<b>94</b>



<b>Anexo 2</b>	<b>101</b>
<b>Anexo 3.</b>	<b>105</b>
Presentación	106
Sinopsis y breve descripción de la puesta en escena.	108
Sinopsis.	108
La puesta en escena.	109
Calendarización general del trabajo	115
Participantes pretendidos para el proyecto.	116
Imágenes de la obra.	120

## INTRODUCCIÓN

Pero, en un mundo en que los hombres que nos rodean ya no creen más en nada o pretenden creer para estar tranquilos, aquel que ahonda en sí mismo para enfrentarse a su condición, a su falta de ideales, a su necesidad de vida espiritual, es tomado por fanático o por ingenuo. En un mundo cuya norma en vigor es hacer trampas, aquel que busca "su" verdad es tomado por hipócrita.

**Eugenio Barba**, *Las islas flotantes*.

Oía frecuentemente en mis clases de la Facultad que no existen recetas para dirigir obras de teatro, también era común el comentario de que cada puesta en escena es única e irrepetible, por ser artística, personal y subjetiva.

Un resultado en el teatro es difícil de prever, porque se maneja material vivo como son los actores. Un resultado previsible en una puesta en escena es algo indeseable, porque generalmente es la consecuencia de un producto intelectual y mecánico y no artístico y sensible. Mecánico no significa preciso, la precisión es un elemento del espectáculo teatral, pero no entendido como rigidez, sino como una partitura donde el actor puede interpretar; o como lo explica Grotowski "Las riveras de un río" que son trazadas por el director y el río es el fluir del hecho teatral.

En mi trabajo como director me gusta la libertad: que los actores se sientan libres, lo que no significa desatendidos, mi objetivo es ponerlos en el lugar y la situación ideal para que transgredan y se transgredan.

El material espontáneo en la actuación debe ser equilibrado por la precisión por lo que tampoco pretendo improvisar. La dirección escénica es mucho más que sólo la planeación rígida o la improvisación, para superar estos extremos existen procesos en los ensayos que permiten encontrar un amplio espectro de posibilidades estéticas y humanas. Además los ensayos deben complementarse con entrenamiento: es decir, investigaciones prácticas y constantes de las posibilidades de la actuación.

Pero el teatro no es sólo subjetivo, para realizar una puesta en escena existen una serie de elementos objetivos, como iluminación, vestuario, escenografía, utilería, etc.

También son elementos objetivos los estudios concretos sobre puestas en escena, así como estudios de autores y directores, videos biográficos o de trabajo.

Estos últimos elementos no deberían limitarse a lo estrictamente necesario por parte de los directores, sino que deberían servir como su herramienta constante para mejorar la calidad de sus espectáculos. Esta investigación teatral es ideal que se haga de una manera multidisciplinaria, apoyándose en la Antropología, la Psicología, la Sociología, en las Ciencias del Lenguaje, etc, para tener distintas y más completas perspectivas del arte del teatro.

En México los directores no procuran el entrenamiento de los actores por incosteable, ni la investigación teatral por negligencia. En cuanto se obtiene el éxito que permita el sustento económico, se repiten las fórmulas para las puestas en escena, esto dista mucho de la creación y del hecho artístico. Lamentablemente, en una época de crisis económica, como la que estamos viviendo en este país, son extraordinarios los casos en que se puede cumplir efectivamente con ambas condiciones, pero su dificultad no significa su imposibilidad.

El entrenamiento y la investigación teatral son las bases de donde podemos construir un espectáculo teatral vital y de calidad. Pero estas tareas no nos deben conducir a dogmas ni a posturas rígidas, por el contrario, lo ideal es que se conviertan en un sostén para la libertad.

La libertad es un factor esencial para la creación, a mí me sorprende ver la rigidez de algunos proyectos no sólo de principiantes, sino también de profesionales. Y lo más grave es que la mayoría de los funcionarios culturales del país alientan proyectos de este tipo por falta de una adecuada preparación en la materia.

Cada proyecto de puesta en escena debe de ser esencialmente único porque cada obra es distinta, y los procesos de trabajo son particulares porque son distintas las épocas de los textos, los actores, e inclusive un actor es distinto de una puesta a otra, de

un director a otro, de un compañero a otro. El teatro, por ser un arte que maneja la dimensión del tiempo, es irrepetible.

Los proyectos teatrales tradicionales se realizan sobre todo para prever los altos costos de la producción: ¿Pero cómo saber lo que es necesario sin limitar a los actores, al director y a los artistas plásticos? Los elementos materiales acordes con un espectáculo surgen durante los ensayos; un proyecto escenográfico que evolucione debería ser lo más normal.

Un espectáculo que no crezca durante los ensayos es algo prácticamente imposible, el director profesional y con sentido crítico y artístico sabe reconocer durante este proceso los caminos que pueden llevar a superar el proyecto inicial, contar con esta actitud humilde es una señal de conocimiento del hecho teatral.

Grotowski dice que el director es un espectador de profesión y como espectador a mí me alienta ir al teatro porque no sé qué es lo que va pasar, con qué me van a sorprender, ¿qué elementos espectaculares serán los de esta obra? No quiero decir que se busque deliberadamente lo nuevo o lo único.

Cuando se busca lo nuevo, los más ingenuos imitan a la vanguardia. Cuando se busca lo único se crean espectáculos donde prevalece la falta de lógica y de rigor, utilizando efectos que ya utilizaban los futuristas de principios de siglo o los dadaístas de los años veinte o los hacedores de happenings de los años sesenta. No es eso lo que se pretende, la búsqueda no debe ser artificial, sino cumplir un proceso.

Este proceso se alimenta del entrenamiento y se enriquece en los ensayos y en las funciones. Grotowski sugiere que el proceso sea integral, no sólo acumular en lo intelectual, sino descubrir en lo subconsciente, de otra manera se rompería el equilibrio; pero el que sea un proceso personal tampoco implica un proceso egoísta, narcisista o cerrado sino de una mutua dependencia con el grupo de individualidades "uno es en los otros".

Tomando en cuenta los conceptos anteriores, mi objetivo en esta tesis es realizar un proyecto de puesta en escena para el texto *El Arquitecto y el Emperador de Asiría* de Fernando Arrabal basándome en una investigación y un estudio amplio del texto y el contexto de la obra, así como de los factores escénicos que intervendrán.

La tesis se divide en 4 capítulos:

1. El contexto de la obra
2. Análisis del texto
3. La puesta en escena.
4. Un capítulo dedicado a las observaciones finales.

El primer capítulo está enfocado a la investigación acerca del contexto de la obra *El Arquitecto y el Emperador de Asiría*, concretamente sobre:

- 1) Los datos del autor Fernando Arrabal, y
- 2) Las características del movimiento pánico,

Conocer el contexto de la obra nos amplía el punto de vista del autor. Los integrantes del montaje necesitan llenar de contenido las líneas del texto, lo que se facilita entendiendo las condiciones en que Arrabal escribió esta obra.

La biografía de Fernando Arrabal la sintetice en tres aspectos:

- Los primeros años de su vida y las relaciones con sus padres en el contexto de la guerra civil española.
- Su traslado a Francia que tiene como consecuencia que el autor tenga dos nacionalidades.
- La respuesta de la crítica a su obra que se divide radicalmente entre los que lo califican de vacío y superficial, hasta quienes lo califican entre los mejores de todos los tiempos.

Los textos dramáticos de Fernando Arrabal son poco difundidos en América Latina, de hecho no existen versiones en español de las obras que escribió a partir de los años 80's, probablemente porque su contenido sería censurado o por su falta de

interés por parte del público por apreciar este tipo de obras, no así de la gente de teatro latinoamericana que lo monta frecuentemente. En otras latitudes como Oceanía, Asia, África, Estados Unidos o Europa sus textos han tenido un interés mayor, pero desafortunadamente su material más reciente sólo se ha presentado en Francia.

Fue difícil conseguir datos recientes acerca de Fernando Arrabal; se consigue fácilmente todo lo anterior a 1976 e inclusive se han realizado estudios importantes de su obra de los años 60's y de años anteriores. Por medio del Internet pude conseguir datos recientes y sin publicar de este dramaturgo, además, ratifique su popularidad y la de sus obras alrededor del mundo.

Un fenómeno del contexto que requirió analizarse aparte fue el movimiento pánico, no fue fácil porque hay poca información, y la que existe en su mayoría se dedica a alabar al "movimiento", además pasa desapercibido por un gran número de historiadores de teatro.

Mi conclusión fue que se hizo un manifiesto, algunos textos y algunas actividades que no alcanzaron a constituirse como "movimiento". Pero había muchos factores que contribuían a provocar confusión. Por eso dividí la sección del capítulo en:

- Explicar por que no existió el movimiento pánico como tal
- El triunfo artístico individual de los creadores del manifiesto y de gente que tuvo alguna relación con sus actividades y que contribuyen a la confusión acerca del "movimiento"
- Las actividades que se realizaron.
- Los conceptos teatrales de Arrabal y Jodorowsky que escribieron durante su etapa pánica.

Arrabal participó en este movimiento que fue una gran broma. Un grupo de amigos se reunía frecuentemente para discutir sobre lo que estaba sucediendo en el arte de Francia en los años sesenta. Y tuvieron la ocurrencia de demostrar la estupidez del estudio de la historia del arte, hicieron un manifiesto totalmente arbitrario, sobre un



fenómeno que bautizaron como *movimiento pánico* del cual apostaron que las generaciones posteriores harían estudios enteros sobre este "movimiento".

Por lo cual algunos investigadores no los toman muy en serio, otros, como algunos españoles, a este movimiento lo colocan en un lugar importante en la historia de su teatro (aunque "el movimiento" haya sido francés.)

De este movimiento sólo destacan 3 integrantes Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor, por lo que desde el principio se le puede descalificar como "movimiento". Sin embargo, las posturas estéticas de estos intelectuales son similares a las de Arrabal, por lo cual conviene analizarlas, en especial los conceptos teatrales.

Mención aparte merece Alejandro Jodorowsky, quien fue muy importante para el teatro de México, porque dio a conocer la vanguardia europea de esa época en nuestro país.

En el segundo capítulo de esta tesis hago el análisis de la obra de la siguiente manera:

- a. El análisis de los personajes, que requirió un análisis de la estructura formal de la obra.
- b. Un análisis de la trayectoria de los personajes.
- c. Un estudio de la estructura temática.
- d. Y un análisis histórico circunstancial sobre la relación de poder entre civilización e "incivilización".

La última parte del capítulo es un estudio del tema de la civilización en la obra, mediante los conceptos de eurocentrismo, el mito del buen salvaje, el pensamiento popular europeo sobre oriente, y la negación del *Otro*. Estos conceptos son tratados con amplitud en los libros *El Orientalismo* de Edward Said, y *La conquista de América* de Todorov, que son referencias obligadas en esta época de globalización.

*El Arquitecto y el Emperador de Asiria* es la mejor obra de Arrabal de su etapa pánica. De esta obra se hicieron cuatro montajes en Europa en 1996: uno en Francia por un grupo búlgaro, otro en España, uno más en Alemania y otro en Holanda. Lo que confirma su actualidad<sup>1</sup>.

El tercer capítulo de la tesis, corresponde a la puesta en escena, y se divide así:

- 1) **Los antecedentes.** Es un recuento histórico del teatro, basado en las semejanzas que existen entre las apreciaciones del teatro de Aristóteles, Nietzsche, Artaud, Arrabal y el teatro de finales del siglo XX.
- 2) **La evolución de la puesta en escena.** Planteo la importancia de evolucionar un montaje y de no atenderse de manera rígida a un proyecto inicial.

Aristóteles, Nietzsche, Artaud, y Arrabal a pesar de su curiosa semejanza no son uno el antecedente del otro, de hecho sus fuentes son radicalmente distintas. Sin embargo, su búsqueda o su apreciación está enfocada hacia las relaciones fundamentales entre los hombres. Reconocen el rito y el mito como herramientas del teatro.

También planteo la conveniencia de no regir el hecho teatral a predeterminaciones intelectuales del director, ni del dramaturgo y apoyo la realización de una obra de teatro de mayor riqueza artística conjuntando la evolución de cada uno de los elementos que intervienen en el montaje. El resultado general de este trabajo es el proyecto que se incluye en el anexo 3.

---

<sup>1</sup> La primera versión de esta introducción la realice en 1996, ha 4 años de distancia este comentario puede ser valido, pero no con la intención original.



## Capítulo 1. El contexto de la obra.



*Fernando Arrabal*<sup>1</sup>

### **1.1. Fernando Arrabal. Tres contradicciones determinantes en su vida y obra.**

Para analizar el contexto de la obra *El Arquitecto y El Emperador de Asiría* dividí el capítulo en dos temas:

1. El análisis de la vida y obra del autor de este texto dramático, Fernando Arrabal
2. Y el movimiento pánico.

Para sintetizar la complejidad de la obra dramática de este legendario dramaturgo, segmento en tres las contradicciones principales que localizo en su trabajo:

—Primera, sus intereses y principios son una herencia de los contradictorios valores de su madre y de su padre. La guerra civil española no sólo separó a la familia sino que hizo que sus padres formaran parte de bandos opuestos.

---

<sup>1</sup> Foto de Arrabal localizada en Internet en la pagina *La constelación Jodorowsky - Fernando Arrabal* con la dirección: <http://www.kilima.com/jodorowsky/cj-ip-arrabal.html>

- La obra de Arrabal comparte características binacionales. Se mezclan tanto las formas de la vanguardia francesa como los contenidos españoles. Esta dualidad cultural no sólo afectó los textos de Arrabal sino también su vida privada.
- La tercera contradicción versa sobre la crítica a su obra. Mientras los defensores del *contenido* desdeñan su obra, calificándola incluso de pornográfica, los partidarios de los recursos teatrales consideran al autor un genio del siglo XX.

La primera contradicción se desarrolla en la infancia y juventud de Arrabal y se reflejan invariablemente en su obra.

La segunda polémica se ubica en la etapa creativa del autor, su edad adulta y su madurez, en este período se dan sus grandes éxitos y su escritura bilingüe. Es cuando Arrabal acepta ambas nacionalidades y ambas naciones lo reconocen como parte importante de su literatura. La tercera discusión no concierne propiamente a su vida, sino sólo a su obra.

En este capítulo abundan las alusiones a sus escritos por lo que incluí un anexo con el recuento de sus obras. Resalta en este anexo la productividad de Arrabal, que no sólo ha explorado con éxito el teatro sino también otros géneros literarios.

### **1.1.1. La vida familiar de Fernando Arrabal como reflejo de la guerra civil española.**

Una Guerra es algo terrible para cualquier ser humano. Una guerra civil lo es más, pero cuando la guerra divide a una familia no sólo físicamente sino también de manera ideológica la situación se torna dramática. En la guerra civil española se enfrentaron las corrientes más progresistas contra las más conservadoras en el ámbito mundial.

En este conflicto, la ventaja militar del bando franquista convirtió a la lucha armada en una guerra de exterminio. Estos factores afectaron la vida familiar de Fernando Arrabal, de tal manera que su escritura adquiere una fuerza dramática extraordinaria.

El crítico cubano José Triana califica de asesino al exterminador fascista y de víctima al perseguido republicano y localiza a ambos dentro de la familia de Arrabal:

“Poeta de fantasmas y niños anormales, Arrabal explora, como un niño también, los enrarecidos vericuetos de la conciencia. Desde su primer estreno, *Los hombres del triciclo* hasta *El arquitecto y el Emperador de Asiria*, uno descubre la obstinación y el desaliento de un hombre que se combate a sí mismo ferozmente, que afirma y se contradice que ama por igual a la víctima y al asesino.”<sup>2</sup>

“Combatirse a sí mismo”, “contradecirse” son formas de explicar la lucha de valores que libra internamente el dramaturgo. Pero esta no es una lucha común sino “feroz”, engendrada en el amor por igual tanto a la “víctima” como al “asesino” tanto a su padre como a su madre. La vida familiar de Fernando Arrabal refleja la lucha entre los grupos que participaron en la guerra civil española. Su madre, con el transcurrir de los acontecimientos, adoptó la ideología franquista, mientras que su padre fue oficial del ejército republicano. Arrabal escribe en su novela autobiográfica *¡Viva la muerte!*, estas palabras acerca de su padre:

“...su vida hasta que desapareció, fue una de las más dolorosas que conozco. Me complace pensar que tengo las mismas ideas artísticas y políticas que él. Como él, canto la emoción temblorosa, los espejos que surcan el mar y el delirio.”<sup>3</sup>

Arrabal adopta de su padre la actitud humanista, creativa y emprendedora. También hereda el deseo de luchar con espíritu trasgresor y revolucionario, contra la dictadura y su oscurantismo. El padre de Arrabal fue la “víctima”, fue condenado a prisión al triunfar la dictadura, y como todos los republicanos, fue reprimido a fuerza de sangre y violencia.

<sup>2</sup>José Triana, *Teatro español actual. Aub, Buero Vallejo, Sastre, Arrabal*, La Habana, Instituto del libro, 1970, (Col, Teatro y Danza.) p.127

<sup>3</sup>Fernando Arrabal, *¡Viva la Muerte! (Baal Babilonia)*, prefacio de Dominique Sevrain, traducción de Ramiro de Casabellas, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1973, p. 7

Pero Arrabal también "amó por igual al asesino" representado por su madre. Dominique Sevrain expresa lo siguiente acerca de la madre del dramaturgo:

"...tal como los imagina una derechista católica y monárquica. Esta mujer es la madre terrible embrujadora y castrante a la vez, cuya imagen encontramos en ciertas piezas de Arrabal, desde los *Dos verdugos* hasta *El Arquitecto* y *El Emperador de Asiria*."<sup>4</sup>

La madre de Fernando Arrabal fue fiel al oscurantismo de la dictadura. En la obra *Los dos verdugos* la madre es retratada como la persona capaz de traicionar a su propio hijo a favor de la dictadura.

El franquismo estimuló el catolicismo extremo. Esta idiosincrasia se manifestaba en España con la degradación de la mujer, la autoflagelación, la represión sexual y el sometimiento a las costumbres y a las autoridades<sup>5</sup>.

Este conflicto vital se acrecentó con los distintos tipos de educación que recibió: por una parte estudió en el colegio militar y en la escuela de Esculapio, incluso intentó ser ministro de culto; y por otra parte su interés por la literatura y su educación universitaria (que, según Martin Esslin, Arrabal terminó sus estudios de leyes<sup>6</sup> según Ángel Berenguer estudió hasta el quinto año de Derecho<sup>7</sup>). Sus facultades literarias lo llevaron a obtener una beca para estudiar en Francia, donde su contradicción existencial tomó forma artística.

Probablemente no era tan tajante la diferencia entre su padre y su madre, pero Arrabal los utiliza constantemente como símbolos en sus obras, en su novela autobiográfica *¡Viva la muerte!*<sup>8</sup> el nivel de oscurantismo y sadomasoquismo provocado por el culto religioso es simplemente brutal.

<sup>4</sup> Ibid, p.12

<sup>5</sup> Véase como ejemplos de estas situaciones las obras de Federico García Lorca, *Bodas de Sangre*, *La Casa de Bernarda Alba* y *Yerma*

<sup>6</sup> Martin Esslin, *The theatre of the absurd*, Great Britain, Penguin books, 1972, p.249.

<sup>7</sup> Fernando Arrabal, *Pic-Nic*, *El triciclo*, *El laberinto*, Edición e introducción Ángel Berenguer, 7ma edición, Madrid, Cátedra, 1985, 269 pp. (Col. Letras hispánicas, 63) p. 17

<sup>8</sup> Fernando Arrabal, *¡Viva la Muerte!*, *Op. Cit.*

### 1.1.2. La vida de Arrabal durante la dictadura

La dictadura de Francisco Franco en España fue la época que marco la niñez y la juventud de Arrabal, y que explica lo extremoso del arte de este autor.

Fernando Arrabal Terán nació el día 11 de agosto de 1932 en Melilla, Marruecos, plaza de soberanía española. Tuvo dos hermanos: Carmen la mayor y Julio el menor.

En 1936 su padre, que era oficial del gobierno republicano, fue arrestado por el ejército franquista y condenado a muerte. Condena que se cambió, al año siguiente, por 30 años de prisión. Después sería internado en un hospital psiquiátrico, de donde se fugó en 1942, según el informe oficial.

La guerra civil y su posterior represión fue una experiencia terrible y que definitivamente formó al joven Fernando:

“As a young man Arrabal came in contact with the civil War in Spain, terrorism, police torture and concentration camps, and his plays are dominated by elements of shock and ferocity.”<sup>9</sup>

España vivió una guerra cruel y genocida, que finalmente ganaron los franquistas; con esta victoria inició una feroz persecución hacia los rebeldes republicanos, los cuales tenían como opción la cárcel, el exilio o la muerte. El gobierno franquista ejerció un control ideológico con ayuda de las autoridades de la Iglesia católica y reprimieron todo lo que no apoyara al régimen:

"Al término de la guerra civil, tanto el teatro como la cultura en general presentaban [en España] un estado ruinoso y humeante, tres años de guerra habían acabado con cualquier posibilidad de continuismo cultural. En España se había producido una honda conmoción y se

<sup>9</sup>*The Reader's Encyclopedia of World Drama*, Editors John Gassner & Edward Quinn, New York, Acrowell reference book, 1969, p.32

intentaba construir, a mi modo de ver ingenuamente, un mundo distinto. Sobre tales supuestos, hubo quienes llegaron a creer en la viabilidad de una cultura nueva, imperial, que entroncara con un pasado glorioso. Ni Ortega, ni Unamuno, ni Valle Inclán, ni Baroja, por no citar sino a los últimos maestros, obtenían carta de naturaleza entre nosotros. El noventayochismo era examinado con lupa, y, en todo caso, tachado de movimiento antipatriótico. Todo lo que no fuera exaltado y optimista, aunque estuviera enraizado en la realidad, cobraba aire sospechoso de maridar con la Leyenda Negra."<sup>10</sup>

La madre de Arrabal respetó y admiró la dictadura, trabajó como secretaria en organismos oficiales en Madrid. En 1941 inscribió a Fernando al colegio de Escolapios de San Antón, y al año siguiente lo paso al de Getafe. En 1947 Arrabal, por insistencia de su madre, ingresó a la Academia militar donde no mostró interés, su condición física no era la adecuada, a tal punto que años después sufriría de tuberculosis.

Estudió su bachillerato junto con la carrera técnica de la industria del papel en Tolosa. Gracias a esto fue empleado por la papelera Española en Valencia, la que tiempo después lo trasladó a Madrid. En la capital española empezó a estudiar Derecho en 1952.

En 1955, a los 23 años, consiguió una beca para estudiar por 3 meses en París. En aquella ciudad se enfermó de tuberculosis y fue internado en el hospital La Cité Universitaire, en el cual permaneció un año. Al año siguiente fue trasladado al sanatorio de Bouffémont donde su convalecencia duró otros dos años. Durante este tiempo escribió sus primeras obras.

Entre estos primeros dramas se encuentra *Los hombres del triciclo*, que se estrenó en Madrid en 1958, pero el control cultural impidió su difusión, como no permitía tampoco la presentación de otros espectáculos innovadores:

"La necesidad de incorporar entonces a nuestra escena el teatro de vanguardia, no sólo a través de las traducciones, sino de textos dramáticos escritos en-y desde- la circunstancia

<sup>10</sup>José Triana, *Óp. Cit.*, p.10

española, no fue del todo comprendida por los sectores más alerta del teatro español, lo que iba a ser más decisivo, fue violentamente rechazado por la crítica oficial, por la censura y por la aniquiladora estructura de los escenarios comerciales." <sup>11</sup>

La represión y el control de la cultura del gobierno franquista fueron semejantes al de los gobiernos fascistas de Alemania e Italia: la guerra civil española fue un adelanto de lo que sería la Segunda Guerra Mundial. Pero a diferencia del nazismo y el fascismo, la dictadura española y su aparato represivo duro muchos años más.

En la Segunda Guerra Mundial, la vida humana se devaluó, la lógica fue desplazada por el instinto de conservación, y se descubrió que la crueldad humana no tiene límites. Como consecuencia al terminar la lucha armada surgieron filosofías como el existencialismo y los movimientos culturales europeos y americanos que revolucionaron al arte. El hombre comprobó, años más tarde, con el Teatro del *Absurdo* que su signo hablado dista mucho de reflejar la realidad. Y dentro de este contexto surgió la dramaturgia de Fernando Arrabal.

### 1.1.3. Un prolífico escritor que "escribe en francés y sueña en español"

Al llegar a Francia, Arrabal comenzó a escribir en francés y continuó escribiendo en español. El primer volumen de su teatro y su primera novela *Baal Babilonia* fueron editadas en París por la editorial Juliard, ambas obras fueron escritas en francés.

Los estudios en Francia de Arrabal le ayudaron a dar forma a su teatro, él es de nacionalidad española pero es escritor francés, por varias razones:

— Aunque también escribe en español, la mayor parte de su obra escrita y publicada esta en francés. (A Ionesco, aunque es rumano se le reconoce como francés; a Beckett, aunque es irlandés sus escritos se reconocen como parte de la literatura francesa.)

<sup>11</sup>Ricardo Domenech, "Tiempos de guerra y dictadura." En *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. T.2, Madrid, Centro de documentación teatral, 1988, p.216,



- Su teatro tiene la influencia determinante de la vanguardia francesa de los años 60's
- Aunque sus numerosos premios han sido internacionales, fue en Francia donde se le reconoció primero su calidad de gran dramaturgo. (Véase anexo de este capítulo, tabla 1.)
- Además, por haber radicado desde su exilio en Francia.

París ha sido una ciudad que en diversas épocas de la historia se ha considerado capital cultural de Europa, en los años 60's vivían ahí una gran cantidad de dramaturgos importantes como Ionesco, Genet, Beckett, Adamov, Sartre, y Camus, entre otros.

Arrabal se autoexilió en Francia por la falta de condiciones para desarrollar su literatura en España; el control cultural que ejercía la censura franquista en su país era excesivo, muestra de esto fue la abierta represión gubernamental:

"En ese medio anárquico y arbitrario, la escena española se permitió el lujo de no contar con quien quizá sea su dramaturgo contemporáneo más universal, Fernando Arrabal (1930). Al menos el más internacional. Sólo en régimen de locales marginales, grupos independientes y docentes encontró Arrabal su medio de expresión. Medio por otro lado inmenso, pues muchos fueron los montajes que de él se hicieron hasta que la desaparición de la censura permitió sus estrenos normalmente." <sup>12</sup>

Pero eso no fue todo. Arrabal fue invitado para presentar el libro *Arrabal Celebrando la ceremonia de la confusión* en Madrid en el mes de junio de 1967. Durante este evento un joven le pidió una dedicatoria pánica a lo cual Arrabal accedió, pero se trataba de un engaño. El escritor fue encarcelarlo bajo el cargo de insulto a «Dios y a la patria». Transcurrido un mes y después de una fuerte protesta internacional fue dejado en libertad pero no volvió a España durante el tiempo de la dictadura.

---

<sup>12</sup>César Oliva, "Cuarenta años de estrenos españoles" en *Teatro español contemporáneo. Antología*, Madrid, FCE, 1992, p.41



En 1976 fue declarado uno de los seis españoles que no podían volver a España por motivos políticos,<sup>13</sup> aunque esta situación cambió en los años siguientes: el 31 de mayo de 1995 el Rey Juan Carlos de España recibió en audiencia al escritor.<sup>14</sup>

Arrabal tenía fama internacional desde los años 60's, no precisamente por manejar temas universales, sino porque los temas de sus obras eran eminentemente españoles, su forma de expresarse tenía un estilo español:

“Un talento original el de Fernando Arrabal, es poco conocido en Francia, a pesar de que sus obras hayan sido publicadas aquí aún antes de representarse. Ha sido en el extranjero, sobre todo en Alemania, América e Inglaterra donde conocieron las luces de la escena. Este español, que escribe en francés —pero sueña en español— (...)Lenguaje de poeta también, Arrabal se ha nutrido de las obras de Calderón, Valle Inclán, García Lorca y Alberti, así como en la lectura de Sade y Santa Teresa de Ávila, bajo cuyo personaje gusta colocarse.”<sup>15</sup>

La preparación de Arrabal no solo es francesa: en 1959 viajó becado a los Estados Unidos y estudió allí durante un año. Por lo que José Triana lo llama “autor internacional cosmopolita”<sup>16</sup>.

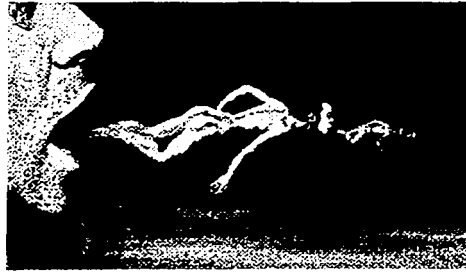
Los primeros críticos en reconocer el talento de Arrabal son, en Francia, Geneviève Serreau que escribe en 1958 en *Les Lettres Nouvelles* un artículo llamado "Arrabal, un nouveau style comique", y Martin Esslin, en Inglaterra, que lo incluye en su libro *The theatre of the absurd*; gracias a este libro se le conoce en otras regiones del planeta. Los dramas de Arrabal han sido representados en los cinco continentes (Véase anexo de este capítulo, tabla 7).

<sup>13</sup>Cfr. Francisco Torres Monreal, “El naufragio de un sueño” en *Teatro español contemporáneo. Antología*, Coordinador César Oliva, Madrid, FCE, 1992, p.827

<sup>14</sup>Hoja de web de noticias de la Universidad de Oviedo, <http://estruc.etsiig.uniovi.es/noticias/95/jun/1.html>

<sup>15</sup>Geneviève Serreau, *Historia del "Nouveau théâtre"*, Traducción Manuel de La Escalera, México, siglo XXI, 1967, (Col. El hombre y su tiempo).p.158

<sup>16</sup>José Triana, *Op. Cit.*, p.127



*La naissance d'Arrabal*, Pintura de Luis Arnaiz.<sup>17</sup>

#### 1.1.4. La obra de Arrabal: profundidad temática contra teatralidad

Los textos de Arrabal tienen como temas recurrentes: el sadomasoquismo, la blasfemia, la incesante alusión autobiográfica, las perversiones sexuales, la irracionalidad, lo escatológico y la crueldad. Por esto algunos críticos encasillan al teatro de Arrabal como manifestación del *Teatro de la crueldad*:

"Arrabal se autotitula fundador del teatro pánico, pero la crítica ubica su obra como una manifestación del teatro de la crueldad."<sup>18</sup>

Hay críticos que ven la influencia de los clásicos españoles en su obra, o la de Artaud, Sade, Strindberg, Jarry, Kafka, Gombrowitz, Buñuel, Breton, Beckett, Tzara, Adamov, o Ionesco, algunos más ven en sus obras escenas de *El gabinete del Doctor Caligari* o escenas de *Chaplin*<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Imagen tomada de la pagina de web *Collezione* de la siguiente dirección: <http://www.arrabal.org/cils.html>

<sup>18</sup> José Triana, *Op. Cit.* p.328.

<sup>19</sup> Cfr. José Triana, *Op. Cit.* p.17

Véase también: Genoveva Dietrich, *Pequeño diccionario del teatro mundial*, Madrid, Istmo, 1974, (Colección fundamentos, 38) p.21

John Russell Taylor, *The penguin dictionary of the theater*, segunda edición, Great Britain, Penguin books, 1970, 303 pp.

Christopher Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Traducción de Juan José Utrilla, México, FCE, 1992, (Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios.) p.235

Genève Serrau, *Op. Cit.* p.158

*The Reader's Encyclopedia of World Drama*, *Op. Cit.* p.32

Paul Luis Mignon, *Historia del Teatro contemporáneo*. Traductor Jesús Torbado, Madrid, Guadarrama, 1973, (Colección universitaria de bolsillo, Punto Omega, 120) p.99

Creo que cualquier esfuerzo por clasificar su obra es inútil. Arrabal recibió influencias de los movimientos artísticos del siglo XX, además de la de los clásicos. La obra de Arrabal se asemeja a las vanguardias artísticas europeas de los años 60's por que son movimientos pesimistas y tratan de romper en menor o mayor medida con la racionalidad.

Pero las cualidades de una obra (no por tener semejanza con otra) tienen que seguir una línea histórica, artística o estilística; la clasificación que hace Martin Esslin<sup>20</sup> del *Teatro del absurdo* tuvo la utilidad de agrupar la mayor parte de las nuevas obras vanguardistas que surgieron en los años 50's y 60's. Sin embargo, es una clasificación muy forzada, porque dentro de este rubro coexisten obras sin semejanza alguna, como la obra de Ionesco y de Albee por ejemplo.

La obra de Arrabal, a diferencia de las obras de Ionesco, Beckett, Adamov, Pinter, Albee, o Müller, tiene muchas referencias conscientes acerca del anticlericalismo, la obscenidad y la lucha contra los regímenes totalitarios; pero, además tiene, como en Ionesco, la simplicidad humorística del lenguaje desarticulado y la fuerza trágica de Beckett.

La obra de Arrabal tiene defectos que no tienen otros dramaturgos "del absurdo" como la truculencia o lo burdo, buscado o encontrado frecuentemente con torpeza, estos defectos han provocado que muchos críticos ataquen ferozmente la obra de Arrabal:

“Arrabal relaciona el exceso con la poesía, pero en la práctica su extremismo limita su visión al capricho privado, en lugar de extenderla a lo universal.”<sup>21</sup>

“Una obra de gran intensidad dramática, con acertados cambios de personajes, episodios con fuertes climas y planteamientos críticos sobre la sexualidad, el orden social, las relaciones humanas y la religión, pero la denuncia se queda, las más de las veces, en el

<sup>20</sup> Cfr. Martin Esslin, *Op. Cit.*

<sup>21</sup> Christopher Innes, *Op. Cit.* p.240

grito escandaloso, en la acción para sonrojar beatas.”<sup>22</sup>

“(…) Mereció el siguiente comentario del crítico del Times, Irvin Wardle: "... los "asuntos privados" de Arrabal son muy parecidos a un arreglo de cuentas con el pasado y tienen poca relación con la experiencia general como las ordinarias fantasías de la masturbación.”<sup>23</sup>

“Pues la acumulación de extravagancias lo separa de lo insoportable, y la insipidez a menudo convencional lo separa de una provocativa falta de gusto. Esas piezas sufren obsesivamente el defecto de no ser buenas piezas de teatro.”<sup>24</sup>

Estas son opiniones de obras de Arrabal de su periodo pánico (en los años 60's) y precisamente éste, que parece su punto débil, es su mayor virtud. Los críticos pretenden encontrar en la obra de Arrabal de este periodo una profundidad temática, pero lejos de ser tesis teatrales, en estas obras dramáticas de Arrabal se esbozan apenas los temas como meros pretextos para los juegos escénicos.

Estas obras están planeadas para la escena, son juegos que pueden mantener la atención del espectador, como en el caso de *El Arquitecto* y *El Emperador de Asiria*, durante más de tres horas con escándalos que divierten y que son capaces de provocar una catarsis. Quien pretenda encontrar profundidad temática en estas obras de Arrabal se llevará una decepción.

Las obras de Arrabal se bastan por sí mismas. Sus detractores son muchos, el escándalo usado por este autor es un método aparentemente barato, pero, como ya expliqué, tiene profundas raíces. Arrabal no coloca estos grandes conflictos en forma verbalizada sino en forma de juego, por que de otra manera estos horrores serían simplemente insoportables.

<sup>22</sup>Guillermo González Uribe, "Catorce espectáculos para la memoria" en *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. T. I, Madrid, Centro de documentación teatral, 1988, p.360

<sup>23</sup>Ignacio Iribarren Borges, *Escena y lenguaje. Sobre Teatro, poesía y narrativa*, Caracas, Monte Ávila, 1981, 231pp. (Col. Estudios.)

<sup>24</sup>Botho Strauss, *Crítica teatral; Las nuevas fronteras, Análisis de los acontecimientos estéticos y políticos involucrados en la acción teatral*, Traducción Carlos Piechocki, Barcelona, Gedisa, 1989, (Col., Esquinas) p.88

El teatro no es un conjunto de ideas según una cierta estética o según las normas académicas para hacer "buen teatro". El teatro es un espectáculo, y si tiene como base una estructura que le permita desarrollarse con el menor número de dificultades, como sucede con las obras de Arrabal, entonces son obras comprendidas por la gente de teatro y por el público de los cinco continentes. No es fácil captar una esencia que rebase fronteras, pero hay personas como Arrabal que responde a sus críticos con puestas en escena de sus obras que se reproducen como plagas alrededor del planeta.

## 1.2. El movimiento pánico



Alejandro Jodorowsky, *El Topo*.<sup>25</sup>

### 1.2.1. El pánico: un movimiento que “nunca existió”.

Convendría crear el premio anual a la mejor portada de un libro. Los miembros del jurado deberán comprometerse a no leer el contenido de los libros para no dejarse influir.

**Roland Topor**

Arrabal escribió la obra *El Arquitecto y El Emperador de Asiría* en París en los años 60's. Lo escribió mientras era integrante del movimiento pánico.

El movimiento pánico fue un simulacro, un intento de propaganda artística. Sus integrantes, que en esos años eran creadores jóvenes e inquietos, no tenían el renombre que tienen actualmente.

En el café de la Paix, en París, Arrabal se reunía con varios artistas entre los que se encontraban Roland Topor, Alejandro Jodorowsky y Jaques Stenberg. Ellos suelen decir que el movimiento pánico fue una broma, que la reunión para firmar el manifiesto artístico fue un acto para engañar y burlarse de los estudiosos de la historia del arte. Por eso la mayoría de los críticos no los toma en serio.

<sup>25</sup>Alejandro Jodorowsky fue uno de los precursores de la modernización de la escena mexicana, puso en práctica sus conocimientos sobre la vanguardia teatral europea en México. Destaco siempre por su inigualable calidad artística

Hoja de web: *Jodorowsky Home page*  
<http://www.hotweird.com/jodorowsky/index.html>

Considero que lo que descalifica al pánico como movimiento es la cantidad de integrantes que pertenecieron a él, que en su momento de mayor convocatoria no rebasaba los 20, pero esencialmente fue un "movimiento" de tres elementos. Me parece que la siguiente opinión de Jodorowsky no deja lugar a dudas sobre la validez de este movimiento:

"Hoy parece otra cosa, pero surgió como un chiste; dijimos: "vamos a hacer un movimiento sin idea, cada quien va a hacer por su lado cosas distintas y todos firmamos 'Pánico' para demostrar que la cultura universitaria es necia y que cree seriamente en chistes". Y parece que nuestra idea concuerda con la actualidad y está a la moda. Ahora hay tratados, tesis universitarias, estudiosos, se habla incluso de un "pensamiento pánico" que nunca existió. Y triunfamos en nuestro afán de mostrar que la cultura es idiota, por que haciendo una trampa cultural, el Pánico entró en la cultura."<sup>26</sup>

La confusión surge porque tanto Arrabal, Jodorowsky y Topor son actualmente creadores afamados que realizaron una obra vanguardista y extravagante de gran éxito comercial y artístico. Este fenómeno aparenta una corriente importante, la realidad es que el movimiento pánico no existió.

Por otra parte, es importante reflexionar sobre los métodos utilizados para el estudio del arte y de su historia. ¿Hasta que punto una serie de documentos elaborados intencionalmente para ser analizados *a posteriori* pueden ser pruebas históricas? Los pánicos encontraron una grieta en el sistema de investigación de la cultura y la explotaron.

Este grupo quedó convencido de que la venta de una ilusión funciona hasta en las elites del conocimiento humano. Por esto Jodorowsky se dedica al estudio de la actividad de los magos, los adivinadores y los charlatanes y lo aplica a su negocio actual. También lo aplicó y lo desarrolló en su actividad teatral, porque, al fin y al cabo, nuestro arte es sólo vender una ilusión.

---

<sup>26</sup> Alejandro Jodorowsky, *Antología pánica*, Prólogo, selección y notas Daniel González Dueñas, México, Joaquín Mortiz, 1996, p.319

### 1.2.2. La apariencia de las individualidades artísticas

Es importante analizar la obra individual de los artistas pánicos. Las semejanzas entre sus estilos daban la apariencia de ser realmente un movimiento artístico.

#### 1.2.2.1. Roland Topor



Roland Topor <sup>27</sup>

Roland Topor nació en París en 1938, entre sus primeras obras se encuentran la serie de dibujos *Los masoquistas*. Algunos libros de sus ilustraciones son: *Mundo inmundo*, *Cocina caníbal*, *Memorias de una carroza* y *Pinocho a su imaginación*, fue un pintor bastante cotizado en Europa y América, realizó el guión y el diseño de los dibujos animados de las películas *Les escargots* (1965) y *La planète sauvage* (1969),<sup>28</sup> fue autor teatral, actor cinematográfico, también director y actor, como en el *Autoportrait d'un pornographe* (Autorretrato de un pornógrafo) inspirador con su novela *Le locateur chimérique*, de la película *El inquilino* de Polansky. Fue autor de una ópera romántica y también un gran narrador,

conservó un estilo violento y cruel en su obra plástica literaria y escénica. Roland Topor murió el 16 de abril de 1997.

En los dibujos de la colección *El masoquista* y en las ilustraciones a *Pinocho* (véase anexo 2) existen elementos como el sadomasoquismo, la violencia, la crueldad e inclusive la ingenuidad que son comunes a la literatura de Fernando Arrabal. Estos elementos aparecen también en sus animaciones para la película *la planète sauvage* y en general en toda su obra.

<sup>27</sup><http://www.welt.de/archiv/1997/04/17/0417ku01.htm>

<sup>28</sup>Véase anexo 2.



### 1.2.2.2. Alberto Gironella.

El crítico Francisco Torres Monreal menciona a México como uno de los lugares afectados por el movimiento pánico:

“En el cenit de su euforia, alentados por sus éxitos y escándalos parisienses, los pánicos pensaron que el mundo podía ser suyo y que otros lugares, además de México y París, podían ahora rendirse a sus encantos y furores.”<sup>29</sup>



La ciudad de México es considerada una capital pánica por este crítico español, debido a la actividad de Alejandro Jodorowsky, aunque también señala como miembro del movimiento al pintor Alberto Gironella:

“...El catálogo afirma que el pintor pertenece a la Academia Pánica, de la que no se sabe nada”<sup>31</sup>

Alberto Gironella nació en México el 26 de septiembre de 1929, de madre mexicana y padre español. En 1948 realizó estudios de Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, escribió una novela iconográfica sobre un falso poeta maldito: Tiburcio Esquirra. Fue pintor autodidacta. En 1960 recibió en París el premio de la Bienal de Pintura Joven. Entre sus obras destacan sus metamorfosis plásticas: a *El niño* de Velásquez que lo convirtió en un perro y a *La Reina María Luisa de Borbón de Parma* de Goya que la transformó en un búho.

Las obras de este artista plástico que tuvieron relación con el "movimiento pánico" fueron la serie de pinturas, esculturas, dibujos y objetos en torno a *La Reina Mariana*, de

<sup>29</sup> Foto de Alberto Gironella <http://www.jornada.unam.mx/1999/ago99/990803/primer.html>

<sup>30</sup> Fernando Arrabal, *Teatro pánico*. Edición e introducción Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra, 1986, (Col. Letras hispánicas, 258.), p.34.

<sup>31</sup> *Ibid.* p.20

Velásquez. También el *Homenaje a Buñuel* que participó en el espectáculo *La ópera del orden*, de Jodorowsky. En este espectáculo también participaron obras plásticas de otros importantes pintores mexicanos como Manuel Felguerez, Lilia Carrillo y Vicente Rojo.

Torres Monreal menciona únicamente a Alberto Gironella y no a los otros pintores mexicanos arriba nombrados, probablemente porque Gironella fue invitado a participar en el año de 1960 en el movimiento *Phases* que dirigió Edouard Jaguar en París, ciudad donde realizó algunas exposiciones y donde también se reunían los artistas "pánicos".

La obra de Alberto Gironella es importante para la plástica, por que inicia la ruptura con la escuela mexicana de pintura, representada por Rivera, Siqueiros y Orozco. Gironella representó la vanguardia mexicana de los 60's, tuvo una carrera muy prolífica hasta muerte ocurrida el 2 de agosto de 1999.

Su obra plástica de los años sesentas tiene las características "pánicas" como violencia, blasfemia, crueldad, exacerbación del sexo, la muerte y la sangre.

### 1.2.2.3. Alejandro Jodorowsky.

Las aportaciones de Alejandro Jodorowsky son importantes para el arte escénico en general y para el teatro mexicano en particular. La siguiente es una autobiografía parcial de Alejandro Jodorowsky:

...“Mis padres eran rusos. Nací en Iquique, un pueblo pequeño de 2000 gentes en Chile, cerca de Bolivia. Viví en ese desierto 10 años. Los niños no me aceptaron porque yo era “ruso”.



Alejandro Jodorowsky 32

<sup>32</sup> Hoja de web con el título *Jodorowsky faces*, <http://www.hotweird.com/jodorowsky/faces.html>

“Me fui a Santiago, la capital de Chile, donde estudié Filosofía y Psicología. Trabajé en un circo como payaso. Actué en varias obras y formé mi propio teatro de marionetas. Creé un teatro de pantomima. Viví en Santiago durante diez años. Los jóvenes no me aceptaron porque yo era “judío”.

“Me fui a Europa y viví en París. Durante ese tiempo trabajé con Marcel Marceau y eventualmente me volví su socio. Escribí “La Jaula” y “El Hacedor de Máscaras” para él. Dirigí a Maurice Chevalier. Fundé el movimiento pánico con Arrabal y Topor. Realicé un happening de cuatro horas el cual aclamaron como el mejor hecho. Viví en París durante diez años. Los franceses no me aceptaron por que yo era “chileno”.

“Viajé a México, donde dirigí 100 obras (Ionesco, Arrabal, Strindberg, Samuel Beckett, obras clásicas, etc.) Escribí tres libros, así como una tira cómica. Dirigí mis primeras películas “Fando y Lis” y “El topo”. Viví en México 10 años. Los mexicanos no me aceptaron por que yo era “francés”

“Me case y tengo tres hijos y una hija. Ahora vivo en Estados Unidos, donde estoy terminando mi película “La Montaña Sagrada”. Los americanos piensan que yo soy “mexicano”.

Dentro de 10 años, me iré a otro planeta. No me aceptaran por que piensan que soy “americano”.<sup>33</sup>

Es difícil obtener datos confiables de Alejandro Jodorowsky porque tiende a contradecirse frecuentemente. Su forma de pensar es “capaz de afirmar y creer varias ideas contradictorias a la vez”<sup>34</sup>. Sus afirmaciones cambian según el país, su situación personal y su situación política, por ejemplo, la autobiografía anterior es parte de una entrevista que dio en Estados Unidos en 1974.

<sup>33</sup> M. Goodwin, “The holy Mountain” Take One 5 1975: 40-41 <http://www.hotweird.com/jodorowsky/goodwin.html>

<sup>34</sup> Alejandro Jodorowsky, *Op. Cit.* p.150

Alejandro Jodorowsky Prullansky nació en 1929, su madre es argentina y no rusa como lo afirma arriba, los periodos exactos de diez años son metafóricos o quizá aproximados. Por ejemplo el tiempo que vivió en Francia y en México fue simultáneo.

Jodorowsky llegó a París en 1953 con la intención de aprender pantomima con Marcel Marceau al paso del tiempo se convirtió en su colaborador y trabajaron juntos durante 7 años. Después Jodorowsky dirigió durante un año un espectáculo con Maurice Chevalier que tuvo gran éxito.

En 1960 regresó con Marceau para realizar una gira alrededor del mundo, la cual incluía presentaciones en México aquí Salvador Novo y Rubén Broido lo invitaron a quedarse para que ejerciera como director de escena. Jodorowsky terminó su gira mundial con Marceau y se instaló en México. Aquí dirigió 115 obras de teatro, publicó artículos y comics, y filmó dos películas: *Fando y Lis* y *El Topo*

Jodorowsky había participado en la vanguardia del teatro europeo, su labor en México fue importante porque abrió muchas posibilidades. Tuvo dificultades en un medio como el mexicano donde existía una censura y una autocensura que impedía tan sólo transgredir lo moral y lo político. Alejandro por medio de lo estético creó universos en donde todos los límites iban a ser buscados:

“Más que ningún otro director escénico de los sesentas, Jodorowsky [sic] nos enfrentó a un tema/ problema: los límites de la libertad de expresión. Alejandro no agrede con situaciones escabrosas, ni con vocabulario explosivo, ni con profanaciones, sino con declaraciones (lo que la mayoría de los ofendidos intenta leer) y con lenguaje escénico (lo que la minoría de los agraviados no comprende). Él cree en el cuerpo desnudo, en las confrontaciones, en escenas donde, como en un musical dirigido por Buñuel, un monje aparece cantando “Una morena y una rubia, hijas del pueblo de Madrid”. Y lo que más perturba de estas puestas en escena no son las provocaciones específicas (entonces, todo es provocación y ultraje a “la moral y las buenas costumbres”), sino la percepción de una cultura distinta, que no toma en cuenta los sentimientos piadosos y el odio a las

complicaciones del espectador. A la distancia, creo que Jodorovsky, más que a los prejuicios morales, desafío y profundamente, a la capacidad de entendimiento literario y escénico de funcionarios y buenas conciencias. Y lo que en él más irritó fue su idioma inasible. Una mentada de madre se entiende; un vértigo escénico, poblado de símbolos y actos gratuitos, no. Alejandro, por razones entendibles, libró una batalla solitaria contra la censura. Sin publicaciones que le diesen continuidad a la protesta, ni grupos de intelectuales que sistematizasen la campaña en pro de las libertades de expresión, Jodorovsky se defendió, aceptó lo inevitable (el cierre de las obras), y persistió.”<sup>35</sup>

Carlos Monsiváis comenta, con su ironía característica, la situación que vivió Alejandro Jodorowsky en México. Las "buenas conciencias" no soportaban lo distinto, lo nuevo, ni los actos monstruosos transformados en poesía.

En la puesta en escena de *La sonata de los espectros* de Strindberg alguien defecó en un rincón, idea de Jodorowsky inspirada en un cuadro renacentista. Se trataba de un contrapunto estético, pero esto le valió para que la puesta en escena sólo durara un día.

En otra ocasión realizó un happening en la escuela de teatro del INBA y se presentaron 500 granaderos porque (según él) crucificó una gallina:

“...Alguien mató a una gallina mientras una actriz se comía un plato de pollo con mole y Felguerez, con las tripas de la gallina, pintó un cuadro abstracto. Vino gente que en esa época era del MURO (Movimiento Universitario de Renovadora Orientación, o algo así, agrupación política de extrema derecha) y me dijo que yo estaba hablando mal de la Virgen María. (...) Entonces lanzaron ácido a las sillas”<sup>36</sup>

La censura es otro de los elementos comunes entre Arrabal y Jodorowsky, probablemente por las características del arte teatral que es directo y vivo, y también de los

<sup>35</sup>Carlos Monsiváis, “Alejandro Jodorowsky: las funciones del escándalo y de la creatividad” *La jornada en internet*, 19 de mayo del 1996, México D. F. Dir. Carlos Payan Vélver,

<sup>36</sup>Jodorowsky Alejandro, *Op. Cit.* p. 224.

lugares en donde se presentó, no era lo mismo presentarse o hacer una exposición en París que en México o en la España franquista. Las sociedades intolerantes fueron el medio ideal para estos dos creadores.

El arte de Alejandro Jodorowsky no permitió concesiones:

“(...)Debo reconocer que vivimos en una sociedad que busca la caricia. Construimos nuestro día como un ceremonial de frotos delicioso y perdemos nuestras vidas buscando bombones con que endulzar el vacío de nuestra boca. La vida no da cuartel. Prefiero vivir como dice Bertrand Russell, aceptando que el mundo es "horrible, horrible, horrible", y sobre ese festín, donde unos organismos devoran a otros, edificar una vida lúcida y carente de ensueños.”<sup>37</sup>

Jodorowsky defendió su obra artística ferozmente, la cual ejerció una influencia determinante sobre el teatro mexicano. Entre sus puestas en escena que realizó en México destacan: *Fin de Partida*, de Beckett, *Las Sillas*, *La lección*, *víctimas del deber* y *El Rey se muere* de Ionesco, *Había una muchedumbre en la mansión* de Tardieu, *La ronda* de Schnitzler, *La sonata de los espectros* de Strindberg, *La mujer transparente*, *El señor perro* y *El hombre y su máscara* de Urueta, *Penélope* de Carrinton, *Fando y Lis* de Arrabal, *Locuras felices* de Arau, *¡Silencio! Locos trabajando* de Ortega, *El Gorila* de Kafka, *El diario de un loco* de Gogol, *El ensueño* basado en la pieza de Strindberg, *Escuela de bufones* de Ghelderode, *Cruce de vías* de Solórzano, *La señora en su balcón* de Garro, *Moctezuma II* de Magaña y *La Opera del orden*, *Zaratustra*, *El juego que todos jugamos* y *Lucrecia Borgia* de su autoría. Como director dio a conocer en México a autores de la vanguardia europea y trabajo obras de los nuevos valores mexicanos, su creatividad fue contagiosa.

<sup>37</sup> Ibid. p.147.





Alejandro Jodorowsky, *El Topo*, 1970<sup>38</sup>

A partir de los años 70's radica en los Estados Unidos, donde triunfa su película *El Topo*, que filmó en México, por lo que recibe apoyo de productores de la contracultura estadounidense. Este movimiento se caracterizó por su política radical contra la guerra de Vietnam, la contracultura era una mezcla de misticismo oriental, vida comunal, liberación sexual, uso de drogas alucinógenas y rock and roll. Entre los productores de este movimiento estaba John Lenon, integrante del grupo de rock *The Beatles* con el que realizó *La montaña sagrada*.

No volvió a filmar sino hasta 1980, la película *Tusk*, la cual constituye su gran fracaso, pero se recupera con la película *Santa sangre*, filmada en México en 1989, la cual recibe el Gran Premio del Festival de Paris du Film Fantastique. En 1990 filma *El Ladrón del arcoiris* con las actuaciones de Omar Sharif y Peter O'Toole.

Actualmente Alejandro Jodorowsky radica en Paris escribiendo cuento, novela y comics, además dando conferencias y lecturas del tarot en una experiencia que denominó "*El cabaret Místico*" donde desarrolla la *psicomagia* que es "una terapia basada en el arte".

Al igual que Topor, Gironella y Arrabal, su obra la caracteriza, la blasfemia, la sangre, la violencia y la exacerbación sexual. Las diferencias son el misticismo, el rebuscamiento poético, la agresividad y la ofensa sistemática. Características que se extiende a su forma de vivir.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>38</sup> Hoja de web con el título *Jodorowsky faces*, <http://www.hotweird.com/jodorowsky/faces.html>

### 1.2.3. La realidad del movimiento.

La mayoría de los críticos de arte contemporáneo no toman en cuenta "el movimiento pánico" por varias razones:

Entre ellas porque los mismos integrantes lo toman como una broma (Topor y Jodorowsky al recordar el pánico lo hacen como si se tratase de un chiste y sueltan una carcajada<sup>39</sup>); y por la escasa trascendencia que logra. Debido en mucho a que sólo son tres los representantes principales y entre sus trabajos no existía unidad.

Quiero destacar otros dos aspectos para mostrar la falta de consistencia del pánico como movimiento:

- El nombre del movimiento es difuso. Se puede relacionar con todo o relacionarlo con nada.
- El otro aspecto es la ausencia de acciones que tuvieran un objetivo común. Esto se puede apreciar revisando la Cronología que Torres Moñreal incluye en el libro *Teatro Pánico*<sup>40</sup>.

El nombre pánico proviene de la mezcla de tres acepciones:

**La primera acepción** del movimiento es en honor al Dios griego Pan que es un Dios griego, cómico, terrible, orgiástico, y múltiple. Un Dios que aparece en las catástrofes y en la muerte de las culturas, es fálico y es poeta, sus equivalentes latinos son Fauno y Silvano, concedía la salud de la naturaleza, abundancia a los labriegos y sabiduría:

“(…)También sabiduría, la sabiduría de Omphalos, el Ombligo del Mundo, estaba en su poder; porque el cruce del umbral es el primer paso en la zona sagrada de la fuente universal

<sup>39</sup>Véase Fernando Arrabal, *Teatro Pánico*, Op. Cit p.36.



(...)Plutarco enumera los éxtasis de los orgiásticos ritos de Pan, junto con el éxtasis de Cibeles, el frenesí báquico de Dionisos, el frenesí poético inspirado por las musas, El frenesí guerrero del dios Ares (Marte) y el más violento de todos el frenesí del amor, como ilustraciones de ese divino "entusiasmo" que hace perder la razón y libera las fuerzas de la oscuridad destructivo-creadoras."<sup>41</sup>

**La segunda acepción** de pánico es miedo o terror: una característica del Dios Pan es haber inventado la siringa, flauta o zampoña que tocaba en las danzas de las ninfas, haciéndose acompañar por los sátiros. La música producía en las personas que la escuchaban lo que se denominaba miedo-pánico de tal magnitud que eran paralizados y morían de pánico.

**La tercera acepción** de pánico es derivada de la palabra *pan* que significa todo:

"(...)El pánico es pro-todo. Al igual que las religiones orientales, cree en la vida al mismo tiempo que en la muerte. Odia al hombre que piensa "recto", y busca el pensamiento laberíntico. No cree que los problemas tengan una solución, sino infinitas. Solucionar un problema es elegir las soluciones que a uno le gustan, o bien como Marcel Duchamp: "No hay soluciones por que no hay problemas".<sup>42</sup>

Entonces los pánicos buscaban simultaneidad entre las tres concepciones de su movimiento. Pero al considerar el pánico como *todo* cualquier expresión artística podría pasar por pánica.

Pensando detenidamente, la mezcla de las 3 concepciones de la palabra pánico es totalmente arbitraria. En este punto el movimiento no tiene consistencia, es decir, no consiste en nada (¿O consistirá en todo?)

Véase también Alejandro Jodorowsky, *Op. Cit.* p.319

<sup>40</sup> Véase Fernando Arrabal, *Teatro Pánico, Op. Cit.* pp.21-23

<sup>41</sup> Fernando Arrabal, *Teatro pánico, Op. Cit.* p.15

<sup>42</sup> Alejandro Jodorowsky, *Op. Cit.* p.155

El movimiento pánico tuvo una duración de alrededor de 5 años, los principales sucesos pánicos fueron los siguientes:

Año Artista	1963	1964	1965
Arrabal	En la revista <i>Indice</i> aparecieron <i>Textos pánicos</i> , también escribió <i>El hombre pánico</i> , y el libro de poemas <i>La piedra de la locura</i>		<i>Théâtre panique</i> , Representaciones de <i>La coronación</i>
Jodorowsky	<i>La Opera del orden</i> y la publicación de <i>Filosofía y pollo asado</i> y <i>Los cuentos pánicos</i>	Jodorowsky publica <i>Los juegos pánicos</i> y escribe el ensayo <i>Sacar al teatro del teatro</i>	
Topor	Exposición de dibujos	Novela <i>El inquilino quimérico</i>	<i>Panic</i>
Otros	Exposición de Alberto Gironella		Exposiciones de Gironella, Topor, Romero y Clo Weiller. Cortometrajes de J. F. Arroyo <i>El ladrón de sueños</i> y <i>Los mecanismos de la memoria</i>
Actos grupales	Se presentó una velada pánica en el <i>Festival de la libre expresión de París</i>		<i>Le Groupe Panique International présente sa troupe d'Eléphants</i>

Como se puede apreciar son escasos los eventos que se relacionan con el movimiento y son dos únicamente los eventos grupales. En realidad, salvo *La opera del orden* y *El inquilino quimérico*, todas las demás son obras menores. Las obras importantes de Jodorowsky, Topor y Arrabal se dieron en años posteriores.

Como ejemplo de los actos grupales, esta la velada pánica efectuada en París el 24 de mayo de 1965:

“Un quinteto musical: quinientos kilos de carne fresca de buey; mil muñecas «recién paridas», seiscientos litros de sangre caliente; un automóvil; todo el equipo de la clínica de un dentista; máscaras, vestidos y calzados de inspiración cósmica, monstruosa o fantástica, quinientos panecillos, culebras; trescientas tortugas; líquidos varios, etc. Todos estos accesorios que costaron 360,000 ptas. Y que al final fueron ofrecidos al público, así como los decorados, sirvieron a los actores para la creación del espectáculo pánico, durante el cual se vieron flagelaciones sádicas, cuyo realismo inspiró en la sala un silencio que estremecía, Jodorowsky, que empezó el espectáculo con sus cabellos habituales, largos, terminó con la cabeza rapada al cero (labor que fue efectuada por una peluquera profesional, contratada ex profeso para esta noche pánica); un «ballet» de señoritas desnudas, pintadas de negro, lavó simbólicamente, toda la ropa sucia de la humanidad en baldes enormes, llenos de un líquido blanco, viscoso y símbolo también del esperma procreador de la humanidad etc.

Y el público, progresivamente, en plena catarsis teatral, apenas recordaba que debía seguir respirando.”<sup>43</sup>

Este evento pánico tiene alguna semejanza con un happening pero a diferencia de los happenings en los espectáculos pánicos no se le permitía al público participar, aunque ambas manifestaciones surgieron casi simultáneamente, los happenings tienen su origen en la plástica, mientras que en las veladas pánicas existía una construcción dramática previa, que se ensayaba varias veces, mientras que en el evento americano se apreciaba la participación espontánea.

Hay que recordar que en los años 60's no existía la apertura que existe actualmente, que muchas sociedades no se permitían cuestionar el principio de autoridad, por eso las reacciones de las juventudes con espectáculos que atentaban abiertamente contra la moral y las “buenas costumbres”.

---

<sup>43</sup>Fernando Arrabal, *Teatro Pánico*, Op. Cit. p.27

### 1.2.4. Los planteamientos teatrales.

Otro factor que contribuye a la confusión de la existencia del movimiento son los siguientes escritos:

- *Hacia un teatro efímero pánico*, texto donde Jodorowsky describe las bases para construir sus espectáculos.
- *El teatro como ceremonia pánica*, manifiesto de Arrabal en el que expone sus pretensiones artísticas.

Estos textos fueron en su tiempo una contribución al teatro de vanguardia y son un material valioso para el estudio del teatro.

Muchos críticos suelen confundir estos textos con los postulados del movimiento. Pero ni Arrabal, ni Jodorowsky tenían los mismos principios para hacer teatro, ni ningún otro creador importante siguió estos postulados.

#### 1.2.4.1. *Hacia un teatro efímero pánico.*

El efímero pánico es un evento que Jodorowsky llamo fiesta-espectáculo. Se improvisaba basándose en un esquema organizador, como principio de actuación no existían los personajes, ni los tiempos, ni lugares ficticios. Se trata de un arte concreto donde el actor es el actor, sus movimientos, voces y gritos, no expresan signos literarios y el espacio es el espacio real:

“El lugar donde se realiza el "efímero" es un espacio con límites ambiguos, de tal manera que no se sabe dónde comienza la escena y donde principia la realidad. La pandilla pánica elegirá el lugar que más le plazca para su manifestación: un terreno baldío, un bosque, una plaza pública, un anfiteatro de cirujía, una alberca, una casa en ruinas, o bien un teatro tradicional pero usado en todo su volumen... Se puede realizar un "efímero" bajo el agua, en un avión, en un tren expreso, en un cementerio, en una maternidad, en un matadero de

animales, en un asilo de ancianos, en una gruta prehistórica, en un bar de homosexuales, en un convento, durante un velorio."<sup>44</sup>

Existía la libertad absoluta en el plano de lo real y ya no en el de la ficción, no existían los términos "pudor", "respeto", ni "dignidad". Tres ingredientes eran básicos: la euforia, el humor y el terror. Se preferían las *elecciones* hechas en estado de euforia, se pretendía la fiesta colectiva, eliminar el pensamiento individual, se eliminaba también al público. "La euforia del "efímero" conduce a la totalidad, a la liberación de las fuerzas superiores, al estado de gracia"<sup>45</sup>

Los objetos eran un punto importante en la fiesta-espectáculo, eran: materiales orgánicos, membranas, comida, desperdicios, bebidas, arena, madera, huesos, espuma, animales vivos y muertos, celuloide, chatarra, etc. No se utilizaban como símbolos, se elaboraban construcciones distintas o destrucciones masivas de estos. Los trajes eran de materia modificable, el uso era imaginativo, fuera de lo común o poco convencional así como su destrucción o construcción. La música era improvisada mediante instrumentos-esculturas, de igual manera buscaban nuevas relaciones con los objetos a fin de crear efectos sonoros. El efímero no planteaba *a priori* lo que iba a expresar.

El espectáculo buscaba la unidad en la falta de unidad, el desequilibrio, la contradicción voluntaria, la arritmia, lo feo.

#### 1.2.4.2. El teatro como ceremonia pánica.

Arrabal menciona en este texto que el mundo del teatro en los años 60's pretendía "Crear una forma de teatro llevada a sus ultimas consecuencias"<sup>46</sup>, poniendo como ejemplos al Living Theater, a los espectáculos de Peter Brook y a los espectáculos pánicos.

<sup>44</sup>Alejandro Jodorowsky, "Hacia un teatro "efímero pánico" " en *Mascara. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología*. No. 17-18, Año 4, Abril-julio 1994, director Edgar Ceballos, pp.46-53.

<sup>45</sup>Ibid.

<sup>46</sup>Fernando Arrabal, *Théâtre panique, L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie. Théâtre de Guerrilla, ... Et ils passèrent menottes aux fleurs, l'aurore rouge et noire*, París, Christian Bourgois, 1967. p.7-9

En este escrito Arrabal llama a sus espectáculos fiestas pero les agrega el nombre de "ceremonia pánica", en las que intenta reunir conceptos contrarios como:

Fiesta	Ceremonia de orden riguroso
Tragedia	Guiñol
Poesía	Vulgaridad
Comedia	Melodrama
Amor	Erotismo
El happening	La teoría de conjuntos
El mal gusto	El refinamiento estético
Lo sacrilego	Lo sagrado
La muerte	La exaltación de la vida
Lo sórdido	Lo sublime
Ideas teatral rigurosa, ordenación perfecta	Reflejar el caos y confusión de la vida
Diálogo poético	Pesadilla
Grito	Murmullo
Espectadores: prisioneros en recinto para tentaciones de San Antonio	Espectadores: magos, víctimas, prestidigitadores vestidos de desesperación y felicidad

## Capítulo 2. Análisis del texto El Arquitecto y El Emperador de Asiria de Fernando Arrabal.

### 2.1. Personajes, trayectoria y estructuras.



Foto de una puesta en escena de la obra *El Arquitecto y El Emperador de Asiria* de Fernando Arrabal montada en el Floratheater en Holanda en abril de 1996.<sup>1</sup>

#### 2.1.1. Los personajes y la estructura formal.

En cuanto al número de actores, comenzó Esquilo por aumentarlo de uno a dos (...)

Aristóteles, (*La poética*.)

Los personajes de la obra *El Arquitecto y El Emperador de Asiria* son únicamente los dos que indica el título.

Estos personajes no tienen profundidad psicológica, son esencialmente símbolos. Operan en dos planos: un plano “aparente” que corresponde a la

<sup>1</sup>Sección cultural de la revista electrónica *Delta*, <http://muresh.et.tudelft.nl/delta/jaargangen/28/12/teatro.html>

TEXTOS CON  
FUENTE DE ORIGEN

anécdota de la obra y un plano "ceremonial" en el que los personajes son los partícipes de una comunión.

En el plano anecdótico nos encontramos con una historia semejante a la de *Robinson Crusoe* en la que un hombre del mundo civilizado accidentalmente se encuentra en una isla desierta únicamente con la compañía de un nativo. Pero este hombre civilizado tiene características demasiado grotescas para ser reales.

Los defectos del *Emperador* son muchos, es engreído, vanidoso, mentiroso, violento, lujurioso, blasfemo, incapaz, sádico, etc. Se trata de un burócrata que adopta la fantasía de ser el Emperador de Asiria. Ha educado al nativo convirtiéndolo en su único servidor y además Arquitecto de su imperio imaginario.

*El Emperador* ha tenido una vida infeliz. Asesinó a su madre, con quien mantuvo una relación sadomasoquista. Fue humillado por su jefe, por las mujeres, por su esposa, por sus amigos, por su hermano, etc. Le emociona blasfemar y humillar al Arquitecto.

*El Arquitecto* es un nativo antropófago de una isla desierta. Fue educado por *el Emperador* durante dos años, después de los cuales ha asimilado conocimientos totalmente innecesarios, como pronunciar correctamente la palabra ascensor, o la importancia del premio Nóbel, o de la moral (que para *el Arquitecto* da lo mismo la definición de moral que la de Asiria). *El Arquitecto* tiene poderes mágicos y un espíritu elevado.

La anécdota es sólo la superficie de la obra, por que el fondo se encuentra en la estructura formal y en su estructura temática.



En cuanto a la estructura formal, la obra está organizada como una ceremonia de comunión. Los analistas de la obra reconocen esta característica:

“Su cadáver es tendido en una mesa, semejante a un altar, y este canibalismo es presentado como misa blasfema, pero en la cual Dios se manifiesta aunque en forma típicamente pervertida.”<sup>2</sup>

“Finalmente, uno termina devorado por el otro, así realizan el sueño de unidad y comunión que los tenía obsesionados.”<sup>3</sup>

“El Emperador desearía poseer tales poderes. Para ello echa mano del más sublime y simbólico de los ritos de su mundo civilizado: la inmolación sacrificial y posterior comunión por el Arquitecto, a fin de fundirse con él en una misma esencia.”<sup>4</sup>

Dentro de esta comunión *el Arquitecto* tiene 3 representaciones:

- dentro del plano anecdótico es un nativo antropófago,
- en un plano “ceremonial” representa a Dios,
- y en un plano de teatro dentro del teatro es la *Madre del Emperador*.

<sup>2</sup>Christopher Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Traducción de Juan José Utrilla, México, FCE, 1992, 283p. (Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios.) p.235-240

<sup>3</sup>*The Reader's Encyclopedia of World Drama*, John Gassner & Edward Quinn Editors, New York, , 1969, 1029 pp. IIs. p.25

<sup>4</sup>Francisco Torres Monreal, “El naufragio de un sueño”, en *Teatro español contemporáneo. Antología*, Coordinador Cesar Oliva, Madrid, FCE, 1992, 1556 pp. p.824

*El Arquitecto* puede mover montañas, hacer el día y la noche, hablar con los animales, leer el pensamiento, abrir la tierra y transformar a la gente. Además tiene una edad indefinida:

“EMPERADOR.- Dime, ¿Cuántos años tienes?

ARQUITECTO.- No sé. Mil quinientos... dos mil... diez mil.. No sé bien. No sé bien.”<sup>5</sup>

Cualidades semejantes a las de un Dios omnipotente y omnipresente como el Dios cristiano, *el Arquitecto* es, en este plano “ceremonial”, el Arquitecto Supremo, Dios.

La comunión es un rito que existió y existe en muchas culturas tanto en Asia, Oceanía, África, como en la América prehispánica<sup>6</sup>, y por supuesto en el mundo cristiano. La ingestión del Dios tiene el objetivo de estar más cerca de la divinidad, es un acto de amor.

Pero la comunión planteada por Arrabal es invertida: es Dios quien se come al hombre. Pero no a cualquier hombre sino al que personifica el mundo moderno.

*El Emperador* representa la civilización, y no reconoce la magnitud del ser que lo acompaña por lo que pretende minimizarlo utilizando valores banales:

“EMPERADOR.- ¿La filosofía? ¿Yo? (Sublime.) La filosofía... ¡Qué maravilla! Un día te enseñaré esa extraordinaria conquista humana. Ese

---

<sup>5</sup> *Teatro español contemporáneo. Antología*, Coordinador Cesar Oliva, Madrid, FCE, 1992, 1556 pp. p.873

invento maravilloso de la civilización. (Inquieto.) Dime, pero ¿cómo haces eso de hacer la noche y el día?

ARQUITECTO.- Pues nada, es muy sencillo. Ni sé cómo lo hago.

EMPERADOR.- ¿Y esas palabras que mascullas...?

ARQUITECTO.- Las digo porque sí. Pero también la noche puede llegar sin esas palabras... Basta con que lo desee.

EMPERADOR.- (*Intrigado.*) Esas palabras... (*Recuperándose.*) ¡Pobre incivil! No has visto nada. Te he hablado de la televisión, de la Coca-cola, de los tanques, de los muscos de Babilonia, de nuestros ministros, de nuestros Papas, de la inmensidad del océano, de la profundidad de nuestras teorías.”<sup>7</sup>

Y cuando *el Emperador* enfatiza los valores reales, el fracaso del ideal llamado civilización se hace más evidente:

“EMPERADOR.-¿El mundo civilizado, quieres decir? ¡Qué maravilla! Durante miles de siglos el hombre ha almacenado conocimientos y ha enriquecido su inteligencia hasta llegar a la maravillosa perfección que hoy es la vida. Por todas partes la felicidad, la alegría, la tranquilidad, las risas, la comprensión. Todo esta creado para hacer la vida del hombre más sencilla, su felicidad más grande y la paz más duradera. El hombre ha descubierto todo lo que es necesario para su bienestar, y hoy es el ser más feliz y tranquilo de toda la creación. Un cuenco de agua.”<sup>8</sup>

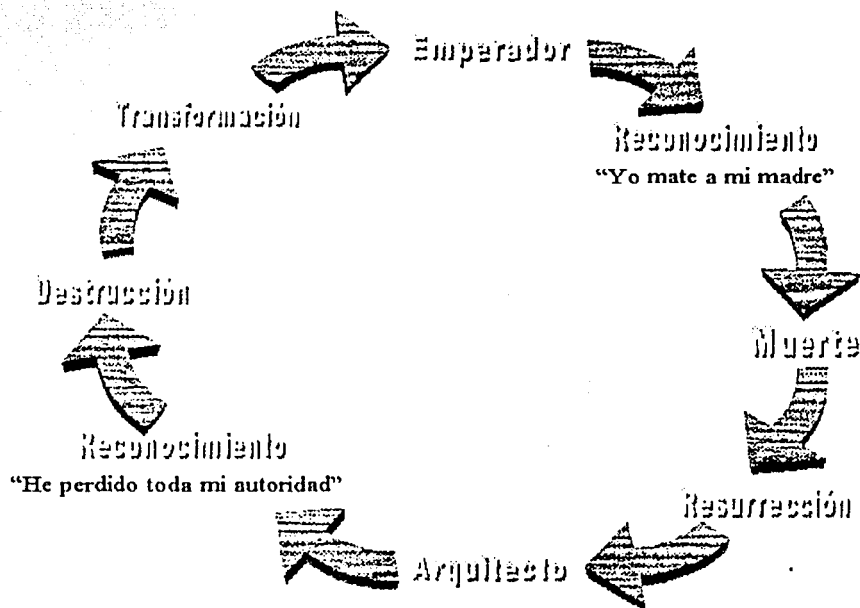
<sup>6</sup> Véase: James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*. Traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, 2da. edición, México FCE, 1996, 860p. pp. 545-560.

<sup>7</sup> *Teatro Español... Op. Cit.* p. 850

<sup>8</sup> *ibid.* p. 857

### 2.1.2. Trayectoria.

Debido a que el material de la obra es mayoritariamente temático, la trayectoria de los personajes es bastante simple:



Arrabal le da a cada protagonista una trayectoria, pero ambas se unen para ser una sola trayectoria circular. El autor utiliza los elementos aristotélicos de la trayectoria trágica, como son el error trágico, el reconocimiento y la muerte o destrucción, pero le agrega una resurrección y una transformación.

Durante gran parte de la obra no existen cambios en los personajes. La acción es utilizada para delinear los distintos planos en que ocurre la trama. Hasta que *el Emperador* reconoce haber asesinado a su madre ocurre el primer cambio en la trayectoria del personaje, al reconocerlo ("Yo mate a mi madre") es condenado a muerte.

Muy cerca del final de la obra *el Arquitecto* sufre una transformación que lo destruye. Mata al *Emperador* y lo devora, sorpresivamente con cada miembro engullido se transforma paulatinamente en *el Emperador*. Con esta acción pierde todos sus extraordinarios poderes: "he perdido toda mi autoridad" y no queda más que su cuerpo con el comportamiento del Emperador. Y finalmente del *Arquitecto* no queda más que su vestimenta.

El Arquitecto desea comerse al *Emperador* para lo cual organiza un juicio en el que sabe que va a resultar culpable. La intención del Arquitecto es clara:

"ARQUITECTO.- ¿Duermes? ...¡Emperador! (*Sale de la cabaña y luego mutis por la izquierda del escenario. Un momento. Aparece por la izquierda una gran mesa con cajones. EL ARQUITECTO la empuja hasta ponerla en el centro. De uno de los cajones saca un mantel que coloca sobre la mesa. Prepara un plato, un cuchillo y un tenedor gigantescos. Por fin se sienta a la mesa. Se pone una servilleta. Hace como que descuartiza a un enorme ser que está acostado sobre la mesa. Simula que come un primer bocado. Por fin guarda todo en el cajón [...]*)"<sup>9</sup>

Al fundirse ambos personajes en un nuevo *Emperador* con vestimentas del *Arquitecto* se completa la trayectoria de ambos y dan paso a que reinicie un nuevo ciclo. Cuando *el Emperador-Arquitecto* ha quedado sólo cae en la isla un nuevo *Emperador* que físicamente es idéntico al *Arquitecto*. Con esta acción se multiplican las dimensiones e inicia un nuevo ciclo que no es igual al anterior sino que continua en una trayectoria espiral o en un universo paralelo.

---

<sup>9</sup> Ibid. p. 875

### 2.1.3. La estructura temática

El tema principal de la obra es el sadomasoquismo, y probablemente es el tema principal de todas las obras de Fernando Arrabal.

¿En cuántos tipos de relaciones humanas existe el sadomasoquismo? Parece que fue la pregunta que se planteó el escritor para estructurar la obra *el Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Y al parecer encontró que en todos los ámbitos donde existe el poder se hallan relaciones de este tipo:

Estas son las relaciones sadomasoquistas que existen en la obra:

- Alumno-maestro
- Entre culturas
- Madre-hijo
- Novio-novia
- Gobernante-gobernado
- Oriente- Occidente
- Entre países
- Dios-hombre
- Hombre- animales
- Entre clases sociales
- Entre personas con diversos grados de estudio
- Amo-esclavo
- Cliente- prostituta
- Entre amigos
- Entre militares
- Patrón-empleado
- Marido-mujer
- Niños- adultos
- Entre razas
- Monja-confesor

- ◊ Paciente-doctor
- ◊ Humanos-extraterrestres
- ◊ Viejo-joven
- ◊ Juez- acusado
- ◊ Entre hermanos
- ◊ Entre alumnos
- ◊ Hombre-mujer
- ◊ Entre distintas religiones
- ◊ Vivo-muerto
- ◊ Y consigo mismo

Varias de estas relaciones se repiten constantemente, pero son tres las principales:

- ❖ Hombre-Dios
- ❖ Madre- Hijo
- ❖ Civilización- Incivilización

Sobre la relación Hombre-Dios existen muchas escenas donde el Emperador trata de provocar a Dios mediante la blasfemia directa:

“EMPERADOR.- ¿Sabes lo que hago cuando me alejo? Defeco de la manera más distinguida y con el mayor recogimiento. Luego con lo hecho me sirvo de pintura y escribo «Dios es un hijo de puta».”<sup>10</sup>

Se pregunta: “¿Cuál será la música que más joda a Dios?” Y canta Opera:

“EMPERADOR.- No me recuerdes mis pecadillos de juventud. ¿Qué sabes tú de las flaquezas de la carne? Escúchame.

---

<sup>10</sup> Ibid. p. 895

(*Se pone en posición de cantante de opera.*)

«Me cago en Dios y en su divina imagen y en su omnipresencia. »

Di por lo menos tra-la-la-la. «Odio a Dios y a sus milagros. »”<sup>11</sup>

Pero la blasfemia sólo tiene efecto en un Dios vengativo:

“ARQUITECTO.- ¿Es que ahora los convierte en estatuas de sal?

EMPERADOR.-(*Grandioso*) Desgraciado, no has leído la Biblia. ¡Que barbaridad! Lo mismo envía fuego del cielo que inunda la tierra en menos que canta un gallo. ¡Andate con ojo!”<sup>12</sup>

El Emperador trata de representar la crucifixión él sólo, y se da cuenta que necesariamente alguien tiene que colocarle los clavos. Cuando representa un medico dice la siguiente frase:

“EMPERADOR.- (*Doctor.*) Solo sabéis fornicar. Es lo único que sabéis. Eso lo aprendéis volando. Ah, ah (*Respira como un perro.*) No ves que fácil es. (*Ella respira mal.*) Desgraciada, ¡pensar que estabas a cuatro patas como una perra cachonda con tu hombre y ahora no sabes ladrar! ¡Qué humanidad esta! Cristo tenia que haber sido un perro, le hubieran crucificado sobre una farola y toda la humanidad perrificada vendría a mear sobre el poste. ¡Respira, perra! ¡Ah! ¡Ah!”<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Ibid. p. 896

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Ibid. p. 868



Los insultos a Dios son repetidos constantemente, pero también las flagelaciones y la crueldad en nombre de Dios.

El Emperador, en un acto de ego, pretende probar la existencia de Dios: “¿Sabe que me jugué al tilt, a la maquina, la existencia de Dios? Si de tres partidas ganaba una, Dios existía.” Estuvo a punto de lograrlo, pero un borracho le pegó a la maquina de pinbol en que jugaba y se quedó trabada en 999:

“EMPERADOR.- [...] (*Gritando.*) Novecientos noventa y nueve... ¿Se da cuenta, emperador? ¿Qué puedo pensar? ¿Dios existe o no? ¿Debo considerar los diez puntos que gane automáticamente, o no? Menudo traumatismo: Novecientos noventa y nueve puntos...”<sup>14</sup>

El Emperador no duda de la existencia de Dios, por que es su objeto de amor y de odio. El Emperador necesita de Dios para humillarse y odiar.

La relación del Emperador con su madre es otro de los ejes temáticos de la obra:

“ARQUITECTO.- ¿Nunca reñían?

EMPERADOR.- (*Olimpia de Kant.*) Todos los días y violentísimamente. Es lo propio del amor. Era corriente verles como una pareja de enamorados paseándose por un parque, o bien riendo a gritos sin preocuparse para nada de quien pudiera oírles. Nunca hubiera pensado que la cosa pudiera llegar tan lejos.”<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Ibid. p. 867

<sup>15</sup> Ibid. p. 894

El incesto pasa a segundo termino, lo principal es lo extremoso de su amor y de su odio. La obra retrata a una madre tierna y dulce, pero a la vez castrante.

El *Emperador* odia tanto a su madre que la mata, pero también la ama tanto que no deja de sufrir por su muerte. El juicio por este asesinato ocupa un lugar central en la obra y en él, los testigos describen los detalles de esta relación.

*El Emperador* acepta resignado su muerte, no sin antes planear una venganza contra su madre, después de haber muerto. Le pide al *Arquitecto* que lo devore pero también le pide que lo haga vestido de su madre:

“ARQUITECTO.- [...] Es muy sencillo, este vasito de agua lo conviertes en vino blanco... en vino blanco aguado... Hala, hombre. (*Furioso.*) Bueno, pues no te hablo más, no me junto más contigo. Ya no te vuelvo a hacer caso. Que te pudras de asco.

*(Muerde con violencia en el pie del Emperador. Se come otro bocado más grande aún. Toma el vaso de agua que había levantado antes. Se lo lleva a los labios para bebérselo. Inmediatamente, enfurecido, lo tira de su lado.)*

ARQUITECTO.- Berzas, más que berzas. Me lo has convertido en lejía. Eres un marica y un santo de risa. Si esto es un milagro yo soy María Guerrero. (*Se come un gran pedazo de pie.*) En cuanto me coma la cabeza, con su ácido nucleico, ahí va a estar lo bueno. Con su ácido nucleico en el gañote soy capaz de todo. (*Va a la cabaña, vuelve con un cincel y una pajita de horchata.*)

ARQUITECTO.- ¿Me permites? Voy a absorberte primero tu ácido nucleico. Gracias a él... Pero ya veo... La lejía iba destinada a su madre... A su madre. (*Rie.*) [...]"<sup>16</sup>

La naturaleza de las relaciones sadomasoquistas es la de manejar un lenguaje límite. Lo escatológico, lo grotesco, lo burdo y el insulto sin medida, son los elementos de un lenguaje que rebasa cualquier tipo de moral pero que reflejan la realidad del odio. También el manejo de lenguaje poético dentro de la obra pretende manejar el otro aspecto del sadomasoquismo: las situaciones amorosas sublimies.

Cuando en la obra *el Emperador* ya no tiene con quien relacionarse, parece que con la soledad quedarán resueltos todos los problemas:

"EMPERADOR.- [...]Y como estoy solo la humanidad no me envidiará, no me perseguirá. Nadie sabrá todo el talento que se encierra en este único habitante de un planeta, quiero decir de una isla solitaria. Y ahora que no me oyen. (*Loco de contento.*) ¡Viva yo! ¡Viva yo! ¡Viva yo!... ¡Y mierda para los demás! ¡Viva yo! [...]"<sup>17</sup>

Sorpresivamente cae otro avión con un nuevo visitante; el ser humano no puede escapar de relacionarse, como tampoco puede escapar de abusar del poder o de someterse voluntariamente a él.

La última línea temática esencial es la relación civilizado-incivilizado que requirió ser tratada ampliamente en el siguiente objetivo del capítulo.

---

<sup>16</sup> Ibid. p. 905

<sup>17</sup> Ibid. p. 908

## **2.2. Análisis histórico- circunstancial.**

### **2.2.1. Eurocentrismo y el mito del buen salvaje**

Giordano Bruno fue quemado por afirmar que la tierra gira alrededor del sol. Las autoridades medievales europeas creían que la tierra era el centro del universo y no permitían otro tipo de afirmaciones. Una idea distinta alteraría el sistema de conocimientos existente, en el cual ellos eran *el centro*, la parte más importante: los descendientes directos de Dios.

Después, Charles Darwin afirma que el hombre es el punto más alto de la evolución natural. El antropocentrismo, adquirió fuerza y carácter científico. Dentro de él no cabía la idea de que otras formas de evolución fueran *tan sólo distintas* de la forma de evolución del hombre.

Otros científicos no tardaron en clasificar a las civilizaciones, colocando en lo más alto de la escala a las sociedades europeas. Los investigadores que contradijeran la idea de que Europa es el punto más importante de la civilización se arriesgaban al descrédito, semejante al sufrido por Giordano Bruno.

También es semejante la actitud de las academias europeas, que son incapaces de distinguir que en otras partes del mundo, el hombre es simplemente diferente.

“Entre la escuela dura y blanda, sin embargo, florecen versiones más o menos diluidas del antiguo orientalismo, en algunos casos con una nueva jerga académica, en otros con la antigua. Pero, los principales dogmas del orientalismo existen hoy en su forma más pura es en los estudios sobre los árabes y el Islam. Resumámoslos aquí: una es la diferencia absoluta y sistemática entre occidente, que es racional, desarrollado, humano y superior, y Oriente, que es aberrante, subdesarrollado e inferior. Otro consiste en que

las abstracciones sobre Oriente, y particularmente las que se basan en textos que representan a una civilización oriental "clásica", son siempre preferibles al testimonio directo de las realidades orientales modernas. Un tercer dogma es que Oriente es eterno, uniforme e incapaz de definirse a sí mismo, por tanto se asume como inevitable y como científicamente "objetivo" un vocabulario generalizado y sistemático para describir Oriente desde un punto de vista occidental. El cuarto dogma se refiere a que Oriente es, en el fondo, una entidad que hay que temer (El peligro amarillo, las hordas de mongoles, los dominios morenos) o que hay que controlar (por medio de la pacificación, de la investigación y el desarrollo y de la ocupación abierta siempre que sea posible)."<sup>18</sup>

Esta cita del libro *El orientalismo* de Edward Said describe los estudios que hacen los europeos y estadounidenses sobre oriente. Estos países desean mantener una relación de superioridad sobre el resto del mundo. Su superioridad política económica es apoyada por un complejo sistema de conocimientos, que incluye teorías que argumentan la superioridad intelectual y moral de Europa y los Estados Unidos sobre los demás países del planeta. Se otorgan premios y becas, se crean fundaciones e institutos para quienes mejores argumentos tengan para sostener estas teorías.

Cuando estas teorías las adoptan los mismos nativos de África, Asia o Latinoamérica entonces colaboran con sus colonizadores y son los "buenos salvajes", los nativos que no colaboran son terroristas, rebeldes, destabilizadores o reaccionarios.

Arrabal esta muy conciente de esta problemática al escribir esta obra, no es casual la siguiente escena:

---

<sup>18</sup>Edward W. Said, *Orientalismo*, Traducción de María Luisa Fuentes, Madrid, Libertarias, 1990, 444p. (Colección Al Quibla Ensayo, 1) p. 353

“EMPERADOR.- ¿Qué has soñado hoy?

ARQUITECTO.- «Asiria, que es el mayor imperio del mundo occidental, en su lucha contra la barbarie del mundo oriental...»

EMPERADOR.- ¡Bestia! Es al revés.

ARQUITECTO.- Hablo del peligro amarillo.

EMPERADOR.- ¿Te has vuelto reaccionario?

ARQUITECTO.- ¿No es así?

EMPERADOR.- ¡Hagamos la guerra!

*(Se preparan. Se acurrucan. Miman. Cogen «ametralladoras». Se disparan. Se arrastran por el suelo, cada uno frente al otro, camuflados, con cascos, cada uno con una bandera.)*”<sup>19</sup>

*El Arquitecto* menciona una de las frases típicas en contra del comunismo chino, esto muestra lo arraigada que esta en el pensamiento popular la propaganda oficial destinada a asumir el carácter occidental como superior. Arrabal en su obra coloca al *Emperador* como representante de la civilización. La actitud de este personaje es comparable a la de Colón al encontrarse con los indios en América, Tzvetan Todorov lo analiza así:

“O bien piensa en los indios (aunque no utilice estos términos) como seres humanos completos, que tienen los mismos derechos que él, pero

---

<sup>19</sup> *Teatro español... Op. Cit.* p. 844

entonces no sólo los ve iguales, sino también idénticos, y esta conducta desemboca en el asimilacionismo, en la proyección de los propios valores en los demás. O bien parte de la diferencia, pero está se traduce inmediatamente en términos de superioridad e inferioridad ( en su caso, evidentemente, los inferiores son los indios): se niega la existencia de una sustancia humana realmente otra, que pueda no ser un simple estado imperfecto de uno mismo. Estas dos figuras elementales de la experiencia de la alteridad descansan ambas en el egocentrismo, en la identificación de los propios valores con los valores en general, del propio yo con el universo; en la convicción de que el mundo es uno.”<sup>20</sup>

*El Emperador* enseña al *Arquitecto* su pensamiento, su lenguaje y sus costumbres, no permite que el nativo muestre su cultura, y cuando la muestra, se apresura a descalificarla como ritos salvajes y primitivos. *El Emperador* es egocéntrico, al igual que Colón piensa que sólo puede existir un sistema de conocimientos.

Él al igual que los colonizadores de América, África y Asia, vive convencido de la superioridad de su cultura. No le interesa si el nativo tiene lenguaje, religión, formas de organización, recursos para resolver sus necesidades, lo importante es dominarlo, conquistarlo, gobernarlo entonces se impone como "Emperador" con la colaboración del Arquitecto.

*El Arquitecto* es el buen salvaje. Tzvetan Todorov describe cómo surge el mito con la llegada de Colón a América:

“Así pues, sobre la base de esas observaciones y de esos intercambios es como Colón va a declarar que los indios son la gente más generosa del mundo, con lo cual hace una contribución importante al mito del buen salvaje. “Son

---

<sup>20</sup> Tzvetan Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*. 7ma. Edición, traducción de Flora Botton Burlá, México, Siglo XXI, 1996, ils. 277 pp. p. 50



[...] sin codicia de lo ajeno” (26.12.1492) “Son tanto sin engaño y tan liberales de lo que tienen, que no lo creará sino el que lo viese” (“Carta a Santángel”, febrero- marzo de 1493). “Y no se diga que porque lo que daban valía poco, por eso lo daban liberalmente —dice el almirante—, por que lo mismo hacían, y tan liberalmente, los que daban pedazos de oro como los que daban la calabaza de agua; y fácil cosa de conocer —añade— cuando se da una cosa con muy deseoso corazón de dar”.<sup>21</sup>

Colón no reconoció entre valor de cambio y valor de uso, lo importante para los indios era el valor de uso de las cosas, Colón sólo entendía el valor de cambio utilizado en su sociedad. Tampoco entendió otro sistema de organización, como la propiedad comunal, los indios pensaban que los bienes eran de todos y los tomaban con total libertad; Colón impuso las reglas de su sociedad y calificó a los indios de ladrones y les mandó cortar manos, orejas y narices. Cuando los nativos se negaban a ser evangelizados acudía a la cristiana solución del exterminio, quemando vivos a los indios obstinados.

Colón no distinguía otro sistema de conocimientos distinto del suyo. Es un ejemplo de pensamiento eurocéntrico, él era europeo y todo tenía un lugar en este sistema de pensamiento medieval. Cuando se daba cuenta de las diferencias las clasificaba como barbarie.

Pero en la estructura medieval europea a los nativos de América no sólo se les clasificó como bárbaros, incluso se discutió si se les debía considerar como seres humanos.

El eurocentrismo y el mito del buen salvaje no son el punto de partida de la obra de Arrabal, pero si son aspectos desde los cuales se puede analizar el grave problema de la convivencia mundial reflejado en la obra.

---

<sup>21</sup>Todorov, *Op. Cit.* p. 47.

El que una persona, un país o un hemisferio se coloque como el centro de todo, impide el conocimiento objetivo. Todorov aboga por la relatividad del concepto de Civilización y rechaza el eurocentrismo y toda forma de centralización de conocimiento.

Giordano Bruno se adelantó a Einstein en el concepto de relatividad, poniendo en peligro el sistema de conocimientos medieval. Las modernas teorías de superioridad europea y norteamericana son solo reminiscencias de aquel sistema:

“No sólo la tierra no es el centro del universo, sino que tampoco lo es ningún punto físico; la noción misma de centro sólo tiene sentido en relación con un punto de vista particular: el centro y la periferia son conceptos tan relativos como la civilización y la barbarie (y aún más). "No hay en el universo ni centro ni circunferencia, sino que el conjunto es central, y también se puede considerar todo punto como una parte de la circunferencia, con relación a otro punto central".<sup>22</sup>

### 2.2.2. El pensamiento popular sobre Asiría

Un hombre oriental, primero era un oriental  
y sólo después era un hombre.

Edward Said, *El orientalismo*

Otro de los aspectos que me dan la certeza de que Arrabal era un conocedor del tema de la convivencia entre culturas es que el personaje principal de la obra sea el Emperador precisamente de Asiría. El personaje no es en realidad un Emperador sino un empleado que adopta la personalidad del Emperador de Asiría para permitirse ser cruel, sádico, perverso, ruin, autoritario etc. por que esa es la idea que los europeos tienen tradicionalmente de los orientales:

---

<sup>22</sup>Todorov, *Op. Cit.* p. 203

“Una de las evoluciones importantes del orientalismo del siglo XIX y XX fue la producción de algunas ideas esenciales sobre Oriente —tales como su sensualidad, su tendencia al despotismo, su mentalidad aberrante, sus hábitos de imprecisión y su retraso— y su concreción dentro de una coherencia individualizada e indiscutida.”<sup>23</sup>

La idea del *Emperador* sobre oriente es exagerada, ya que imagina harenes multitudinarios de esclavas ciegas o bailarinas, baños en perfumes exóticos de Arabia o Afganistán, despertares transmitidos por televisión, etc.

Asiria representa en la obra, la idea académica de Asiria: un lugar lleno de majestuosidad, derroche, exotismo y sensualidad; elementos deseados por el europeo y que cree poder encontrar en oriente, este es un pensamiento basado en *el orientalismo*.

El orientalismo es una serie de ideas académicas que se acumularon durante varios siglos, y que luego se volvieron populares. Este sistema de conocimientos tiene motivos políticos como justificar la colonización de otras partes del planeta, argumentando precisamente el expandir los beneficios de la civilización:

“Sin los eufemismos habituales, la cuestión que normalmente se plantea es si la gente como los árabes tienen derecho de mantener al mundo desarrollado (libre, democrático y moral) amenazado. De este tipo de cuestiones, se pasa con frecuencia a la sugerencia de que los marines podrían invadir los campos petrolíferos árabes.

En el cine y en la televisión, el árabe se asocia con la lascivia o con una deshonestidad sanguinaria. Aparece como un degenerado hipersexual, bastante

---

<sup>23</sup>Said, *Op. Cit.* p. 248

capaz, es cierto, de tramar intrigas tortuosas, pero esencialmente sádico, traidor y vil. Comerciante de esclavos, camellero, traficante, canalla subido de tono: éstos son algunos de los papeles tradicionales que los árabes desempeñan en el cine. El líder árabe (líder de indeseables, piratas e "indígenas" insurgentes) se puede ver con frecuencia chillando al héroe y a la rubia occidentales capturados (y llenos de santidad): " Mis hombres os van a matar, pero antes se quieren divertir un poco". Mientras habla, pone una mirada maliciosa: ésta imagen degradada del sheij de Valentino que está en circulación. En los resúmenes de actualidad y fotografías de prensa, los árabes aparecen siempre en grandes cantidades, sin ninguna individualidad, ninguna característica o experiencia personal. La mayoría de las imágenes representan el alcance y la miseria de la masa o sus gestos irracionales (y de ahí desesperadamente excéntricos). Detrás de todas estas imágenes está la amenaza de yihad; y su consecuencia inmediata es el temor a que los musulmanes (o árabes) invadan el mundo."<sup>24</sup>

Los motivos políticos son obvios, pero la publicidad brutal contra oriente rebasa cualquier intento de convivencia pacífica. Los medios de comunicación masiva son los encargados de provocar rechazo y temor contra las civilizaciones orientales siendo que las sociedades occidentales no son mejores, simplemente son distintas.

El desconocimiento no es lo grave, sino la distorsión que hacen los medios de control gubernamentales por exigencia de los grupos oligárquicos. La ambición de estas elites rebasa el respeto por la vida y por las culturas. Promueven acciones como la Guerra del Golfo con el correspondiente apoyo de la población occidental. Argumentan que los que mueren "son sólo árabes".

---

<sup>24</sup>Said, *Op. Cit.* p. 338

### 2.2.3. La negación del otro.

¿No corre uno el riesgo de querer transformar al otro en nombre de sí mismo, y por lo tanto, de someterlo?  
¿Qué vale entonces ese amor?

Tzvetan Todorov, *La conquista de América*

El catálogo de horrores planteado por Arrabal no es gratuito, el carácter del *Emperador* parece inverosímil en un representante de la cultura occidental. Pero basta con repasar un poco la historia de las conquistas de América, de África o de Asia para darnos cuenta que *el Emperador* es simplemente una caricatura comparado con los genocidas que exterminaron a los indios en Norteamérica, o a los negros en Sudáfrica, o a los vietnamitas en los años 60's, o de los que destruyeron Bagdad en la Guerra del Golfo:

“Detrás de la máscara de líder benévolo que utiliza el hombre blanco, se esconde siempre la voluntad, expresa de usar la fuerza, de matar y de ser matado. Lo que dignifica su misión en un cierto sentido de dedicación intelectual; él es un hombre blanco pero no busca simplemente obtener beneficios, pues su "estrella" se sitúa mucho más allá de los bienes terrenales. Muchos hombres blancos, seguramente se preguntaron con frecuencia por qué combatían en esa "ruta con lluvia y viento", estaban perturbados al ver que el color de su piel les daba una categoría antológica superior, además de un gran poder sobre gran parte del mundo habitado. A fin de cuentas, ser un hombre blanco. Para Kipling y para los que estaban influidos por sus percepciones y su retórica, era una cuestión de autoconfirmación. Se llegaba a ser un hombre blanco por que se *era* un hombre blanco; y, más importante aún, "al beber de esa copa", al vivir ese destino inalterable en los días del hombre blanco" quedaba poco tiempo para hacer especulaciones ociosas sobre los orígenes, las causas y la lógica de la historia.”<sup>25</sup>

<sup>25</sup>Said, *Op. Cit.* p.272

Lo más terrible no son los asesinatos y las torturas, sino el no reconocerlas. Edward Said en esta cita nos muestra la forma de pensar de los Europeos y Americanos, que disculpan y hasta premian sus crímenes en nombre de una superioridad cultural.

Al plantear una jerarquía superior se destruye toda posibilidad de diálogo, al *Otro* se le niega toda posibilidad de reconocimiento y se le trata de imponer los adelantos de la "cultura avanzada", como plantea Todorov, refiriéndose a la conquista de América, ¿Quién le pregunto a los indios si querían los telarés o las minas?

En la obra de *El Arquitecto y El Emperador de Asiria* al nativo no se le da oportunidad de mostrar su cultura, *el Emperador* es intransigente en cuanto su superioridad:

"EMPERADOR.-"Que sabes tu encerrado toda tu vida en una isla que los mapas olvidaron y que Dios cagó por equivocación en mitad de océano".<sup>26</sup>

El efecto de la obra es distinto en los europeos y americanos que en el resto del planeta. En Latinoamérica la identificación con el nativo es inmediata y adquiere un significado especial debido a la forma en que ocurrió la conquista de estas tierras, en cambio para el Europeo el nativo es un salvaje, así lo dice Christopher Innes:

"El salvaje representa el lado primitivo del hombre, con poderes mágicos que le permiten hablar con los animales, mover montañas, convertir el día en noche: todo lo cual pierde al adoptar los atributos del emperador."<sup>27</sup>

O también:

“This was the means whereby Arrabal’s self-styled Emperor arrives on a desert island where he meets his man Friday partner, the primitive architect.”<sup>28</sup>

Los europeos toman en cuenta a Robinson Crusoe pero no les interesa Viernes. El *Otro* es negado. También ocurre que el nativo no reconozca las diferencias que hay entre él y los extranjeros, como en el caso de Moctezuma<sup>29</sup>. Los casos extremos se han dado en las colonizaciones en distintos puntos del planeta donde se quemaban vivas a las personas o se les cortaban narices, orejas, o manos, o donde se destruyen ciudades o poblaciones enteras.

El caso de Colón es patético, no reconocía en los indios un lenguaje, ni sistema, ni religión, ni siquiera su calidad de humano. La negación del otro era completa. Es lógico que el primer impulso del *Emperador* sea someter al nativo. Él sólo hace lo que ha aprendido.

Existen optimistas como Todorov que creen que pueden haber un nuevo tipo de relación entre las distintas culturas:

“Para dar cuenta de las diferencias existentes en la realidad, hay que distinguir por lo menos tres ejes, en los que se puede situar la problemática de la alteridad. Primero hay un juicio de valor (un plano axiológico): el otro es bueno o malo, lo quiero o no lo quiero, o bien, como se prefiere decir en esta época, es mi igual o es inferior a mí (ya que por lo general, y eso es obvio, yo soy bueno, y me estimo...). En segundo lugar, esta la acción de acercamiento o de alejamiento en relación con el otro (un plano praxeológico): adopto los valores del otro, me identifico con él; o asimilo al otro a mí, le impongo mi

---

<sup>26</sup> *Teatro español... Op. Cit.* p. 835

<sup>27</sup> Innes, *Op. Cit.* p.235-240

<sup>28</sup> David Whitton, *Stage directors in modern France*. Great Britain, Manchester University Press, 1987, 307 pp. p.172

<sup>29</sup> Cfr. Todorov, *Op. Cit.*



propia imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro hay un tercer punto, que es la neutralidad, o indiferencia. En tercer lugar, conozco o ignoro la identidad del otro (esté sería un plano epistémico): evidentemente no hay aquí ningún absoluto, sino una gradación infinita entre los estados de conocimiento menos o más elevados.”<sup>30</sup>

El estudio consciente de las culturas y su asimilación o rechazo en los planos que plantea Todorov podrían ser una respuesta a un problema que por siglos no se ha resuelto.

Lo que hace Arrabal no tiene ninguna perspectiva moral o ética, él simplemente retrata un problema milenario: el desconocimiento profundo y real de las otras culturas. La síntesis realizada por el dramaturgo es muy violenta, pero no es comparable, con el quemar a las personas vivas, o con el NAPALM o con el rociar ciudades enteras con ácidos inflamables, y todo esto realizado por las naciones civilizadas. Los valores de la civilización son subordinados a los intereses económicos y políticos de los grupos de poder de los países del primer mundo.

---

<sup>30</sup>Todorov *Op. Cit.* p. 195

## Capítulo 3. La puesta en escena

Los elementos prácticos y teóricos que nos puede brindar la historia del teatro los considero como antecedentes a mi puesta en escena. Entre los elementos que encuentre al hacer un breve recuento de la historia escénica están el *mithos* y el *ethos* aristotélicos que son componentes comunes al teatro que ha tenido alguna trascendencia.

### 3.1. Antecedentes.

Las puestas en escena son producto de una situación histórica y de un medio ambiente. A lo largo de la historia del teatro han existido diversas formas, diversos estilos, y un sinnúmero de maneras de reflejar la vida.

Nuestro objetivo al recurrir a fuentes históricas es el de reconocer instrumentos que puedan servir a nuestra actual tarea de dirigir teatro.

Para hacer un recuento crítico de la historia del teatro podemos comenzar por la *Poética* de Aristóteles. José Ramón Alcántara en su artículo aparecido en la revista *Investigación Teatral*<sup>1</sup> hace unas aclaraciones muy pertinentes con respecto a la traducción de esta obra:

**Personaje.** Lo traduce como *carácter*, en el sentido de caracterización. Pero este término se queda corto en cuanto a lo que abarca la palabra griega *ethos*, que significa representar a otro *ser* en el sentido ontológico del término, visto desde la teoría del conocimiento de Aristóteles.

**Fábula.** Lo traduce como *entramamiento*, del griego *mithos*, "la dimensión espacio-temporal en que se realizan las acciones del *ethos* es el

<sup>1</sup> José Ramón Alcántara Mejía, "El drama como paradigma filosófico: interpretando a Aristóteles", en *Investigación Teatral*, núm. 1, 1993, pp. 7-20.

*mithos*"<sup>2</sup>. Probablemente la palabra mito, en el sentido antropológico del término, se acerque más a lo que Aristóteles quería significar.

Este termino también está relacionado con lo ritual, entendido como los actos repetitivos que buscan una profundidad en las relaciones del hombre con sus semejantes, con su espacio y con su tiempo.

El teatro es una forma de *mimesis* de la realidad, pero sólo alcanza a ser causa eficiente, según los términos aristotélicos, en la *poiesis*.

En la época del renacimiento se recobró la obra de Aristóteles, y la *Poética* fue interpretada como si fuera un recetario para hacer obras de teatro. Sobre todo por los autores del neoclasicismo francés. A partir de aquí comienza una tradición, que perdura hasta nuestros días, en la que el teatro es "la pura expresión de significantes escénicos."<sup>3</sup>

Los grupos teatrales de España e Inglaterra que dieron origen a las dramaturgias de Shakespeare y de algunos autores del teatro del siglo de oro español, no conocieron el texto del estagirita, sin embargo reconocieron la esencia teatral, encontraron el *mithos*.

Nietzsche reconoce que la tradición pseudoaristotélica del teatro le faltaba esa esencial ritual, esa trascendencia mítica, que cree encontrar en la música de Wagner. Tiempo después reconocería que esa música no tiene esos alcances. Pero sin saberlo estaba abogando por recuperar el *mithos* y la *poiesis* que Aristóteles reconoció en el teatro griego.

Nietzsche imaginó un teatro que fuera una mezcla entre lo dionisiaco y lo apolíneo de las tradiciones griegas, escribió en *El nacimiento de la*

---

<sup>2</sup> Idem. p. 15

*tragedia*<sup>4</sup> sobre un estado primitivo de la tragedia que unificaba estas características, pero que desaparecieron con el inicio del pensamiento dialéctico representado por Sócrates.

El filósofo alemán relacionaba a Dionisos con la imagen de la *embriaguez*, en la que se llega al olvido completo de sí; lo relaciona también con el canto, el baile, la fiesta, la violencia, y la orgía. Nietzsche encuentra en el espíritu dionisiaco algo que el hombre había perdido al sujetarse al pensamiento: la cualidad metafísica, el reencuentro con el mundo natural, el espíritu de libertad:

“(...) el héroe se había convertido en un gladiador, al que una vez bien desollado y cubierto de heridas, se le regalaba en ocasiones la libertad. El *deus ex machina* ha pasado a ocupar el puesto del consuelo metafísico. Yo no quiero decir que la consideración trágica del mundo quedase destruida en todas partes y de manera completa por el acosador espíritu de lo no-dionisiaco: lo único que sabemos es que aquella tuvo que huir del arte y refugiarse, por así decirlo, en el inframundo, degenerando en culto secreto.”<sup>5</sup>

La cultura dominante prefirió quedarse únicamente con el elemento apolíneo “la escena, lenguaje, color, movilidad, dinamismo de la palabra”<sup>6</sup>, y es precisamente la palabra, la que aporta el optimismo, mediante ella todos los problemas se pueden resolver por medio del razonamiento:

“Sócrates, el héroe dialéctico del drama platónico, nos trae al recuerdo la naturaleza a fin del héroe eurípideo, el cual tiene que defender sus acciones con argumentos y contraargumentos, corriendo así el peligro frecuentemente

<sup>3</sup> idem. p.17

<sup>4</sup> Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*, traducción Andrés Sánchez Pascual, México, Alianza, 1989, 278 pp. (Col. Libro de bolsillo, 456)

<sup>5</sup> ibid. p.144

<sup>6</sup> ibid. p. 86

de no obtener nuestra compasión trágica: pues quien no vería el elemento optimista que hay en la esencia de la dialéctica, elemento que celebra su fiesta jubilosa en cada deducción y que no puede respirar más que en la claridad y la conciencia frías: elemento optimista que, una vez infiltrado en la tragedia, tiene que recubrir poco a poco las regiones dionisiacas de ésta y empujarlas necesariamente a la autoaniquilación —hasta el salto mortal del espectáculo burgués.”<sup>7</sup>

A este espectáculo burgués Nietzsche lo describió como “objeto de entretenimiento de la más baja especie”<sup>8</sup> y abogó por recuperar el teatro dionisiaco basado en el “desbordamiento de vida, sufrimiento y placer, en un éxtasis sublime”<sup>9</sup>.

Antonin Artaud también reconoció una falta de profundidad en el teatro de su época. Artaud no conoció el texto de Nietzsche, sin embargo, su perspectiva del teatro es semejante, sólo que la fuente de donde se inspira el francés es totalmente distinta: el teatro balines. Artaud también desea, sin saberlo, la recuperación del *mithos*.

Antonin Artaud afirmó que el teatro, en vez de ser un arte, había quedado reducido a un “pasatiempo nocturno”. En su libro *El teatro y su doble* vislumbró un teatro provocativo, que explotara como un grito, como si los actores fueran prisioneros medievales recibiendo tortura antes de morir: “hombres condenados al suplicio del fuego que hacen señas sobre sus hogueras”<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> *ibid.* p. 121

<sup>8</sup> *ibid.* p. 177

<sup>9</sup> *ibid.* p. 164

<sup>10</sup> Antonin Artaud, *El Teatro y su doble*, Traducción Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1990, p. 15

Propone un regreso a las fuentes primitivas para reencontrar la energía vital: "necesitamos una cultura limitada sólo por nuestra capacidad nerviosa":

" (...) Y conviene que las facilidades demasiado grandes desaparezcan y que las formas caigan en el olvido; la cultura sin espacio ni tiempo, limitada sólo por nuestra capacidad nerviosa, reaparecerán con energía acrecentada. Y está bien que de tanto en tanto se produzcan cataclismos que nos inciten a volver a la naturaleza, es decir a reencontrar la vida. El viejo totemismo de los animales, de las piedras, de los objetos cargados de electricidad, de los ropajes impregnados de esencias bestiales, brevemente, todo cuanto sirve."<sup>11</sup>

Afirmó que las reglas de la cultura dominante son elementos formales que por su propia naturaleza tienden a desaparecer. Y son sustituidas por una cultura que adquiere vitalidad en "la destrucción del lenguaje", esto es en la destrucción de las formas.

Artaud imaginó un teatro con la fuerza de la peste. Al igual que el teatro, la peste ataca el cerebro y los pulmones que son los puntos susceptibles de voluntad, pensamiento y conciencia. En las epidemias de peste surgen actos gratuitos, absurdos, inútiles y sin provecho "y en ese momento nace el teatro". El actor utiliza toda su energía, su fuerza, su coraje para realizar actos gratuitos pero que sólo pueden adquirir validez sobre un escenario.

Además el teatro, al igual que la peste, perturba los sentidos y libera el inconsciente reprimido tanto de los espectadores como de realizadores. Artaud propuso una estética donde destacaran los valores negativos como la crueldad "y todas las posibilidades perversas del espíritu", el triunfo del mal y de las fuerzas oscuras.

---

<sup>11</sup>Idem. p.10

Artaud propuso un teatro metafísico opuesto al teatro occidental psicológico, el teatro como *metafísica-en-acción*:

“El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un campo no fingido e ilusorio, sino interior.

(...) Si el teatro es, como los sueños, sanguinario e inhumano, manifiesta y planta inolvidablemente en nosotros, mucho más allá, la idea de un conflicto perpetuo y de un espasmo donde la vida se interrumpe continuamente, donde todo en la creación de alza y actúa contra nuestra posición establecida, perpetuando de modo concreto y actual las ideas metafísicas de ciertas fábulas que por su misma atrocidad y energía muestran su origen y su continuidad en principio esenciales.”<sup>12</sup>

El artista francés afirmó, que la creación artística es una tarea ardua, porque explora los límites humanos; y sólo quienes realizan esta labor comprenden su valor. Aseveró que, para esta actividad, es necesaria la crueldad, que consiste en "rigor, aplicación, decisión implacable, determinación irreversible, absoluta".

Artaud planteó realizar un "atletismo del alma" donde el actor se ejercitara y desgarrara sus "músculos". Y que este ejercicio adquiriera categoría de ciencia.

Arrabal tampoco conoció el pensamiento de Artaud antes de escribir sus obras, sin embargo existe una semejanza que también comparte con Nietzsche,

---

<sup>12</sup>Ibid. p. 104 y 105



pero el fenómeno en el cual se inspira el español es la misa católica, en lo cual difiere totalmente de sus antecesores.

Tanto Artaud como Nietzsche no vieron en la práctica sus teorías. Stanislavsky, ya en la práctica, recuperó otro elemento que Aristóteles reconoció en la tragedia antigua: el *ethos*. Este director ruso conjuntó los conocimientos y experiencias teatrales de sus antecesores y de sus contemporáneos y los sistematizó creando un método de actuación que fue decisivo para el teatro occidental.

Stanislavsky aportó el *ethos*, que junto con *mithos* proporcionado por Craig, logro la *poiesis*, en el legendario montaje de *Hamlet* que realizaron estos dos directores.

El *mithos* surgió de las combinaciones de autores y dramaturgos como Stanislavsky- Chejov, Ibsen- Craig, Strindberg- Appia.

Pero la tradición pseudoaristotélica seguía dominando y sólo en las vanguardias había una búsqueda de un aspecto más profundo del teatro.

Un movimiento de vanguardia destacado fue el *octubre teatral* que surgió en la Unión Soviética, este movimiento enriqueció el lenguaje teatral, fue un movimiento con representantes de diferentes características como Meyerhold, Vajtangov o Eisenstein, ellos tenían formas originales de hacer teatro y utilizaron diversas soluciones para el lenguaje escénico.

Durante la primera mitad del siglo XX se sucedieron diversos movimientos en la dramaturgia. Después de los naturalistas los dramaturgos que más se acercaron a la perfección en su escritura fueron Luigi Pirandello, Eugene O'Neill y Bertold Brecht entre otros.

Además, Brecht como teórico da un paso definitivo en la historia teatral. Agrupa los elementos de teatro popular que no había recogido el método stanislavskiano para organizarlos como teatro épico.

El teatro de Brecht proponía una racionalización del hecho escénico, con el efecto de distanciamiento: el actor tenía que asumir una actitud crítica ante su personaje y ante el espectáculo, también proponía utilizar elementos que evitaran la identificación de los espectadores con los sentimientos de los personajes.

El teatro épico tuvo su apogeo en la segunda guerra mundial, una época que se necesitó una propaganda contra la guerra, sus causas y sus consecuencias sociales. Después de esta experiencia los temas que manejaron los dramaturgos en Europa cuestionaban, el objetivo de la existencia, los ideales, la lógica, entre otros temas como lo señala Jean Paul Sartre:

“ (...)Por el rechazo de la psicología rechazan el reinado de la burguesía pues el teatro psicológico en el fondo es un teatro ideológico que significa que las condiciones histórico-sociales no son las que hacen al hombre, sino que existe un determinismo psicológico y una naturaleza humana que es en todos lados la misma. Esto es lo que rechazan todos estos autores, políticos o apolíticos, simplemente porque consideran que lo fundamental es lo que cuenta; ya sea el lenguaje, el-ser-en-el-mundo, lo social en el sentido más profundo, y no el juego verbal de lo psicológico. Hay un rechazo de la psicología, y por consiguiente del deseo, ya sea por lo imaginario, o por la brutalidad, de apelar a nuestras verdaderas fuerzas profundas.”<sup>13</sup>

Ante las nuevas circunstancias surge el teatro del *absurdo*. Un gran número de talentos de distintas nacionalidades escriben cada quien en su

<sup>13</sup>Jean-Paul Sartre, *Un teatro de situaciones*, traducción de Mirta Artl, recopiladores Michel Contant y Michel Ribalka, Buenos Aires, Losada, 1979, p.145

circunstancia textos en los que abstraen esencias de la realidad, muchas veces con crueldad, siempre sin ninguna consideración; enfrenta al hombre con su estupidez, con su naturaleza animal, con la sinrazón cotidiana.

Con el teatro del *absurdo* la palabra dejó de ser un instrumento para comunicar ideas, y se convirtió en un fin en sí mismo, transmitiendo un efecto dramático ajeno a la realidad. Se crearon así universos propios para el teatro.

Después, el arte teatral desplegó sobre la escena lo que ya había logrado en los textos. Es decir, la creación de universos propios, desarrolló sus demás lenguajes como los auditivos, los visuales y los táctiles en lo que Schechner denominó "la revolución antiliteraria"<sup>14</sup>. Esta evolución tiene varios representantes. Entre los más importantes están: Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y el mismo Richard Schechner.

Jerzy Grotowski trabajó una nueva perspectiva del teatro en la década de los 60's en Polonia. El objetivo de Grotowski era lograr un teatro pobre:

"Un teatro pobre es a la vez el teatro pobre de recursos, pobre porque carece de escenografía y técnicas complicadas, porque carece de vestuarios suntuosos, o porque prescinde de la iluminación y del maquillaje. Hasta de la música. Pobre pues en sentido material. Al mismo tiempo es pobre porque se despoja de todo elemento superfluo, porque se encuentra en la esencia del arte teatral, el actor. El pobre cuerpo del actor, es la expresión máxima y definida de este teatro. Pero es también pobre porque es ascético, porque busca una nueva moralidad un nuevo código del artista."<sup>15</sup>

<sup>14</sup>Richard Schechner, *El teatro ambientalista*, Traducción: Alejandro Baracho, Prológo: Juan José Gurrola, México, UNAM, 1988, (Col. Escenario) p.305

<sup>15</sup>Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, Decimoquinta edición, Traducción Margo Glantz, México, siglo XXI, VII-233pp. IIs. (Serie Artes.) p.1

Las contribuciones de Jerzy Grotowski y su laboratorio fueron: el rechazo a la idea de que el teatro es un conjunto de disciplinas, y el desarrollar el trabajo integral del actor. A diferencia de otras artes, el actor no tenía la costumbre del entrenamiento diario:

“Grotowski fue el primero en introducir el entrenamiento cotidiano en el trabajo del actor. En Europa, donde ningún actor se ejercitaba normalmente como lo hace un saxofonista o un jugador de tenis, un payaso o un violinista, la idea de que podían existir actores que se entrenaban cada día parecía algo extraordinario, una forma monacal —o maníaca— de concebir el teatro.”<sup>16</sup>

Grotowski realizó con su grupo entrenamientos muy rigurosos basados en las potencialidades físicas y espirituales del actor. Desarrolló la voz y el cuerpo de los actores mediante ejercicios que buscaban eliminar el comportamiento cotidiano:

“Las formas de la simple conducta “natural” oscurecen la verdad; componemos un papel como un sistema de signos que muestran lo que enmascara la visión común: la dialéctica de la conducta humana. En un momento de choque psíquico, de terror, de peligro mortal o de gozo enorme, un hombre no se comporta “naturalmente”. Un hombre que se encuentra en un estado elevado del espíritu utiliza signos rítmicamente articulados empieza a bailar, a cantar. Un *signo*, no es un gesto común, es el elemento esencial de expresión para nosotros.”<sup>17</sup>

A nivel emocional pedía a los actores que llegaran a sus límites, cada vez que llegaban a un límite emocional encontraban que había una resistencia

---

<sup>16</sup> Fernando Taviani, "Postfacio" en Eugenio Barba, *Las islas flotantes*, traducción Toni Cots, México, UNAM, 1983, p. 192.

<sup>17</sup> Grotowski, *Op. Cit.*, p. 12

que les impedía avanzar, trabajaban para eliminar esa resistencia y al progresar se encontraban con nuevas resistencias y así en un proceso sin final.

El lenguaje escénico de Grotowski en los años 60's quiso explotar todas las posibilidades básicas y no espectaculares del teatro, Grotowski inició una revolución del lenguaje actoral que continua hasta nuestros días.

Eugenio Barba después de estudiar con Grotowski, se estableció en Oslo, Noruega donde formó el *Odin Teatret*, un año después el grupo se mudó a Holstebro, Dinamarca lugar donde se estableció definitivamente.

Entre las aportaciones más importantes de Eugenio Barba esta haber creado un grupo teatral representante, como dice Taviani, de "analfabetas" para "analfabetas"<sup>18</sup>. La cultura es todo aquello que el hombre hace y no sólo las bellas artes, las expresiones culturales se dan tanto en la gente iletrada como entre los humanistas más reconocidos, la diferencia es que sólo a estos últimos se les apoya económicamente para que desarrollen su actividad.

Los gobiernos locales los nombran representantes culturales, estableciendo así un patrón para las demás actividades artísticas, pero hay quienes no les interesan las excelsas virtudes de la cultura dominante (y muchas veces la desconocen), y hacen una cultura propia por el simple impulso de expresarse como hombre, como grupo o como comunidad, y se convierten en contracultura, en gheto. Es lo que Barba denominó tercer teatro:

El "tercer teatro" son los teatros discriminados de todo el mundo, la discriminación puede ser personal, cultural, profesional, económica o política, esta discriminación surge debido a que existen los criticos, académicos o

---

<sup>18</sup> Fernando Taviani, "Postfácio", *Op. Cit.* p. 208

funcionarios públicos, que dictan en sus países los patrones que debe de seguir el teatro.

Otro aporte de Eugenio Barba es la antropología teatral que son consejos prácticos para la utilización general del teatro, que existen en distintas partes:

“La Antropología teatral no busca principios universalmente verdaderos, sino indicaciones útiles. No tiene la humildad de una ciencia, sino la ambición de individualizar los conocimientos útiles para el trabajo del actor, No quiere descubrir “leyes”, sino estudiar reglas de comportamiento.”

“Los “principios que retornan” no constituyen la prueba de la existencia de una “ciencia del teatro” o de alguna ley universal; son consejos particularmente buenos, indicaciones que muy probablemente resultaran de utilidad para la praxis teatral.”<sup>19</sup>

En Estados Unidos y en Europa surgieron grupos teatrales de vanguardia como el Living Theater, el Bread and Puppet, El San Francisco Mime Troupe, El Open Theater, The Manhattan Project, El Théâtre de Soleil entre muchísimos más. A este surgimiento Richard Schechner lo llamo la revolución antiliteraria, él mismo tenia su grupo llamado "The performance group".

Schechner en su experiencia con el *teatro ambientalista* exploró un horizonte del lenguaje teatral, como lo es el espacio, utilizando los nuevos conocimientos sobre percepciones no conscientes:

---

<sup>19</sup> Eugenio Barba, *Las islas flotantes*, traducción Toni Cots, México, UNAM, 1983, p. 75



“Moverse a través del espacio, explorarlo de distintos modos. Sentirlo, verlo, hablarle, frotarlo, oírlo, hacer ruidos con él, hacer música, abrazarlo, olerlo, lamerlo, etc.

Dejar que el espacio le haga cosas a uno: que lo abrace, que lo agarre, que lo mueva, que lo empuje por todos lados, que lo eleve, que lo estruje, etc.

Permitir que a uno le salgan sonidos en relación al espacio —a sus volúmenes, ritmos, texturas, materiales.”<sup>20</sup>

La concepción occidental del espacio según Schechner había estado constreñida sólo al aspecto visual. “Pero también se pueden dibujar mapas acústicos, térmicos, táctiles, olfativos y de ondas cerebrales.”<sup>21</sup>

Schechner realizaba sus puestas en escena aplicando de manera extrema los sentidos, las sensaciones, los sentimientos, las emociones y el lenguaje corporal. Rebasaba los límites de la concepción racional, concreta y anticipada por parte del director, y planteó la construcción conjunta del espacio con actores y escenógrafos.

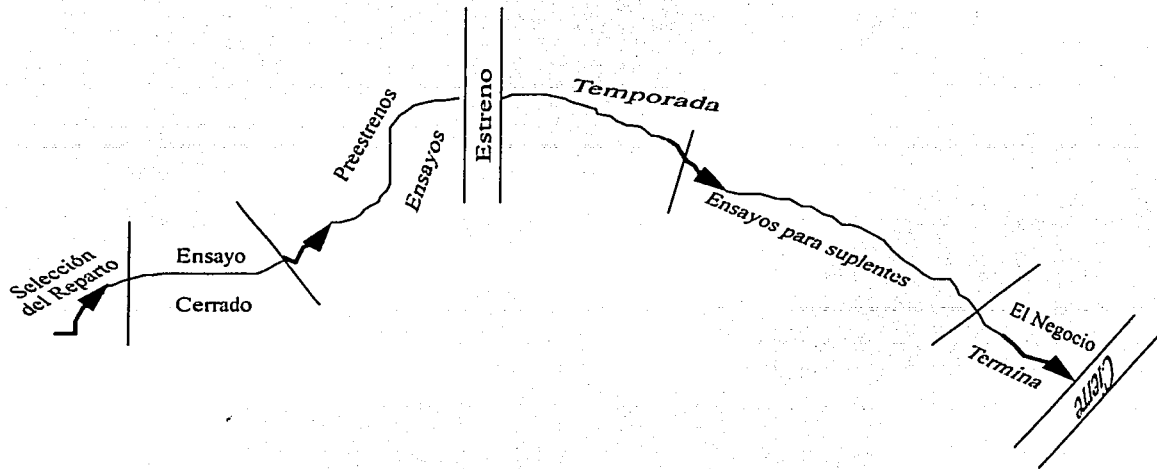
El desarrollo de las obras que planteó Schechner rebasa, como sucede en el teatro comercial, los límites del estreno y plantea una evolución, un estudio y una reestructuración durante el tiempo de temporada:

---

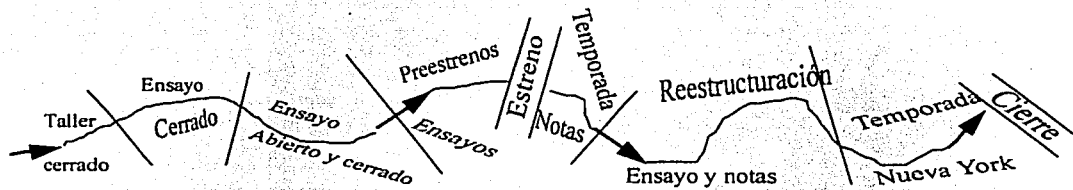
<sup>20</sup>Schechner, *Op. Cit.* p. 41

<sup>21</sup>Schechner, *Op. Cit.* p. 45





*Este es el esquema de una temporada de teatro comercial.*



*Y este es un esquema de una temporada teatral que evoluciona aun después del estreno.*

El Performance Group también experimentó con el manejo del texto, las "adaptaciones" consistían en desmembrar la obra, distorsionarla, cortarla, adaptarla según los impulsos viscerales, las palabras eran acomodadas según la musicalidad de la puesta en escena en correspondencia con la musicalidad corporal de cada actor.

Finalmente, el texto de Aristóteles fue malinterpretado, cuando se leía que la fábula era lo más importante, ahora sabemos que no se referían al texto, sino al *mithos*. El teatro observado por Aristóteles, el teatro anhelado por

Artaud y Nietzsche y el teatro de las vanguardias del siglo XX tenían la misma esencia.

El *mithos* aristotélico también aparece en el teatro de Arrabal y tanto el *mithos* como el *ethos* se tratarán de crear con la puesta en escena de la obra *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*.

### 3.2. La evolución de la puesta en escena

“¿Ciencia del teatro? No sé lo que esto quiere decir. Los científicos discuten entre ellos los problemas más refinados, pero todos están de acuerdo en que el agua hierve a 100 grados. Por el contrario en nuestro trabajo, ni siquiera tenemos puntos de acuerdo tan elementales.”

Meyerhold.<sup>22</sup>

Un espectáculo, siempre que sea posible, prefiero realizarlo mediante un proceso en el que los factores objetivos (la producción) y los factores subjetivos (creación artística de actores, director y artistas plásticos) se desarrollen durante el proceso de ensayo.

Grotowski opina lo siguiente acerca de los proyectos de puesta en escena:

“Entonces el director debe sacar de esta visión aún confusa, que no es la concepción sino el sueño de un espectáculo, ciertos primeros planos de trabajo. Necesariamente debe traducir esto en términos precisos: ¿cuáles actores? ¿Cuáles espacios? Debe tener un proyecto. Es inevitable. Si es muy estúpido se atendrá a su proyecto. El proyecto es necesario para hacer arrancar el trabajo; pero después llegan las cosas desconocidas, de los actores emergen cosas ignoradas, al director mismo le llegan nuevas asociaciones, los objetos muestran nuevas funciones posibles.”<sup>23</sup>

Otro propósito de trabajar así es crear una puesta en escena que opere como un organismo vivo, evolucionando desde el momento de la planeación, durante los ensayos y aún durante las funciones.

La claridad de los “mensajes” que se van a transmitir en la obra es relativa. La variedad de lenguajes que usa el teatro supera cualquier intento de

<sup>22</sup> Barba, Eugenio, *Las islas flotantes*, traducción Toni Cots, México, UNAM, 1983, 215 pp, ils. p. 191

<sup>23</sup> Jerzy Grotowski, “El director como espectador de profesión”, en *Mascara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre Escenología*, no. 11-12, año 3, octubre 1992-enero 1993, dir. Edgar Ceballos, p. 48

racionalización de objetivos. Mientras el director y los actores creen que comunican algo, en los receptores difiere invariablemente lo comunicado.

Y para lograr la riqueza real que refleje la complejidad humana, el proceso de montaje no debe depender de un solo punto de vista, sino que requiere de una aportación profunda y personal de cada integrante del proceso, y no sólo en lo racional sino de todos los aspectos sensibles.

Gastón Breyer apoya esta idea:

“Las conductas y los acontecimientos humanos no responden a una mecánica racional o a una Teleología desde arriba. Se comprenden por una dinámica inmanente que tiende siempre a cierta entropía, a nivel del individuo y del grupo.

Mostrar es poner fuerzas internas en libertad y... ver que pasa. Es seguir sus carreras desordenadas, su intercambio hasta su final reposo o desaparición. En esa labor, la razón y la sinrazón, lo previsible y lo ignoto, lo necesario y lo posible, lo amable y lo perverso, tienen igual derecho.

Ésta es la teoría subyacente del teatro actual, del teatro épico y del teatro del absurdo, de Brecht y de Genet. El punto de partida no puede ser un texto, extraído de la cabeza como Minerva, sino un acontecimiento nacido de la probabilidad. Comprender la dinámica de la realidad, con su contrapunto de afirmaciones y negaciones, y dejar que ella se haga patente a través de un mensaje informal —no conformador—, tal es el doble problema en cuestión.”<sup>24</sup>

Breyer utiliza el término entropía para describir la dinámica de las relaciones entre los individuos, que por supuesto también es aplicable a los

grupos de teatro. Entropía es un término físico que describe el desorden molecular y al igual que las moléculas que giran sin control, los factores humanos no se pueden dominar.

Las posibilidades de una puesta en escena se reducen si se parte de entrenamientos mecánicos, de conceptos fijos sobre el teatro, o de cualquier limitación de tipo material o intelectual.

Peter Brook afirma que la labor del director es siempre la de “un impostor, un guía nocturno que no conoce el territorio, y, no obstante, carece de elección, ha de guiar y aprender el camino mientras lo recorre”, por lo que la exploración adquiere un papel determinante en el trabajo teatral:

“Mis horas de preparación eran inútiles, me sentí desalentado, perdido por completo. ¿Debía comenzar de nuevo, instruir a los actores con el fin de ajustarlos a mis notas? una voz interior me urgía a hacerlo así, pero otra me indicaba que mi modelo era mucho menos interesante que el que se desarrollaba ante mí: rico en energía pleno de variaciones personales, moldeado por entusiasmos y perezas individuales, prometedor de ritmos diferentes, abierto a inesperadas posibilidades. Fue un momento de pánico. Al recordarlo ahora, pienso que en ese momento mi futuro estuvo pendiente de un hilo. Me aparté de mis notas, me situé entre los actores y a partir de entonces no he vuelto a trazar ningún plan de antemano, comprendí de una vez para siempre la presunción y locura de creer que un modelo inanimado puede suplantar al hombre.

Claro está que todo trabajo exige reflexión, es decir, comparar, cavilar, equivocarse, retroceder, vacilar, partir de nuevo. Tanto el pintor como el escritor trabajan así, aunque en privado. El director teatral ha de exponer sus

<sup>24</sup> Gastón A. Breyer, *Teatro: El ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, 77 pp. IIs. (Col. Enciclopedia del teatro.) p. 68.

inseguridades ante los actores, pero tiene en compensación un medio que evoluciona al tiempo que se ajusta. El escultor afirma que la elección de material modifica continuamente su creación; el material vivo de los actores es hablar, sentir y explorar; ensayar es pensar en voz alta.”<sup>25</sup>

En resumen, un proyecto inicial está muy lejos de ser el teatro. El teatro ocurre cuando el espectáculo convive con el público. Para llegar a ello los factores que intervienen pueden controlarse o dejarse en libertad, el grado de libertad o de control afectan necesariamente el resultado. El tener la humildad de reconocer la aportación humana de cada integrante del montaje nos amplía infinitamente las posibilidades de tener una *mise en scene* que afecte profundamente la sensibilidad del espectador.

---

<sup>25</sup> Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Traducción Ramón Gil Novales, Barcelona, Península, 1994, 1990 pp. p. 143.

## Capítulo 4. Observaciones finales.

A pesar de mi esfuerzo por recabar todos los datos de las obras de Fernando Arrabal, estos están aún incompletos, y falta conseguir los datos exactos de las obras dramáticas que Arrabal escribió entre 1984 y 2001.

La guerra civil española, la dictadura franquista y el teatro del absurdo son temas de gran interés, de los que valdría la pena hacer un estudio más profundo con referencia a la obra de Arrabal. Otro tema en el que debería profundizarse es el de la religión durante la dictadura franquista.

Una cuestión polémica es la influencia árabe sobre España y más en lo que se refiere al dominio sobre la mujer, que tan brillantemente ha retratado García Lorca y que también merece un estudio más amplio.

Sería interesante analizar la influencia que ejerció la generación del veintisiete, (formada por Buñuel, García Lorca, Dalí, Picasso, Alberti y otros) en la generación de artistas contemporáneos a Arrabal.

Un aspecto que considero cuestionable son los rasgos que caracterizan a Arrabal como escritor francés. No es tan importante la nacionalidad del autor, (por que finalmente es algo subjetivo) pero sí es importante la trascendencia de su exilio en Francia para la obra de Arrabal.

Las obras de la etapa pánica de Arrabal tienen la cualidad de las telenovelas, que es la sencillez de sus planteamientos, por eso su éxito. Arrabal es monotemático y su tema es el sadomasoquismo, asunto en el que se sentirán relacionados lo mismo un japonés, que un australiano, o un europeo; curiosamente en todas las culturas existen tradiciones respecto a este atributo.



Existe un cuarto miembro fundador del movimiento pánico llamado Jaques Stemberg, cuya obra no trascendió a los niveles de los otros implicados. Los datos de Alberto Gironella los incluí por que tenían semejanza con las otras biografías, pero no fue un proselitista del movimiento.

Lo mismo que me sucede con Arrabal me sucede con Topor, me hubiera gustado conseguir datos más completos sobre este artista. En el transcurso de la elaboración de esta tesis murió Roland Topor y esto fue noticia de primera plana en los diarios franceses, en lo cual no abundé, pero este hecho señala la importancia de su obra.

Alejandro Jodorowsky influyó sobre directores como Julio Castillo. La ñoñería en que vivía el teatro mexicano de los 60's desapareció debido a la violencia de las propuestas teatrales del chileno. Su punto de vista tan diferente, tan abierto, tan maligno, causó furor tanto en sus seguidores como en sus detractores. La diferencia entre él y sus detractores, es que aquellos que trabajaron con Jodorowsky pasaron a la historia del arte mundial, y los otros no. Sin embargo su arte no era un escándalo gratuito, era un escándalo con el que se hizo millonario, vale la pena analizar este fenómeno.

Por otra parte, para hacer el análisis de la obra requerí mucho más que las opiniones de los críticos del texto. También quise hacer un análisis basándome en el documento *El teatro como ceremonia pánica* de Arrabal, en ninguno de los dos casos encajaba la obra.

Para lograr un estudio objetivo del drama tuve que analizar diálogo por diálogo, sólo así pude darme cuenta de cómo esta construida la obra. El análisis de la estructura temática y de la estructura formal abarcan la totalidad de la obra, que es muy difícil de abarcar. Simplifico los conceptos de otros autores como son: el pensamiento mágico-religioso, el sueño, la exposición del subconsciente y el caos, por que la obra no esta basada en ellos sino que

son temas incidentales, este texto no es producto de relaciones inconscientes o al azar sino de una construcción matemática.

En lo referente al tema de la otredad, el análisis puede ser mucho más extenso. Los textos que consulté fueron únicamente dos, pero en estos encontré material en abundancia para hacer mi estudio. Existen muchos argumentos a favor y en contra de la globalización, que ha penetrado fuertemente en México mediante un imperialismo económico y cultural e inclusive en los ámbitos estéticos con el posmodernismo.

En lo referente a Nietzsche y Artaud, Nietzsche es, al igual que Aristóteles sólo un crítico y Artaud no llegó a concretar lo que planteaba en sus textos sobre teatro, por lo que al no ser una persona que haya destacado en la práctica del teatro, sus afirmaciones son tomadas con reserva por la gente del teatro, pero su importancia radica en que sus ideas son muy semejantes a los planteamientos de las vanguardias teatrales.

En el recuento que hago de la historia de la dramaturgia y de la dirección, los terminos *mitos* y *ethos* son difíciles de definirlos con exactitud. Yo me baso en las explicaciones dadas por José Ramón Alcántara, y espero haberlo interpretado en su real sentido, sino, la idea fundamental es que Aristóteles reconoció la esencia teatral, de la misma forma que Nietzsche y Artaud y los creadores vanguardistas del siglo XX.

El proyecto de puesta en escena abarca de manera sucinta los aspectos vistos en la investigación, por que prioriza otros aspectos más concretos como el lugar, los costos, los colaboradores, etc. Este es un esquema semejante al que solicitan para montajes en el foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM.

Después de razonar durante mucho tiempo la obra y sus circunstancias, fue difícil volver a sensibilizarme con respecto al montaje, pero finalmente la riqueza de la obra y mi experiencia (a pesar de que hace 6 años que no presento planes de montajes profesionales) me ayudaron a llevar a buen término el proyecto. Estoy convencido de que es la mejor propuesta que he armado, y que su realización es sólo cuestión de tiempo.

Los objetivos de la tesis eran hacer un estudio de la obra y un proyecto de puesta en escena. Creo que el estudio abarca puntos importantes, salvo los que menciono en estas observaciones y el proyecto es un trabajo profesional. Por lo que considero que ambos propósitos se cumplen.

## Bibliografía

**Acerca de Fernando Arrabal, El movimiento pánico, y el texto El Arquitecto y el Emperador de Asiria**

- Ann Morrissett, "Dialogue whit Arrabal", *Evergreen Review*, No. 15 (Nov-Dec. 1960)
- Arrabal, Fernando, *¡Viva la Muerte! (Baal Babilonia)*, prefacio de Dominique Sevrain, traducción de Ramiro de Casabellas, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1973, 171pp.
- Arrabal, Fernando, *El cementerio de automóviles, El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, edición e introducción Diana Taylor, Cátedra 1984, 234pp. (Col. Letras hispánicas, 198)
- Arrabal, Fernando, *La Tour de Babel. Theatre XI. Paris*, Christian Burgois, 1976.
- Arrabal, Fernando, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto*, edición e introducción Ángel Berenguer, 7ma. edición, Madrid, Cátedra, 1985, 269 pp. (Col. Letras hispánicas, 63)
- Arrabal, Fernando, *Teatro pánico*. Edición e introducción Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra, 1986, 232 pp. (Col. Letras hispánicas, 258.)
- Arrabal, Fernando, *Théâtre panique, L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie. Théâtre de Guérilla, ...Et ils passèrent menottes aux fleurs, l'aurore rouge et noire*, Paris, Christian Bourgois, 1967. P. 7-9.
- Cohn, Ruby. *Currents in contemporary Drama*. Ontario, Indiana University Press Bloomington and London, 1969, 276pp.
- Dietrich Genoveva, *Pequeño diccionario del teatro mundial*, Madrid, Istmo, 1974, 293pp. (Colección fundamentos, 38).
- Eder, Rita, *Gironella*, México, UNAM, 1981, 158pp, ils.
- Enciclopedia Garzanti dello spettacolo*, 2da edición. Italia, redazioni Garzanti, 1977, 893pp. Ils (Serie Garzanti).
- Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. T.2, Madrid, Centro de documentación teatral, 1988, 249pp.
- Esslin, Martin. *The theatre of the absurd*, Great Britain, Penguin books, 1972, 463pp.
- Innes, Christopher. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Traducción de Juan José Utrilla, México, FCE, 1992, 283p. (Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios.)
- Iribarren Borges, Ignacio. *Escena y lenguaje. Sobre Teatro, poesía y narrativa*, Caracas, Monte Ávila, 1981, 231pp. (Col. Estudios)
- Jaguer, Edouard, *Gironella*, México, Era, 1964, 124pp, ils.
- Jodorowsky, Alejandro, *Antología pánica*, Prólogo, selección y notas Daniel González Dueñas, México, Joaquín Mortiz, 1996, 338 pp. Ils. (Col. Contrapuntos)
- Jodorowsky, Alejandro. "Hacia un teatro "efimero pánico" " en *Mascara. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología*. No. 17-18, Año 4, Abril-julio 1994, director Edgar Ceballos, pp.46-53.
- Mignon, Paul Luis, *Historia del Teatro contemporáneo*. Traductor Jesús Torbado, Madrid, Guadarrama, 1973, 316pp. (Colección universitaria de bolsillo, Punto Omega, 120).
- Monsiváis, Carlos, "Alejandro Jodorowsky: Las funciones del escándalo y de la creatividad" *La jornada en Internet*, 19 de mayo de 1996, México D.F. Dir. Carlos Payan Verver, <http://serpiente.dgsca.unam.mx/Jornada/1996/may96/960519/Carlos02-063.htm>
- Oliva, cesar, "Cuarenta años de estrenos españoles" en *Teatro español contemporáneo. Antología*, Madrid, FCE, 1992, 1556pp.
- Pérez Minik, Domingo. *Escritos teatrales II. Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y sus compromisos*. Prólogo José Monleón, Islas Canarias, Viceconsejería de cultura y deportes del gobierno de Canarias, 1992, 552pp. (Col. Ángel Guimerá, serie ensayos, 2).
- Russell Taylor, John, *The penguin dictionary of the theatre*, segunda edición, Great Britain, Penguin books, 1970, 303 pp.
- Said, Edward W., *Orientalismo*, Traducción de María Luisa Fuentes, Madrid, Libertarias, 1990, 444 pp. (Colección Al Quibla Ensayo, 1)
- Serreau, Genève, 'Un nouveau style comique: Arrabal', Paris: *Les Lettres Nouvelles*, no. 65, November 1958 (trans. New York *Evergreen Review*, no. 15, November-December 1960)

- Serreu Genève, *Historia del "Nouveau théâtre"*, Traducción Manuel de La Escalera, México, siglo XXI, 1967, 194 pp. (Col. El hombre y su tiempo).
- Strauss, Botho, *Critica teatral: Las nuevas fronteras, Análisis de los acontecimientos estéticos y políticos involucrados en la acción teatral*, Traducción Carlos Piechocki, Barcelona, Gedisa, 1989, 230pp. (Col Esquinas)
- Teatro español contemporáneo. Antología*, Coordinador Cesar Oliva, Madrid, FCE, 1992, 1556 pp.
- The international Who's Who 1993-1994*, 57va edición, Londres, Europa Publication Limited, 1993, 1747 pp.
- The Reader's Encyclopedia of World Drama*, Editores John Gassner & Edward Quinn, New York, Acrowell reference book, 1969, 1029pp. ils.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. 7ma. Edición, traducción de Flora Botton Burlá, México, Siglo XXI, 1996, ils. 277p.
- Triana, José. *Teatro español actual. Aub, Buero Vallejo, Sastre, Arrabal*, La Habana, Instituto del libro, 1970, 329pp. (Col, Teatro y Danza.)
- Whitton, David, *Stage directors in modern France*. Great Britain, Manchester University Press, 1987, 307pp.

### Direcciones de Internet

- "Ein sarkastischer Optimist. Zeichner, Autor, Bühnenbildner, Filmmann: Zum Tode von Roland Topor" en *Die welt*, publicación electrónica alemana, 17 de abril de 1997, <http://www.welt.de/archiv/1997/04/17/0417ku01.htm>
- "Through the Wasteland of the Counterculture" en <http://www.hotweird.com/jodorowsky/hoberman.html> 1986art.htm, <http://www.chessworks.com/1986art.htm>.
- Fernando Arrabal como escritor de la obra *La tueuse en le jardin d'hiver* en Canada en: <http://www.blf.org/catalog/authors/A0344.html>
- Freixas, Ramón, "Alejandro Jodorowsky, con él llegó el escándalo", Fernández de Retana, Iñaki, "Fando y Lis", *Orhum. Revista electrónica de cine*. no.1: Alejandro Jodorowsky, <http://www.vc.ehu.es:80/campus/guia/cultura/orhum/revista/Jodorowsky/completa1.html>
- Goodwin, M, "The holy Mountain" Take One 5 1975: 40-41, <http://www.hotweird.com/jodorowsky/goodwin.html>
- Hoja de web sobre Alberto Gironella, <http://www.wuerth.com/gironell.htm>
- Hoja de web danesa de cultura del esperanto, <http://meyer.fys.ku.dk/~nordfalk/kef/kulturno.txt>
- Hoja de web del programa de conferencias sobre Artaud y Genet, <http://filament.illumina.co.uk/ica/Bulletin/artaud/programme.html>
- Hoja de web "Varga Dániel. Üdvözöl Otthonlapján" de Hungría, <http://www.math.elte.hu/~daniel/art.html>
- Hoja de web con el título *Les illustreurs*, <http://www.aei.ca/~matou/marionnettes/topor.html>
- Hoja de web con el título: *Norwegian theatre -- more than just Ibsen*, dirección: <http://odin.dep.no/html/nofovalt/depter/ud/nornnytt/uda-433.html>
- Hoja de web de " La planète sauvage - Les escargots - Comment Wang Fo fut sauve", [http://www.univ-angers.fr/~pplans/animation/anim\\_3.html](http://www.univ-angers.fr/~pplans/animation/anim_3.html)
- Hoja de web de la biblioteca pública de Tenerife, <http://www.cultura.siscom.es/bibarchi/biblotf/autores/arrabalf.htm>
- Hoja de Web de la Editorial Destino (España), <http://www.edestino.es/autora.html>,
- Hoja de web de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, <http://www.coacade.uv.mx/gartisticos/orgteauv.html>
- Hoja de web de la feria del libro en Madrid 1996, <http://www2.apple.es/apple/ferialibro96/diarioferia.html>
- Hoja de web de la librería de la universidad de Nevada E.U., <http://www.nscee.edu/unlv/Libraries/cd/new/may.96/politics.html>, <http://www.nscee.edu/unlv/Libraries/cd/new/may.96/lit.html>,
- Hoja de web de noticias de la Universidad de Oviedo, <http://estruc.etsiig.uniovi.es/noticias/95/jun/1.html>
- Hoja de web del archivo de la revista *Brazzil*, <http://204.140.220.54/culdec95.htm>
- Hoja de web del CAES (Francia), <http://camus.dr15.cnrs.fr/CAES/pastaga.html>
- Hoja de web del Das Hamburger Theater Sündikat, dirección: [http://www.tu-harburg.de/aws/hts\\_leb.html](http://www.tu-harburg.de/aws/hts_leb.html) y dirección: [http://www.tu-harburg.de/aws/hts\\_pick.html](http://www.tu-harburg.de/aws/hts_pick.html)
- Hoja de Web del departamento de francés de la Universidad de Emory, <http://www.emory.edu/FRENCH/activity/arrabal.htm>
- Hoja de web del Departamento de francés de la universidad de Toronto, <http://www.epas.utoronto.ca:8080/french/dept-of-french/history/chap5b.html>

- Hoja de web del Earlham Theatre Company- *Theatre Production at Earlham*:  
[http://admis.earlham.edu/earlham/activities/fine\\_arts/etc.html](http://admis.earlham.edu/earlham/activities/fine_arts/etc.html)
- Hoja de web del festival Iberoamericano de Teatro Europa 96,  
<http://www.latino.net.co/cultura/teatro/europa.htm>
- Hoja de Web del grupo de teatro "Nueva Ola" (Guinea Ecuatorial), <http://www.club-media.fr/CP/AeC/Theatre/Elements/605.en.html>
- Hoja de web del Kellertheater , <http://www.rtz.uni-hamburg.de/Hamburg/Veranstaltung/Theater/1.24.html>
- Hoja de web del ministerio de cultura de Marbella, <http://www.pgb.es/marbella/html/verano96.html>
- Hoja de web del Riksteatern, [http://www.riksteatern.se/teatern/2\\_96/teat2\\_9.htm](http://www.riksteatern.se/teatern/2_96/teat2_9.htm)
- Hoja de web del Teatro Experimental de Cascais, Portugal,  
<http://www.portugalnet.pt/cultura/teatro/tec/1969d.html>
- Hoja de web del video *jouer sa vie*, <http://www.onf.ca/FMT/E/MSN/15/15000.html>
- Hoja de web promocional de la novela de Arrabal *La tueuse du jardin d' hiver*,  
<http://www.blf.org/catalog/books/B0600.html>
- Jodorowsky images, <http://www.hotweird.com/jodorowsky/faces.html>
- Jodorowsky Home page <http://www.hotweird.com/jodorowsky/index.html>
- Revista electrónica de la Universidad de Quebec *Le Quartier libre* volumen 3 núm. 12, 6 de febrero de 1996,  
[http://www.horizon.qc.ca/pagehtml/journaux/univers/q\\_libre/q13n12cu.html](http://www.horizon.qc.ca/pagehtml/journaux/univers/q_libre/q13n12cu.html)
- Revista electrónica *Internauta*, [http://www.poesia.com/n0/art0\\_it2.htm](http://www.poesia.com/n0/art0_it2.htm)
- Sección cultural de la revista electrónica *Delta* (Holanda),  
<http://muresh.et.tudelft.nl/delta/jaargangen/28/12/teatro.html>

### **Acerca de la puesta en escena**

- Aristóteles, *La poética*, versión de Gracia Bacca, 2da edición, México, Editores Mexicanos Unidos, 1989, 189pp.
- Arrabal Fernando, *La tour de Babel. Theatre XI*. Paris, Christian Burgois, 1976.
- Artaud, Antonin, *El Teatro y su doble*, Traducción Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1990, 163pp.
- Barba, Eugenio, *Las islas flotantes*, Traducción Toni Cots, México, UNAM, 1983, ils.
- Bentley, Eric, *La vida del drama*, Traducción Alberto Vanasco, México, Paidós, 1990, 326pp. (Col. Paidós Studio, 23)
- Breyer, Gastón A, *Teatro: El ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, 77p. (Colección enciclopedia del teatro.) Ils.
- Brook, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Traducción Ramón Gil Novales, Barcelona, Península, 1994, 190pp.
- Ceballos, Edgar, *Las técnicas de actuación en México*, México, Gaceta, 550 p. Ils. (Col. Escenología, 20)
- Ceballos, Edgar, *Principios de dirección escénica*. México, Gaceta, 1992, 686 p. Ils. (Col. Escenología, 16)
- Esslin, Martin. *The theatre of the absurd*, Great Britain, Penguin books, 1972, 463pp.
- García Templado, José, "La crisis del lenguaje en el "Nuevo Teatro" español", *Espéculo*, Revista electrónica cuatrimestral, Madrid, Universidad Complutense, No. 2, Marzo de 1996.  
<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero2/teatro.htm>
- Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Decimoquinta edición, Traducción Margo Glantz, México, siglo XXI, VII-233pp, ils. (Serie Artes.)
- Grotowski, "De la compañía teatral al Arte como vehículo", en *Mascara, Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, No. 11-12, Año 3, octubre 1992- enero 1993. Dir. Edgar Ceballos, pp.4-17.
- Guerrero Zamora, Juan, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Juan Flors, 1961, 555pp, ils.
- Hoja de web informativa sobre Artaud, <http://filament.illumina.co.uk/ica/Bulletin/artaud/artaudinfo.html>
- Howard Lawson, John, *Teoría y técnica de la dramaturgia*, México, CUEC, (s/a) 266 pp. ( Col. Material para uso interno)
- Iribarren Borges, Ignacio. *Escena y lenguaje. Sobre Teatro, poesía y narrativa*, Caracas, Monte Ávila, 1981, 231pp. (Col. Estudios)
- Nietzsche, Friederich, *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*, traducción Andrés Sánchez Pascual, México, Alianza, 1989, 278pp. (Col. libro de bolsillo, 456)

- Piscator, Erwin, *El teatro político*, Tr. Salvador Vila, Madrid, Cénit, 1930, 262 pp. (Colección "El teatro político".)
- Sartre, Jean-Paul, *Un teatro de situaciones*, Traducción de Mirta Artl, Recopiladores Michel Contant y Michel Ribalka, Buenos Aires, Losada, 1979, 286 pp.
- Schechner, Richard, *El teatro ambientalista*, Traducción: Alejandro Baracho, Prólogo: Juan José Gurrola, México, UNAM, 1988, (Col. Escenario) 421 pp.
- Slonim, Marc, *El Teatro Ruso. Del Imperio a los soviets*. Traducción Horacio Martínez, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965, 315 pp.
- Weis Carrington, Gabriel, "Las nuevas indumentarias de Dionisos" en *Teatro, Revista del Centro Mexicano de Teatro*, Dir. Carlos Solórzano, México D.F. Año 1, número 1 (Enero-junio 1992) pp.22-25

### **Bibliografía complementaria**

- Arrabal, Fernando, *La torre herida por el rayo*, Barcelona, Destino, 1983, 249 pp. (Col. Ancora y delfin, volumen 570)
- Arrabal, Fernando. *Un Esclave nommé Cervantes*. Paris: Plon, 1996. 270 pp. [Trad. de Luce Arrabal.]
- Arrabal, Fernando. *Un esclavo llamado Cervantes*. Madrid: Espasa, 1996. 275 pp.
- Berenguer, Ángel y Joan (eds.), *Fernando Arrabal*, Madrid, Espiral / fundamentos, 1976, pp. 261-288
- Bergson, Enrique, *La risa*. Ensayo sobre la significación de lo cómico, Valencia, Prometeo, [S/A], 219pp. (Biblioteca Cultural Contemporánea.)
- Key, Wilson Bryan, *Seducción subliminal*, México, Diana, 1988.
- Arrabal, *Le "Panique"*, [textes de Fernando Arrabal, Dominique Sevrain, Alexandre Jodorowsky, Topor, etc.]. Paris : Union generale d'editions, 1973. 183 p. : ill. ; 18 cm.

#### **Video**

- Louis Mouchet, *La Constellation Jodorowsky*  
Suisse, 1994, vídeo, coul., 91 min, v.o. française  
prod.: TCV Télécinévidéo, Les Humanoïdes Associés, Les Films du Grain de Sable dist.: Ars  
Magna, C.P. 1115, CH-1211 Genève, Suisse.



**Anexo 1.**

**La obra de Fernando Arrabal.**

Grand Prix du Théâtre, 1967	Grand Prix Humour Noir, 1969	Premio Nadal, 1983
World's Theatre Prize, 1984	Chevalier Ordre des Arts et des lettres, 1984	Medalla de oro de Bellas Artes, 1989
Vladimir Nabokov Prize, 1994		

Tabla 1

<i>Pic-nic</i> , 1952, editada por la editorial Cátedra en 1977	<i>El triciclo</i> , 1953, editada por Escélier en 1965, Yorick 1965, Cátedra 1977
<i>Fando y Lis</i> , 1955, Yorick, 1966	<i>Ceremonia por un negro asesinado</i> , 1956, Primer acto, 1966
<i>Los dos verdugos</i> , 1956, Taurus, 1965	<i>El laberinto</i> , 1956, Nuevo mundo 1967, Cátedra 1977
<i>Oración</i> , 1957, Primer acto 1963 y Teatro I, 1971	<i>El cementerio de automóviles</i> , 1957, Taurus 1965, Cátedra 1989
<i>Orquestación teatral</i> , 1957	<i>Los amores imposibles</i> , 1957, Cátedra 1986
<i>Los cuatro cubos</i> , 1957, Cátedra 1986	<i>Concierto en un huevo</i> , 1958
<i>La primera comunión</i> , 1958, Los Esteros 1967, Cátedra 1986	<i>Guernica</i> , 1959, Taurus 1965
<i>Guernica and Other Plays</i> , Grove 1986	<i>La bicicleta del condenado</i> , 1959, Alianza 1994
<i>El gran ceremonial</i> , 1963, Cátedra 1986	<i>Strip-tease de los celos</i> , 1963, Cátedra 1986
<i>La coronación</i> , 1964	<i>La juventud ilustrada</i> , 1966, Cátedra 1986
<i>¿Se ha vuelto Dios loco?</i> , 1966, Cátedra 1986	<i>Una cabra sobre una nube</i> , 1966, Editada por el curso Superior de Filología de Málaga 1974 y Cátedra, 1986
<i>El Arquitecto y el Emperador de Asiria</i> , 1966, Estreno 1975, y Cátedra 1989.	<i>Arrabal Celebrando la ceremonia de la confusión</i> , 1966, Alfaguara
<i>Ars Amandi</i> (ópera pánica), 1967	<i>El jardín de las delicias</i> , 1967
<i>La aurora roja y negra</i> , 1968.	<i>Bestialidad erótica</i> , 1968.
<i>Una tortuga llamada Dostoievski</i> , 1968	<i>...Y pusieron esposas a las flores</i> , 1969.
<i>Bella ciao o La guerra de los mil años</i> , 1970	<i>El cielo y la mierda</i> , 1970
<i>La gran revista del siglo XX</i> , 1971	<i>Bella ciao : la guerre de mille ans</i> , 1972, C. Bourgois
<i>La marcha Real</i> , 1973, Editada en Gordian Press (Nueva York) 1975	<i>En la cuerda floja</i> , (o balada del tren fantasma), 1973, Pipirijaina 1974

<i>Sur le fil ou la Ballade du train fantôme: pièce mélancolique</i> , C. Bourgois 1974	<i>Jeunes barbares d'aujourd'hui</i> , C. Bourgois 1975
<i>La gloria en imágenes</i> (ballet), 1975	<i>Oye, patria, mi aflicción</i> , (La torre de Babel) 1976
<i>El cielo y la mierda II</i> , 1976	<i>Róbame un billoncito</i> , 1977
<i>Obertura orangután</i> , 1977	<i>Punk y punk y colegram</i> , 1977
<i>El Rey de Sodoma</i> , 1978	<i>Inquisición o mi dulce reino saqueado</i> , 1978
<i>El triunfo extravagante de Jesucristo</i> , Karl Marx y William Shakespeare, 1982.	<i>Levántate y sueña</i> , 1982
<i>Tormentos y delicias de la carne</i> , 1983, Destino	<i>La ciudad cuyo príncipe era una princesa</i> , 1984
<i>El caballo-yegua</i> , 1984	

Tabla 2

**Ediciones de sus obras completas:**

*Theatre*. París : R. Julliard, [1958-1965]. 3 v.

*Theatre*, C. Bourgois, 1968- . 12 tomos

<i>Baal Babilonia</i> , 1959, Juliard, Destino	<i>Baal Babylone</i> , Union générale d'éditions 1969,	<i>El entierro de la sardina</i> , 1961, Juliard, Destino
<i>L'Enterrement de la sardine</i> , 1970, C. Bourgois	<i>Fêtes et rites de la confusion</i> , 1967, C. Burgois 1974, Union générale d'éditions	<i>La torre herida por el rayo</i> , 1983, Destino
<i>The Tower Struck for Lightning</i> , Viking Penguin. 1991	<i>La virgen roja</i>	<i>The Red Virgin</i> , Viking Penguin 1993
<i>La extravagante cruzada de un castrado enamorado</i> , 1991	<i>La tueuse du jardin d'hiver</i> , 1994	<i>La piedra iluminada</i> , Destino

Tabla 3

<i>La piedra de la locura</i> , 1963, Destino	<i>100 sonetos</i> , 1966
<i>Humbles paradise</i>	<i>Sonetos pánicos</i> , Destino

Tabla 4

<i>El "pánico"</i>	<i>Le « Panique », [textes de Fernando Arrabal, Dominique Sevrain, Alexandre Jodorowsky, Topor, etc.; réunis par Arrabal]</i> , 1973, Union générale d'éditions.
El Nueva York de Arrabal	<i>Lettre au général Franco : texte intégral de la lettre envoyée / par Arrabal a Franco le 18 mars 1971</i> , 1972, Union général d'éditions
<i>Carta al general Franco</i> , 1972	<i>Sobre Fischer</i> , 1974
Greco	<i>Goya-Dali</i>
<i>Lettre aux militants communistes espagnols : songe et mensonge de l'eurocommunisme = Carta a los militantes comunistas españoles : sueño y mentira del eurocomunismo</i> , 1978, C. Bourgois	<i>Carta a Fidel Castro</i> , 1984
<i>Un esclavo llamado Cervantes</i> , 1996, Espasa <sup>1</sup>	<i>Un Esclave nommé Cervantes</i> , 1996, Plon

Tabla 5

<i>Los mecanismos de la memoria</i> , cortometraje	<i>El Ladrón de sueños</i> , cortometraje
<i>Viva la muerte</i> , 1970	<i>Iré como un caballo loco</i> , 1973, elegida para representar ese año a Francia en festivales internacionales.
<i>Guernica</i> , 1976	<i>The adventure of the Pacific (El emperador de Perú)</i> , 1979
<i>El cementerio de automóviles</i> , 1981	<i>Adiós Babilonia</i>

Tabla 6

<sup>1</sup>En la feria del libro en Madrid en 1996 el libro *Un esclavo llamado Cervantes* de Fernando Arrabal, Espasa Calpe vendió 1.544 ejemplares ubicándose en 13avo lugar de ventas.

En la enumeración siguiente de las puestas en escena sólo menciono las más importantes o exóticas, o las más recientes, pero la cantidad de puestas en escena se estima en 10 por mes alrededor del mundo, en los años de 1981 y 1982 fue considerado por la Asociación de Escritores Franceses el autor "francés" más montado fuera de Francia<sup>2</sup>. Destacan también las 4 puestas en escena que tuvo *El Arquitecto y El Emperador de Asiria* en 1996 por grupos de Holanda, Alemania, España, y Bulgaria lo que manifiesta el interés por esta obra.

*Pique - Nique en campagne* en Francia en 1959, primer estreno de Arrabal en ese país.  
*Orquestación Teatral* en el teatro de la Alliance Française, 1960  
 México, 1961, *Fando y Lis* dirigida por Jodorowsky  
 Sydney, Australia, 1963, *Fando y Lis y Los dos verdugos*  
 1966, *El cementerio de automóviles* por Víctor García, esta misma producción en Sao Paulo en 1969.  
 1967 En el Théâtre de Poche (Teatro de bolsillo) en Bruselas se representó *El Arquitecto y El emperador de Asiria*.  
 1967, Jorge Lavelli estrena en el Teatro Montparnasse *El Arquitecto y El Emperador de Asiria*.  
 1968, *El Cementerio de automóviles en México*, bajo la dirección de Julio Castillo  
 1968, Se representa en Cuba, por el conjunto dramático de Oriente, dirigido por Adolf Gutkin, *Ciguerna y Cementerio de automóviles*.  
 1969, *Y le pusieron esposas a las flores*, dirigido por Arrabal, teatro de L'Épée de Bois  
 El Teatro Experimental de Cascais (Portugal) puso en escena en 1969 *Los dos Verdugos*<sup>3</sup>  
 En Noruega en los años sesenta se transmiten por televisión las obras de Arrabal<sup>4</sup>  
*Bella ciao: la guerre de mille ans*, París, Théâtre du Palais de Chaillot, 1972  
 1977, Nueva York, *El Arquitecto y El emperador de Asiria* por Tom O'Horgan  
 Manuel Montoro monta *El Triciclo* de Arrabal en la Universidad Veracruzana.<sup>5</sup>  
 En 1987 en Inglaterra se presenta *Pic-nic en el campo de batalla* en Esperanto<sup>6</sup>

Hoja de web de la feria del libro en Madrid 1996, <http://www2.apple.es/apple/ferialibro96/diarioferia.html>

<sup>2</sup>Fernando Arrabal, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto*, Op. Cit. pp. 21-23

<sup>3</sup>Hoja de web de el Teatro Experimental de Cascais, (TEC)  
<http://www.portugalnet.pt/cultura/teatro/tec/1969d.html>

<sup>4</sup>Hoja de web con el título: *Norwegian theatre -- more than just Ibsen*, Documento oficial del gobierno de noruega., dirección: <http://odin.dep.no/html/nofovalt/depter/ud/nornytt/uda-433.html>

<sup>5</sup>Hoja de web de la facultad de teatro de la Universidad Veracruzana,  
<http://www.coacade.uv.mx/gartisticos/orgteauv.html>

<sup>6</sup>Hoja de web danesa de cultura del esperanto., <http://meyer.fys.ku.dk/~nordfalk/kef/kulturno.txt>

La Facultad de Artes de la Universidad de Earlham, E.U. presento en 1995 <i>El triciclo</i> <sup>7</sup>
En 1995 se presenta en La Guinea Ecuatorial <i>Pic-nic</i> con el grupo "Nueva Ola" de ese país <sup>8</sup>
En Abril de 1995 se presenta en París la obra <i>La pastaga des Loufs</i> <sup>9</sup>
En diciembre de 1995 en Brasil la puesta en escena de <i>La Torre de Babel</i> de Fernando Arrabal estaba entre los 10 primeros en popularidad. dirigido por Gabriel Vilela, con Marieta Severo, en Río de Janeiro <sup>10</sup>
En 1996 se presento en Suecia <i>Pic-Nic en campaña</i> <sup>11</sup>
En enero de 1996 se presenta en el Das Hamburger Theater Sündikat <i>Pic-nic en el campo de batalla</i> <sup>12</sup>
En el Festival Iberoamericano de teatro - Europa 96 en Francia El Teatro Satírico Estatal de Bulgaria presenta la obra: <i>El Arquitecto y el Empleador de Asiria</i> de Fernando Arrabal, Directora: Elena Tzikova <sup>13</sup>
En un festival artístico de la Universidad de Québec se presentaron comedias de Arrabal en marzo de 1996. <sup>14</sup>
En Holanda en el Floratheater se presento en abril de 1996 <i>El Arquitecto y El Emperador de Asiria</i> <sup>15</sup>
En noviembre de 1996 el grupo El Taller de Teatro & L'Atelier de Théâtre presenta <i>Pic-nic, Bestialidad erótica y ¿Se ha vuelto Dios loco?</i> En La Universidad de Emory, E.U. <sup>16</sup>
En agosto de 1996 se presenta en Marbella, España <i>El Arquitecto y El Emperador de Asiria</i> . Director : Miguel Ponce. <sup>17</sup>
La obra de <i>El Arquitecto y el Emperador de Asiria</i> se presento en el Teatro de la Universidad de Hamburgo: Kellertheater el 21 de noviembre y el 19 de diciembre de 1996. <sup>18</sup>

Tabla 7

- <sup>7</sup>Hoja de Web de la Facultad de Artes de la Universidad de Earlham, [http://admis.earlham.edu/earlham/activities/fine\\_arts/etc.html](http://admis.earlham.edu/earlham/activities/fine_arts/etc.html)
- <sup>8</sup>Hoja de Web del grupo de teatro "Nueva Ola" (Guinea Ecuatorial.), <http://www.club-media.fr/CP/AeC/Theatre/Elements/605.en.html>
- <sup>9</sup>Se presento con el siguiente reparto: Agnès Dardant (Jeanne) - Isabelle Daugareilh (Mathilde) - Eric Dufoure (Jean-François) - Jacques Faget (Teddy) - Fabienne Lastere (Lulu) - Michel Rapaport (Prosper). , Mise en scène : Jean-Claude Parent , Assistante : Natacha Haegel , <http://camus.dr15.cnrs.fr/CAES/pastaga.html>
- <sup>10</sup>Hoja de web del archivo de la revista *Brazil*, <http://204.140.220.54/culdec95.htm>
- <sup>11</sup>Hoja de web del Riksteatern, [http://www.riksteatern.se/teatern/2\\_96/teat2\\_9.htm](http://www.riksteatern.se/teatern/2_96/teat2_9.htm)
- <sup>12</sup> Se presentó con el siguiente reparto: (Zapo, ein Soldat) Cord Brumma, (Herr Tepan, sein Vater) Harry Thomßen, (Frau Tepan, seine Mutter) Wiebke Wolkenhauer, (Zepo, ein feindlicher Soldat) Martin Oldenburg, (Erster Sanitäter) Wolfgang Sieja, (Zweiter Sanitäter) Thies Möller, Regie: Wolfgang Sieja, hoja de web del Das Hamburger Theater Sündikat, direcciones: [http://www.tu-harburg.de/aws/hts\\_leb.html](http://www.tu-harburg.de/aws/hts_leb.html), y [http://www.tu-harburg.de/aws/hts\\_pick.html](http://www.tu-harburg.de/aws/hts_pick.html).
- <sup>13</sup>Hoja de web de el festival Iberoamericano de Teatro Europa 96, <http://www.latino.net.co/cultura/teatro/europa.htm>
- <sup>14</sup>Revista electrónica de la Universidad de Quebec *Le Quartier libre*, volumen 3 núm 12, 6 de febrero de 1996, [http://www.horizon.qc.ca/pagehtml/journaux/universi/q\\_libre/q13n12cu.html](http://www.horizon.qc.ca/pagehtml/journaux/universi/q_libre/q13n12cu.html)
- <sup>15</sup>Sección cultural de la revista electrónica *Delta*, <http://muresh.et.tudelft.nl/delta/jaargangen/28/12/teatro.html>
- <sup>16</sup>Hoja de Web del departamento de francés de la Universidad de Emory, <http://www.emory.edu/FRENCH/activity/arrabal.htm>
- <sup>17</sup>Hoja de web del ministerio de cultura de Marbella, <http://www.pgb.es/marbella/html/verano96.html>
- <sup>18</sup>Hoja de web del Kellertheater , <http://www.rrz.uni-hamburg.de/Hamburg/Veranstaltung/Theater/1.24.html>

*Jouer sa vie* es una video documental sobre ajedrez en el que participa Arrabal junto a los campeones mundiales de esta especialidad filmado en Canadá en 1982<sup>19</sup>

Tabla 8

En febrero de 1977 la Universidad de Toronto le organizó un homenaje y en él participaron especialistas de todo el mundo.<sup>20</sup>

<sup>19</sup>Hoja de web del vídeo *jouer sa vie*, <http://www.onf.ca/FMT/E/MSN/15/15000.html>

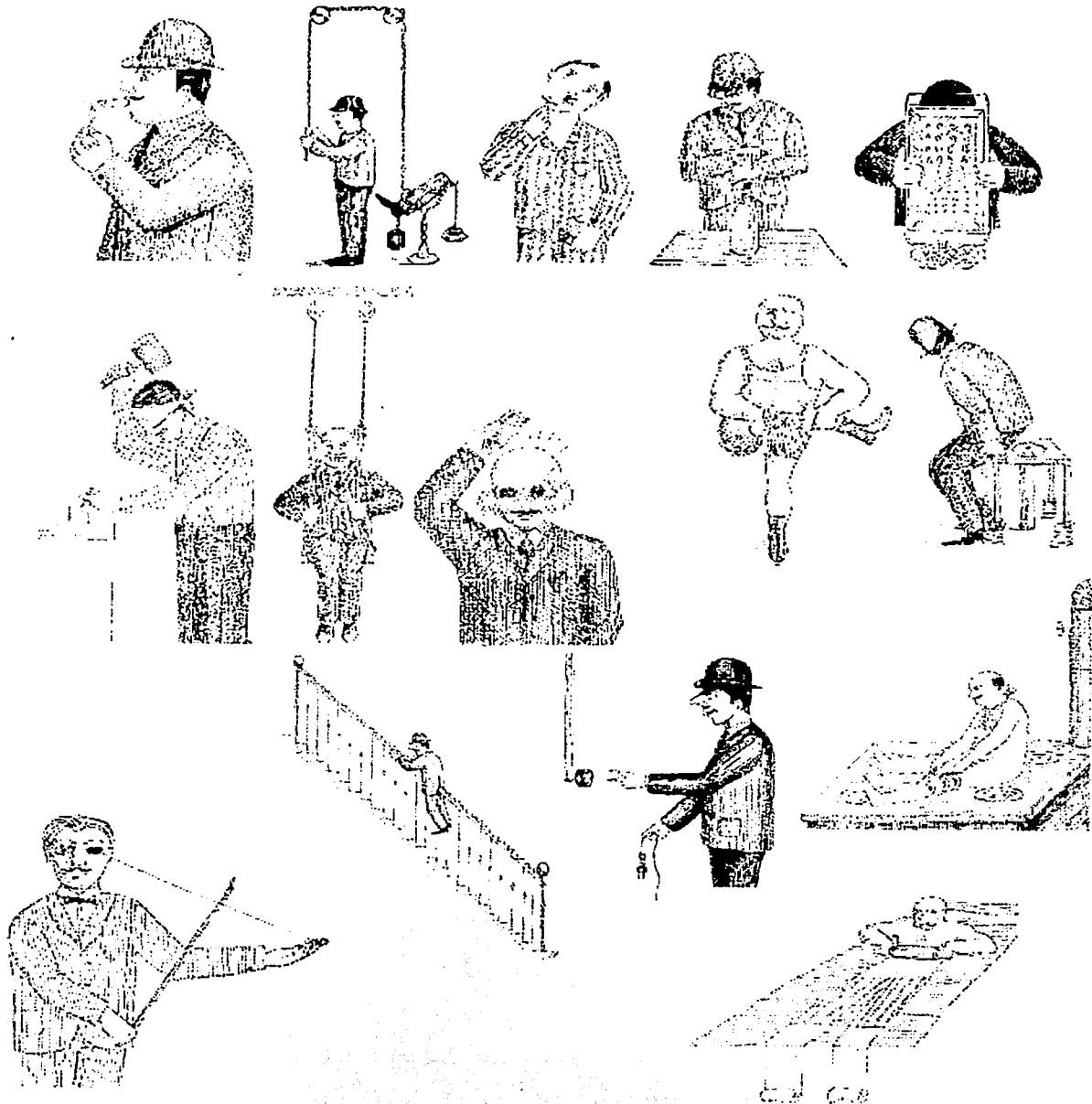
<sup>20</sup>Fernando Arrabal, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto, Op. Cit.* p. 31



**Anexo 2**

**Breve muestra de la obra de Roland Topor**

*El Masoquista* Colección de dibujos de Roland Topor<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Revista electrónica *Internauta*, [http://www.poesia.com/n0/art0\\_it2.htm](http://www.poesia.com/n0/art0_it2.htm)

Ilustraciones de Roland Topor a *Pinocho* de Collodi<sup>2</sup>



<sup>2</sup>En la hoja de web con el título *Les illustrateurs* <http://www.aei.ca/~matou/marionnettes/topor.html>



De derecha a izquierda las películas *La planète sauvage*(1969), *Les escargots*<sup>3</sup> (1965) y una pintura del artista<sup>4</sup>

<sup>3</sup> [http://www.univ-angers.fr/~pplans/animation/anim\\_3.html](http://www.univ-angers.fr/~pplans/animation/anim_3.html)

<sup>4</sup> <http://www.math.elte.hu/~daniel/art.html>

**Anexo 3.**

**Proyecto de puesta en escena de la obra**

***El Arquitecto y el Emperador de Asiria***

**para el Foro "Sor Juana Inés de la Cruz"**

**de la Universidad Nacional Autónoma de México**

## Presentación

La obra *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, es el texto más completo del autor franco-español Fernando Arrabal. Este dramaturgo, Caballero de la orden del Arte y las Letras en Francia, es también un pilar de la dramaturgia española: *El Arquitecto y El Emperador de Asiria* fue escogida para formar parte de la antología de teatro español contemporáneo, en la que sólo se escogieron 14 obras de los últimos 50 años.

Se planea que el espectáculo de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* sea una misa sacrilega; un encuentro cercano con los aspectos más miserables de nuestra potencia humana; una serie de juegos para provocar la carcajada artera; que también sea un rito que busca develar las relaciones fundamentales entre los hombres, por medio de los actos sagrados y repetitivos. *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* será un espectáculo donde la razón y la sinrazón conviven apasionada y violentamente.

La historia comienza cuando un avión cae en una isla desierta y se realiza el encuentro entre un ser que se autonombra civilizado y un único nativo del lugar. Mediante las acciones tan terribles, tan aberrantes que realiza este ser civilizado comienza el cuestionamiento sobre la categoría ontológica que lo hace nombrarse superior. Es la relación que se ha dado por siglos entre colonizadores y colonizados. El sobreviviente dice ser Emperador de Asiria, pero en realidad no lo es. El nativo es nombrado arquitecto de este imperio imaginario y posee poderes sobrenaturales, semejantes a los que el arquitecto supremo, Dios, lo que nos hace transitar desde la magia de lo desconocido hasta la sospecha de que se trata de un ser divino.

El *Emperador* padece de la enfermedad católica de la culpa, y vive la tortura de haber matado a su madre, al confesarlo es condenado a muerte en un

juicio organizado por el *Arquitecto*, y como último deseo pide ser devorado, en este acto se realiza una transubstanciación, semejante a la eucaristía pero de corte macabro. Toda la obra estará impregnada de este espíritu sacrilego y sagrado, el ambiente lo formaran cantos gregorianos y un espacio que aparentemente es una isla desierta pero poco a poco se nos develará un lugar semejante a una templo católico.

En este próximo espectáculo transitaremos por un mundo de pesadilla entre imágenes atroces y los excesos sadomasoquistas. Pero todo este infierno será sumamente atractivo mediante el divertido tratamiento de la risa.



## Sinopsis y breve descripción de la puesta en escena.

### Sinopsis.

Esta historia es similar a la de Robinson Crusoe, donde un personaje del mundo civilizado llega accidentalmente a una isla desierta y en ella convive con un nativo. Pero en este ser civilizado se observan características como el sadismo, la crueldad, la tiranía, el despotismo y la perversión.

La expectativa principal de la obra es por saber si el *Emperador* efectivamente mató a su madre, para lo cual se realiza un juicio, donde desfilan familiares y amigos con características repugnantes. Finalmente el *Emperador* confiesa haber dado muerte a su progenitora. Por lo cual es condenado a muerte y a ser devorado por el *Arquitecto*.

El *Arquitecto* devora al *Emperador*, pero con cada miembro que engulle se va transformando paulatinamente en el *Emperador*. El *Arquitecto* pierde sus poderes sobrenaturales y adopta las falsas posturas del Emperador, finalmente termina perdiendo hasta el físico y se transforma totalmente en un nuevo Emperador. En ese momento cae un nuevo avión y el ciclo vuelve a comenzar.

En la obra se muestran un sinnúmero de relaciones de poder, todas de característica sadomasoquista, pero son tres las principales relaciones de poder que dominan la obra:

- La relación del *Emperador* con su madre.
- La relación del *Emperador* con Dios.
- Y el conflicto cultural entre la forma de vida del *Emperador* y el *Arquitecto*.

En todas estas relaciones se llegan a los extremos: desde lo más cruel, vil, y sádico hasta lo más sublime.

### La puesta en escena.

La puesta en escena tendrá una estructura semejante a una ceremonia católica y constará de seis partes:

**Inicio.** Se escucha el *Aleluya* por unos instantes hasta que un ruido de avión y una explosión sorprenden al aterrorizado habitante de la isla, que sale huyendo despavorido cuando aparece el único sobreviviente del accidente aéreo. La iluminación creará el reflejo del estallido y el crepitar de llamas.

**Presentación de caracteres.** Después de dos años el *Arquitecto* ha aprendido el lenguaje del Emperador y para pasar el tiempo han inventado una serie de juegos. Estos juegos son fallidos intentos de sexo, muestras de humillación, de sadismo, escenas religiosas igualmente sadomasoquistas, juegos donde el *Emperador* busca a su madre, juegos de conflicto entre civilizaciones como la guerra ideológica o la amenaza de la bomba nuclear. Como contrapunto fuera de los juegos el *Emperador* presume lo brillante que es el mundo moderno civilizado. El *Arquitecto* ante las humillaciones amenaza con marcharse, lo que finalmente hace. Y en esta sección también, conocemos sus poderes sobrenaturales.

Los juegos sadomasoquistas y escenas religiosas estarán acompañadas por cantos gregorianos. Para los cambios de personaje dentro de los juegos se utilizarán elementos sencillos como velos, un costal, cascos o la simple transformación corporal y vocal.

**Monólogo. Desarrollo del carácter del Emperador.** En este monólogo el *Emperador* hace un acto de travestismo, poniéndose sucesivamente unas bragas, liguero, medias, sostén y finalmente un traje de monja, que resulta embarazada, mientras hace la parodia de ser súbdito de un Emperador y cuenta como quiso probar la existencia de Dios en una maquina de pinbol. En este

momento descubrimos que el *Emperador* es solo un empleado humillado por sus amigos, sus familiares, las mujeres, su esposa y su jefe. Aquí también se intercalan juegos desde escatológicos hasta un encuentro con un extraterrestre. Al finalizar este monólogo descubrimos el carácter de inmortal del *Arquitecto*.

**Juicio.** El *Emperador* es condenado a muerte en un juicio de corte inquisitorial, con cantos gregorianos y máscaras de aspecto fabuloso y terrible. La iluminación para las escenas del juicio es de un estilo expresionista, con muchas sombras. Aquí también se intercalan juegos mucho más desarrollados y con un carácter más cruel, acentuándose sobre todo en los temas religiosos.

**Transubstanciación.** La escena central de la obra coincide con el acto eucarístico de la misa, pero en este caso es un cadáver el que es devorado y el vino es agua de jabón. La iluminación dará un aspecto terrorífico al *Arquitecto* que vestido de madre del *Emperador* comenzará a devorar al *Emperador* y paulatinamente perderá sus poderes sobrenaturales. La vestimenta del *Arquitecto* es debido a que el *Emperador* quiere seguir vengándose de su madre aún de muertos ambos. Aquí el canto será un *Pater noster* sumamente rustico.

**Final.** En esta escena sólo quedan los huesos del *Emperador* sobre la mesa y observamos al *Arquitecto* con los modales del *Emperador*. Finalmente el *Arquitecto* pierde también el físico ( mediante un sencillo truco se intercalan los actores) y lo que vemos es al *Emperador* con un taparrabos, en ese momento el nuevo *Arquitecto-Emperador* festeja su soledad y se escucha el *Aleluya* por unos instantes hasta que un ruido de avión y una explosión sorprenden al aterrizado habitante de la isla, que sale huyendo despavorido cuando aparece el único sobreviviente del accidente aéreo.

### Conveniencia de su presentación en un recinto universitario.

Este trabajo de *El Arquitecto y El Emperador de Asiria* conviene representarlo en un espacio universitario por las siguientes razones:

Es una obra del franco-español Fernando Arrabal, un autor de gran prestigio académico y de gran popularidad entre la gente teatro de todo el mundo.

Este trabajo es el resultado de un proceso académico, de una investigación rigurosa que ha durado siete años, en la cual se ha recogido material del contexto de la obra, de la biografía del autor, y se ha analizado extensamente el texto, así como aspectos propios de la puesta en escena. Estos elementos han sido plasmados en la tesis de licenciatura del director. Por lo que un recinto universitario es el lugar natural para este montaje. Lejos de ser una propuesta academicista, es todo lo contrario, el proyecto intenta encontrar la libertad de creación a partir de un gran espectro de información.

El director ha realizado dos montajes de esta obra a nivel del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Por lo que conoce perfectamente la obra, y se ha constituido en uno de sus proyectos de vida.

Este montaje está planeado con las características profesionales y el nivel de calidad que corresponden a los teatros de nuestra universidad.

Es un proyecto sólido que requiere de características especiales, como por ejemplo un público universitario. No es que sea una obra demasiado compleja, sino que los temas que maneja requieren de un público de amplio criterio, y que mejor lugar que la universidad que por definición es el lugar donde pueden convivir las más diversas formas de interpretar el mundo.

## Aspectos a presupuestar

Tipo de gasto		Coproductor	UNAM
Materiales	Para vestuario		✓
	Para escenografía		
	Para utilería		
	Para maquillaje		
Realización	de vestuario		✓
	de escenografía		
	de utilería		
	de música		
	de sonido		
Nómina de actores		✓	

<p>Nómina de creativos</p>	<p>Derechos de autor</p> <p>Diseño de escenografía</p> <p>Diseño de vestuario</p> <p>Diseño de utilería</p> <p>Diseño de iluminación</p> <p>Diseño de maquillaje</p> <p>Arreglo musical.</p> <p>Arreglos sonoros.</p> <p>Dirección</p> <p>Asistencia de dirección.</p> <p>Producción ejecutiva</p> <p>Asistencia de producción</p>		<p>✓</p>
<p>Difusión</p>	<p>En prensa</p> <p>En radio</p>		<p>✓</p>

	Carteles		
	Proyecto publicitario		
Otros	Programas de mano		✓
	Renta de equipo de sonido		

La nómina de actores es el aspecto de más alto precio por lo que en los demás gastos se intentará hacer una reducción de costos para hacer viable el proyecto. En cuanto a la escenografía, utilería y el vestuario se harán con material reciclado de las bodegas de la dirección de Teatro y Danza de la UNAM.

Se buscará también bajos costos en la realización de escenografía, vestuario, maquillaje y utilería.

Un aspecto básico de la puesta en escena es el sonido que nos da las imágenes del principio y el final de la obra, se necesita un efecto de explosión que produzca credibilidad, lo que requerirá un equipo especial de bocinas.

También resalta el aspecto publicitario que necesitará de profesionales en ese ámbito.

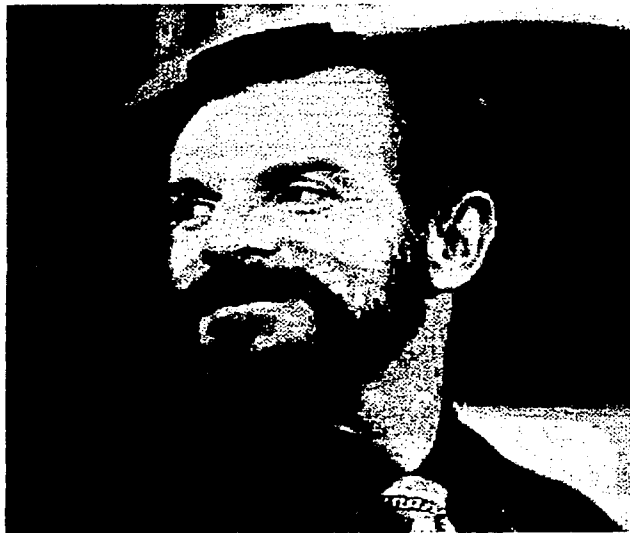


### Calendarización general del trabajo

Aspecto Fecha	Producción	Artistas plásticos	Música	Sonido	Dirección de actores
Enero – octubre 2002	Organización de las reuniones de trabajo				
Octubre 2002	Organización de ensayos	Reunión de trabajo	Reunión de trabajo	Reunión de trabajo	
	Reunión general de trabajo				
Noviembre 2002	Búsqueda de espacios para grabación de música y sonido. Administración de recursos para la realización de grabaciones, y la realización de escenografía, utilería y vestuario. Organizar publicidad.	Presentación de proyectos	Selección y arreglos de las piezas	Selección de sonidos para el montaje	Inicio de ensayos, lecturas dramatizadas, manejo de elementos concretos, reconocimiento del espacio
Diciembre 2002	Organización de ensayos generales, administración de recursos para iluminación, sonido, maquillaje y música	Presentación de proyectos definitivos de maquillaje, iluminación, escenografía, utilería Y vestuario,	Grabación de música	Grabación de sonido	Ensayos por escenas
Enero 2003	Elaboración de carteles, invitaciones a medios impresos y electrónicos	Realización de escenografía, utilería, Y vestuario. Ensayos técnicos de todos los aspectos plásticos.	Ensayos técnicos	Ensayos técnicos	Ensayos por escenas y ensayos generales
	<b>ENSAYOS GENERALES</b>				
Febrero 2003	<b>ESTRENO</b>				
Marzo-abril 2003	Publicidad en radio, prensa y carteles				50 funciones

## Participantes pretendidos para el proyecto.

### Actores:



### *ALEJANDRO TOMMASI*

A lo largo de 27 años de trayectoria artística ha participado en más de 50 obras de teatro, entre las que destacan:

- El Rey Lear,
- Hamlet,
- El León en Invierno,
- Violinista en el Tejado,
- El Dandy del Hotel Savoy,
- El Rehén,
- La Amistad Castigada,
- Rancho Hollywood
- Aventurera

Su labor en cine abarca más de 10 películas, entre las que destacan

- Lola,
- Perfume Efecto Inmediato,
- Sobrenatural,
- Por la Libre
- y por estrenarse, Amor a Ciegas,
- El Último Evangelio y
- Ciudades Oscuras.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

En televisión, además de programas unitarios, ha participado en un importante número de telenovelas como:

- En Carne Propia,
- El Extraño Retorno de Diana Salazar,
- Carrusel,
- Imperio de Cristal,
- Retrato de Familia,
- Luz Clarita,
- Tres Mujeres,
- Siempre Te Amaré y
- Carita de Ángel.

### ROBERTO SOSA



**Nombre completo:** Roberto Sosa Martínez

**Lugar de nacimiento:** México, Distrito Federal

**Fecha de nacimiento:** 17 de abril de 1970

#### Filmografía y personaje interpretado:

1. Fibra óptica (1998) ....
2. Un chorrillo de sangre (1997) .... El Rey (cortometraje)

3. Gimme the Power (1997) .... conductor del auto (video musical)
4. Men with Guns (Hombres armados) (1997) .... Bravo (producción estadounidense)
5. De muerte natural (1996) ....
6. Death and the Compass (La muerte y la brújula) (1996) .... (producción británica)
7. La reina de la noche (1994) .... Gimeno
8. Dollar Mambo (1993) ....
9. Lolo (1992) .... Lolo
10. El patrullero (Highway Patrolman) (1992) .... Pedro Rojas (coproducción con los Estados Unidos)
11. Amazona (1991) ....
12. Ángel de fuego (1991) .... Sacramento
13. Latino Bar (1991) .... (coproducción con España, Venezuela y Cuba)
14. Barroco (1990) .... (coproducción con España y Cuba)
15. Cabeza de Vaca (1990) .... Cascabel (Araino) (coproducción con España y Gran Bretaña)
16. White River (1990) .... joven rebelde (producción estadounidense)
17. Lola (1989) .... Duende
18. Mama Calle (1989) .... (producción holandesa)
19. Rojo amanecer (1989) .... soldado (actuación eliminada en la edición final)
20. Cartas a Cristina (1988) .... (producción española)
21. Como cuates (1988) ....
22. Con las manos en los bolsillos (1988) ....
23. Gringo viejo (1988) .... (coproducción con los Estados Unidos)
24. México, ciudad amiga (1987) ....
25. México, historia de su población (1987) ....
26. La rebelión de los colgados (1987) .... (producción hispano-germana-mexicana)
27. Padre nuestro (1987) ....
28. Hotel Colonial (1987) .... muchacho callejero (producción italo-estadounidense)
29. Las inocentes (1986) ....
30. El tres de copas (1986) ....
31. Salvador (1986) .... joven rebelde (producción estadounidense)

32. A Walk in the Moon (1985) .... (producción estadounidense)
33. ¿Cómo ves? (1985) ....
34. Historias violentas (1983) ....
35. Miracles (1984) .... (producción estadounidense)
36. Under the Volcano (Bajo el volcán) (1983) .... (producción estadounidense)
37. Memoriales perdidos (1983) ....
38. Roses (1983) .... (producción estadounidense)
39. El caballito volador (1982) ....
40. Las glorias del Púas (1982) ....
41. Barrio de campeones (1981) ....
42. Cazador de asesinos (1981) ....
43. Los gringos (1980) .... (producción estadounidense)

**Escenografía, vestuario, e iluminación.** Mónica Raya

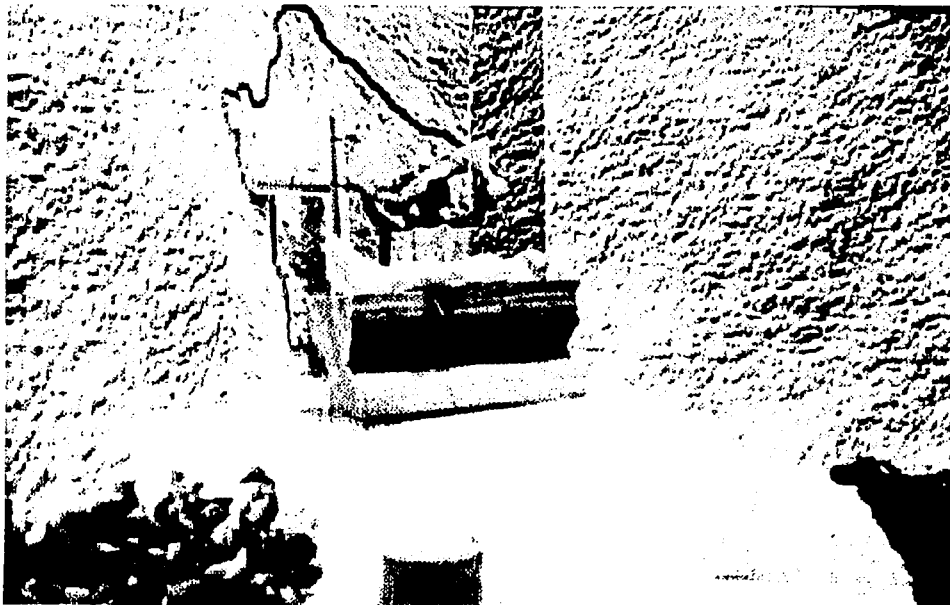
**Música.** Grupo *Lux et origo* y el coro *Melos gloriae*.

**Sonidista.** Antonio Calvo

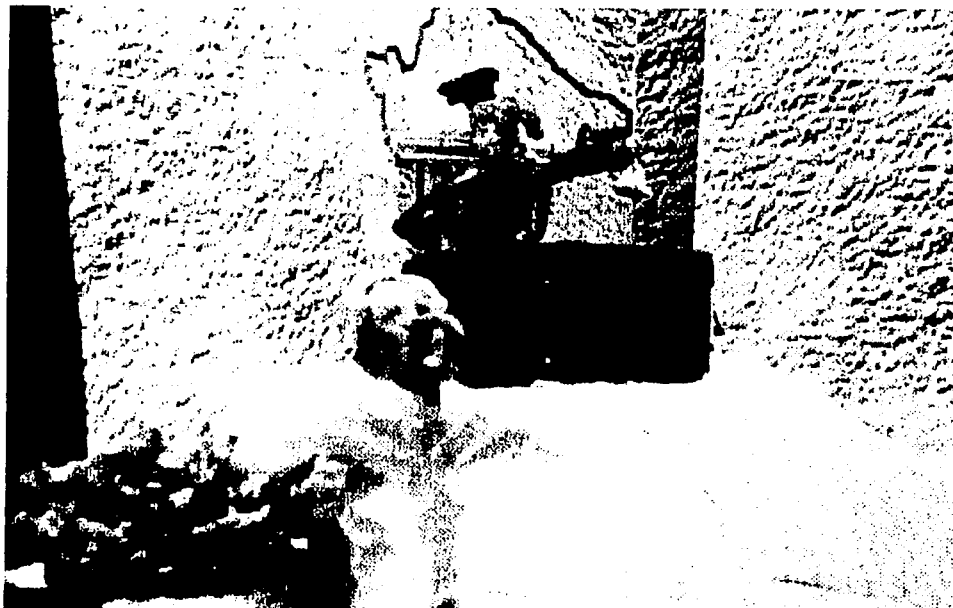
**Producción ejecutiva.** Francisco Hernández y Marco Antonio Díaz

**Asistente de dirección.** Jesus Hernández

**Imágenes de la obra.**



**Comunión.**



**Juicio.**