

B10. T 5823

VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA [Logo]

Facultat de Filologia

Departament
de Filologia Francesa i Italiana



**La obra *pánica*
de Fernando Arrabal y Roland Topor
[1962-1982]**



Tesis doctoral

Presentada por: Domingo Pujante González

Dirigida por: Dra. Dña Elena Real Ramos

Valencia

[2M02]

UMI Number: U607521

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U607521

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346



LA OBRA *PÁNICA*
DE FERNANDO ARRABAL
Y ROLAND TOPOR
[1962-1982]

*A María, Ángel y Mari Jose
-mis padres y mi hermana-,
nunc et semper*



ÍNDICE GENERAL

Tabula Gratulatoria Panica	13
---	-----------

PRIMERA PARTE **CRÍTICA, CONTEXTO Y ESTÉTICA**

{1}. Introducción	17
--------------------------------	-----------

{2}. Breve presentación de los autores:

Memoria y azar	53
-----------------------------	-----------

{2.1}. Fernando Arrabal.....	53
------------------------------	----

{2.2}. Roland Topor.....	65
--------------------------	----

{3}. Aparato crítico	79
-----------------------------------	-----------

{4}. El compromiso de la vanguardia pánica:

Definiciones	125
---------------------------	------------

{5}. Contexto social de la obra arrabaliana	141
--	------------

[6]. Antecedentes y trasvases pánicos	151
[6.1]. En España: el Postismo	151
[6.2]. En Francia: el Surrealismo	163
[6.3]. En Europa y América: Teoría y estética de la crueldad, el sacrificio y la transgresión	175
[6.3.1]. <i>Introducción</i>	175
[6.3.2]. <i>El concepto de transgresión y tabú</i>	181
[6.3.3]. <i>Ritos, ceremonias, liturgias y acciones de estética sacrificial</i>	188
[6.3.4]. <i>Esos hijos bastardos de Antonin Artaud: Jerzy Grotowski y The Living Theatre</i>	202
[6.3.5]. <i>Confluencias y renovaciones estéticas</i>	210
[6.3.6]. <i>Conclusiones</i>	225

SEGUNDA PARTE
EL GRUPO PÁNICO
HISTORIA, TEORÍA Y FILOSOFÍA

[7]. Historia del encuentro pánico	231
[8]. La teoría pánica	243
[8.1]. Orígenes mitológicos	243
[8.1.1]. <i>El instinto</i>	252
[8.1.2]. <i>La sexualidad solitaria</i>	256
[8.1.3]. <i>La violación</i>	261
[8.1.4]. <i>El tiempo de Pan o la espontaneidad</i>	268
[8.2]. Debates, conferencias y terminología pánica.....	271
[9]. El hombre pánico	291

TERCERA PARTE
LA OBRA PÁNICA
IMÁGENES, TÉCNICAS Y TEMAS

[10]. La obra literaria pánica:

Fusión y confusión	301
[10.1]. La pierre de la folie. Livre panique [1963] de Fernando Arrabal	301
[10.2]. Théâtre panique [1967] de Fernando Arrabal	339
[10.2.1]. <i>La communion solennelle. Cérémonie panique</i>	339
[10.2.2]. <i>Les amours impossibles</i>	355
[10.2.3]. <i>Une chèvre sur un nuage</i>	368
[10.2.4]. <i>La jeunesse illustrée</i>	379
[10.3]. L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie [1967] de Fernando Arrabal	387
[10.4]. Four Roses for Lucienne [1967] de Roland Topor	421
[10.5]. La Vérité sur Max Lampin [1968] de Roland Topor	431
[10.6]. La Cuisine Cannibale [1970] de Roland Topor	439
[10.7]. Ars Amandi. Opéra panique [1970] de Fernando Arrabal	453
[10.8]. Portrait en pied de Suzanne [1978] de Roland Topor	469
[10.9]. Rumsteak. Morceaux choisis [1980] de Roland Topor	487
[10.10]. Café Panique [1982] de Roland Topor	513

[I1]. Estudio temático-comparativo pánico:	
Lo propio y lo ajeno.....	523
{11.1}. La crueldad.....	523
{11.2}. La sexualidad.....	551
{11.3}. El cuerpo	615
{11.4}. La monstruosidad	641
{11.5}. La religión y la blasfemia.....	653
{11.6}. Los sueños.....	667
{11.7}. El humor y el juego	683
[I2]. Galería pánica.....	727
{12.1}. Fernando Arrabal.....	727
{12.2}. Roland Topor.....	771
[I3]. Conclusiones	833
[I4]. Bibliografía	863

TABULA GRATULATORIA PANICA

A Elena Real o a Ars Amandi

Por su égida, su clarividencia, su generosidad

A los miembros del tribunal o a los Quiméricos inquilinos

Por su paciencia, sus observaciones, su saber

A Fernando Arrabal o a la Piedra de la locura

Por su bondad, su confusión, su connivencia

A Roland Topor o a Alicia en el país de las letras

Por su misterio, su humor, su esquisitez

A Francisco Torres Monreal o a Baal Balilonia

Por sus enseñanzas, su disponibilidad, su cordialidad

A Pierre Brunel o a Rumsteak, trozos escogidos

Por su fidelidad, su ejemplo, su empatía

A Ana Monleón o a una Naranja sobre el monte de Venus

Por su fuerza, su dulzura, su amistad

A Lola Jiménez y Adela Cortijo o a la Cocina caníbal
Por su escucha, su cernanía, su comprensión

A Juan Vicente Aliaga o al Jardín de las delicias
Por su energía, su constancia, su afecto

A Philippe Krebs o a Cuatro Rosas para Lucienne
Por su entusiasmo, su colaboración, su cordialidad

A Inma Tamarit, Jesús Martínez, Santi Tello,
Mariola Ramírez, Joaquín García, Laurent Siffert,
Xavier Kalinski y Steve Clare o a las Fiestas
y ritos de la confusión
Por su cariño, su proximidad, su incondicionalidad

A Jose Luis Iniesta o al Arquitecto y el Emperador de Asiria
Por su presencia, su transparencia, su entrega

A mis alumnos o a la Juventud ilustrada
Por su afán, su sinceridad, su respeto

A los que ya no están
A los que me quieren, me han querido y me querrán
Sinceramente Gracias
¡Para todos Bombay Sapphire!





PRIMERA PARTE
**CRÍTICA, CONTEXTO
Y ESTÉTICA**

{I}. INTRODUCCIÓN

Vivre en marge pour ne pas mourir au milieu.¹

PETER Brook lo tenía muy claro al afirmar que se supone que todo trabajo está encaminado a plantear interrogantes. Cuando descubrimos que algunos de los interrogantes que planteamos también son planteados por otros, nuestro interés se reaviva inmediatamente. El hecho de que en la otra punta del planeta alguien esté ensayando el mismo experimento nos impulsa a querer saber qué resultados está obteniendo. Para Brook era tan simple como eso.²

Si hay una constante en este trabajo es el continuo planteamiento de interrogantes. Pues, como algún insigne conocedor de la obra arrabaliana afirmara, la pregunta, con la tur-

¹ Topor, Roland, *Un beau soir je suis né en face de l'abattoir*, Paris, Denoël, 2000, p. 5. Esta frase característica de Topor aparece en varios de sus libros.

² Brook, Peter, «Artaud y el gran enigma», in *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera, 1947-1987*, Barcelona, Alba Editorial, 2001, p. 75. Para la edición original inglesa véase, Brook, Peter, *The Shifting Point*, London, Methuen Drama, 1987.

bación y la duda, es el «principio del saber».³ Quizá las respuestas, aunque necesarias, no cuenten tanto en una tesis que nos permitirá concluir todo un proceso de iniciación a la investigación, de aplicación de una metodología y de aprendizaje y afianzamiento de toda una serie de mecanismos de análisis literario.

Se trata pues de emprender un viaje iniciático, movido por la curiosidad y el entusiasmo, que nos hará descubrir a un prolífico y polifacético autor francés prácticamente desconocido en nuestro país, Roland Topor, y profundizar en el conocimiento de otro, Fernando Arrabal –que nos condujo al primero–.

Este último sigue siendo para la mayoría de los españoles bastante desconocido –al menos su obra– y poco estudiado dentro de los programas de Filología, ya sea Francesa o Hispánica. Esta circunstancia se produce muy a pesar del propio autor y de eminentes profesores de Filología Francesa y grandes críticos como Francisco Torres Monreal, que ha dedicado casi tres décadas de trabajo y estudios a la figura y obra del dramaturgo, desde la realización de su tesis doctoral en 1974 en la Universidad de Murcia bajo el título de *El teatro español en Francia (1935-1973). Análisis de la penetración y de sus mediaciones*.

Este trabajo nos permitirá igualmente constatar y poner en práctica que las distintas aproximaciones teóricas de la obra literaria y artística –ya sean sociológicas, históricas, antropológicas, semiológicas, hermenéuticas o psicocríticas, por citar algunas– nunca deben ser excluyentes sino complementarias.

³ Torres Monreal, Francisco, «Prólogo», in Arrabal, Fernando, *La piedra iluminada*, Barcelona, Destino, col. Áncora y Delfín, 1985, p. 8.

Dada la inmensidad del aparato crítico y de la doble vertiente divulgativa y crítica de la obra a estudiar, con la dificultad añadida del carácter comparativo –novedoso a nuestro entender–, que pretendíamos infundirle a nuestro estudio, nos hemos impuesto una primera premisa metodológica esencialmente estética, sin despreciar las demás y nos hemos posicionado respecto a los textos y a la obra gráfica toporiana en tanto que receptores, desde el punto de vista de la interpretación temática, simbólica y comparativa, sin desdeñar el análisis textual, formal, analítico o descriptivo.

Pretendemos centrar nuestro estudio sobre las figuras de Roland Topor y Fernando Arrabal, dentro del Grupo Pánico aún poco conocido, sobre todo en España, por permanecer a la sombra del Surrealismo, fruto de un pensamiento discordante que topaba de lleno con los preceptos impuestos por el sacerdote Breton.

Si bien es cierto que la fama pública y de dramaturgo, aunque no siempre sea favorable, acompaña, como hemos señalado, a Fernando Arrabal tanto en nuestro país, como –sobre todo– en Francia y el resto del mundo, éste no es el caso de la vertiente literaria de Roland Topor, el otro fundador junto a Alejandro Jodorowsky del Grupo Pánico.

No hay que perder de vista que este grupo surge de la escisión y por tanto de la marginalidad. Y es precisamente este alejamiento lo que les va a permitir llevar a cabo una ruptura en todos los elementos del discurso cultural. Ambos autores cultivan el humor, la paradoja y la imaginación otorgando una importancia primordial a la poética surreal pero sin olvidar la presencia de las contradicciones y la ambivalencia propia del ser humano.

Intentaremos ir a lo esencial de la producción pánica de ambos autores desde la constitución del grupo en 1962 hasta 1982, un amplio período de veinte años que nos permitirá analizar de modo comparativo y temático cuáles son las constantes de estas obras y los *leitmotive* fundamentales.

En cuanto a la fecha inisial obedece obviamente a la constitución oficial del grupo. En lo tocante al hecho de limitar nuestro estudio a 1982 varias razones entran en juego: la primera es que es el último año en que encontramos una obra que lleve el título o subtítulo de *Panique*, concretamente *Café Panique* de Roland Topor que fue publicada justamente ese año.

La segunda razón es que las verdaderas actividades de grupo se realizaron durante esas dos décadas y de forma mucho más intensa en los años sesenta. Si bien es cierto que nunca dejaron de estar en contacto, podemos avanzar que en la década de los ochenta ya no se producen las mismas condiciones sociales y culturales para que el Grupo Pánico siga estando a la vanguardia de la creación artística y literaria. Recordemos que para esa época muchas de las reivindicaciones de mayo del 68 estarán completamente asimiladas e integradas en la cultura dominante.

A partir de los 80 ambos creadores seguirán produciendo, pero asistimos a dos individualidades cada vez más marcadas. Por otro lado la actividad creadora decae en cierto sentido —especialmente en el caso de la obra dramática de Arrabal—, aunque haya sido abundante hasta nuestros días y a veces se tiene la impresión de cierta reiteración o idea de *déjà vu* en algunas obras.

Los grandes críticos de la obra arrabaliana Fernando Cantalapedra y Francisco Torres Monreal se detienen en *El jardín de las delicias*, publicada en 1969, en su libro *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, cuando el autor se encuentra en plena posesión de los recursos del pánico. Para el segundo esta obra «deja ver su salida de la vanguardia centrada en el Yo, sin conseguirlo enteramente, para entrar en el mundo de los otros».⁴

Aunque es socorrida por toda la crítica arrabaliana esa diferencia entre un primer teatro del yo y una segunda etapa que supone una apertura hacia los otros –que nosotros tuvimos en cuenta por lo demás para nuestra tesis de licenciatura, que recordemos se titulaba *Fernando Arrabal: du moi à l'autre*–, el propio Torres Monreal es consciente de que el autor no lo consigue «enteramente», por lo que el pánico salpica a toda la producción posterior del autor.

No obstante la última obra de Arrabal considerada en nuestro estudio, *Ars Amandi*, fue publicada un año después, en 1970, y tiene expresamente por parte del autor el subtítulo de *Opéra panique*. Las demás obras de nuestro corpus, posteriores a esta fecha, pertenecen a Roland Topor. Somos conscientes de que las limitaciones cronológicas y las periodizaciones en las obras de literatos y artistas resultan a veces arriesgadas y un tanto subjetivas y no debemos caer en dogmatismos, sobre todo tratándose de los autores pánicos cuya continuidad, a pesar de la lógica evolución, es palpable.

⁴ Torres Monreal, Francisco, «Introducción al teatro de vanguardia de Fernando Arrabal», in Cantalapedra, Fernando y Torres Monreal, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997, p. 23.

Nos parece sin embargo un tanto forzado intentar prolongar los efectos del Grupo Pánico hasta nuestros días, resultando, a nuestro juicio, más interesante y fructífero estudiarlo en el contexto histórico en el que surge.

Finalmente diremos que un período de veinte años se nos antojaba lo suficientemente amplio para dar cuenta de la importancia del grupo y del hecho de que no estamos asistiendo a una vanguardia demasiado efímera, flor de un día, como muchas otras, aunque evidentemente, insistimos, se va produciendo un proceso de transformación, incluso metamorfosis, por lo demás típicamente pánica, con el paso de los años.

Otro aspecto nada insignificante es la diversidad y la magnitud de la obra pánica, así como la dificultad de conseguir algunos textos u otro tipo de creaciones o de informaciones sobre las mismas –por ejemplo los *happenings*– que circulaban en un número muy reducido de ejemplares o en revistas muy minoritarias de muy difícil acceso hoy en día. Incluso las bibliotecas francesas universitarias más prestigiosas carecen de ellos.

No obstante, aunque un gran capítulo de nuestro trabajo está destinado al estudio pormenorizado de un corpus de trece obras publicadas, que consideramos representativas y paradigmáticas en el período seleccionado y nos permiten justificar nuestro estudio y obtener resultados de conjunto sobre la rica época en el que surge el Grupo Pánico, así como su estética, su concepción vital y filosófica particular, no hemos dejado en ningún momento de lado la producción posterior a esos años, resaltando las concomitancias y la pervivencia de la estética, los temas y los principios pánicos en la producción

posterior de los autores. Desgraciadamente la muerte inesperada de Roland Topor en 1997 trunca esta continuidad.

En cuanto a los géneros literarios y artísticos cultivados por los autores se puede constatar que su producción da fe de la misma divisa pánica de abordarlo todo desde lo más ínfimo a lo más complejo, del *cielo* a la *mierda*, parafraseando el famoso título de una obra arrabaliana.⁵

En efecto los autores han frecuentado todos los terrenos de las artes y las letras. Dentro de estas últimas, que son las que más nos incumben en nuestra investigación en tanto que filólogos, si bien es cierto que hay un predominio del género teatral, especialmente en Arrabal, no es en absoluto una exclusividad, ni siquiera una mayoría estadística.

El propio Arrabal tiene novelas y relatos pertenecientes a esta época y sobre todo la producción de Roland Topor da buena cuenta de esa heterogeneidad de la obra pánica que va desde los típicos dibujos ilustrados característicos del autor hasta las novelas, pasando por las memorias, los relatos cortos o los poemas-canciones.

En lo tocante al teatro propiamente dicho querríamos señalar que nuestra reflexión se centrará, dadas las premisas de nuestro estudio, en las obras escritas. En cuanto al texto teatral propiamente dicho nuestro trabajo considera tanto los diálogos como las propias indicaciones escénicas del autor, acotaciones o didascalias. Hemos excluido voluntariamente y por cuestiones de coherencia y tiempo, que no por considerarlo un aspecto menor, las distintas recepciones de las obras así como las diferentes puestas en escena de los variados di-

⁵ Arrabal, Fernando, *Le ciel et la merde*, in *Théâtre IX*, Paris, Christian Bourgois, 1972.

rectores de escena; estudio que estaría más cercano a una investigación en artes escénicas y que en todo caso nos alejaría enormemente de nuestros propósitos.

Haremos no obstante mención a algunas de esas representaciones sin entrar en un análisis exhaustivo de las diferentes aportaciones o modificaciones que los distintos directores han introducido respecto al texto.⁶ Somos conscientes de que esto sería suficiente materia para otra tesis.

Por otra parte dado el hecho de que Roland Topor es un autor muy poco estudiado en España, por no decir prácticamente desconocido, al menos en cuanto a su dilatada obra literaria se refiere, hemos optado por estudiar al autor antes de ver la escasa recepción de su obra en España o las eventuales puestas en escena de obras de teatro o de óperas en las que ha participado, ya sea de obras suyas (como *Le bébé de Monsieur Laurent* –Balland, 1972–, *Vinci avait raison* –Christian Bourgois, 1976–, *Batailles*, en colaboración con Jean-Michel Ribes –L'Avant-Scène Théâtre n° 739, 1983–, la adaptación teatral de su novela *Joko fête son anniversaire* –Imprimerie Nationale, 1989–, *L'Hiver sous la table* –Gina Kehayoff, 1994– o *L'ambigu* –Dumerchez, 1996–) o ajenas, contribución centrada básicamente en los decorados y el vestuario de obras como *Le Grand Macabre*,⁷ *Les Mamelles de Tirésias*,⁸ *Antoine et Cléopâtre*,⁹ *La*

⁶ Sobre las obras teatrales de Fernando Arrabal y las distintas representaciones que han tenido lugar en España, véase Ragué-Arias, María José, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, col. Literatura y Crítica, 1996, pp. 279-280.

⁷ Ópera en dos actos. Música de György Ligeti. Libreto de Michael Meschke y G. Ligeti a partir de la obra *La ballade du Grand Macabre* de Michel de Ghelderode. La puesta en escena es de Giorgio Pressburger y la dirección musical de Zoltán Peskó y Leone Magiera. Topor realizó los

*Flûte enchantée*¹⁰, *Don Chisciotte in Sierra Morena*,¹¹ *Ubu roi*¹² o *Ubu Rex*.¹³

decorados y el vestuario para esta representación en el Teatro de la Ópera de Bolonia en 1978.

⁸ Ópera bufa. Música de Francis Poulenc. Libreto de Guillaume Apollinaire. Puesta en escena de Stéphane André. Dirección musical de Henri Gallois y Alain Voirpy. Como de costumbre los decorados y el vestuario corrieron a cargo de Topor. Las representaciones tuvieron lugar en la Opéra du Nord de Lille en 1985.

⁹ Drama de William Shakespeare. La puesta en escena corrió a cargo de Jaroslav Chundela y se estrenó en el Staatstheater de Kassel en 1989. Los decorados y el vestuario son de Topor. Una larga tela azul caía del telar hasta la mitad del escenario prolongándose hasta la sexta fila de espectadores, sugiriendo a la vez el Mediterráneo, el Nilo, las velas de los navíos y el curso de la historia.

¹⁰ Ópera en dos actos. Música de Wolfgang Amadeus Mozart. Libreto de Emanuel Schikaneder y puesta en escena de Jaroslav Chundela. La dirección musical corrió a cargo de Uwe Mund y los decorados y el vestuario a cargo de Roland Topor. Se estrenó en el Aalto-Theater de Essen en 1990.

¹¹ Tragicomedia en cinco actos de Francesco Conti. Libreto de Apostolo Zeno y Pietro Pariati a partir de la obra de Cervantes. La puesta en escena es de Jean-Louis Jacopin, la dirección musical estaba a cargo de René Jacobs. Topor realizó una vez más los decorados y el vestuario. Se presentó en el Tiroler Landestheater de Innsbruck en 1992. El autor guarda muy mal recuerdo de esta experiencia no sólo profesionalmente sino personalmente ya que coincidió con la muerte de su padre.

¹² Drama en cinco actos de Alfred Jarry con una puesta en escena de Roland Topor que hizo igualmente los decorados y el vestuario. Las representaciones tuvieron lugar en el Palais de Chaillot de París en 1992. Topor aceptó este proyecto de la mano del gran Jérôme Savary que sabiendo el interés y la admiración que sentía el autor por esta obra le dio carta blanca. Le encargó la música a Reinhardt Wagner, el mismo que había realizado la música de *Marquis*, magistral película realizada por

Además el autor tiene una opinión bastante radical, cercana a la misantropía, respecto a la ópera, por las connotacio-

Henri Xhonneux junto a Topor. En esta puesta en escena no había la espléndida maquinaria de la Ópera de Múnich pero las críticas fueron favorables. Los actores Wojtek Pszoniak y Catherine Jacob han dado vida de modo incomparable e inolvidable a Ubu y Mère Ubu respectivamente.

¹³ Ópera bufa en dos actos con música de Krzysztof Penderecki, libreto de Jerzy Jarocki y K. Penderecki según el drama *Ubu roi* de Alfred Jarry. Puesta en escena de August Everding, dirección musical de Michael Boder. La primera representación tuvo lugar el 6 de julio de 1991 en la Ópera de Munich. Roland Topor realizó los decorados y el vestuario. Roland Topor opina lo siguiente sobre esta obra capital del teatro de vanguardia: « Mais pourquoi monter *Ubu roi* aujourd'hui ? Est-ce que la réalité n'est pas pire ? La réalité dépasse la fiction. Il y a une chose formidable dans *Ubu roi*, c'est qu'à chaque fois qu'un nouveau dictateur... enfin chaque fois qu'on en découvre un parmi ceux qui sont sur le terrain, mais sans l'étiquette, on a l'impression que l'on découvre une chose d'énorme ; de grands trucs moraux, on entend [sic] « Y'a du *Ubu roi* là-dedans », « Il est ubuesqu[e] », mais on oublie une chose, c'est que *Ubu roi* n'est pas une pièce morale. Elle n'est pas faite pour stigmatiser un tyran ; c'est une pièce énergique, saine et joyeuse. Oui, saine parce qu'elle ne conduit pas au pleurnichage, c'est une espèce de jubilation, une faculté de créer de l'énergie, ce qui la met, à mon avis, complètement à part. C'est plutôt une pile portative pour lire le journal... je ne dis pas lire le journal sans être atteint par les drames qu'on y lit, mais pour continuer à vivre et à supporter le spectacle affligeant du monde sans que cela ne dégoûte du monde. C'est certain, cette pièce a un rapport avec ce que l'on a appelé plus tard le surréalisme. Ce n'est pas une caricature de la réalité, c'est une autre réalité. Enfin je la vois comme ça ». Topor, Roland, *La vocation théâtrale de Roland Topor. Dessins pour le théâtre et l'opéra accompagnés d'une pièce inédite* L'hiver sous la table, Munich, Gina Kehayoff, 1994, p. 50.

nes sociales añadidas, que no osamos hacer extensiva a las representaciones teatrales en general.

J'avoue que je ne suis pas amateur d'opéra. Les rares représentations d'art lyrique auxquelles j'ai assisté m'ont laissé une impression d'ennui que je ne suis pas près d'oublier. L'emphase du jeu, le ridicule des textes, la monotonie de la mise en scène, tout concourt à m'accabler. Et je ne parle ni des mimes pâmées des spectateurs, ni des toilettes des spectatrices, ni de l'ambiance qui règne au fumoir, à l'entracte, parce que ce sont de très mauvais souvenirs. Quant à la musique... Au bel canto... Je déteste que l'on roule les r, et la musique, ma foi, la musique... Je préfère l'entendre sur disque, quand il n'y a pas moyen de faire autrement ! Mais sorti de Mozart, Verdi, Rossini, Bizet, il me semble entendre toujours les mêmes airs ressassés, avec les mêmes clichés sonores. S'agit-il d'une scène martiale, d'adieux avant la bataille ? On peut parier qu'il y aura des clairons et des trompettes dans le lointain. Une idylle en ville ? Les violons. Une scène d'amour champêtre ? Une flûte. Et puis les duos bêlants, les voix de basse des pères nobles... Il n'y a guère de surprise à attendre, un peu comme ces matchs de football retransmis à la télé qui provoquent une étrange sensation de déjà vu.

Cette opinion peut paraître indéfendable. Aussi, je ne la défends pas.¹⁴

Por coherencia estructural no podíamos por tanto entrar en las numerosísimas representaciones por todo el mundo de la obra arrabaliana.

¹⁴ Topor, Roland, *Le Grand Macabre. Dessins des décors et costumes de l'opéra de György Ligeti. Préface de Roland Topor. Entretien avec György Ligeti de Claude Samuel*, Paris, Hubschmid & Bouret/L'Avant-Scène, 1981, p. 5.

Por la misma razón evitaremos, en la medida de lo posible, un análisis puramente semiótico –más socorrido en muchos casos– o específico del texto teatral que no tenga en cuenta otros factores comparativos con el resto de géneros en los que han hecho incursiones los autores con igual brillantez.¹⁵

Somos conscientes igualmente de que la fenomenología, en su intento científico por asegurar la objetividad de las formas o leyes lógicas, sobre todo la Escuela de Constanza, a la cabeza de la cual se situaban Jauss e Iser, ha desacreditado las corrientes preocupadas en exceso por la historicidad de la creación del texto literario y por las características formales y estructurales de la obra.¹⁶

Sin embargo una aproximación formal a las obras, por somera que fuera, nos parecía indispensable para comprender de qué modo y a través de qué estructuras se vehiculaban los temas propuestos en las mismas y poder sacar conclusiones de conjunto que es nuestra prioridad esencial.

En nuestro estudio dedicado a las obras seleccionadas hemos intentado no descuidar este aspecto estructural pero combinándolo con otros agentes extratextuales de tipo histórico, sociológico o psicoanalítico de gran valor referencial, a

¹⁵ Véase al respecto los excelentes análisis semióticos que de las obras de Fernando Arrabal: *Concierto en un huevo*, *La primera comunión*, *El gran ceremonial* y *El jardín de las delicias* realiza Fernando Cantalapiedra Erostarbe, in Cantalapiedra, Fernando y Torres Monreal, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, *Op. cit.*

¹⁶ Rabassó, Carlos A. y Javier Rabassó, Francisco Javier, *Pedrolo, Nieva, Arrabal: Teatrilogía del vanguardismo dramático. Aproximaciones hermenéutico-fenomenológicas al Teatro Español Contemporáneo*, Barcelona, Vosgos, 1993. Véase especialmente la «Introducción», p. 3.

nuestro entender, para comprender mejor el alcance y la riqueza de las obras estudiadas. Unos factores interdisciplinarios que, en nuestra opinión, ayudan en la tarea de la interpretación, muchas veces enigmática y simbólica de la obra.

Nos parecía igualmente importante que un estudio actual como el nuestro, que pretendíamos fuera abierto e interpretativo, de la obra de Fernando Arrabal y Roland Topor tuviera en cuenta los estudios que la crítica había llevado a cabo hasta este momento; sobre todo en el caso del teatro arrabaliano, sin duda el más estudiado.

Sin embargo también nos parecía capital contemplar y analizar la obra pánica en el contexto de la historicidad de su lectura y no sólo en el momento de su creación, para corroborar la superación en algunos casos, pero la vigencia en muchos otros, de las premisas, temas y estética pánica. Para ver esta evolución crítica e interpretativa, esencialmente de la obra arrabaliana, insistimos, que es con diferencia la más estudiada, hemos incluido un amplio capítulo de análisis de una selección significativa del aparato crítico incluido en nuestra bibliografía.

Como ocurre con cualquier obra de arte que no pertenece a nuestro momento histórico presente, ha resultado inevitable que surgiera, en determinadas circunstancias, una tensión, entre esos dos momentos históricos que enfrentan la lectura con la creación, producida por la distancia y que aparentemente podría suponer un obstáculo para la comprensión de la obra. Sin embargo siempre ha estado en nuestro ánimo no contradecir el espíritu pánico y no crear fronteras sino transgredirlas, es decir construir puentes que nos ayuden a comprender esta producción, analizando por un lado el momento

histórico, social y existencial en la que emerge, proponiendo por otro una interpretación personal dentro de nuestro propio sistema de valores.

En cuanto a los autores hemos pretendido en nuestro estudio analizar y destacar las líneas y características esenciales de su obra en relación con la época seleccionada en la que se desarrolla y también con el resto de su producción anterior y posterior.

Hemos defendido que la obra estudiada se inserta perfectamente en lo que se denomina, en sentido amplio, *vanguardia*, por su carácter rupturista, de avanzadilla y de ir contracorriente, fenómeno que tuvo un renacimiento y un auge espectacular durante la década de los sesenta. No obstante esta vanguardia tendría las características particulares del Pánico, denominación y grupo creado *ex profeso* por los autores por distanciamiento de otros calificativos o movimientos como el Surrealismo y el Teatro del absurdo, aunque entre todos ellos se puedan establecer concomitancias, trasvases o similitudes.

Se trata de una obra *pánica* que es heredera o que comparte más bien premisas y preocupaciones estéticas y de compromiso con otros autores, filósofos e intelectuales del siglo XX y de siglos anteriores, pudiéndose llegar a establecer un linaje artístico a través de la historia, que en el caso de Arrabal recogería el testigo de una cierta tradición barroca española.

Además ambos autores son unos humanistas en su sentido más amplio, unos nuevos hombres del Renacimiento, llenos de inquietudes y que conocen al dedillo todos los cimientos de la cultura occidental cuyos ecos aparecen sin cesar en toda su obra.

Quizá sea este un buen momento para enfrentarnos de nuevo a una de las escasas consideraciones *teóricas* de Roland Topor –hecho este que contrasta fuertemente con el carácter mucho más público –divulgativo de su propia obra– y teatral, en definitiva, del personaje Arrabal– en las que la seriedad de los propósitos se ve tan pronto minada por ese humor corrosivo sumamente potente hasta el extremo de desarticular cualquier intención de aproximación seria al texto que no cuente con la intermediación del juego y la connivencia; poniendo continuamente al borde del precipicio no sólo nuestro propio trabajo sino la credibilidad del acto artístico y literario y en este caso teatral. Estamos hablando del *Théâtre et Fantômes* que resume, a su manera, muchas de las consideraciones expuestas hasta este momento.

Le théâtre m'excite et fait grimper ma fièvre. Pourtant, entendons-nous : je l'aime surtout avant que le public ne soit admis dans la salle, avant la première. Quand les comédiens évoluent encore sur une scène encombrée de fantômes et qu'ils doivent conquérir de haute lutte leur opacité. Lorsque les passions s'entrechoquent et s'exaspèrent. Avant la pétrification et le triomphe de l'ordre sur le chaos.

Dès que le spectacle devient une annexe de la réalité et que tel une machine bien réglée il conduit son monde à la destination fixée d'avance, je m'embête. [...]

Les fantômes du directeur de théâtre sont sans rapport avec ceux de l'auteur. Il rêve de vendre son établissement pour qu'il devienne une banque, un magasin de meubles ou un parking. Avec la somme rondelette obtenue, il pourra s'enfuir au bout du monde en compagnie d'une paire de jambes et goûter le bonheur tranquille d'un gentleman des antipodes.

A part cette idée fixe, il est extrêmement superstitieux. Il y a des mots que plutôt que de prononcer il préférerait mourir,

des couleurs capables de le faire suffoquer, des chiffres devant lesquels il s'évanouit.

Le metteur en scène, quant à lui, a tendance à se prendre pour l'auteur de la pièce. Il s'identifie si totalement à celui-ci qu'il hérite, en prime, de ses fantasmes. Également convaincu de jouer tous les rôles de la distribution, il s'empare du même coup des fantasmes des acteurs. Pour faire bonne mesure, il rafle également les fantasmes du public et ceux du directeur. S'il s'agit d'un metteur en scène digne de ce nom, il devient une véritable ménagerie ambulante de fantasmes, un bouillon de culture grouillant de germes à deux pattes.

Les fantasmes des acteurs sont assez enfantins : ils se voient célèbres et oubliés, plus jeunes ou infirmes, choyés ou pointant au chômage. Une obsession domine les autres : être aimés de tous. Pas seulement aimés, préférés. Adorés. Maternés. Si vous voulez faire vraiment plaisir à un acteur, prenez-le dans vos bras et chantez-lui une berceuse en lui donnant de temps en temps de petits baisers sur l'oreille tout en lui murmurant : « Tu es mon petit génie adoré, fais dodo, demain je t'achèterai un jouet. »

Le fantasme récurrent du critique consiste à réécrire la pièce à laquelle il assiste, d'une manière si magistrale qu'elle réussisse à faire crever cette saloperie de théâtre qu'il hait de toutes ses tripes. Ainsi le public n'ira plus qu'au cinéma et lui deviendra critique de cinéma, avec l'espoir d'assassiner le cinéma comme il a assassiné le théâtre. Comme l'on peut voir, le fantasme de chacun est d'échapper à sa fonction, de changer de rôle, de condition, de vie, de lieu ou d'époque. Toutes choses qui, au théâtre, sont parfaitement possibles.¹⁷

¹⁷ Topor, Roland, « Théâtre et fantasmes », in *La vocation théâtrale de Roland Topor. Dessins pour le théâtre et l'opéra accompagnés d'une pièce inédite* L'hiver sous la table, *Op. cit.*, pp. 141-142.

Aunque nos esforcemos en ser fieles al espíritu pánico toporiano –sin duda el más genuino y peligroso a la vez, pues nos mantiene continuamente *sur le fil* o en la cuerda floja, retomando el título de una pieza arrabaliana– y trataremos de no reescribir la obra a la que asistimos, no le haremos del todo caso por el momento –aunque nos convirtamos en asesinos en términos toporianos o en traidores en palabras arrabalianas– y dejaremos de lado, en la medida de lo posible, nuestros fantasmas, para ser capaces de no perder las riendas ni el sentido de nuestra investigación, aún a sabiendas de que estaremos capitulando ante el triunfo del orden sobre el caos.

Además, siguiendo a Topor, no nos preocuparemos, como ya hemos anunciado, de los fantasmas del director de teatro o del director de escena. No desdeñaremos sin embargo en este estudio esencialmente temático aquellos aspectos que nos ayuden a comprender una visión en conjunto de las premisas y de la estética de la obra de los autores pánicos.

Como ya precisara Françoise Raymond-Mundschau « il fallait choisir. Nous avons choisi la fidélité à Arrabal [et Topor] écrivain[s] ». ¹⁸ Todo esto para decir que nuestro trabajo pertenece al dominio de la crítica literaria, con alguna incursión en la crítica artística inexcusable en estos autores, y no al de la crítica teatral, aspecto por lo demás prolijamente trabajado en las distintas tesis doctorales en Francia, Italia o Estados Unidos sobre la obra de Fernando Arrabal esencialmente.

Por otro lado, si bien el método comparatista de las producciones de distintos autores pánicos nos parece innovador, sobre todo dentro de los estudios de Filología Francesa en Es-

¹⁸ Raymond-Mundschau, Françoise, *Arrabal*, Paris, Éditions Universitaires, coll. Classiques du XX^e siècle, 1972, p. 31.

paña, pretendemos abrir con nuestro trabajo nuevas pistas sobre este período tan fructífero en la producción artístico-literaria de vanguardia en Francia que supuso la renovación de una estética de la crueldad y un resurgimiento de ciertos preceptos y sensibilidades surrealistas a lo largo de la década de los sesenta y los setenta, con vistas a una percepción de conjunto y no a un único aspecto de este complejo fenómeno.

No figura en nuestros propósitos sin embargo ofrecer respuestas definitivas ni método preciso, que iría por lo demás contra los mismos cimientos del pensamiento y la obra pánica, que rechaza el orden y la perfección como fenómenos no humanos; lo cual no quiere decir ausencia de respuestas o de método. Proponemos más bien el resultado de una investigación que se ha prolongado a lo largo casi de una década y que ha dado ya como fruto la tesina de licenciatura que bajo el título evocado de *Fernando Arrabal: du moi à l'autre* abarcaba un aspecto mucho más restringido de la producción de este autor, partiendo de premisas autobiográficas y semióticas.

Como muy certeramente apunta Francisco Torres Monreal el término autor, que venimos empleando desde el principio de esta introducción y que utilizaremos a lo largo de nuestro trabajo, suscita ciertos conflictos en la crítica moderna. Los sociogenetistas no quieren ver en dicha noción al individuo conformado por su libido, hecho que defiende el psicoanálisis, sino «la confluencia de unas ideologías concretas que sobrepasan la noción libidinal, y que generan unas respuestas, dentro de la obra de arte, consecuentes con dichas ideológi-

as». ¹⁹ Por otra parte los críticos de tendencia goldmanniana defenderán que dichas ideologías expresan la visión del mundo del escritor «inserto en un grupo humano cuyos componentes encaran la historia según unos razonamientos característicos». ²⁰

No hay crítico de la obra arrabaliana que se precie que no haya insistido en la importancia de su biografía, que trasluce continuamente a lo largo de toda su obra. No podemos tampoco descuidar la importancia del contexto social en la que emerge y se desarrolla, aspecto éste ampliamente estudiado, como veremos, por Ángel Berenguer.

Sin quitarle importancia a estos aspectos, queremos insistir en que lo que caracteriza a una obra artística o literaria es esencialmente su carácter estético y que los demás ángulos no serán nunca un fin en sí que reste calidad a su percepción y análisis, sino que nos facilitarán otros soportes para entender mejor el sentido de la misma y su valor, estético primero y social después.

Presentamos pues, a continuación, toda una serie de reflexiones a veces heteróclitas, como el mismo grupo, a las que nos han conducido diversos caminos y pistas que convergen en una estética común, atrayente sin duda, y el deseo de comprender una filosofía vital y una práctica artística.

Por tanto todas las interrogaciones que nos hemos planteado a lo largo de nuestro trabajo serán susceptibles de encontrar respuestas a dos niveles distintos pero que se cabalgan

¹⁹ Torres Monreal, Francisco, «Introducción al teatro de vanguardia de Fernando Arrabal», in Cantalapiedra, Fernando y Torres Monreal, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal, Op. cit.*, p. 1.

²⁰ *Ibid.*

en una ósmosis, una compleja simbiosis o, como alguien calificara de forma bella y poética, una «alquimia del sentimiento»:²¹ la realidad y la ficción, la defensa cotidiana de unos valores humanos y humanistas y su plasmación en un universo literario y artístico, que trata de escapar *coûte que coûte* a la normalidad y al sectarismo; la vida y la obra, dos aspectos totalmente indisociables tanto del Grupo Pánico en sí como de ambos autores.

Aunque hemos incluido en este estudio una breve presentación de los dos creadores, en el caso de Arrabal nos parece casi innecesaria, dado el gran número de estudios que recogen una exhaustiva información biográfica y bibliográfica del autor. En ese sentido remitimos sin ninguna duda a Francisco Torres Monreal.

En lo que respecta concretamente a Roland Topor se impone una presentación más divulgativa. Este artista y literato francés de padres polacos, fallecido en 1997, el gran compañero pánico de vida y obra de Fernando Arrabal y del chileno, afincado igualmente en París, Alejandro Jodorowsky, ha sido (mal)conocido principalmente por su faceta de dibujante provocador de clara impronta surrealista, por su humor corrosivo y por su propia vida de « marginal plaisant »,²² haciendo que el personaje oculte la obra. Un autor encasillado y ninguneado

²¹ Aliaga, Juan Vicente, «La alquimia del sentimiento», in *Pluie d'Or*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2002, pp. 19-27. Catálogo de la exposición de Jean Michel Othoniel organizada por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana en la Sala La Gallera de Valencia del 3 de julio al 29 de septiembre de 2002.

²² Gervereau, Laurent, « Pourquoi Topor ? », in *Topor. Le dictionnaire*. Paris, Éditions Alternatives, 1998, p. 6.

por las historias de la literatura del siglo pasado, incluso las más progresistas, a pesar de su gran producción en todos los terrenos artísticos.

Es precisamente esta aparente dispersión, esta ausencia de estrategia de acción, este pasar de un terreno a otro de la creación artística y de la fabulación literaria según sus anhelos y los encuentros casuales así se lo dictaran, este aparente caos, esa confusión tan reivindicada por los creadores pánicos, este entramado complejo de interferencias que es su obra, lo que ha contribuido sobremanera, a nuestro modo de entender, a que no haya sido considerado, en el terreno literario especialmente, como un autor relevante. Nuestra investigación nos parece pues pionera en el terreno de la divulgación en España de este polifacético escritor francés.

No es sin embargo la única razón de su desconocimiento. No podemos olvidar que su propia actitud personal de lucha comprometida contra la estulticia institucional y contra los valores sociales establecidos, le ha acarreado el ser denostado por los poderes públicos y sobre todo por aquellos críticos ortodoxos, apreciadores únicamente de la funcionalidad, de la reliquia o de la simple delectación estética.

Es ahora, a partir de su desaparición, cuando han proliferado homenajes y reconocimientos –muchos de ellos fuera de Francia– de su quehacer en todos los ámbitos de la creación literaria y artística.

No obstante, como apunta Laurent Gervereau, Topor no es un *touche-à-tout* –aunque seguro que este calificativo no es despreciativo tratándose de los autores pánicos– ni una persona sin criterio: « je suis un touche-à-tout extrêmement

brimé », ²³ decía Topor. Más bien lo contrario, es un elitista que rechaza lo que se nos vende como funcional o decorativo, lo accesorio, lo rentable. Un autor que, a la par que Fernando Arrabal, incita, provoca si se quiere, la reflexión.

L'art de Topor [y de Arrabal] est un art de lettré, c'est un art d'allusion. Un art de jeux de mots également. Il illustre des idées. [...] Topor s'avère ainsi un peintre-écrivain philosophe.²⁴

En el presente trabajo hemos intentado analizar, sin demasiadas digresiones dado el carácter temático y comparativo ya apuntado de nuestra investigación y la enormidad de la obra, casi cincuenta años de actividad creativa en todos los campos: literatura, arte, cine, fotografía... pero ciñéndonos especialmente a la obra literaria en la época pánica que nosotros hemos limitado de 1962 a 1982.

Baste recordar que ya en los años 60 –época de mayor producción de obras teatrales y apogeo de representaciones de Fernando Arrabal–, Roland Topor alcanzó la celebridad por sus dibujos donde impera un humor negro, fruto de la desconfianza en el sistema y la angustia existencial que los intelectuales de la época plasmaron en sus obras; desazón interior y exterior que provocó a su vez el (mal)denominado *teatro del absurdo*, la sensibilidad y el escepticismo expresionista, o que ya invadiera a autores cercanos a sus preocupaciones, como los polifacéticos Jean Dubuffet o Boris Vian, que aparece en múl-

²³ Topor, Roland, *Pense-bêtes*, Paris, Le cherche midi éditeur, coll. Pensées, 1992, p. 163.

²⁴ Gervereau, Laurent, *Topor. Le dictionnaire, Op. cit.*, p. 9.

tiples ocasiones en ese libro de memorias –o más bien de antimemorias– donde vida y ficción, fantasía y realidad se dan la mano, titulado *Mémoires d'un vieux con*.

Los críticos e historiadores del arte, la literatura o la cultura en un sentido más vasto, han manifestado numerosas decepciones e inconvenientes a la hora de abordar con seriedad y en su justo valor la obra de los autores pánicos y más concretamente de Fernando Arrabal, Roland Topor y Alejandro Jodorowsky; bien explícitamente, con juicios de valor y menosprecio, como ha ocurrido en el caso de Arrabal, bien implícitamente, proscribiéndolos de sus estudios y negándose a considerarlos como autores literarios, como es el caso flagrante de Topor, ignorado en absolutamente todas las historias de la literatura a pesar de su obra ciertamente extensa y variada. Lo mismo ocurre con Jodorowsky –cuya obra literaria pasa absolutamente desapercibida–, del que sólo se menciona su quehacer de creador de cómics o historietas de ciencia ficción, género ya de por sí estigmatizado, y en menor grado su faceta de director de cine.

Algunos estudiosos, que han peleado por saldar esta deuda histórica y cultural contraída con estos literatos y artistas, han señalado que esto puede ser debido a la propia aprehensión de su obra y del lenguaje específico que ésta vehicula, fundado sobre la analogía y para el cual los métodos de análisis desarrollados hasta este momento han demostrado a menudo sus propias limitaciones.²⁵

²⁵ Larouche, Michel, *Alexandro Jodorowsky. Cinéaste panique*, Paris, Les Presses de l'Université de Montréal/Albatros, 1985, p. 12. Primera monografía sobre las obras, concretamente cinematográficas, de Jodorowsky.

Es obvio que nosotros hemos optado, muy a nuestro pesar, por la exclusión final de Alejandro Jodorowsky de este estudio y las razones son varias. Primeramente podemos decir que la enormidad de la obra de los tres autores y las ramificaciones bibliográficas ponían continuas trabas a la comprensión global, a los resultados finales y la coherencia interna de nuestro trabajo; aspectos que quedaban un tanto dispersos al incluir a Jodorowsky y dificultaban el método comparativo.

También es cierto que Arrabal y Topor siempre han estado vinculados de manera mucho más directa a la cultura francesa que el propio Jodorowsky, que ha realizado parte de su carrera en México.

En tercer lugar, al incluir a Jodorowsky, teníamos que abordar un nuevo arte con sus peculiaridades y códigos específicos como es el cine, lo que dificultaba aún más nuestro trabajo, que pretendía ser esencialmente literario.

Jodorowsky suponía igualmente abarcar de lleno el género –subgénero para algunos– del cómic y de la ciencia ficción por las que es mundialmente conocido. En este terreno la obra del autor, en colaboración con dibujantes de la talla de Moebius, es inmensa y caer plenamente en el abismo de la ciencia ficción –por más que consideremos sumamente interesantes sus profundidades abisales, sus viajes iniciáticos y sus propuestas filosóficas para comprender la inmensidad del pánico–, nos producía realmente pavor y temíamos perder las riendas de la coherencia de nuestro trabajo.

Por último la producción propiamente literaria del chileno en la época seleccionada es muy escasa. En cuanto a sus novelas posteriores, impregnadas igualmente de ciencia ficción, están muy vinculadas con los mitos y leyendas de su país

natal y se alejan geográficamente bastante de las obras de los otros dos autores, aunque es evidente que ésta no es una razón suficiente y más aún cuando sí que encontramos una sensibilidad estética y temática común. También es cierto que Jodorowsky ha evolucionado a decir verdad hacia una escritura y una sensibilidad esotérica bastante peculiares y particulares, que marcan cierta distancia con los otros dos autores y que en cualquier caso no nos parecía oportuno tener en cuenta para este estudio.

Podríamos añadir igualmente que las novelas más conocidas del autor siempre se han publicado en español (variante chilena) y a menudo en México, antes de verse traducidas al francés y publicadas en Francia. Es por tanto muy difícil que la producción propiamente literaria de este autor, a pesar de su gran importancia para el Grupo Pánico, pueda verse incluida dentro de la Literatura Francesa.

Caso bien distinto es el de Fernando Arrabal que, aún cuando ha quedado suficientemente demostrado que era su mujer Luce Moreau-Arrabal quien le traducía los manuscritos del español –aspecto del que nos ocuparemos más adelante–, sus obras se publicaron primera y, a veces, únicamente en francés y en Francia. Ha habido que esperar varias décadas, para algunas de ellas, para verlas publicadas en España. Es más, su *Teatro Completo*, en la magnífica edición de Francisco Torres Monreal, sólo ha visto la luz en nuestro país en 1997.

Debemos confesar igualmente que, dada nuestra formación como filólogos y estudiosos de la literatura, siempre hemos tenido cierto miedo, suerte de acrofobia continuamente alimentada por una atracción abisal inicial, a movernos por cumbres borrascosas, en terrenos fronterizos y en aguas mo-

vedizas que escaparan y enturbiaran lo que tradicionalmente se considera como una investigación en filología francesa, aunque eso nos supusiera hacer toda esta serie de renunciadas que ahora verbalizamos.

No obstante nos parece lícito dejar bien claro que si queremos abordar el estudio del Grupo Pánico en profundidad hemos de renunciar a las acotaciones que nos impongan los distintos campos tradicionales de la investigación o de las fronteras físicas o geográficas y abordar no sólo la figura de Jodorowsky sino todos los dominios y las artes que abarca la creación pánica y que pasan por la literatura –con toda su diversidad de géneros y subgéneros–, el arte, el cine, la fotografía, la música, los distintos tipos de representación escénica... pero esto, más que tema de una tesis, es materia para una *Enciclopedia Pánica*, como ya proyectara Arrabal. Nuestro trabajo sólo puede presentarse como una pequeña estrella dentro del cosmos pánico. Este estudio, más que cerrar puertas, no hace sino apuntarnos nuevos senderos que pretendemos seguir recorriendo y explorando en el futuro.

Ya en el terreno más delimitado de la literatura, que a menudo se ve invadido por el arte, es evidente que una obra tan polifacética y que reúne a su vez tantos campos de la creación artística y literaria se resiste, por su propia definición de pánica, a circunscribirse a un esquema de análisis único y se presta mucho más dócilmente a la utilización máxima y sesgada de diversos métodos de aproximación.

Aunque nuestro interés fundamental sea el análisis de la producción literaria, no se puede separar en este caso vida y obra, arte y literatura pues ambas están en la base del pánico. No nos podemos limitar a un estudio teórico o histórico sin

entrar en la descripción y análisis de las obras, que abarcan a su vez distintos géneros literarios y artísticos; ni podemos analizar descriptiva y temáticamente las obras como entes aislados y separados del autor, sin hacer continuas referencias a la teoría, vida e historia de los autores y al resto de su producción literaria y artística.

Una sorprendente simbiosis se impone que no es sinónimo en ningún caso de dispersión sino de fidelidad a una obra poliédrica, proteiforme, así como a los autores, y de rechazo de cualquier limitación.

Tzvetan Todorov en su artículo « L'analyse du récit à Urbino », coincidente en el tiempo con la primera década de producciones pánicas, ponía de manifiesto unos principios de aproximación a la obra a los que responde nuestro modo de hacer y señalaba que existen dos actitudes a la hora de emprender un análisis del relato, una teórica y la otra descriptiva y que una no puede excluir a la otra.

La première est celle qu'adopte le scientifique : pour lui tout objet (en l'occurrence tout récit) n'est que la manifestation d'une structure abstraite qui constitue son véritable objet. L'analyse de tout récit particulier se transforme en une étude de théorie du récit. L'autre perspective consiste à prendre comme objet de la connaissance un texte concret ; à ce moment, l'application de plusieurs méthodes devient possible car il ne s'agit plus de discuter des capacités d'une méthode mais de mieux comprendre un objet particulier. Ces deux attitudes sont étroitement complémentaires : la description

ne peut se passer d'un outillage théorique, la théorie a besoin d'analyses concrètes pour tester ses notions.²⁶

Si aplicamos estas consideraciones generales sobre el relato a la forma particular que adquieren en la escritura de Roland Topor y Fernando Arrabal, nos encontramos con que, partiendo siempre del dominio de la ficción, en un primer momento el lector cae inmediatamente ya sea en lo irreal (como en las novelas *Joko fête son anniversaire*, en la más reciente *Le sacré livre de Proutto*, en los libros de relatos cortos como *La cuisine cannibale* de Roland Topor o en los relatos *La pierre de la folie* o *Fêtes et rites de la confusion* y en numerosas obras de teatro como *Ars Amandi* de Fernando Arrabal), ya sea en una situación real o lógica, caso más frecuente, en la que lo irreal amenaza con apoderarse en cualquier momento de la situación y del personaje (verbigracia en las novelas *Le locataire chimérique*, *Portrait en pied de Suzanne*, *Jachère-Party* o en las obras de relatos cortos como *Four roses for Lucienne* de Roland Topor). Posteriormente la acción o historia se desarrollará según la lógica propuesta desde el principio, que no tiene por qué obedecer o someterse al orden mental que impera en nuestro mundo real; de hecho rara vez obedece a esos principios.

Otra serie de elementos complementarios como lo onírico, lo maravilloso, lo extraño, lo monstruoso, lo insensato, lo procax o lo fantástico sirven para intensificar o dar coherencia a la lógica propuesta. Finalmente esta forma de narración está continuamente sometida o expuesta al ludismo y al humor que

²⁶ Todorov, Tzvetan, « L'analyse du récit à Urbino », in *Communications*, n° 11, 1968, p. 167.

sería una constante o un motivo recurrente en toda la obra pánica en general y toporiana en particular.

A pesar de las múltiples connivencias, trasvases y coincidencias, estos fundamentos generales no se manifiestan de igual modo en los dos autores, siendo el humor corrosivo y la obsesión por el cuerpo una característica propiamente toporiana, mientras que la infancia, el universo de la traición y la opresión y la forma ceremonial o ritual serían características esencialmente arrabalianas.

Si intentamos dilucidar la estratagema adoptada por los autores en sus obras, podríamos afirmar que Topor y Arrabal siempre establecen un contrato previo con el lector que nos hace que aceptemos esta premisa si queremos entrar en la ficción. Es el primer juego pánico con el que nos encontramos al comenzar la lectura. De esta forma tratan temas casi filosóficos y de clara índole antropológica y universal.

Ambos autores pretenden pues desligarse a su modo de las reglas imperantes en la sociedad, de los conceptos fijos, de las mentes claramente cartesianas y de la estrechez de miras propios de quienes, quizás para protegerse de sus miedos personales, van por la vida con unas inmensas anteojeras que les impiden ver o imaginar otra realidad distinta de la que tienen delante de sus propias narices.

Encontramos un esbozo de dicho principio básico en la creación pánica en el libro de entrevistas –rarísimo a decir verdad, pues el autor no se prodigó mucho en encuentros universitarios o en entrevistas sobre su vida y obra– realizado por Eddy Devolder a Roland Topor y titulado *Courts termes*, donde percibimos claramente que lo que el autor nos propone es un rechazo de todas aquellas mentiras aceptadas por nuestra so-

ciudad, presentadas como verdades incuestionables y pilares básicos e inquebrantables sobre los que se asienta toda una serie de valores morales y sociales.

Una de estas «mentiras» comúnmente admitidas y que cuentan con una aquiescencia generalizada sería el arte (que incluye la literatura), pero hay muchas más, básicamente relacionadas con la sexualidad y la familia. El autor no propone destruir esas mentiras pues él, en cierto modo, dignifica la evasión y la incursión de lo fantástico en lo cotidiano como una necesidad del ser humano para enfrentarse a la vida y a la muerte, simplemente aboga por desvelarlas, declararlas. Se trataría pues de un ejercicio de sinceridad liberadora.

J'aimerais que dans tous les cas, le mensonge soit déclaré, qu'il n'essaye pas de s'affirmer comme étant La Vérité. J'aime ces mensonges qui commencent par : « On dirait que... »²⁷

No obstante, los autores pánicos son conscientes de la dificultad que puede tener el lector para entrar a ciegas en ese territorio impreciso, en ese particular microcosmos que ellos mismos se han creado, donde a una situación le sigue otra sin ningún otro vínculo aparente que los caprichos de su rica imaginación.

Eso no quiere decir que no haya reglas. Ese mundo de ficción que los autores pánicos proponen está calculadamente estructurado y esas reglas obedecen, ya sea por distanciamiento, ya sea por aproximación desvirtuada, a las propias normas de la historia y de la realidad social y cultural más inmediata.

²⁷ Topor, Roland, *Courts termes. En aparté avec Eddy Devolder. Dessins de Roland Topor*, Paris, Dumerchez, 1994, p. 33.

Pero en todo caso ese orden establecido siempre podría ser de otra forma y seguiría siendo un orden posible. De este modo hacen que se tambaleen todos los pilares morales de la sociedad occidental: la religión, la familia, el matrimonio, el amor, el sexo, el poder, la muerte, etc. y evidencian a su vez su voluntad de transgredir estos tabúes relacionados con el cuerpo.

Quizá el ejemplo de contrato más claro que Topor hace con el lector se dé en una novela reciente *Le Sacré Livre de Proutto* donde la hipótesis es: «Y si me convierto en Dios», tema por lo demás idéntico, salvando los géneros literarios y las peculiaridades de cada autor, al ya desarrollado mucho antes en *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* de Fernando Arrabal.

Pero hay muchos otros que iremos desvelando a lo largo de nuestro estudio. Sirva como ejemplo uno de los más flagrantes: «Y si los hombres nos comiéramos los unos a los otros», es la propuesta que nos lanza, no sin un humor desmedido, en *La cuisine cannibale*, que no hace más que poner de manifiesto el ritual de la Eucaristía cristiana (tomad y comed, éste es mi cuerpo, tomad y bebed ésta es mi sangre); canibalismo igualmente presente, pero siguiendo una fórmula mucho más sacrificial, teatral en suma, en la ya citada *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* o en *Ars Amandi*.

Para comprender que la libertad y la defensa de los valores humanos están en la base de la creación pánica escuchemos las palabras de Fernando Arrabal:

Le théâtre que nous élaborons maintenant, ni moderne, ni d'avant-garde, ni nouveau, ni absurde, aspire à être infiniment libre et meilleur.²⁸

Estos propósitos ponen de relieve que muchas formas anteriores o coetáneas al grupo pánico, como el absurdo o el surrealismo, habían llegado a un callejón sin salida en cuanto a temas, formas y lenguaje se refiere. Los pánicos constituirán ese revulsivo necesario para relanzar el teatro, el arte y la literatura de la época hacia caminos y formas no transitados. Aportarán nueva savia, insólitos elementos, un lenguaje renovado, que en el teatro se expresará a través de la ceremonia, el rito y la presencia de lo sagrado.

Aunque conocemos la globalidad de la obra publicada de Roland Topor y Fernando Arrabal, por muchas de las razones anteriormente expuestas, nos ha parecido mucho más operativo seleccionar un corpus de obras. Dicho corpus elegido agrupa obras de distintos géneros literarios (relato, novela, teatro, novela corta, cuento o historia ilustrada, poema, canción, dibujos...) con una predominante teatral en el caso de Fernando Arrabal y de novela corta en el caso de Roland Topor, durante dos décadas de producción literaria (1962-1982).

Hemos elegido, en primer lugar, aquellas obras de ambos autores cuyo título o subtítulo recoge explícitamente el término *panique* y se sitúan temporalmente en el período determinado. Se trata, siguiendo un orden cronológico de edición, del relato onírico *La pierre de la folie. Livre panique* [1963] de Arrabal, de las obras de teatro *La communion solennelle. Cérémonie*

²⁸ Arrabal, Fernando, *Le théâtre comme cérémonie panique*, in *Théâtre V. Théâtre Panique*, Paris, Christian Bourgois, 1967, p. 9.

nie panique, *Les amours impossibles*, *Une chèvre sur un nuage*, *La jeunesse illustrée* y *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, que se insertan dentro del *Théâtre panique* [1967], *Ars Amandi. Opéra panique* [1970] de Arrabal y el libro de historias o relatos cortos ilustrado por el propio autor, como prácticamente toda su producción, *Café Panique* [1982] de Roland Topor.

A esta lista hemos añadido, por su temática paradigmática y para completar nuestro corpus con obras que den cuenta de la diversidad de la creación pánica, el libro de relatos cortos *Four roses for Lucienne* [1967] y la historieta ilustrada *La Vérité sur Max Lampin* [1968], el recetario o libro de relatos cortos *La cuisine cannibale* [1970], la novela *Portrait en pied de Suzanne* [1978] y el cancionero-poemario *Rumsteak. Morceaux Choisis* [1980] de Topor.

Se trata de un corpus de trece obras, algunas más breves que otras, que nos permiten alternar teoría y práctica del análisis literario –y eventualmente artístico–, así como practicar una visión temática y comparatista que favorezca un estudio de conjunto de la obra pánica de ambos autores en un período de veinte años y situándolas en el momento estético y cultural en el que se producen.

Observamos no obstante que la mayor producción está centrada en la época inmediatamente posterior a la constitución del grupo, o sea a finales de la década de los sesenta, hecho por lo demás bastante lógico.

La elección es mezcla por tanto del criterio más sistemático y objetivo –procedente de los propios títulos– y del azar –la subjetividad y la empatía de otras tantas obras que se insertan en el lapso de tiempo estudiado–, así como el deseo de mostrar un corpus lo más variado posible en cuanto a géneros

literarios se refiere, con el fin de dar cuenta del carácter polifacético del grupo y de la obra pánica. No obstante, insistimos, nos hemos permitido remitirnos a tantas otras obras de ambos autores del mismo período y de las dos décadas posteriores, así como a otras de autores afines a sus preceptos para demostrar el alcance y la globalidad de sus concepciones.

Para finalizar esta introducción resumimos a continuación la estructura de nuestro estudio.

Nuestro trabajo está dividido en tres grandes partes. Después de los agradecimientos a modo de *Tabula Gratulatoria Panica*, encontramos la primera parte titulada *Crítica, contexto y estética*. Dicha sección engloba la introducción, una breve presentación de los autores, un análisis crítico bibliográfico, unas aproximaciones al concepto de vanguardia, unas reflexiones sobre el contexto social de la obra arrabaliana y por último un extenso capítulo dedicado a los antecedentes y estéticas coetáneas al Pánico. Primero abordaremos el Postismo en España, luego el Surrealismo en Francia, para acabar con una aproximación a la teoría y estética de la crueldad, el sacrificio y la transgresión. En este último apartado analizaremos el concepto de transgresión y tabú, los ritos, ceremonias, liturgias y acciones de estética sacrificial, Jerzy Grotowski y *The Living Theatre* como hijos bastardos de Antonin Artaud y por último las confluencias y renovaciones estéticas de todas estas manifestaciones artísticas y literarias.

La segunda parte la hemos titulado *El Grupo Pánico: Historia, teoría y filosofía*. Comenzaremos con un análisis histórico del encuentro pánico y los jalones más significativos de su historia, para continuar con la teoría pánica centrada en un amplio estudio sobre los orígenes mitológicos. Proseguiremos

con los debates, conferencias y terminología pánica, para acabar con un capítulo dedicado al hombre pánico.

La tercera y última parte lleva por nombre *La obra pánica: imágenes, técnicas y temas*. Comenzaremos por un minucioso análisis de las trece obras incluidas en nuestro corpus por orden cronológico de edición, insistiendo en los aspectos fundamentales relacionados con la estética pánica. Continuaremos con un detallado estudio temático-comparativo en el que abordamos temas esenciales del pánico como la crueldad, la sexualidad, el cuerpo, la monstruosidad, la religión, la blasfemia, los sueños, el humor y el juego aplicados de manera general a la totalidad de la producción pánica. Completaremos esta parte con una galería pánica donde recogemos obra plástica de los autores, para acabar con las conclusiones y la bibliografía detallada y razonada de todas las obras consultadas.



{2}. BREVE PRESENTACIÓN DE LOS AUTORES

{2.1}. FERNANDO ARRABAL

Je ne sais pas, maman, s'il aimait regarder la neige tomber à travers les barreaux.

Je ne sais pas, maman, si en été il s'amusait, comme moi, à regarder les minuscules poussières prises dans les rayons du soleil.

Je ne sais pas, maman, s'il aimait le rouge comme Elisa ou le bleu comme toi.

Je ne sais pas, maman, s'il aimait se promener sur le port.

Je ne sais pas, maman, si en hiver il laissait l'empreinte de son pied sur la neige pour la regarder ensuite ou si les jours de soleil il flânait parmi les palmiers des promenades de Melilla.²⁹

²⁹ Arrabal, Fernando, *Viva la muerte. Baal Babylone* [1959], Christian Bourgois, coll. 10/18, 1971, pp. 67-68.

FERNANDO Arrabal nació el 11 de agosto de 1932 en Melilla, hijo de Fernando Arrabal Ruiz y Carmen Terán González.³⁰ Con apenas cuatro años empezará a vivir en sus propias carnes la experiencia traumática de la Guerra Civil española que dejó secuelas imborrables en su memoria. Un año antes había nacido su hermana Carmen y dos años después nacerá su hermano Julio.

Su padre, teniente del ejército destacado en este enclave del Marruecos español, de ideas republicanas, será detenido al comienzo de la contienda –el 17 de julio de 1936– y condenado a muerte. Encarcelado en la cárcel militar de Ceuta, repiten los biógrafos que intentará suicidarse. Será trasladado posteriormente a las prisiones de Ciudad Rodrigo y Burgos. Un año después la pena le será conmutada por treinta años y un día de prisión.

La madre volverá con sus hijos a Ciudad Rodrigo –la mítica Villa Ramiro de *Baal Babylone*– donde vive la familia materna. Para mantener a sus hijos, la madre aprobará unas oposiciones de secretaria del Ministerio del Aire trabajando pri-

³⁰ Muchos son los críticos y estudiosos de la obra arrabaliana que han dedicado un capítulo de sus trabajos al aspecto biográfico. Nuestra presentación pretende únicamente situar al autor vital y literariamente. Para una información más exhaustiva en este sentido, véanse los últimos y más completos estudios de Glibota, Ante, « Biographie de Fernando Arrabal », in *Arrabal Espace*, Studio di Val Cervo, P.A.C., 1993, pp. 468-499 que se detiene en 1993. Dicha biografía está ilustrada con numerosísimos documentos gráficos. Torres Monreal, Francisco, «Apuntes para la vida de Fernando Arrabal», in *Teatro Completo*, Melilla/Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp. 2105-2160. A nuestro entender se trata de la más completa biografía hasta ese momento, 1997. En ella se aúnan la exhaustividad de los datos y la riqueza y sensibilidad en la narración.

mero en Salamanca y luego en Burgos. El recuerdo del padre será proscrito, lo que dará lugar a una situación conflictiva entre madre e hijo.



Fernando Arrabal con su madre, su hermana María del Carmen y su hermano Julio, Madrid, 1940.

Arrabal va a la escuela de las Hermanas Teresianas donde recibe una formación científica y artística al mismo tiempo. Sufrirá una estricta educación católica –represora– y el escarnio cruel de los otros niños por ser hijo de rojo y por sus diferencias físicas. En esa época de su tierna infancia empieza ya a jugar con un pequeño teatro de cartón.

En 1940 la madre se traslada con sus hijos a Madrid donde trabaja en organismos oficiales. Ese año hará la Primera Comunión junto a su hermana Carmen. Parece ser que Arrabal se inspiró en su propia abuela materna para componer la obra homónima –en francés *La communion solennelle*–.

Un año después ganará un premio para niños superdotados que le permite proseguir sus estudios becado en el Colegio de los Escolapios de San Antón y luego en el de Getafe. En la capilla del colegio se verá impresionado por la pintura de Goya titulada *La última comunión de San José de Calasanz*. Mientras tanto su padre es trasladado al hospital de la prisión de Burgos donde se le considera como un enfermo mental. A principios de 1942 se evade en pijama de dicho hospital y no se volverá a saber nunca nada más de él. Ese año Arrabal visita el Prado y descubrirá *El jardín de las delicias del Bosco* que tanto le impactará e influirá.

Los años siguientes desarrolla toda una picaresca callejera en Madrid, se cuela en el cine a ver películas cómicas y empieza a escribir poemas románticos, lee a Lewis Carroll y su madre lo matricula en un centro para que, con quince años, se prepare para entrar en la Academia General Militar a pesar de su espíritu militar nulo. Muere su abuelo de un cáncer de próstata.

En 1949 y tras haber descubierto varias fotografías en las que aparece el padre simbólicamente decapitado o aniquilado por no se sabe qué tijeras, lo encontramos en Tolosa estudiando en la Escuela Teórico-Práctica de la Industria y Comercio del Papel dirigida por los Escolapios.

Se interesa por la cultura y las reivindicaciones vascas y empieza la redacción de sus primeras obras de teatro aún inéditas. Escribe unas *Vidas de músicos célebres copiadas de una enciclopedia* para impresionar a una amiga.

La madre hace que lo muden a la Papelería de Valencia donde se gradúa de bachiller en 1951. Se relaciona con los Jesuitas y tiene un repentino ataque de misticismo acompañado por una visita de la Virgen. En un viaje a Mallorca conocerá a una muchacha que le hará olvidar esas inclinaciones religiosas. De vuelta a Madrid cursa estudios de Derecho que abandona en cuarto de carrera. Frecuenta el Ateneo donde descubre a numerosos autores como Kafka, Dostoievsky, Camus, etc.

Se codea con los intelectuales liberales de la época que fundan su peculiar *Academia*. Conoce y frecuenta a los Postistas a los que confía sus primeros escritos. Este grupo dejará huella en el escritor.

Presenta en 1953 su obra *Los hombres del triciclo* al Premio Ciudad de Barcelona que no obtiene porque Alfonso Sastre ve en ella un remedo de Beckett. Arrabal que no conoce al dramaturgo interpreta Bécquer y no sale de su asombro.

Efectúa un periplo de ida y vuelta a París son el único fin de ver *Madre Coraje* de Brecht –que luego criticará– en una puesta en escena del Berliner Ensemble. En ese mismo año de 1954 conoce en Madrid a Luce Moreau que se convertirá en la esposa –cuatro años más tarde–, compañera, amiga, musa y

excepcional traductora del autor al francés. Los años siguientes y antes de finalizar la década verán la luz sus obras de teatro *Oraison*, *Les deux bourreaux*, *Fando et Lis*, *Le cimetière des voitures* (ed. Julliard) y su novela autobiográfica *Baal Babylone*.



Retrato al óleo de Fernando Arrabal realizado por Topor en 1965

Conoce a Jean-Marie Serreau e igualmente a la crítica Geneviève Serreau que lee sus manuscritos y queda entusiasmada. Su actividad se multiplica: más obras, adaptaciones, participación como actor...

El 29 de enero de 1958, dos días antes de su boda con Luce, asiste a la representación conflictiva de *Los hombres del triciclo* por parte de Dido Pequeño Teatro en el Teatro de Bellas Artes de Madrid.

Agraciado una vez más con una beca (Ford) decide ir a Nueva York especialmente atraído por John Cage y los *happenings* residiendo en la misma habitación de García Lorca de la Columbia University. Escribe *El Nueva York de Arrabal*, recordando la obra del andaluz, donde fotografía y poesía se dan la mano.

Ya en los fructíferos sesenta destaca su contacto con Roland Topor, Alejandro Jodorowsky y muchos de los grandes artistas y literatos del siglo pasado como Joan Miró o Pablo Picasso; el contacto con André Breton y los surrealistas, la creación del Grupo Pánico, la famosa conferencia sobre el hombre pánico en la Universidad de Sydney, los cuadros oníricos en colaboración con Arnaiz, Crespo y Félez y la publicación de numerosas obras teatrales como: *Guernica*, *Le labyrinthe*, *Le tricycle*, *Pique-nique en campagne*, *La bicyclette du condamné* (1960); *Le grand cérémonial*, *Cérémonie pour un noir assassiné* (1965) por Julliard; *Le couronnement*, *Concert dans un œuf* (1966); *Théâtre Panique: La communion solennelle*, *Les amours impossibles*, *Une chèvre sur un nuage*, *La jeunesse illustrée*, *Dieu est-il devenu fou?*, *Strep-tease de la jalousie*, *Les quatre cubes*, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* (1967); *Le jardin des délices*, *Bestialité érotique*, *Une tortue nommée Dostoïevski* (1969); *...Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, *L'aurore rouge et noire (Groupuscule de mon coeur; Tous les parfums d'Arabie; Sous les pavés la plage; Les fillettes)*; *Deux opéras paniques: Ars Amandi*, *Dieu tenté par les mathématiques* (1970) por Christian Bourgois, que se convierte en su editor

habitual; los relatos *L'enterrement de la sardine*, *La pierre de la folie* (1963) por Julliard y *Fêtes et rites de la confusion* (1965) por Christian Bourgois... Recibe premios como el *Lugné-Poë du Théâtre* o el *Grand Prix de Théâtre* o el *Grand Prix de l'Humour Noir*.

En 1966 Yukio Mishima lo invita a Japón para la representación única de su obra antihitleriana *Hitler avait raison*.

En 1967 es detenido y encarcelado en España por haber firmado una dedicatoria *pánica* contra el régimen franquista. Tras una campaña internacional encabezada por Samuel Beckett, François Mauriac, Eugène Ionesco, Arthur Miller... es puesto en libertad. Ese mismo año Jorge Lavelli lleva a la escena *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* con un inmenso éxito.

En el mítico 1968 viaja a México con Jim Morrison. En mayo participa en la ocupación del *Théâtre de l'Odéon* y en el *Pavillon de l'Espagne*. Mientras tanto sus obras son prohibidas en España y comienza una gran amistad con Pier Paolo Pasolini con el que discute largo y tendido de teatro.

En 1970 nace su hija Lélia y rueda la película *Viva la muerte* con Nuria Espert y Anouk Ferjac.

La década de los setenta será igualmente fértil para el autor. En el terreno personal verá el nacimiento de su hijo Samuel (1972). Frecuentará a artistas de todos los ámbitos y de la talla de John Lennon, Pablo Picasso, Luis Buñuel... y, en Nueva York, Tennessee Williams, Gore Vidal y Truman Capote. Empieza su periplo por todas las universidades del planeta hablando de su teatro (en California en la Cornwell University, en la State University of New York...), actividad que no ha cesado hasta hoy.

En el terreno artístico y literario rodará películas como *J'irai comme un cheval fou* con Emmanuelle Riva y Clark Shannon, *L'arbre de Guernica* con Maria Angela Melato y Ron Faber y *L'odyssée de la Pacific* con Mickey Rooney y Monique Leclerc. Aparecen los libros *Le Panique* (Union Générale d'Éditions), *Le New-York d'Arrabal* (Balland) y *Sur Fischer: Initiation aux échecs* (Ed. du Rocher).

Su teatro se sigue publicando en su editorial habitual, Christian Bourgois. En esta década verán la luz obras como *Le ciel et la merde*, *La grande revue du XX^e siècle* (1972); *Jeunes barbares d'aujourd'hui* (1975); *Bella Ciao ou La guerre de mille ans*, *Sur le fil ou Ballade du train fantôme* (1976); *La tour de Babel*, *La marche royale*, *Une orange sur le mont de Vénus*, *La gloire en images* (1979), *Mon doux royaume saccagé (Inquisition)*, *Le roi de Sodome*, *Le ciel et la merde II* (1980).

También cabría destacar la publicación de su *Théâtre Bouffe* que contiene las obras *Vole-moi un petit milliard*, *Ouverture Orang-outan y Punk et punk et colégram* (1978) y de su libro *Lettre aux militants communistes espagnols* (1979), ambas obras publicadas por Christian Bourgois.

La imparable actividad arrabaliana se extenderá igualmente durante la década de los ochenta y los noventa y abarcará todos los ámbitos de la creación artística. Destacaremos a modo de ejemplo sus largometrajes *Le cimetière des voitures* con Juliet Berto y Alain Bashung (1981) o *Adieu Babylone !* con Spike Lee y Lélia Fischer (1992) y el más reciente *Jorge Luis Borges. Una vida de poesía*, que data de 1999.

La publicación en su editorial habitual de obras de teatro como *L'extravagante réussite de Jésus-Christ, Karl Marx et William Shakespeare*, *Lève-toi et rêve* (1982); *Les délices de la chair*, *La*

ville dont le prince était une princesse (1984); *Bréviaire d'amour d'un haltérophile*, *Apokalyptica*, *La charge des centaures* (1986). En Actes Sud encontramos *Les «cucarachas» de Yale*, *Une pucelle pour un gorille*, *The red madonna*, *La traversée de l'Empire* (1988); *La nuit est aussi un soleil* y *Roues d'infortune ou Jeunes barbares d'aujourd'hui* (1990), *Lully*, *Entends la nuit douce qui marche* y *Le fou rire des lili-putiens* (1994), *Comme un lis entre les épines* (1996), *Lettre d'amour* y *Comme un supplice chinois* (1999).

También encontramos la publicación de novelas, libros o cartas-libro como *La Tour prends garde* (Grasset), *Lettre à Fidel Castro* (Christian Bourgois), *Échecs et mythe* (Payot), *La Reverdie*, (Christian Bourgois), *La vierge rouge* (Acropole), *La fille de King-Kong* (Acropole), *L'extravagante croisade d'un castrat amoureux* (Ramsay), *La tueuse du jardin d'hiver* (Écriture), *Carta al Rey de España* (Espasa), *Un esclave nommé Cervantès* (Plon en Francia y Espasa en España en español), *Ceremonia por un teniente abandonado* (Espasa), *Le funambule de Dieu* (Écriture) y de libros de poesía como *Humbles paradis* (Christian Bourgois). Y así hasta llegar a su obra más reciente, homenaje a Roland Topor, publicada en septiembre de 2002 con el título de *Champagne pour tous !* (Stock).

En cuanto a las obras sobre el autor destacaríamos el impresionante libro de Ante Glibota titulado *Arrabal Espace* (1994), que contiene casi dos mil ilustraciones y que resume toda la creación artística y literaria del autor hasta esa fecha.

Cabría destacar igualmente la magnífica edición de Francisco Torres Monreal del *Teatro Completo* del autor en dos volúmenes en español, editado por Espasa en 1997.

Muchos son los premios y homenajes que el autor ha recibido en los últimos tiempos y que dan debida cuenta de la

admiración por su obra y su persona en todo el mundo. Se podría destacar el nombramiento como *Chevalier des Arts et des Lettres*, la Medalla de Oro de las Bellas Artes otorgada por el rey de España, el *Prix de Théâtre de l'Académie Française*, la Medalla de Oro del Ministerio de Cultura de Egipto, la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes, la Medalla de Oro de la ciudad de Melilla, el nombramiento como *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres*, la medalla del *Center of French Civilization and Culture* de la New York University, la condecoración de la Orden de Marko Marulic del Estado Croata, el *Prix de la Francophonie* o el premio Alessandro Mazoni de poesía de Italia.

Huelga decir que la producción de Fernando Arrabal desde los años 50 en todos los ámbitos artísticos es inmensa.

Cabría resaltar igualmente la publicación de unos 150 libros de tirada limitada para bibliófilos y poemas ilustrados en colaboración con grandes artistas contemporáneos. Sus obras se representan en cualquier rincón del planeta, es uno de los autores más traducidos del mundo y uno de los diez de producción francófona más traducidos en Europa.

En el terreno personal sólo nos queda destacar que en el año 2000 muere la madre de Fernando Arrabal, cuya sombra planea por toda la producción del autor.

El 11 de agosto de 2002 Fernando Arrabal cumple setenta años.

Sigue participando activamente en homenajes, conferencias y foros de discusión sobre su obra, uno de los más recientes en Bilbao en los Encuentros de Arte y Cultura organizados por la Universidad del País Vasco en junio de 2002. Se trata de un curso que lleva por título *Arrabal: 70 años de autoteatro*.

Acabaremos esta breve presentación biobibliográfica con el soneto que Póllux Hernández, poeta español residente en Luxemburgo, dedica –con perdón– a la madre que parió a Fernando Arrabal –con motivo de su sexagésimo cumpleaños– o más bien al ilustre orificio por el que se produjo tan insigne alumbramiento.

A la chatte de Madame la mère d'Arrabal

Ni le con sacrosaint de la mère du pape,
ni le vagin royal de la reine d'Albion,
ni les minous choisis d'un gros pétrosatrape
ne tiennent avec toi nulle comparaison.

Honneur à toi, ô con des cons, fente féconde !
Ô sublime ostensor, ô Bythos saturnien, qui
donnas à ce monde apathique et immonde
un tel monstre angélique, démiurge enfantin :

Ce Socrate baroque, ce prêtre ichthyphallique,
sang-éjaculateur, hostiodéfécateur,
qui paît, centaure bleu, sur l'échiquier panique.

Au bout de soixante ans, je bénis ton bonheur
et, branlant d'une main mon impudique trique,
de l'autre, hommage ému, je t'offre cette fleur.³¹



³¹ Hernández, Póllux, « À la chatte de Madame la mère d'Arrabal », in Glibota, Ante, *Arrabal Espace, Op. cit.*, p. 153.

[2.2]. ROLAND TOPOR

Je suis né à l'hôpital
Saint-Louis proche du Canal
Saint Martin en trente-huit
Aussitôt j'ai pris la fuite
Avec tous les flics aux fesses
Allemands nazis SS
Les Français cousins germains
Leur donnaient un coup de main
En l'honneur du Maréchal
Pour la Solution Finale
Bref je me suis retrouvé
En Savoie chez les Suavet
Caché près de Saint-Offenge
En attendant que ça change
Je n'avais qu'un seul souci
Celui de rester en vie
Après la Libération
J'avais encor l'obsession
D'arriver jusqu'à dix ans
Ensuite il serait bien temps
De réclamer un peu plus
Si j'échappais aux virus
Cette période historique
M'a insufflé la Panique
J'ai conservé le dégoût
De la foule et des gourous
De l'ennui et du sacré
De la poésie sucrée

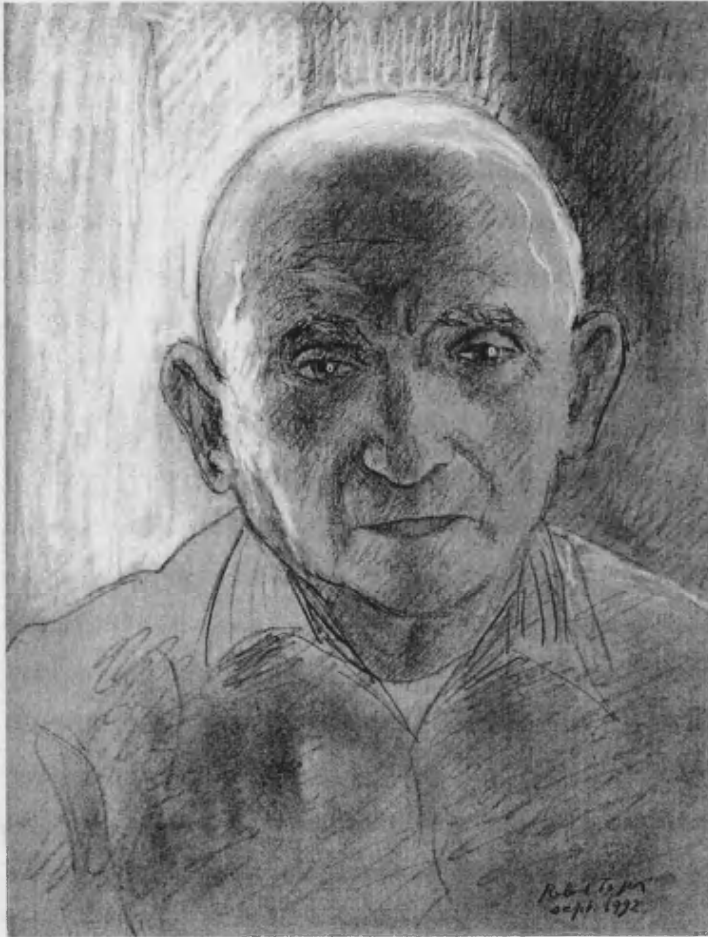
Des mois des pisse-froid
Des univers à l'étroit
Ces collabos des fascistes
Des musulmans intégristes
De tous ceux dont l'idéal
Nie ma nature animal
A se nourrir de sornettes
On devient pire que bête
Je veux que mon existence
Soit une suprême offense
Aux vautours qui s'impatientent
Depuis les années quarante
En illustrant sans complexe
Le sang la merde et le sexe.³²

ROLAND Topor nace el 7 de enero de 1938 en el Hospital Saint-Louis, cercano al Canal Saint-Martin.

El autor vive muy de cerca los sufrimientos propios de la guerra y las persecuciones antisemitas y fascistas. En 1941 su padre es detenido en París y encerrado en el campo de concentración de Pithiviers. Logra evadirse y se esconde en París y finalmente, huyendo de los nazis, se refugia en algún lugar del sur de Francia que seguía siendo *Zone libre*.

En ese momento Topor tiene tres años y medio. Toda su familia decide refugiarse de la barbarie nazi y se ve dispersada hasta el final de la guerra. Esta separación forzosa de sus padres que adoraba supondrá un gran traumatismo para el niño Topor y esta imagen de la escisión familiar permanecerá grabada en su memoria. Más tarde comprobará y tomará conciencia de que sus padres siempre vigilaron y se preocuparon por su supervivencia.

³² Topor, Roland, *Pense-bêtes*, *Op. cit.*, pp. 9-10.



Retrato a lápiz de Abram Topor realizado por Roland Topor en 1992.

Su padre, Abram Topor, es un inmigrante judío polaco no practicante. Obtiene el premio de escultura de la Escuela de Bellas Artes de Varsovia. Se exilia a París a principios de los años 30 para escapar del antisemitismo de Europa Central, su novia Zlata Binsztok seguirá sus pasos poco después. Abram se casa con Zlata ya en París y tienen dos hijos. Trabaja como artesano de marroquinería para poder mantener a su familia.

Se preocupa especialmente, sacrificando su vocación de artista, por la educación de su hija Hélène –hoy profesora de

historia en la Sorbonne– y de su hijo Roland que, tras cursar estudios en el Lycée Jacques Decour, siguiendo la vocación paterna, entra con 16 años en la *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* de París en 1955. Aprende durante dos años la técnica de la incisión con Edward Goerg y participa en 1957 en la exposición del *Salon Comparaison* en París.



Primer dibujo publicado. Portada de Bizarre, 1958.



Tarjetón de invitación para su primera exposición, 1959.

En 1958 ve publicados por primera vez sus dibujos en las revistas *Bizarre*, *Arts*, *Le Rire* y *Fiction* en las que Topor publica igualmente sus primeros cuentos. Desde entonces no parará de ilustrar libros en la editorial Éric Losfeld en un primer momento y posteriormente en otras como Jean-Jacques Pauvert, Buchet-Chastel, Christian Bourgois, Albin Michel, Yves Rivière, Grasset, Verviers, Flammarion, Denoël..., así como para otras tantas editoriales alemanas, belgas, italianas o españolas. Será además colaborador asiduo de la revista satírica *Hara-Kiri* hasta 1965.

En 1959 ilustra *L'Architecte* de Jacques Sternberg, obra publicada por Éric Losfeld, la misma editorial que publicará su primer libro de dibujos titulado *Les masochistes* en 1960. Ese mismo año realiza una portada de libro para André Blavier, publica *De quelques inventions belges utiles et tolérables* en la editorial Temps mêlés de Verviers y realiza una portada para la revista *Haute-Société*. El año siguiente Jean-Jacques Pauvert publica *Anthologie* y expone en la *Maison des Beaux-Arts* de la Universidad de París.

En 1962 crea el Grupo Pánico con Arrabal y Jodorowsky. Sternberg también colaborará estrechamente con Topor y el grupo. Publica *La chaîne* en las ediciones Le Terrain Vague, expone en la galería Valérie Schmidt y recibe el premio del *Humour noir*. Realiza igualmente las ilustraciones del libro *Manuel du savoir-mourir* de André Ruellan, otro de los inquietantes y polifacéticos autores que se unirá al Grupo Pánico, así como del libro *Pánicos* de Alejandro Jodorowsky publicado por Minotor en México.

Participa en el *Gag Festival* organizado por Daniel Spoerri en Lützowplatz, Berlín, en 1964. Valérie Schmidt vuelve a ex-

poner su obra: se trata esta vez de sus *Dessins paniques*. Pierre Horay publica *Rébus*, libro de divertidos jeroglíficos como su nombre indica. Por su parte las ediciones Delpire publican un libro de juegos titulado *Topsykor*. Ese mismo año ve la luz una de sus novelas de mayor renombre internacional, *Le locataire chimerique* en Buchet/Chastel e ilustra *Routines* para Lawrence Ferlinghetti, libro publicado por la New Directions Publishing Corporations de Nueva York.

En 1965 participa en el espectáculo *Le Groupe Panique International présente sa Troupe d'Éléphants* en el Centre Américain de París que marcará un hito en la historia del Grupo Pánico. Participa igualmente como actor en *Polly Magoo* de William Klein. Al mismo tiempo crea junto a René Laloux los dibujos animados *Les Temps morts* y *Les Escargots*. La editorial City Lights Books de San Francisco publica su libro *Panic y Hara Kiri* sus *Dessins Panique*.

Siguen unos años en los que se suceden las exposiciones por todo el mundo: París, Nueva York, Colonia, Bruselas, Ámsterdam, Londres, Estocolmo, Malmö, Innsbruck, Milán, Venecia, Chicago, Varsovia, Zúrich, Madrid, Tokio, Mónaco, Barcelona, Amberes, Jerusalén, Ginebra, Hannóver, Salzburgo, Dortmund, Dusseldorf, Florencia, Viena... Podríamos destacar la realizada en la ya habitual galería Valérie Schmidt o en la galería La Pochade de París, la titulada *Topor Paniek* en el Steendrukkerij de Jong & Co. en Hilversum o la de la galería Summart de Bruselas.



Instalación de exposición en el techo con Ad Petersen, Hilversum, 1965.

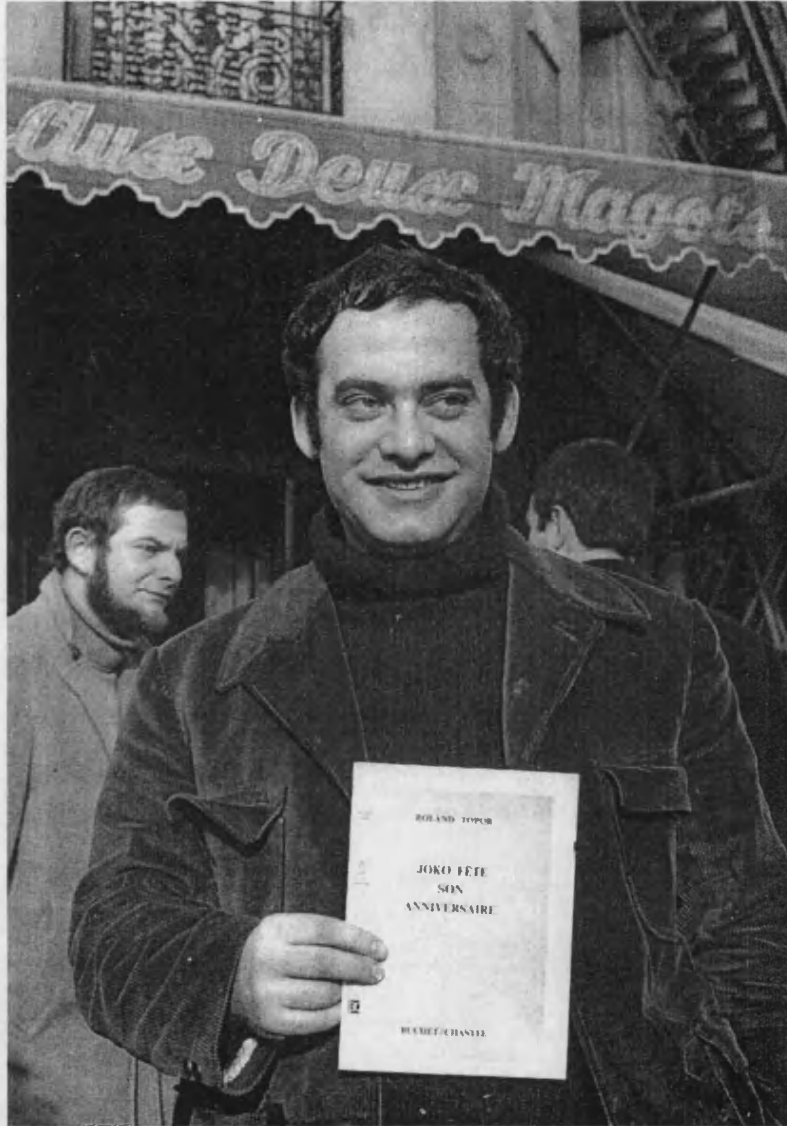
En 1967 publica su novela *La princesse Angine* con 26 dibujos en la editorial Buchet/Chastel, así como su obra de relatos cortos titulada *Four Roses for Lucienne* en Christian Bourgois. Expone en las galerías La Pochade de París y Summart de

Bruselas. Lleva igualmente a la escena junto a Georges du Moulin *Le lapin de Noël* para el programa de televisión Dim Dam Dom.

En 1968 publica varias obras: *La vérité sur Max Lampin* en la editorial Jean-Jacques Pauvert, *De l'autre côté de la page* y *Alice au pays des lettres* en la editorial milanese Milano Libri, el libro de dibujos titulado simplemente *Dessins* en Albin Michel y *Le clown tant pis* en la editorial belga La Louvière. En este mismo año de especial actividad para el autor ve la luz la novela *Erika* en la editorial Christian Bourgois y con el pseudónimo de Elisabeth Nerval publica *Un amour de téléphone* en Odège/Filipacchi. Por otra parte se organizan exposiciones sobre su obra gráfica en distintos y variopintos lugares de Europa como la galería Aurora de Ginebra, la editorial Milano Libri de Milán, La Bols Taverne de Ámsterdam o La Touriale de Marsella.

Continúa además con las ilustraciones de obras de otros autores como *La Rôtissière de la Reine Pédauque* y *Les opinions de Jérôme Coignard* de Anatole France. Este y los años venideros ilustrará igualmente las obras *Fantomas* de Alain Souvestre, *La mare au diable* y *François le Champi* de Georges Sand, *Königsmark* y *Le petit déjeuner de Souceyrac* de Pierre Benoît, *Anna Karenin* de Tolstoi, *Le Revizor* y *Les récits de Pétersbourg* de Gogol, todas publicadas por el Cercle des Bibliophiles, en la editorial Rencontre de Lausanne.

En 1969 publica *Il bambino solo* en Milano Libri y *Topor souvenir* en Thomas Rapp de Ámsterdam. De la misma época es una de sus primeras obras literarias más conocidas, *Joko fête son anniversaire*, publicada en Buchet/Chastel con la que gana el premio *Des Deux Magots*.

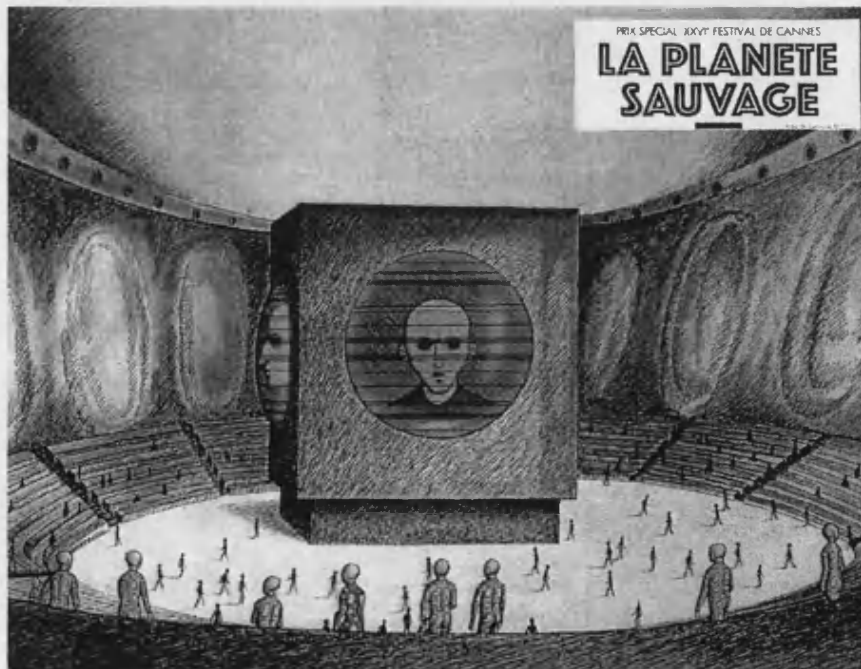


Roland Topor en 1969 tras recibir el premio.

En 1970 publica *La cuisine canibale* en las ediciones André Balland y, con el pseudónimo de Maud Morel, *Pop rose* en Odège/Filipacchi. Crea junto a Roman Cieslewicz y Jacques Sternberg la revista *Kitsch*. Prosiguen sus exposiciones a uno y otro lado del Atlántico: Gimpel Gallery de Londres, Galería Hedenius de Estocolmo y Ostergren de Malmö, Galería Da-

niel Keel de Zúrich y Lefebre Gallery de Nueva York. En 1971 pone en escena *Les Malheurs d'Alfred* con André Ruellan y Pierre Richard y participa en la película de Fernando Arrabal, *Viva la muerte* con unos impresionantes dibujos que ilustran los créditos del comienzo. Colabora en periódicos europeos como *Il Giornalone* de Milán, publica el texto ilustrado *Le tachier de l'amateur* en La Louvière y expone junto a Olivier O. Olivier en la Galería Balans de Ámsterdam.

En 1972 participa en la exposición *Douze ans d'art français*, exposición del Grupo Pánico en el Grand Palais, junto a Olivier O. Olivier, Sam Szafran y Christian Zeimert. Ese mismo año su película de dibujos animados *La Planète Sauvage*, realizada junto a René Laloux, recibe el premio especial del jurado en el Festival de Cannes.



Cartel anunciador de la película para los cines

En 1973 escribe las canciones para el espectáculo *De Moïse à Mao* del Grand Magic Circus de Jérôme Savary y colabora en el *Canard Enchaîné*. Continúa con sus colaboraciones televisivas con la realización de *Italiques* para la primera cadena de la televisión francesa con René Boussinot.

En 1974 escribe *Les Deux Caprices* publicado por Grasset e ilustra *L'Histoire d'un fou* de Emmanuel Bove y *Contes Glacés* de Jacques Sternberg.

En 1975 se pone en escena su novela-cuento *Joko fête son anniversaire* en el *Théâtre de Poche* de Bruselas. Realización igualmente de la película *La Fille du garde-barrière* en colaboración con Jérôme Savary. Realiza los dibujos para la Lanterna Magika en la película *Casanova* de Fellini.

En 1976 publica la obra de teatro *Vinci avait raison* en Christian Bourgois que él mismo lleva a la escena en el *Théâtre Expérimental de Belgique*. Realiza igualmente los decorados. Dibuja un cartel para Amnistía Internacional. Roman Polanski lleva a la gran pantalla su novela *Le Locataire chimérique*. Comienza su colaboración con la revista *Le Fou parle*.

En 1977 realiza un cortometraje para el CNPF titulado *L'Entreprise*. Dibuja el cartel de la película de Volker Schöndorff *Il Tamburro di latta*. Participa como actor en la película *Nosferatu* de Werner Herzog.

En 1978 rueda la película, basada en un guión suyo, *La Maladie de Hambourg* junto a Peter Fleischmann y Otto Jägersberg. Realiza igualmente los decorados y el vestuario de la ópera de György Ligeti *Le Grand Macabre* en el Teatro de la Ópera de Bolonia.

En 1982 recibe el *Prix Honoré* por el dibujo *Grand Prix National* para Arte Grafica. Escribe un texto para Jérôme Savary

titulado *Weihnachten an der Front*. La serie de televisión *Merci Bernard* con Jean-Michel Ribes es todo un éxito. Interpreta el papel del psiquiatra en la película *Les Détraqués* de Jacques Baratier.

En 1983 escribe una ópera teatral titulada *Batailles* junto a Jean-Michel Ribes, montada en el *Théâtre de l'Athénée*. Realiza *Téléchat* junto a Henri Xhonneux, 156 episodios televisados para niños donde aparecen objetos animados y marionetas.

En 1985 crea los decorados y el vestuario para *Les Mamelles de Tirésias*, ópera de Francis Poulenc (música) y de Guillaume Apollinaire (libreto) en la *Opéra du Nord* de Lille. Dirige y realiza los decorados y el vestuario de la obra *Leonardo hat's gewusst* (versión alemana de *Vinci avait raison*).

En 1987 es coguionista de la serie televisiva *Palace* junto a Jean-Michel Ribes.

En 1989 recibe el premio *Industrial Designer of the Royal Society of Arts* de Londres.

En 1990 el *Théâtre de l'Europe-Odéon Théâtre National* presenta *Joko fête son anniversaire* dirigida por Jean-Louis Jacopin. Colabora en *L'Idiot International*. Recibe el *Grand Prix des Arts de la Ville de Paris* que se le entrega en el Ayuntamiento de dicha ciudad tras un discurso de Jacques Chirac.

En 1991 se estrena en el *Grand Théâtre d'Edgar* su obra de teatro *Le Bébé de Monsieur Laurent*, dirigida por J.-C. Berjon.

En 1992 realiza decorados, vestuario y puesta en escena de *Ubu roi* de Alfred Jarry en Chaillot. Aparece el libro *La Vocation théâtrale de Roland Topor* en la editorial Gina Dehayoff de Múnich.

En 1994 fallece su padre que siempre ha supuesto para el autor un modelo de lucha y valores humanos.

En 1995 se estrenan sus obras *Ivre mort* en el *Théâtre de la Potinière* y *L'Hiver sous la table* en Múnich. Esta última será dirigida igualmente por Topor en 1997 en el *Théâtre Royal Flamand* de Bruselas, a la vez que realizará los decorados y el vestuario.

Claude Confortès resumía de esta manera tan acertada tanto la obra como la vida de ese verdadero volcán en continua e intensa actividad como era Roland Topor.

Véritable volcán en activité intense, ses éruptions créatrices de poèmes incandescents et sulfureux, ses graphismes fulgurants, ses nouvelles et romans chimériques, ses pièces provocatrices, hilarantes et féroces, nous apportent la joie précieuse de la beauté, de la farce, de l'humour macabre et du grand rire de la dérision. Au repos, il est d'une gentillesse rare, d'une douceur attentive et d'une générosité à toute épreuve. Ce qui laisse subodorer l'autre Topor, le timide, le discret, le marqué par le fer rouge de la souffrance.³³

Roland Topor fue enterrado el 19 de abril de 1997 en el cementerio de Montparnasse de París. Su amigo Fernando Arrabal pronunció estas palabras:

Topor a été le meilleur ami de beaucoup d'entre nous. Pour certains, depuis quarante ans, il a été le premier. Nous, ses amis étrangers, avec lui nous perdions notre accent... et nos racines, mais nous récupérions nos jambes, nos rires et nos palais. Topor, avec qui nous nous sommes tant amusés ! Grâce à lui le mouvement panique a été une fête constante.

³³ Confortès, Claude, « L'Hiver sous la table ou l'autre Topor », in Topor, Roland, *L'Hiver sous la table*, L'Avant-Scène Théâtre, n° 1016, 15 octobre 1997, p. 1.

Le destin nous a accordé la chance immeritée de connaître André Breton, Picasso, Magritte, Beckett, Dali, Ionesco, Cioran, et de nombreux êtres d'exception. Malgré leur talent aucun d'eux n'a montré tant de clairvoyante intelligence, de joyeuse générosité, d'éblouissante créativité, et dans tous les domaines ! Désormais quel univers va bénéficier de son humour ? de son génie ? Comment allons-nous pouvoir vivre sans lui ? Je suis sûr qu'il aurait aimé que nous disions maintenant : À tout à l'heure, au bistro ! « Champagne pour tous ! »³⁴



³⁴ Arrabal, Fernando, « Champagne pour tous ! », in *Le Marché de la poésie*, n° 26, 22 juin 1997.

{3}. APARATO CRÍTICO

La faillite de l'imagination : s'identifier à la nature.³⁵

PRETENDEMOS en este capítulo desarrollar una pequeña reflexión crítica sobre algunos de los ensayos y libros publicados –incluidos en nuestra bibliografía–, relativos a los estudios llevados a cabo sobre el Grupo Pánico en general y concretamente sobre la obra de Fernando Arrabal y Roland Topor, para poder situar y justificar nuestro trabajo y para sacar conclusiones sobre la percepción que de estos autores se ha tenido a lo largo de cuatro décadas de análisis críticos.

Debemos partir de una constatación evidente y decepcionante a la vez y es que la mayoría de obras críticas o de historia de la literatura no consideran al grupo o al movimiento pánico en general y desdeñan igualmente la figura literaria y artística de Roland Topor; aunque hay que precisar a este respecto que desde su muerte acaecida en 1997 asistimos a todo un trabajo de recuperación de su valía intelectual y humana por un gran número de mentes inquietas, tanto en el campo

³⁵ Topor, Roland, *Pense-bêtes*, *Op. cit.*, p. 142.

de la investigación literaria universitaria³⁶ como por algunos autores de renombre, que se están haciendo eco de su valía y de su andadura artístico-literaria. Entre estos últimos se sitúa el propio Fernando Arrabal³⁷ con la publicación, recién salida de imprenta, de su novela *Champagne pour tous*³⁸ en la que rin-

³⁶ Cabría citar en este sentido algunas tesinas –*Mémoires de maîtrise*– llevadas a cabo en los últimos años en Francia y de las que destacaríamos la investigación de Philippe Krebs de la Universidad de Nancy y director de la interesante y alternativa revista *Hermaphrodite*, que recoge el relevo hoy en día del espíritu pánico –como reza en la portada *inter faeces et urinam nascimur*– y cuyo número 2, publicado en el verano de 1999, incluye un importante capítulo dedicado precisamente a *Panique* por el propio Krebs, pp. 94-120.

³⁷ Arrabal, Fernando, *Champagne pour tous!*, Stock, Paris, 2002. En la portada vemos un *collage* en el que destacan Arrabal y a Topor, con su acostumbrada pipa, en medio de una serie de dibujos que representan a otras tantas personas bebiendo y disfrutando de una fiesta. Todos aparecen a su vez contemplados por una representación del dios Pan con barba, cuernos y flauta en mano. Se trata de un largo diálogo ficticio entre los dos autores a través del cual Arrabal repasa su vida en común e intenta de manera nostálgica descifrar de qué manera vamos a poder vivir sin Topor, sin su risa y su generosidad obsesiva. Entre muchas de las reflexiones llenas de juegos de palabras, ambos creadores intentan, una vez más, responder a la pregunta ¿qué es el pánico? La publicación realmente oportuna de dicho libro coincide con el depósito de nuestro estudio. Dejamos por tanto su análisis en profundidad para trabajos posteriores.

³⁸ Roland Topor gustaba de comer y beber bien. Este sibaritismo aparece de forma muy frecuente en su obra. Parece ser, igualmente, que le encantaba el vino y especialmente el *champagne*, de ahí el título-homenaje de Arrabal. A modo de ejemplo señalaríamos que el narrador y anti-héroe, de enorme parecido con el autor, de *Portrait en pied de Suzanne*, aparte de un apetito voraz condicionado por su obesidad, hace referencia a este vino de renombre mundial y cuyo método de fabricación ha

de homenaje a este amigo y compañero de filas que fue Topor. En una insólita conversación Arrabal vuelve a dar vida a esa gran persona que fue su primer amigo a su llegada a Francia y su verdadero cómplice de siempre. Lo escucha evocando su infancia, escondido en un pueblecito de Saboya mientras que su querido y admirado padre está preso en el campo de concentración de Pithiviers. Este episodio es el hilo conductor del relato y aparece en varias ocasiones a lo largo del libro. Se trata además del desencadenante que reaviva a su vez en Arrabal el recuerdo de su propio padre, dado por desaparecido durante la Guerra Civil española.

Los dos artistas se enzarzan en un entrañable vis a vis donde desfilan sus temas preferidos: filosofía, arte, religión, amor, literatura; con una insolencia y un humor contagiosos. Estos chispeantes y brillantes diálogos relatan tantas experiencias que unen a los dos autores desde su primer encuentro de hace cuatro décadas, la creación del Grupo Pánico, la visita de Topor a André Breton, su contacto fugaz con los surrealistas..., tantas historias graves que se mezclan con otras mucho más dichosas, humorísticas e incluso provocadoras que recuerdan desde el humor de Alfred Jarry a la lucidez de Franz Kafka. Vemos una vez más como Arrabal y Topor deben estar situados junto a aquellos artistas más innovadores y polifacéticos del siglo pasado.

Nos hemos percatado igualmente de cierta proliferación sin estridencias de artículos en revistas especializadas y varias reediciones, antologías y publicaciones de obras inéditas del

sido exportado por doquier: « J'ai commandé du champagne russe et des gâteaux à la crème. Nous nous empiffrons. » Topor, Roland, *Portrait en pied de Suzanne* [1978], Paris, Denoël, 2000, p. 91.

autor. Ente las reediciones antológicas destacaríamos *Un beau soir, je suis né en face de l'abattoir*, concebido por su hijo Nicolas Topor y el propio editor. En dicho libro se recogen las obras siguientes: *La vérité sur Max Lampin*, *Toporlino*, *Topor Strip*, *Phallunculi*, *Dessins*, *Dessins dessous*, *L'extravagant Monsieur Brok*. *Conte panique* y *L'homme élégant*.

Si bien es cierto que ciertos diccionarios enciclopédicos como el *Larousse* o el *Petit Robert des noms propres* lo incluyen en su edición de 1999, actualizando así su fecha de nacimiento (1938) y defunción (1997), la información que facilitan sobre el autor es bastante escasa e incluso prejuiciosa. Destacaríamos sin duda el *Robert* por hacer referencia explícita a su inclusión en el Grupo Pánico.

Define a Topor como dibujante y escritor francés, colaborador en diversas revistas –de las que destaca *Hara Kiri*– y fundador principalmente con Arrabal del grupo *Panique* que sitúa en 1960. Igualmente reseña que el término da título a uno de sus álbumes de dibujos a la tinta de 1965 titulado *Panic*.

Si bien se hace eco de las múltiples facetas del autor, sobre todo en la época que nos interesa y que no va más allá de la realización en 1973 junto a René Leloux de la película de animación *La Planète sauvage*, no deja de efectuar un juicio de valor sobre su obra con calificativos añadidos de violencia, humor negro, absurdo y crueldad, aunque debemos de reconocer su afán de incluir en pocas palabras la conciliación de los extremos propia del pánico que aparece en la apreciación positiva de poesía onírica.

On retrouve dans toute l'œuvre de Topor un violent humour noir, mêlant l'absurde au cruel, laissant cependant paraître

une poésie onirique renforcée dans ses dessins par un graphisme évoquant les graveurs du XIX^e siècle.³⁹

Por su parte *Le dictionnaire de notre temps* recogía en 1990 una pequeña alusión al autor repetitiva y sesgada, considerando exclusivamente los dibujos, ejemplificados únicamente por una obra de 1971 titulada *Toxicologie*.

Dessinateur et écrivain français dont l'humour noir s'exprime dans des dessins très fouillés de facture apparemment académique.⁴⁰

Existen por lo demás unas cuantas obras críticas dedicadas exclusivamente a la obra de Topor. Destacaríamos en primer lugar el libro ilustrado, presentado por Daniel Mallerin, que cuenta con la estrecha colaboración del autor, titulado *Topor* en la ya mítica colección *Les cahiers du silence*, publicado en 1974 por La Marge & Kesselring éditeurs.

El libro, como es habitual en la revista, está ampliamente ilustrado por numerosas fotos, documentos y dibujos en blanco y negro del autor, cuyo resultado global obedece a una estética compositiva típica de la época. En el prefacio-homenaje que Mallerin rinde a Topor destaca las dificultades que tuvieron con el *ensor* para la publicación de dicho número y que se vieron paliadas por la realización *in situ* y posterior regalo de uno de los magníficos dibujos toporianos.

³⁹ Rey, Alain (dir.), *Le Petit Robert des noms propres*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1999, edición corregida y aumentada, p. 2069.

⁴⁰ Guerard, Françoise (ed.), *Le dictionnaire de notre temps*, Paris, Hachette, 1989, p. 1512.

– Et vous, qu'est-ce que vous faites dans toute cette histoire ?

– ben, bredouillais-je, j'ai aidé M'sieur Topor à fouiller dans les caisses, à retourner les tiroirs, à...

Topor me regarda méchamment.

– ... C'est-à-dire que je dirige la collection... [...]

Il me toisa d'un air supérieur, puis reprit la revue et la feuilleta de nouveau. Il s'arrêta à une page, releva la tête et, ayant l'air de savourer d'avance une victoire il demanda à Topor :

– Vous trouvez que tout cela est bien honorable ? Que cela honore le bon goût ? [...] Pensez-vous sincèrement que vous enrichissez la culture française avec de semblables vers ?

– Mais c'est dans la plus pure tradition « nonsensique » d'un Edward Lear, lui rétorqua Topor, manifestement content de lui.⁴¹

También cabe destacar el volumen monográfico realizado por Jacques Sternberg, publicado por Seghers en 1977 y que lleva igualmente el título de Topor. Dicho volumen incluye una primera parte muy interesante en la que, aparte de la formidable presentación del autor que realiza Sternberg, encontramos una entrevista de gran valor documental, un cuestionario realizado al autor y un análisis de su vida y obra hasta ese momento. En una segunda parte encontramos una antología de obras toporianas que nos permiten hacernos una idea general de su escritura. Figuran además textos inéditos del autor en ese momento como varias *nouvelles* y algunas brevísimas obras

⁴¹ Mallerin, Daniel, « Hommage à Roland Topor », in *Les cahiers du silence. Topor*, La Marge & Kasselring éditeurs, 1974, p. 9.

teatrales donde siguen imperando su característico sentido del humor.

Patrick Roegiers por su parte, en el pequeño libro titulado *Roland Topor: une vie de papier* y publicado en Bruselas en 1997 por La pierre d'Alun, recoge una serie de pequeños textos, opiniones y comentarios sobre el autor.

Tras su fallecimiento han visto la luz especialmente un diccionario ampliamente ilustrado que recoge por orden alfabético las múltiples y variadas facetas del autor y que lleva por título *Topor le dictionnaire*, publicado por las Éditions Alternatives en 1998. Destacar igualmente el libro de fotografías que hacen un recorrido por la vida del autor titulado *Topor rit encore* y publicado por la Maison européenne de la photographie de París en 1999.

Por último el gran libro de entrevistas de referencia sigue siendo *Courts Termes*, donde Eddy Devolder repasa junto a Topor todos los aspectos más importantes de su concepción del arte, la literatura y la vida. Además cuenta una vez más con una serie de dibujos del autor que ilustran las entrevistas. Dicho libro fue publicado por Dumerchez en 1994.

En cambio no conocemos hasta el momento ningún manual de historia de la literatura que lo incluya como autor del siglo XX, ni de modo individual ni colectivo, y eso a pesar de su casi medio centenar de obras literarias «ortodoxas», por decirlo de algún modo, entre novelas, relatos cortos, obras de teatro, memorias, libros de canciones y poemas..., publicadas a fecha de 2002, amén de las reediciones de libros ilustrados.

Philippe Hamon y Denis Roger-Vasselin en su reciente *Le Robert des grands écrivains de langue française*,⁴² obra minuciosa y exhaustiva que contempla a 150 escritores y 350 obras, no consideran ninguna de Roland Topor y, lo que es aún más sorprendente, ni siquiera mencionan a Fernando Arrabal, no sabemos si por su talla, su lengua o su carácter de extranjero. Menos mal que el irlandés Samuel Barclay Beckett se ha salvado de la quema.

Habrá que esperar posiblemente a que un diccionario *des petits écrivains*, ésos que tanto engrandecen la literatura, se ocupe debidamente de éstos y otros autores.

Confiemos en que este descubrimiento tardío de la valía literaria de Roland Topor –su valía artística está fuera de todo cuestionamiento– sirva para que ocupe el lugar que merece dentro de las historias de la literatura del siglo pasado, aunque es posible que el autor desdeñe ese honor –desde allí donde esté–, por chocar fuertemente con su manera de entender lo que es el arte y la literatura académicos; valores que defienden aquellos críticos que pretenden constituirse en poseedores de la verdad, contra la que el autor tanto luchó.

Su otra faceta de dibujante, de creador de decorados y vestuarios para obras teatrales, es sin duda más conocida; de hecho aparece recogida con amplitud en una obra capital para comprender la evolución de las tendencias artísticas y teatrales de las vanguardias del siglo XX titulada *La Scène Moderne*.⁴³

⁴² Hamon, Philippe y Roger-Vasselin, Denis (dir.), *Le Robert des grands écrivains de langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000.

⁴³ Lista, Giovanni, *La Scène Moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Paris, Actes Sud/Carré, 1999.

Pero qué duda cabe que, en comparación con Topor, el aparato crítico desarrollado en torno a la obra de Fernando Arrabal es infinitamente superior. No obstante, su inclusión en las historias de la literatura y en los estudios críticos se ciñe casi exclusivamente a su obra teatral y en muchos casos limitándose a las primeras décadas de producción. Raros son los trabajos que llegan a la actualidad o abarcan los diferentes aspectos de su fértil trayectoria tanto artística como literaria, desdeñando por completo sus otras múltiples facetas de novelista, director de cine, fotógrafo o incluso pintor.

Hay sin embargo alguna *rara avis* dentro de los estudios dedicados especial y primordialmente a la parte artística del autor. El grandioso y monumental catálogo, que recoge la importante retrospectiva titulada *Arrabal Espace* y presentada por el Paris Art Center con motivo del sexagésimo aniversario del autor y publicado por Ante Glibota en 1994, es uno de ellos. Se trata de una obra inconmensurable, de gran belleza y rigor, con muchísimas colaboraciones –desde todos los ámbitos del saber y todos los puntos del globo–, que nosotros citamos en repetidas ocasiones a lo largo de nuestra investigación.

Aparte de esta obra impresionante y gran punto de referencia hasta su fecha de edición, por pretender abarcar la totalidad de la producción de y sobre el autor, a la vez exhaustiva e íntima, destacaremos otras dos publicaciones más recientes, por su rigor y su correcto tratamiento del autor. Se trata de dos catálogos, uno español y otro francés. El primero obedece al título *Visiones de Fernando Arrabal* publicado por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana con motivo de la exposición que el Museu de la Ciutat de València consa-

gró a la obra gráfica de Arrabal, específicamente desarrollada por él, por su padre o encargada por él a pintores figurativos (Arnaiz, Crespo y Félez) a lo largo de la década de los 60, con referencia explícita a la producción pánica.

Dicha exposición, comisariada por José Vicente Martín Martínez e Inocencio Galindo Mateo y celebrada del 2 de noviembre al 12 de diciembre de 1999, se dividía en los siguientes apartados: Pintura y mito de un padre ausente; Memoria y mito de un padre abandonado; París: la vanguardia y el grupo pánico; El autoconocimiento y los «autorretratos», el autoconocimiento pánico; De la academia ateneísta al pompier aficionado. Luis Arnaiz y Rafael García Crespo; De la abstracción parisina a la figuración ampurdanesa. Fernando San Martín Félez.

Aparte de la importancia de la recopilación de esta parte de la obra de Arrabal, bastante desconocida sobre todo en España, hemos de reconocer un tratamiento abierto y sin prejuicios ni ideas recibidas sobre la vida y la polifacética obra del autor, que se desprende inmediatamente de las diferentes presentaciones protocolarias de las distintas autoridades municipales y autonómicas, que no por ser de encargo dejan de reflejar este intento de recuperación de un autor que ha sido largamente denostado en nuestro país:

La búsqueda de nuevas técnicas y nuevos lenguajes, la implicación como individuo singular (con determinadas y determinantes experiencias), junto con su imaginación y su originalidad, le han permitido ser una especie de hombre del renacimiento pero con una visión del mundo del siglo XX. A la calidad de la obra, se añade así, de manera natural, su actitud inconformista y llamativa que, aun cuando a veces dé la impresión de obedecer a unos conceptos escenográficos, hace

hincapié en la conveniencia social de que el escritor tenga una presencia cívica, como manera complementaria de sus creaciones, que quedan así autenticadas.

Se trata de una actitud comprometida con la constante defensa de la libertad creativa y humana, que evita toda posibilidad de caer en posturas cerradas, anquilosadas o dogmáticas. Una actitud que provocó al artista nada desdeñables problemas hasta ser universalmente reconocido.⁴⁴

[...] Fernando Arrabal, de quien muchos tienen noticia de alguna de sus facetas pero al que todavía muy pocos conocen en su más amplia dimensión como pensador y artista, es uno de esos ejemplos de exponente dotado para una consideración exclusiva –la de autor teatral surrealista y transgresor–, cuya construcción, realizada sobre imágenes y planteamientos previamente elaborados y adornada con notas de su, a veces, contradictoria personalidad, puede dar una visión un tanto limitada de sí mismo. [...] Supone todo un reto acercarse, naturalmente con un planteamiento desprejuiciado, a comprobar la variada y sugerente contribución de Arrabal a la estética contemporánea en todas y cada una de sus vertientes.⁴⁵

El segundo catálogo, francés esta vez, que queremos destacar lleva el título de *Arrabal. Kaléidoscopies. 1964-2000* y pretende constituirse en un censo exhaustivo de todos los escritos de Fernando Arrabal acompañados por dibujos, pinturas, fotografías u otras obras plásticas originales de sus amigos artistas (Julius Baltazar, Isabel Echarri, Michel Kanter, Jean Miotte, Patrice Pouperon, Roland Topor, Christian Zeimert y tantos otros hasta alcanzar la cifra de ochenta y seis) y de él

⁴⁴ Martín Martínez, José Vicente (coord.), *Visiones de Fernando Arrabal*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, p. 9.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

mismo, que suman un total de 358 obras plásticas o más bien artístico-literarias ya que los dos aspectos están contemplados y se complementan.

Fernando Arrabal [...] nous offre en effet la possibilité de nous immerger dans son univers poétique, véritable galaxie étincelante constituée de près de quatre cents œuvres en collaboration avec plus de quatre-vingts artistes.⁴⁶

Si nos centramos a continuación en la crítica literaria destacaríamos en un primer lugar que la mayoría de manuales, historias de la literatura o estudios críticos sobre su obra teatral se ocupan de manera pormenorizada de su pertenencia, no ya al pánico, sino al absurdo.

Señalaremos en primer lugar que la mayoría de los estudios consultados han adoptado una perspectiva histórico-crítica. En este sentido un gran número de trabajos, artículos o capítulos de libro, incluidos en la bibliografía, han analizado las relaciones que Fernando Arrabal mantuvo con el comúnmente conocido como *Théâtre de l'Absurde*, estableciendo una inclusión completa o parcial del autor en este grupo.

No podemos dejar de mencionar la obra ya histórica que acuñó el término. Se trata del estudio de Martin Esslin, editado primeramente en inglés, que ha conocido numerosas traducciones –amén de varias reediciones– y del que no podemos obviar su importancia en aquel momento.

⁴⁶ *Kaléidoscopies. Fernando Arrabal et les artistes. Livres manuscrits et imprimés, livres-objets, poèmes illustrés, 1964-2000*, Bayeux, Publications du Musée Baron Gérard, coll. Rencontres de l'Écrit et de l'Estampe de Bayeux, 2000, p. 5.

Arrabal gusta de contar en muchos cursos y congresos organizados por las distintas universidades francesas, españolas y de todo el mundo a los que asiste, que cuando Samuel Beckett recibió el libro, abrió el paquete y vio que una gran parte le estaba consagrada exclamó: «¡teatro del absurdo, qué absurdo!»

Lo cierto es que el término conoció fortuna y ha quedado acuñado. La etiqueta de *absurdo* se usa corrientemente en cualquier manual de divulgación literaria en cualquier parte del mundo. No por ello debemos obviar que el vocablo, a fuerza de ser mal utilizado por la crítica a modo de cajón de sastre, está algo desacreditado en nuestros días, sin querer entrar por lo demás en la muy cuestionable definición de lo que es o no es *absurdo*.

Sin embargo antes de Esslin hubo otra historiadora y crítica literaria de renombre, Geneviève Serrau, que hablaba en 1966, época en que este teatro estaba aún caliente –se estaba *cociendo* empleando un término culinario tan del agrado de Topor–, de « Nouveau Théâtre » y situaba a Fernando Arrabal « dans la région de Ionesco », ⁴⁷ no sin reconocerle un « talent original ». ⁴⁸

Pero volvamos a Esslin, el padre de la discordia. Este autor señala que el absurdo en Arrabal se encuentra en el lenguaje, pero que sería necesario precisar que este absurdo se

⁴⁷ Serrau, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »* [1966], Paris, Gallimard, coll. Idées, 1981, p. 148.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 153.

produce por la inadecuación del lenguaje a la situación y de la incompreensión que resulta de este desencuentro.⁴⁹

A partir de Esslin muchos críticos han corroborado sus apreciaciones y postulados y han seguido incluyendo a Arrabal –quizá por inercia– en el *Teatro del absurdo* aunque muy a menudo como un autor de segunda fila, de inferior categoría que Beckett o Ionesco.

Los ejemplos abundan a uno y otro lado de los Pirineos. José García Templado nos ofrece un argumento bastante convincente para justificar esta calificación que planea sobre la cabeza del autor desde el estreno de su obra *Los hombres del triciclo* (*Le tricycle*) en 1958.

Hubo diversidad de opiniones, porque en la pieza hay situaciones incongruentes, réplicas ilógicas, causalidad alterada, reacciones aberrantes que no conducen a nada. Ese pesimismo existencial que había en el ambiente, ese humor negro que Arrabal no pudo evitar, hizo que el teórico Martin Esslin lo incluyera en su *Teatro del Absurdo*.⁵⁰

⁴⁹ Véase Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde* [1961], trad. del ing., Paris, Buchet/Chastel, 1992, p. 251 y p. 380. El crítico ofrece un estudio de conjunto del teatro contemporáneo de vanguardia, que agrupa por ejemplo la producción dramática de Adamov, Arrabal, Beckett, Genet, Ionesco, Tardieu y Vian. El análisis de estas obras muestra una realidad más psicológica que física. Asistimos a la contemplación de un hombre inmerso en un mundo que no puede ni responder a sus preguntas ni satisfacer sus deseos, un mundo que, en el sentido existencialista del término, es «absurdo».

⁵⁰ García Templado, José, *El teatro español actual*, Madrid, Anaya, col. Biblioteca Básica de Literatura, 1992, pp. 72-73.

En esta misma línea se encuentra el estudioso alemán Reiner Poppe que efectúa un estudio comparativo de las distintas perspectivas o aproximaciones y de las diferentes obras representativas de autores como Arrabal, Beckett, Ionesco y Tardieu.⁵¹

Martine David, en su manual básico de teatro concebido para estudiantes de letras, establece una lista aún más extensa de autores del Teatro del absurdo en la que Fernando Arrabal aparece en estrecho parentesco con Roger Vitrac, Boris Vian, Roland Dubillard, François Billetdoux o Copi, entre otros, lo que demuestra la disparidad y poca exhaustividad del criterio aplicado que hace que, ante la ausencia de definición exacta, se aplique cada vez a un mayor número de escritores.⁵²

Julián Moreiro Prieto insiste y precisa que el absurdo de Arrabal se encuentra en el lenguaje –idea ya preconizada por Esslin–, pero efectúa una amalgama algo gratuita y lo vincula a un linaje más español, entroncado concretamente con el esperpento; valoración con la que no creemos que esté muy de acuerdo Arrabal.

[...] sacudido [el lenguaje] por el creador hasta descoyuntarlo, contribuye a la creación de un ambiente absurdo, en el que se dan la mano lo esperpéntico, lo ritual y lo humorístico.⁵³

⁵¹ Poppe, Reiner, *Absurdes Theater, Beispiele und Perspektiven Arrabal, Beckett, Ionesco und Tardieu*, Hollfeld, Beyer Verlag, 1979, pp. 5-23.

⁵² David, Martine, *Le théâtre*, Paris, Belin, coll. Sujets, 1995, pp. 55-58.

⁵³ Moreiro Prieto, Julián, *El teatro español contemporáneo (1939-1989)*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1990, pp. 103-104. Querriamos añadir que Moreiro Prieto observa, con un tono bastante moralizador o apesadumbrado a nuestro entender, sobre el éxito tardío de Arrabal lo siguiente: «No le fue fácil conseguir el éxito, pero hoy es el dramaturgo español más cono-

César Oliva y Francisco Torres Monreal en su completa y exhaustiva *Historia básica del arte escénico* se hacen eco de la tradición que vincula a Arrabal con el absurdo y también incluyen al autor –sin demasiados cuestionamientos sobre la etiqueta dado el carácter general del manual–, en lo que ellos denominan «la poética del absurdo».

Indiscutiblemente, Beckett, Ionesco, Arrabal y el Adamov de la primera etapa eran considerados como los maestros del Teatro del Absurdo.⁵⁴

Arrabal, que acusa un absurdo a lo Gila en *Pic-nic* (1952), se alinea con Beckett en *El triciclo* (1952) y en la que es quizá su mejor obra, *Fando y Lis* (1955).⁵⁵

cido y representado en el extranjero. Para nosotros fue, durante años, un perfecto desconocido por obra de la censura; hoy, cuando muchas de sus creaciones se han estrenado en teatros principales y ha obtenido premios como novelista, sigue siendo un intelectual atípico, alejado de nuestros ambientes literarios, en los que no parece contar con muchas simpatías». *Ibid.*, p. 103. Sobre este mismo tema de la repercusión tardía de la obra arrabaliana en su país natal, Ángel Berenguer y Manuel Pérez precisan: «Resulta sorprendente comprobar cómo, de entre la copiosa obra dramática de Fernando Arrabal, la Transición Política recupera, con carácter de estreno en España, piezas ya clásicas por entonces en el teatro mundial, evidenciando de esta manera el absoluto desconocimiento del autor en los medios teatrales de la época». *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, serie Historia del Teatro Español del Siglo XX, vol. IV, 1998, p. 140.

⁵⁴ Oliva, César y Torres Monreal, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, col. Crítica y estudios literarios, 1994, pp. 400-402.

⁵⁵ *Ibid.*

Estos grandes críticos teatrales llegan incluso a una conclusión categórica:

Sin duda, Fernando Arrabal es el dramaturgo español de mayor proyección exterior, gracias a la tendencia escénica al Absurdo que adoptó desde sus inicios.⁵⁶

Sin embargo César Oliva en un estudio anterior, a pesar de reconocer una primera producción del autor en la que los dramas tienen una gran simplicidad escénica, «decorados sencillos, personajes exageradamente primitivos y lenguaje ingenuista [...] procedente del absurdo», admite y resalta que el hecho de atribuir a la influencia de Ionesco o de Beckett el primer estilo de Arrabal es «no entender su punto de partida dramaturgico».⁵⁷

El propio Patrice Davis en su –por lo demás imprescindible– *Dictionnaire du théâtre*, «fruto de veinte años de reflexiones y de investigaciones, pero también de experiencias pedagógicas y de miradas de espectador»,⁵⁸ como breve y sabiamente prefaciaba en la nueva edición española de 1998 –revisada y ampliada–, la gran crítica y semiótica del teatro Anne Ubersfeld, no le da entidad propia al teatro o Grupo Pánico y duda en asimilar a Arrabal con el *teatro del absurdo* o el *teatro de la crueldad*. Así en su amplia y documentada entrada *Absurdo*, en

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Oliva, César, *El teatro desde 1936. Historia de la literatura actual 3*, Madrid, Alhambra, col. Estudios, 1989, p. 419.

⁵⁸ Ubersfeld, Anne, «Prefacio», in Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, nueva edición revisada y ampliada, p. 9. Para la edición francesa véase Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

la que distingue tres tipos o *estrategias* del absurdo: el absurdo *nihilista*, el absurdo como principio *estructural* y el absurdo *satírico*, sostiene lo siguiente:

El acto del nacimiento del teatro del absurdo, como género o tema central, lo constituye *La cantante calva* de Ionesco (1950) y *Esperando a Godot* de Beckett (1953), Adamov, Pinter, Albee, Arrabal, Pinget son algunos de sus representantes contemporáneos.⁵⁹

En cuanto a la entrada *Teatro de la crueldad*, tras buscar su génesis en la expresión forjada por Antonin Artaud en 1938 y aclarar que no se trata de una violencia directamente física impuesta al actor o al espectador, concluye con las siguientes afirmaciones:

Muchos grupos se inscriben hoy en esta ética de la crueldad. La estética de J.-L. Barrault y de R. Blin, la escenificación del *Marat/Sade* de P. Weiss por P. Brook, el teatro pánico de Arrabal, el Living Theatre y la Fura dels Baus se encuentran entre los intentos más logrados de esta estética.⁶⁰

Huelga decir que Roland Topor no está considerado como autor teatral y que el término de *teatro pánico* incumbe únicamente a Arrabal.

Nosotros consideramos y defendemos, si hay que poner una etiqueta totalizadora al teatro de Arrabal, la utilización del calificativo de *teatro de vanguardia* o la más concreta de *teatro pánico*; término que el propio Arrabal, junto a los demás

⁵⁹ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, *Op. cit.*, p. 19.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 446.

autores pánicos, reivindica, aunque este término esté esencialmente circunscrito a la producción teatral de los años sesenta.

En este mismo sentido de utilización de un concepto más amplio de *vanguardia* se pronuncian críticos como María José Ragué Arias⁶¹ o Ignacio Bonnín Valls.⁶²

José García Templado por su parte dedica en su ensayo un capítulo a lo que él denomina «la generación simbolista»⁶³ en la que sitúa cómodamente el *teatro pánico* de Arrabal.

Siguiendo esta última tendencia, John London efectúa igualmente una reinterpretación de las primeras obras de teatro de Arrabal, destacando la riqueza de una vía alternativa ignorada durante mucho tiempo por las historias del teatro español.⁶⁴

Ángel Berenguer es quizá uno de los escasos críticos que considera al Grupo Pánico en su totalidad. Así habla de Fernando Arrabal, Roland Topor y Alejandro Jodorowsky como un grupo de jóvenes «disidentes del grupo surrealista ortodoxo». Sin embargo añade que el movimiento pánico que ellos forman está «más cercano a los 'absurdos' que a la hierática estructura capitaneada por Breton».⁶⁵

⁶¹ Ragué-Arias, María José, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, *Op. cit.*, pp. 39 y 47.

⁶² Bonnín Valls, Ignacio, *El teatro español desde 1940 a 1980. Estudio histórico-crítico de tendencias y autores*, Barcelona, Octaedro, 1998.

⁶³ García Templado, José, *El teatro español actual*, *Op. cit.*, pp. 72-85.

⁶⁴ London, John, *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*, London, W.S. Maney & Son LTD for the Modern Humanities Research Association, volume 45, 1997.

⁶⁵ Berenguer, Ángel, *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Universidad de Alcalá de Henares, 1991, pp. 24-25. El crítico tea-

A pesar de esta primera apreciación generalizante, Berenguer –uno de los dos grandes críticos y estudiosos españoles, junto a Francisco Torres Monreal, de la producción dramática arrabaliana–, se obstina en demostrar las diferencias entre el autor pánico y el teatro del absurdo; vinculando sus preocupaciones e investigaciones teatrales a las inquietudes del polaco Jerzy Grotowski, fruto de una coincidencia temporal en la búsqueda de una nueva estética teatral.

Resulta interesante que en ese período, en el que se está haciendo teatro del absurdo (mucha gente en el mundo y sobre todo en España, se ha quitado de encima el problema Arrabal, diciendo que se trata de un autor que «copia» a los autores del absurdo y que hace más o menos lo que habían hecho ya Ionesco o Beckett) resulta que la obra que tú estás haciendo (no olvidemos que es el momento en que, en principio, cronológicamente, deberías estar copiando a los del absurdo) es un teatro que no tiene nada que ver con aquél, puesto que te dedicas a investigar técnicas dramáticas, escribiendo una gran cantidad de obras que ni siquiera tienen palabra. Son obras de investigación del trabajo del actor; obras absolutamente desconocidas en España, que algún día aparecerán, pero que están en la línea de la creación de ambientes, de la imaginación de las posibilidades de un actor en el escenario, de la relación del actor con una serie de objetos. Es curioso que nadie se haya dado cuenta de esta relación, de la coincidencia de tu trabajo con lo que hacía Grotowski ya por entonces, en un país para ti absolutamente desconocido, que era Polonia.⁶⁶

tral incluye en este excelente estudio una entrevista personal con Fernando Arrabal, pp. 291-311.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 299.

Ahora bien, Berenguer no será el primero en hablar del polaco, pues ya Emmanuel Jacquart había dejado ver esta proximidad entre Grotowski y Arrabal, emparentándolos igualmente con las concepciones de Peter Brook o de Julian Beck, uno de los componentes del *Living Theatre*.

Esta apreciación diferenciadora de Jacquart no es inocente, ya que lo que le interesa es establecer toda una serie de divergencias con lo que el crítico y profesor califica de *Théâtre de Dérision*; destacando que existe un abismo que separa a Arrabal de la generación precedente, para marcar la diferencia entre unos autores de primer y segundo rango. El crítico es muy severo en lo concerniente a la significación de las obras de teatro de Arrabal calificando su revolución como algo lamentable o deplorable.

Comme Grotowski, Arrabal reprend, lui aussi, certains éléments mis en honneur par le Théâtre de Dérision, notamment le choc, la révolte et surtout l'onirisme.⁶⁷

Pero esas palabras se completan unos párrafos más abajo del siguiente modo –francamente destructor–, donde se hace un juicio de valor sobre la obra arrabaliana como exenta de estética, con un lenguaje descuidado, sin dimensión simbólica, falta de significación y en definitiva de estructura global.

À cause de ces ressemblances et de quelques autres, il ne faudrait pas conclure que les nouveaux venus ont consciemment imité le Théâtre de Dérision, ou que la production nouvelle ne fait que le prolonger. Il existe, au contraire, de très pro-

⁶⁷ Jacquart, Emmanuel, *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1974, pp. 280-283.

fondes divergences. Ainsi, malgré certaines réserves, Beckett, Ionesco et Adamov veillaient encore à l' « esthétique », soignaient la langue et lui donnaient une dimension symbolique. Tout cela, y compris le symbolisme, disparaît chez Arrabal. Qui plus est, l'auteur ne compose point l'œuvre de façon à ce qu'il s'en dégage, en fin de compte, une signification globale et articulée, chaque scène complétant ou modifiant le champ sémantique des précédentes.⁶⁸

Sin bien es cierto que Jacquart –que además fue profesor nuestro en un seminario de doctorado titulado *Esthétique de l'avant-garde et de la modernité* en la Universidad de Estrasburgo en 1994 y parecía haber cambiado en el radicalismo de sus observaciones– nos sirve para defender la idea de que Arrabal no forma parte del absurdo, no es menos verdadero que sus propósitos son excluyentes y denigrantes en cuanto a la calidad literaria del autor.

Sus conclusiones –quizá algo apresuradas y con poca distancia histórica– llenas de prejuicios y muy cuestionables sobre lo que debe formar parte de la Literatura, arrebatan cualquier filiación de estos autores, parásitos y fagocitadores en cierto sentido de los verdaderos revolucionarios y vanguardistas; metiéndolos a todos los que él parece menospreciar en el saco de « ces fils d'Artaud, fils bâtards sans doute ».⁶⁹ Jacquart parece ignorar que la bastardía, más que un insulto –sobre todo tratándose de Artaud–, puede ser una característica esencial y rara de una nueva estética teatral, literaria y artística realmente innovadora.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

Es más se nos antoja que el término de *arte bastardo*, *literatura bastarda* o *teatro bastardo* podrían ser unas nuevas etiquetas que definirían a la perfección tanto la creación artística y literaria, como los principios estéticos y la filosofía vital de los autores pánicos.⁷⁰

En cuanto a los diccionarios y colecciones literarias de amplia difusión en medios universitarios, los clásicos André Lagarde y Laurent Michard heredan estos mismos prejuicios y los llevan a su extremo, calificando al autor de *terrorista*. Para ellos Arrabal –y por extensión el Grupo Pánico– no forma parte de la literatura, ni saben dónde ubicarlo. Así aunque hayan

⁷⁰ En un texto titulado «Ese cataclismo que era mi cuerpo», Juan Vicente Aliaga propone el término de *estética de lo bastardo* para zafarse de las categorizaciones «en función de una estilística determinada o una nomenclatura deudora del culto a los *ismos*», a la hora de calificar a unos artistas que «ven la historia como un flujo continuo, sumido en la zozobra y en las contradicciones». Aliaga se está refiriendo a creadores como Artaud, Boiffard o Bellmer: «Las obras de las que vamos a tratar [...] se sitúan, por el grado de osadía e impureza que manifiestan, en el límite de las definiciones y de las tendencias. Encuadrarlas dentro de una ortodoxia que valora la obra de arte a partir de unos criterios formalistas y epidérmicos –la apariencia exterior, así como la autonomía del arte respecto de lo real– o simplemente de mensaje o propagandísticos –el contenido– supone hacer caso omiso de la polisemia estructural que la práctica artística conlleva. Dicho esto, sería absurdo negar que la mayoría de estas obras han sido incluidas en dos «movimientos» de alcance filosófico-literario, además de artístico, a saber, el surrealismo y el existencialismo. La sombra alargada de Breton y Sartre parece perseguirles. La noción de bastardía ofrece la ventaja de incidir en la ilegitimación por razón de filiación.» Aliaga, Juan Vicente, *Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia. 1930-1960*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1994, pp. 65-67.

consagrado diez líneas en su famosa colección literaria a Arrabal, es para aseverar, rozando la intolerancia y el sectarismo más retrógrado –con fuerte sabor a rancio y a carcundia–, que lo único que Arrabal sabe hacer es poner en práctica una dramaturgia del escándalo.

Fernando Arrabal met en œuvre une *dramaturgie du scandale*. Il était, lui aussi, parti des formes sociales et politiques de l'absurde, mais c'était déjà pour libérer une violence de caractère terroriste inscrite beaucoup plus dans le langage ou dans la mise en scène que dans l'action ou les personnages : c'est dans la voie de la *violence pure* que s'engage Arrabal, pour aboutir à une définition du théâtre comme « fête démesurée » et « théâtre panique », sorte de rite sacrificiel qui cesse alors toute relation avec la « littérature » et appartient sans doute à tout autre domaine.⁷¹

Quizá movidos por el radicalismo de esta crítica esclerosada que pretende decidir lo que es o no literatura y conocedores de la polémica generada en torno a estos autores, Ángel Berenguer en un estudio más actual, en colaboración con Manuel Pérez, optan por incluir a Arrabal en lo que ellos califican de *Teatro de ruptura*, término que englobaría a algunos autores que manifiestan a través de sus obras una actitud de distanciamiento radical respecto a las esferas temáticas y estéticas generalizadas. Esta actitud se materializa en la utilización de lenguajes escénicos marginales.

⁷¹ Lagarde, André y Michard, Laurent, *XX^e siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, 1988, p. 689.

[...] lenguajes escénicos situados al margen de los cauces de comunicación teatral aceptados por la lógica, el realismo o la práctica común, y dotados de una evidente audacia expresiva y de un atestado carácter experimental.⁷²

Estas apreciaciones nos parecen certeras en el sentido de que en la obra pánica asistimos a universos dramáticos pero igualmente narrativos que no obedecen a un orden exterior sino exclusivamente interior. Sin embargo, y a pesar de la voluntad manifiesta de separación o de rechazo por parte de estos autores *rupturistas* de los valores sociales y literarios de su entorno, los críticos reconocen que retoman en cierta medida y desde un punto de vista temático las teorías del absurdo que se centran en la problemática del «yo», o sea del individuo frente a la sociedad.

El tratamiento de problemáticas centradas, antes que en el grupo social, en el individuo, sitúa a estas producciones en la vertiente del teatro del «yo» presente en la creación europea. En efecto, resulta una constante de esta tendencia [el teatro de ruptura], a lo largo de toda la segunda mitad del siglo, la incorporación de elementos procedentes del lenguaje vanguardista puesto en marcha en los años 50 por los dramaturgos del absurdo, que materializan la incorporación al lenguaje escénico de la revolución surrealista. Este es el sentido último de la presencia de Arrabal en los cenáculos parisinos de André Breton.⁷³

⁷² Berenguer, Ángel y Pérez, Manuel, *Tendencias del Teatro Español durante la transición política (1975-1982)*, *Op. cit.*, p. 144.

⁷³ *Ibid.*, pp. 137-138.

Finalmente podríamos añadir la acertada apreciación de Thomas Bishop, profesor de literatura francesa en la New York University, quien, a pesar de utilizar en su artículo el manido y socorrido título de *Théâtre de l'absurde* –quizá por los fines esencialmente divulgativos de la obra en los que está inserto–, y de sólo nombrar de pasada a Fernando Arrabal, sin entrar en ningún pormenor de su obra –por supuesto Roland Topor sigue siendo ignorado–, hace un somero repaso de los distintos términos acuñados y pone de relieve los conflictos creados entre los autores en torno a las diversas etiquetas utilizadas por los críticos, decantándose finalmente por la clara y primigenia referencia a Geneviève Serrau y a su término *nouveau théâtre*, a imagen y semejanza del *nouveau roman*.

Les critiques ont proposé diverses étiquettes pour classer ces nouvelles formes de théâtre. Ils ont parlé, par exemple d'« antithéâtre », de « farce métaphysique », de « théâtre de la dérision ». Bien que la désignation de « théâtre de l'absurde » proposée par Esslin ait été la plus largement acceptée, aucune de ces appellations n'est entièrement satisfaisante. Le mieux est encore de suivre l'exemple de Geneviève Serrau et de parler simplement de nouveau théâtre, un peu comme lorsqu'on se réfère au nouveau roman. Les dramaturges d'avant-garde n'ont pas voulu former d'école, ils ne se sont pas concertés pour travailler dans des voies similaires. D'ailleurs, les différences sont aussi nombreuses que les points communs [...]. Tous ces auteurs partagent pourtant le même refus des conventions réalistes et le même goût pour des formes non littéraires de spectacle

comme la farce, le théâtre de marionnettes, le cabaret, le ballet, le mime et le cérémonial.⁷⁴

En este sentido en el reciente *Dictionnaire du Littéraire*, Pascal Riendeau también incluye sin vacilaciones a Arrabal en la entrada dedicada al *Nouveau Théâtre* junto a Jean Genet, destacando el carácter escandaloso de ambos autores y mencionando sólo dos obras del español –*Le cimetière des voitures* y *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*–, aunque no se olvida de hacer mención al «théâtre panique».

El autor sitúa el *Nouveau théâtre* entre los años 1950 y 1970 y lo define como un teatro inclasificable –ya que no es «ni absurdo, ni engagé, ni de boulevard»–, y nuevo en cuanto que se propone romper con las tradiciones y crear un lenguaje dramático en el que los juegos de palabras y la materialidad de la escena tienen un papel preponderante. Ve como antecedentes la dramaturgia de Artaud, de Brecht y de los surrealistas, en especial de Vitrac, la traducción de obras de Pirandello y la difusión de la obra dramática del belga Ghelderode en Francia.

Souvent jugées amoraes, ses œuvres [de Genet] font scandale, tout comme celles de Fernando Arrabal, qui crée un « théâtre panique », empruntant aux théories d'Artaud l'idée d'un spectacle réunissant acteurs et spectateurs dans un même rite. [...] Le nom de Nouveau théâtre n'a jamais été revendiqué par les auteurs concernés –contrairement au

⁷⁴ Bishop, Thomas, « Le théâtre de l'absurde », in Hollier, Denis (dir.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, pp. 950-951. Para la edición original: *A New History of French Literature*, Harvard University Press, 1989.

Nouveau Roman et à la Nouvelle Vague au cinéma qui lui sont contemporains.⁷⁵

Siguiendo igualmente muy de cerca la sombra de Geneviève Serrau, Jacques Bersani, Michel Autrand, Jacques Lecarme y Bruno Vercier también habían preferido manejar el término de *Nouveau théâtre* desde los años 70 –cuyo padre inmediato sería el surrealismo y más lejano el teatro simbolista, representado esencialmente por el universo escénico de Maeterlinck, « l'ancêtre direct de notre moderne dérision »–, pues la calificación de teatro de vanguardia no significa demasiado para ellos, ya que en muchos sentidos dicho teatro vuelve a las fuentes mismas del espectáculo e intenta recuperar una tradición más antigua que se había perdido a lo largo de los siglos y que persigue la consecución de un teatro total.

Dichos profesores establecen en su historia de la literatura en Francia desde 1945 una extensa quinta parte denominada genéricamente *Domaine de la découverte*. Dentro de ésta el capítulo XXIII lleva por título *Un autre théâtre*. Tras hacer un repaso a las obras de Roger Vitrac, Michel de Ghelderode y Boris Vian, englobadas dentro de un subapartado denominado *Origines du nouveau théâtre*, continúan su andadura con Henri Pichette, Jacques Audiberti y Georges Schéhadé, que agrupan bajo el calificativo de *Poètes en marge* –del *Nouveau théâtre* se entiende–.

Tras tres capítulos dedicados exclusivamente a las figuras cenitales de Eugène Ionesco, Beckett –símbolos del *Nouveau*

⁷⁵ Riendeau, Pascal, « Nouveau Théâtre », in Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Puf, 2002, pp. 400-401.

théâtre— y Jean Genet —baluarte de *Poète en marge*—, le toca el turno a Jean Tardieu dentro del apartado de *Recherches et expériences*. Y llegamos por fin al último apartado que lleva el título genérico de *Directions actuelles*. Luego de librarse a un intento entusiasta por quitarle a René de Obaldia el sambenito de pariente pobre de este teatro —por reivindicar una risa clara y directa, comentan—, los críticos establecen tres direcciones en el teatro actual.

Les trois directions principales du théâtre actuel, qui souvent se confondent au sein d'une énorme œuvre, correspondent à autant d'interrogations que l'on se pose sur l'avenir du théâtre et de l'homme. Est-ce du côté de la recherche intérieure, de type onirique et poétique [Jean Vauthier, Robert Pinget, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Romain Weingarten, Roland Dubillard] ou bien du côté de la participation à la vie et à l'action des hommes [Arthur Adamov, François Billet-doux], ou encore du côté de l'explosion libératrice de l'individu que va pencher le théâtre de demain ?⁷⁶

No hay que ser muy avisados para adivinar que el representante de esa tercera tendencia heterogénea e inclasificable —y último autor en ser considerado por los críticos— es Fernando Arrabal, que nos es presentado como emulador —falta de originalidad por tanto— del Living Theatre y de Grotowski y heredero —casi burda o aberrante imitación— de Artaud y del surrealismo.

Una vez más vemos como cierta parte de la crítica se cree poseedora de la verdad sobre lo que debe ser considerado arte

⁷⁶ Bersani, Jacques, Autrand, Michel, Lecarme, Jacques y Vercier, Bruno, *La littérature en France depuis 1945* [1970], Paris, Bordas, 1974, p. 540.

o literatura, como se otorga el derecho de juzgar y dar consejos morales a los autores y como, con sus prejuicios, puede llegar a aniquilar o relegar al ostracismo más humillante a cualquier creador que se precie.

La troisième tendance enfin englobe et réunit les deux précédentes. Pour ses adeptes, le monde intérieur et le monde extérieur n'ont pas à être dissociés, ni explorés séparément : ils n'en font qu'un qui est à créer ou à recréer dans une libération sauvage de l'individu au sein d'une immense fête collective. Le théâtre et la vie se rejoignent, le désir et le rêve deviennent le réel et le vrai. L'auteur, le texte, le metteur en scène même voient leur importance contestée par les jeux concrets et forcenés d'un petit groupe d'« inspirés ». Retour aux sources, si l'on veut; le théâtre revient à ses origines dionysiaques, mais on oublie trop que le théâtre, lorsqu'il n'y avait que Dionysos, n'était pas encore né. État prénatal : on rejette le passé sans pouvoir préjuger l'avenir. Les émules du Living Theatre, dont le nom a symbolisé ces dernières années les recherches du théâtre américain, comme ceux du Polonais Grotowski, dont le Théâtre-Laboratoire souleva un très vif intérêt lors de ses représentations parisiennes de 1968, sont tous au sens large des héritiers d'Artaud et du surréalisme : ils essaient de retrouver, à partir de l'expression corporelle, une vérité plus immédiate dans le jeu de l'acteur, et de renouveler, par l'agression et la fascination conjuguées, le rapport entre la scène et le public. Ils tournent autour de ce « théâtre panique », qu'après plusieurs œuvres cruelles et foisonnantes, préconise, entre autres, Fernando Arrabal.⁷⁷

Afortunadamente aún hay críticos que –aunque no pueden desprenderse del todo de ciertas ideas recibidas algo sim-

⁷⁷ *Ibid.*, p. 549.

plificadoras, quizá por la brevedad de sus presentaciones—, antes de dar respuestas contundentes y etiquetas vacuas prefieren plantear interrogantes y no quedarse en las equívocas apariencias. Hélène Henry —a pesar de la inexactitud en la fechas de edición de las obras— en su repaso histórico a las políticas teatrales llevadas a cabo en Francia durante el siglo XX por los diferentes gobiernos presenta del siguiente modo a Arrabal:

Fernando Arrabal ne peut être classé parmi d'autres dramaturges. Il préfère lui-même se situer dans un mouvement d'art « panique » dont il serait le chef. C'est un des auteurs les plus « productifs » et les plus assidûment joués des vingt dernières années. *Pique-nique en campagne*, une joyeuse et virulente dénonciation de la guerre, voisine de l'antimilitarisme de Vian ; *Fando et Lis*, *Le Tricycle*, *Le Cimetière des voitures* datent de 1958. Théâtre de la cruauté, bien sûr, proche du psychodrame et du happening, théâtre de la provocation, violent, plein de crimes sadiques, de rapports masochistes entre victimes et bourreaux. Qu'y a-t-il derrière ce monde de poésie et de cauchemar ? Sade, seulement, ou une quête presque mystique de l'amour ?⁷⁸

⁷⁸ Daspre, André y Décaudin, Michel (coordination assurée par), *Manuel d'histoire littéraire de la France. 1913-1976*, t. VI, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1982, pp. 715-716. *Pique-nique en campagne* fue escrita en Madrid en 1952, publicada por primera vez por Julliard dentro del *Théâtre II* en 1961 y posteriormente por Christian Bourgois en 1968. *Fando et Lis* fue escrita entre Madrid y París durante los meses de noviembre y diciembre de 1955, publicada por Julliard en el *Théâtre I* en 1958 y por Christian Bourgois en 1968. *Le tricycle* fue escrita en Madrid en 1953 y publicada igualmente dentro del *Théâtre II*. *Le cimetière des voitures* fue escrita en París en 1957 y publicada dentro del *Théâtre I*.

No obstante debemos anotar que André Daspre y Michel Décaudin, que coordinan la edición de esta gran historia literaria de Francia donde se integra la colaboración de Henry, optan por no consagrar ningún capítulo especial a Arrabal, frente a los extensos estudios dedicados a autores como Samuel Beckett, dentro del apartado denominado *Expérience de l'absurde*. Sí que se reconoce, no obstante, que su influencia en la escena francesa está a la altura de éste u otros grandes *extranjeros* como Ionesco, Adamov o Schehadé.

[...] Beckett, comme Ionesco, Adamov, Arrabal ou Schehadé, est un de ces dramaturges venus d'ailleurs qui feront passer dans notre théâtre un « frisson nouveau » en ce milieu de siècle où la scène française s'ouvre enfin à Brecht et adapte Kafka.⁷⁹

Pierre Boisdeffre nos da equívocamente a entender que su trabajo parte de unas premisas mucho más aperturistas y receptivas al precisar que su historia de la literatura es de *lengua francesa*. El estudioso de la literatura habla de diáspora francófona y pretende dar cabida a autores « de tous les horizons ».

On rappellera seulement que bien des écrivains nés hors de nos frontières se sont intégrés à notre patrimoine qu'ils ont singulièrement enrichi : venus [...] d'Espagne comme Arrabal, Michel del Castillo, Jorge Semprun, José-Luis de

⁷⁹ *Ibid.*, p. 373.

Villalonga [...] et, bien sûr, d'Amérique latine (René de Obaldia nous vient de Panama).⁸⁰

En su cuarto capítulo, dedicado al teatro, que lleva por título *Un théâtre de cruauté et de provocation*, Boisdeffre dedica dos importantes apartados a *L'œuvre de Jean Genet* y a *Le fou rire d'Arrabal*. El crítico cita a algunos grandes estudiosos de la obra arrabaliana –Serrau, Schiffre[s]– y, tras un breve repaso por las principales etapas biográficas del autor, se ocupa de sus primeras obras –comete el mismo error en cuanto a fechas de publicación que ya hiciera Hélène Henry, repitiendo además exactamente las mismas obras y en idéntico orden–.

Aunque su estudio se quiere desprejuiciado –y se guarda muy bien de mencionar al absurdo o al surrealismo–, insiste demasiado –sin precisar claramente las fuentes– en que el teatro arrabaliano pretende escapar a los límites impuestos por el lenguaje –sin nombrarlo nos hace pensar una vez más en el Living o en los *happenings*–, observación que, de ser cierta, sólo podría aplicarse a una ínfima parte de la producción del autor, circunscrita a una época muy concreta.

Fernando Arrabal a vite compris une chose : c'est qu'en notre siècle de contestation tous azimuts, le langage ne pouvait rester indemne. Le vrai créateur dramatique ne sera donc plus l'auteur mais le metteur en scène. Les pièces d'Arrabal ne sont pas des œuvres de théâtre au sens habituel du terme, pas même des dialogues, mais un « spectacle pour le spectacle » : un grouillement de formes baroques et « la

⁸⁰ Boisdeffre, Pierre de, *Histoire de la littérature de langue française des années 1930 aux années 1980. Roman-théâtre*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1985, p. 924.

recherche, au-delà des paroles, d'un découpage visuel entièrement nouveau du temps et de l'espace ».

Tras una serie de consideraciones generales sobre lo que, a su parecer, son los héroes privilegiados de Fernando Arrabal —« l'homme-enfant-sadique » y la « femme-enfant-putain »— y reproducir los lugares comunes de crueldad, violencia, animalidad y sexualidad reprimida que desprende su obra, concluye afirmando que Arrabal es un neurótico que no debemos en ningún caso tomar como modelo.

De cette œuvre singulière, ne faisons pas un modèle !
Arrabal peut se montrer bon satiriste [...] mais, très vite, sa « névrose » reprend le dessus.⁸¹

Al final lo que prometía ser un espíritu abierto se vuelve completamente involucionista, al calificar al autor de oportunista, arrivista y presuntuoso, un megalómano que se compara con Goya, Valle-Inclán o Buñuel. Tilda igualmente sus obras de vacuas, amorales, de las que se desprende una « vision simplificatrice panique », meros fuegos de artificio que no esconden ninguna profundidad tras el fácil repujado poético de sus títulos. Demuestra además tener un conocimiento de España completamente atrasado y erróneo y, lo que es peor, un desconocimiento profundo de la obra de Arrabal.

« Il ne suffit pas, comme l'a dit fort bien un critique, de montrer la nature dans sa difformité pour être Goya, Valle-Inclan ou Bunuel. Tel irrespect, telle impudeur, inconcevables en Espagne ou au Portugal, ne choquent guère

⁸¹ *Ibid.*, p. 1255.

plus ici qu'une incongruité de Salvador Dali. Le scandale ne paie plus, faute de gens pour se scandaliser, et la mode menace plus l'anticonformisme que le conformisme : il y a dans les convulsions psychédéliques et l'érotisme de bazar un côté « dans le vent ». Quant au ressort dramatique, c'est trop souvent la seule cruauté qui, chez Arrabal, développe ses conséquences avec une bouffonnerie implacable [...]. Finalement, Arrabal aura mieux réussi ses « happenings » que ses pièces. Que, pour son retour à Madrid (1967), il se fasse mettre en prison pour avoir écrit dans une dédicace : « Je me fous de Dieu, de la patrie et de tout le reste » ou que, quinze ans plus tard, il donne dans « anticommunisme primaire », c'est toujours avec le sens du scandale utile et de la formule qui fait mouche. Mais le contenu de ses pièces ne vaut pas toujours leurs titres. Ceux-ci, au moins, sont d'un vrai poète : *Concert dans un œuf* (1958)⁸² ...*Baal Babylone* (1959)⁸³ ...*Et ils passèrent des menottes aux fleurs* (1969).

Henri Lemaître en su diccionario de literatura francesa nos proporciona igualmente –a pesar de pertenecer a la colección *Les référents* de Bordas– una información errónea sobre Arrabal en cuanto a su fecha de nacimiento –nació en agosto y no en julio–, fechas de publicación de sus obras –no coincide prácticamente ninguna, presenta por ejemplo *Le Grand Cérémonial* como continuador de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*,

⁸² Esta obra que lleva el subtítulo de *Cérémonie quichottesque* fue efectivamente escrita en París en 1958 pero publicada por primera vez por Julliard dentro del *Théâtre III* en 1965 y por Christian Bourgois dentro del *Théâtre IV* en 1969.

⁸³ Como todos sabemos *Baal Babylone* no es una obra de teatro sino un relato. La fecha de la primera edición por Julliard es correcta.

tratándose de una obra publicada con anterioridad⁸⁴ e incluso títulos de las mismas –el Emperador no es de *Abisinia* evidentemente sino de *Asiria* y la obra *desprovista de palabra* no es *Las cuatro cartas* sino *Los cuatro cubos*–. Además da la impresión de que Arrabal se uniera a un grupo preexistente formado por Topor, Sternberg y Jodorowsky en vez de formarlo él mismo.

Si no tenemos en cuenta esos *pequeños* deslices, hemos de decir que algunas de las valoraciones sobre la obra arrabaliana son casualmente bastante acertadas, aunque no sea el caso del rechazo de las estructuras dramáticas. Además también tiene en cuenta la faceta narrativa y de cineasta del autor.

A., en effet, rejoint le groupe formé par Topor, Sternberg, Jodorowsky et s'engage dans une expérience désignée sous le nom de « théâtre panique », selon une tendance manifestée ailleurs dans le monde, en particulier par le Living Theater américain : expérience inaugurée en 1966 avec *L'Architecte et l'empereur d'Abysinie*, continuée avec le *Grand Cérémonial*

⁸⁴ *Le Grand cérémonial* que lleva el subtítulo de *Pièce en deux actes et un prologue* no lleva ninguna precisión por parte de Arrabal en cuanto a su fecha o al lugar de escritura. Fue publicada por primera vez por Julliard dentro del *Théâtre III* en 1965 y por Christian Bourgois también en el *Théâtre III* en 1969. En cuanto a *L'Architecte et L'Empereur d'Assyrie* fue escrita en la Casa de Campo en 1965 y publicada por primera vez por Christian Bourgois dentro del *Théâtre V. Théâtre Panique* en 1967. Por su parte *Le Jardin des délices*, que lleva el subtítulo de *Deux actes*, fue escrita durante el verano de 1967 en la cárcel de Carabanchel en Madrid y publicada por Christian Bourgois en el *Théâtre VI* en 1969. Las obras sin diálogo mencionadas –se trata únicamente de indicaciones escénicas–: *Les Quatre Cubes* y *Strip-tease de la jalousie* son anteriores. Están fechadas por el autor en París en 1960 y 1964 respectivamente y publicadas dentro del *Théâtre V*.

(1966), *le Jardin des délices* (1969) et poursuivie avec des spectacles parfois dépourvus de parole comme *Strip-tease de la jalousie* ou *les Quatre Cartes*. Mais, sous ses divers aspects, cette œuvre vise à pousser jusqu'à ses conséquences extrêmes le « théâtre de la cruauté » en ordonnant un spectacle de fête qui, dans le cas du « théâtre panique », devient l'occasion de la mise en scène de véritables rites sacrificiels. Il est clair que ce théâtre ne peut que rejeter les structures dramatiques pour, au contraire, privilégier –et tenter d'exorciser– les fantasmes personnels d'un homme qui fait fi de tout tabou, pratique comme un art le sacrilège, instaure une fête primitive et délibérément barbare, virant de façon imprévisible de la laideur à la beauté, de la violence à la tendresse, laissant large place, –comme il le dit lui-même– au déploiement du cauchemar. Il lui arrive de s'exprimer aussi par des œuvres d'apparence narrative et, plus récemment, par le cinéma : son premier film, *Viva la muerte* (1971), libre, dans une sorte d'innocence située au-delà de la provocation, les mêmes images obsessionnelles que le « théâtre panique ».⁸⁵

Marie-Claire Bancquart y Pierre Cahné optan en su historia de la literatura por incluir a Fernando Arrabal en un capítulo de resonancias mucho más poéticas titulado « La vie ensablée, l'exil imparable », pero siempre de la mano de Ionesco, Adamov, Beckett y Blanchot!

Estos estudiosos efectúan un análisis muy somero de la producción del autor únicamente entre 1955 y 1975 que no está exenta de ideas recibidas y senderos batidos. No obstante, a pesar de lo que ellos califican de evidentes parecidos, establecen una diferencia entre todos estos escritores, ya que a sus

⁸⁵ Lemaître, Henri, *Dictionnaire Bordas de Littérature Française*, Paris, Bordas, coll. Les référents, 1994, pp. 37-38.

ojos el arte dramático no conoce los mismos accidentes en todos ellos. Vuelven a situar a Arrabal en el linaje, esta vez directo, de Antonin Artaud y de Georges Bataille, haciendo la amalgama con un cierto barroco español.

Le rire, la vulgarité, la poésie, le sens du sacré et sa dénégation, le sexe et la mort caractérisent cette écriture de la cruauté.⁸⁶

Por último Franck Evrard es de los pocos autores que utiliza el término acuñado por el propio grupo, pero interpreta una vez más el « théâtre panique de Fernando Arrabal » —único autor pánico considerado por él—, como una referencia clara al « théâtre de la cruauté » que predicara Antonin Artaud. El crítico completa sus apreciaciones con la alusión a la etimología del término que vincula con el dios Pan y con la profusión dionisiaca que acercarían al Pánico con el psicodrama y el *happening*. De este modo el teatro de Fernando Arrabal viene incluido en lo que, haciendo alarde de una nomenclatura erudita y metaliteraria, califica de « le théâtre sur le théâtre ».⁸⁷

Después de este recorrido, que pretende ofrecer una panorámica de la visión crítica sobre la persona y la obra de los autores y que no persigue abarcar la totalidad de la bibliografía consultada, veamos a continuación qué pensaban los propios autores pánicos de su parentesco con el absurdo.

⁸⁶ Bancquart, Marie-Claire y Cahné, Pierre, *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, PUF, coll. Premier Cycle, 1992, p. 393.

⁸⁷ Evrard, Franck, *Le théâtre français du XX^e siècle*, Paris, Ellipses, coll. Thèmes & Études, 1995, p. 83.

Fernando Arrabal, que es, como sabemos, el más prolífico en declaraciones, no le resta mérito al trabajo de Esslin pero encuentra absurdo el hecho de ser calificados de este modo.

Cuando digo vanguardia hablando de teatro del absurdo, es un absurdo, puesto que todo fue un invento de Esslin. No supimos ninguno de nosotros que Esslin nos había metido dentro de su libro que, por cierto, es un libro admirable. Nunca nos pusimos de acuerdo porque, claro, hace reír que le digan a Beckett que tiene algo que ver con Ionesco, o a mí que tengo que ver con Adamo[v]...⁸⁸

Para avanzar en nuestro discurso sobre el análisis del aparato crítico, podríamos añadir que nos parece evidente que, al leer cualquier obra pánica, es muy difícil no sucumbir a la tentación de hacer interpretaciones psicoanalíticas, dada la recurrencia de ciertos temas y el anclaje de muchos de los personajes a una época atemporal o a unas coordenadas espacio-temporales directamente vinculadas con el mundo infantil y onírico.

Así una gran parte de los trabajos de investigación sobre la dramaturgia arrabaliana –insistimos en que la narrativa no ha sido prácticamente estudiada–, se apoyan en principios propios del psicoanálisis al abordar las obras, insistiendo sobremanera en la importancia del elemento biográfico.

Aunque no podemos negar que el yo es fundamental en la creación de Arrabal, tanto que se podría decir que el autor lleva setenta años haciendo su propia y única obra –su autoficción o su autoteatro–, no queremos fundamentar el presente trabajo en datos autobiográficos de los autores pánicos, aun-

⁸⁸ Berenguer, Ángel, *Teoría y crítica del teatro*, *Op. cit.*, p. 301.

que hagamos referencia a algunos hitos fundamentales de su existencia que jalonan toda su producción, sobre todo si tenemos en cuenta que en el pánico es muy difícil discernir dónde empieza la ficción y donde acaba la vida.

Este elemento autobiográfico adquiere una especial relevancia en los estudios de críticos como Francisco Torres Monreal,⁸⁹ Ángel Berenguer⁹⁰ o Luis Óscar Arata entre otros muchos.⁹¹ Estos estudiosos otorgan una gran importancia a las vivencias del autor, a sus infancia y a su entorno social. En estos casos se podría decir de modo general que estamos en presencia de aproximaciones psicocríticas.

⁸⁹ Huelga reiterar que Francisco Torres Monreal es sin duda uno de los mayores conocedores de la vida y la obra de Arrabal. Véanse a este respecto especialmente los estudios siguientes: *Introducción al teatro de Arrabal*, Murcia, Godoy, 1981. *Introducción a Teatro bufo*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1986. *Introducción a Teatro Pánico*, Madrid, Cátedra, 1987. *Introducción a Teatro Completo, Op. cit.*, pp. 1-118. Este último es uno de los estudios más documentados y exhaustivos a nuestro entender sobre la obra de Arrabal. Además los dos volúmenes que componen dicho *Teatro Completo* recogen por primera vez la totalidad de la obra dramática de Arrabal en español hasta esa fecha. Véase también Cantalapiedra Erostarbe, Fernando y Torres Monreal, Francisco *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Reichenberger, 1997.

⁹⁰ Ángel Berenguer es, como hemos señalado, el otro gran especialista español de la obra de Fernando Arrabal. Véanse especialmente, *L'exil et la cérémonie. Le premier théâtre d'Arrabal*, Paris, Union Générale d'Éditeurs, coll. 10/18, 1977. «La obra dramática de Fernando Arrabal», in Arrabal, Fernando, *Teatro completo*, vol. I, Madrid, Cupsa, 1977. Véase igualmente «Introducción», in Arrabal, Fernando, *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*, Madrid, Cátedra, 1988.

⁹¹ Arata, Luis Óscar, *The Festive Play of Fernando Arrabal*, Kentucky, University of Kentucky, 1982.

Por estos mismos derroteros iría el trabajo de gran profundidad y rigor científico de Diana Taylor. Fue una de las primeras en demarcar claramente y establecer diferencias entre Arrabal y el resto de dramaturgos del absurdo a los que se le había asociado erróneamente. Para Taylor en el teatro arrabaliano existe la posibilidad de regeneración, de renovación, elementos ausentes en el teatro del absurdo. No obstante su manera de encajar todas las piezas del puzzle que constituye la obra de Arrabal en unos esquemas prefijados, bastante inamovibles y de índole esencialmente simbólica y psicoanalítica, nos parece un tanto forzada.⁹²

No podían faltar aproximaciones semióticas a la obra del autor como es el caso del estudio de Albert Chesnau⁹³ que realiza un excelente análisis sobre los objetos y su repetición significativa en el teatro de Arrabal. Chesnau establece dos planos, el horizontal y el vertical. El primero correspondería al dominio de lo erótico y lo dionisiaco y el segundo al terreno de lo sacrificial y lo apolíneo.

Estos objetos mostrarían, a su entender, el estado mental —que roza la esquizofrenia— del teatro de Arrabal. Se trataría por tanto de un teatro que pone en evidencia la desagregación psíquica, una ambivalencia de pensamientos y de sentimientos, una conducta paradójica, la pérdida de contacto con la realidad y finalmente un repliegue sobre uno mismo.

⁹² Arrabal, Fernando, *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Edición de Diana Taylor, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 15-62.

⁹³ Chesnau, Albert, *Décors et Décorum : Enquête sur les objets dans le théâtre d'Arrabal*, Sherbrooke, Naaman, 1984.

Este estudio tiene su continuidad inmediata en la tesis –pionera y una de las pocas en España– de Agustín Neira Calvo⁹⁴. La tesis de Neira está completamente dedicada a Fernando Arrabal.⁹⁵ En ella hace una lectura sistemática y compiladora de todas las tipologías de objetos que aparecen en el teatro del autor, tomando como base teórica fundamentalmente estudios anteriores. Este estudio presenta además una completa y minuciosa bibliografía que recoge básicamente todo lo escrito por y sobre Arrabal hasta 1985.

Existen igualmente otro tipo de aproximaciones post-estructuralistas o hermenéuticas como la que llevan a cabo Carlos A. Rabassó y Francisco Javier Rabassó.⁹⁶ Dichos investigadores pretenden profundizar en el terreno de la interpretación de los textos a partir de los signos y de los símbolos. Este trabajo, a nuestros ojos demasiado técnico y basado en un paradigma metodológico muy estricto, es de gran rigor científico.

Podríamos por fin mencionar toda una serie de estudios interdisciplinares, generales o temáticos entre los que se podría insertar nuestro trabajo, aunque nuestra visión aporta como novedad el elemento comparatista, entre los distintos géneros literarios, las distintas artes y los distintos autores.

⁹⁴ Neira Calvo, Agustín, *Les objets textuels et significations dans le théâtre de Fernando Arrabal*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1985.

⁹⁵ Cabría señalar que en el origen del ensayo de Ángel Berenguer, *L'exil et la cérémonie. Le premier théâtre d'Arrabal*, *Op. cit.*, se encuentra igualmente un trabajo de tesis doctoral.

⁹⁶ Rabassó, Carlos A. y Rabassó, Francisco Javier, *Pedrolo, Nieva, Arrabal: Teatrilogía del vanguardismo dramático. Aproximaciones hermenéutico-fenomenológicas al Teatro Español Contemporáneo*, Barcelona, Vosgos, 1993.

Dichos estudios se ocupan y preocupan del contenido existencial o metafísico de los temas expuestos en la obra. Éste sería el caso de numerosos trabajos o artículos como el de Constance Sullivan.⁹⁷

Muchos otros se centran en un punto concreto de interés y efectúan por ejemplo un análisis de los elementos burlescos y constitutivos de la farsa presentes en la obra arrabaliana, como es el caso del trabajo de Peter Norrish.⁹⁸ Esta serie de trabajos, que podríamos calificar de epistemológicos, tienen como objetivo determinar el origen de este teatro, su valor y su alcance. En muchos de los casos se vuelve a considerar tanto la vida como la obra del autor, unidas de manera inextricable en su creación.⁹⁹

Finalmente podríamos hablar de una gran cantidad de diccionarios enciclopédicos que todos incluyen a Fernando Arrabal, aunque se limitan a su faceta de dramaturgo –a lo sumo de cineasta– y a la primera época de producción del autor, que suele detenerse a mitad de los años 70.

⁹⁷ Sullivan, Constance A., «Introduction to *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*», in *Estreno*, II, 1, Cincinnati, 1976, T1-T2.

⁹⁸ Norrish, Peter, «Farce and Ritual : Arrabal's Contribution to Modern Tragic Farce », in *Modern Drama*, vol. XXVI, 3 sept. 1983, pp. 320-330.

⁹⁹ Es el caso de los interesantes y completos estudios llevados a cabo por Schiffres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Pierre Belfond, 1969; Gille, Bernard, *Fernando Arrabal*, Paris, Seghers, 1970; Raymond-Mundschau, Françoise, *Arrabal*, Paris, Éditions Universitaires, coll. Classiques du XX^e siècle, 1972; Daetwyler, Jean-Jacques, *Arrabal*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975; Roman, Jules (présenté par), *Arrabal. Les cahiers du silence*, Aubenas, Kesselring éditeur, 1977; Glibota, Ante, *Arrabal Espace*, *Op. cit.*, etc.

No obstante la gran mayoría heredan los prejuicios señalados con anterioridad; especialmente los franceses, que suelen insistir por lo demás en que se trata de un autor dramático español de expresión francesa. Sirva como ejemplo *Le dictionnaire de notre temps* que otorga las características de humor, violencia y onirismo, no sólo a Arrabal en particular sino al Pánico en general:

Écrivain et cinéaste espagnol d'expression française. Il est le créateur du théâtre « panique » qui allie dérision, violence et onirisme.¹⁰⁰

Del mismo modo la última edición del *Petit Robert des noms propres* recoge la idea de ceremonial, propia del teatro arrabaliano y del pánico.

Un sentiment de révolte et le goût de la profanation caractérisent son théâtre comme ses films. « Cérémonial panique », le drame doit instituer entre les personnages et le spectateur un lien de nature sadomasochiste comme il en existe entre la victime et le bourreau.¹⁰¹

A nuestro entender todos los estudios señalados sólo pueden ser complementarios y no excluyentes o absolutos.

Hasta aquí hemos constatado la desproporción entre la obra crítica en torno a Fernando Arrabal –centrada prácticamente en su producción dramática– y la casi inexistente sobre la figura de Roland Topor. Hemos comprobado igualmente la ausencia de estudios dedicados únicamente al Grupo Pánico y

¹⁰⁰ Guerard, Françoise (ed.), *Le dictionnaire de notre temps*, *Op. cit.*, p. 84.

¹⁰¹ Rey, Alain (dir.), *Le Petit Robert des noms propres*, *Op. cit.*, p. 121.

la inexistencia absoluta de trabajos comparativos y temáticos entre las distintas y polifacéticas obras de Roland Topor y Fernando Arrabal que recojan, a pesar de sus divergencias, esa estética común que aparece en ambos autores.

Siempre defenderemos en nuestro estudio, de base y cimientos esencialmente literarios, la interdisciplinariedad característica y definitoria del Pánico, aunque pudiera interpretarse como una falta de rigor científico. Somos conscientes de que ningún estudio logrará colmar todas las expectativas ni conseguirá alcanzar la *Verdad* que tanto atacara Topor, si es que ésta existiera.

Nos hemos esforzado por ofrecer distintas claves de interpretación que resuelvan parte del enigma de la obra pánica de Roland Topor y Fernando Arrabal –su diversidad a veces desconcertante que se resiste al orden, la clasificación y el análisis, desafiando las propias reglas y convenciones de lo que se entiende tradicionalmente por Literatura o Arte– y los conflictos interiores y humanos que ésta suscita, aún a sabiendas de que todas las verdades son relativas y muchos de los conflictos planteados insolubles.



{4}. EL COMPROMISO DE LA VANGUARDIA PÁNICA: DEFINICIONES

Dans les milieux où penser est un pensum quotidien, l'expression « un artiste d'avant-garde » a toujours fait impression. Mais il ne faut jamais perdre de vue que l'on peut parfaitement être à l'avant-garde de la connerie.¹⁰²

Le théâtre que nous élaborons maintenant, ni moderne, ni d'avant-garde, ni nouveau, ni absurde, aspire seulement à être infiniment libre et meilleur.¹⁰³

Yo soy un hombre religioso y creo en Dios; pienso que en todo está el destino y la mano de Dios. Dios ha querido que yo entrara en contacto siempre con todos los grupos de vanguardia que han existido en el mundo.¹⁰⁴

¹⁰² Sternberg, Jacques, *Dictionnaire des idées revues. Illustré par Roland Topor*, Paris, Denoël, 1985, p. 22.

¹⁰³ Arrabal, Fernando, « Le théâtre comme cérémonie 'panique' », in *Théâtre V. Théâtre Panique, Op. cit.*, pp. 7-9.

¹⁰⁴ Palabras de Fernando Arrabal, in Berenguer, Ángel, *Teoría y crítica del teatro, Op. cit.*, p. 300.

Il y aura des films d'avant-garde le jour où on inventera l'argent d'avant-garde.¹⁰⁵

EL término vanguardia es en nuestros días un vocablo impreciso y lleno de connotaciones, no todas positivas, que se aplica de forma general para designar todo aquello que es innovador y que rompe de alguna forma con la tradición establecida. Por esta razón y dada su vulgarización, hablar de vanguardia significa contemplarlo todo y nada al unísono, dado el gran número de significados aláteres que se le aplican.

En efecto no hay nada más vago que esta noción, suerte de sambenito o cajón de sastre, que planea como un ave rapaz sobre toda la producción artístico-literaria del siglo XX de modo general.

Intentaremos, a pesar de la dificultad señalada, delimitar los contornos de esta noción. Procederemos pues por eliminación. La primera pregunta un tanto retórica tras esta breve introducción podría ser formulada como sigue: ¿se trata de una escuela, de un contenido preciso, ya sea temático, ya ideológico, de un conjunto de tendencias convergentes, de una periodización histórica concreta? La respuesta es por consiguiente un «no» rotundo.

Para salir del callejón oscuro al que la definición nos lleva, proporcionaremos tres ideas-definiciones que aportan luz al asunto y permiten que el concepto de vanguardia siga siendo una noción operativa dentro de nuestro ámbito de investigación y aplicable a las obras pánicas.

La primera partiría de las reflexiones que Guillaume Apollinaire vierte en su magnífico ensayo de 1913, que lleva

¹⁰⁵ Topor, Roland, *Pense-bêtes*, *Op. cit.*, p. 92.

por título *Les peintres cubistes*, donde presenta una definición acertada y brillante de la misión del poeta y del artista, y sobre todo de aquellos que en su vida y en su obra se muestran a la vanguardia de la sociedad.

Los grandes poetas, señala el propio Apollinaire, y los grandes artistas tienen la función social de renovar constantemente la apariencia que reviste la naturaleza ante los ojos de los hombres. Sin los poetas, sin los artistas, los hombres se cansarían enseguida de la monotonía natural.

L'idée sublime qu'ils ont de l'univers retomberait avec une vitesse vertigineuse. L'ordre qui paraît dans la nature et qui n'est qu'un effet de l'art s'évanouirait aussitôt. Tout se déferait dans le chaos. Plus de saisons, plus de civilisations, plus de pensée, plus d'humanité, plus de vie même et l'impuissante obscurité régnerait à jamais.

Les poètes et les artistes déterminent de concert la figure de leur époque et docilement l'avenir se range à leur avis.¹⁰⁶

La segunda definición, ésta de índole más conceptual, caracterizaría el término de vanguardia como una noción de contornos imprecisos por dos razones: primero, porque las manifestaciones de la misma son varias y variadas; incluso contradictorias, si tenemos en cuenta el estado de las manifes-

¹⁰⁶ Apollinaire, Guillaume, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* [1913], Paris, Berg International, 1986, pp. 21-22. Véase igualmente Lourdes Cirlot (ed.), *Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1993, pp. 66-67. Berenguer, Ángel, «El estudio del teatro español del siglo XX», in Bonnardel, Sara y Champeau, Geneviève (coord.), *Théâtre et Territoires. Espagne et Amérique hispanique 1950-1996*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la maison des Pays Ibériques, 1998, p. 48.

taciones artístico-literarias «normales» del momento; y segundo, ya que la vanguardia es eminentemente transitoria, destinada a perderse en el grueso del pelotón y a promover una nueva percepción artística. Vive de su propia anticipación y muere en el preciso instante en el que es asimilada, reconocida, aceptada.

Sin embargo antes de ser conocida es reconocible por las siguientes características: provocación estética y/o casi clandestinidad producida por el rechazo, la expulsión o la evicción de los circuitos transitados y habituales de comunicación artístico-literaria.¹⁰⁷

La tercera idea-definición que nos interesa destacar insiste en el hecho de que, a diferencia de términos como Simbolismo, Impresionismo, Cubismo, Surrealismo etc., cuyos contornos, aunque puedan dar lugar a trazados distintos según los críticos de arte y de la literatura, circunscriben una serie de intenciones de definición relativamente fácil, el vocablo vanguardia connota y sugiere esencialmente una idea de dinamismo y de ruptura dentro de un movimiento general de geografía incierta.¹⁰⁸

Presentamos finalmente la última idea: consideraríamos «vanguardias» toda esa serie de movimientos, o sea de acciones colectivas en la mayoría de los casos, aunque a veces puedan

¹⁰⁷ Véase a este respecto Corvin, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 78.

¹⁰⁸ Véase Décaudin, Michel, « Poésie, dimension de l'avant-garde », in *Romanica Wratislaviensis XV*, Acta Universitatis Wratislaviensis N° 462, Actes du colloque franco-polonais organisé par l'Université de Wrocław et l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), Warszawa-Wrocław, 1979, p. 9.

ser individuales, que agrupan a un número limitado de escritores o artistas que se expresan especialmente a través de manifiestos, programas o revistas y cuya seña principal de identidad es su antagonismo radical frente al orden establecido en el campo literario y artístico (formas, temas, etc.), así como muy generalmente en el plano político y social.

En la mayoría de los casos se trata por tanto de una doble rebelión (a menudo incluso hablaríamos de una lucha global que atañe igualmente a las costumbres y a la ética), de una ruptura vinculada a la consciencia de adelantarse a su época, ya sea porque se limita a una empresa de pura destrucción y entonces entraríamos en el campo del nihilismo, ya sea por el ansia de perseguir un ideal de reconstrucción (investigaciones formales, acción política, utopismo, etc.). Finalmente se podría afirmar que el fenómeno que se describe de este modo caracterizaría a todo el siglo XX.¹⁰⁹

Querríamos precisar, no obstante, que es muy probable que ciertos escritores, artistas y críticos no hayan empleado esta etiqueta a consecuencia de la propia dialéctica de la vanguardia, que ha acarreado que cada grupo se esfuerce en diferenciarse por medio de una apelación propia y particular.

Además el hecho de que la vanguardia carezca *stricto sensu* de determinación temporal precisa es debido a la falta relativa de distancia, al tratarse de manifestaciones aún recientes.

Eugène Ionesco en el discurso de inauguración de los *Encuentros de Helsinki sobre el Teatro de Vanguardia*, organizados

¹⁰⁹ Esta hipótesis de trabajo la propone Jean Weisgerber en nombre de su equipo de Bruselas en un artículo titulado « Les avant-gardes littéraires », publicado en la revista húngara *Neobelicon*, n.º 3-4, 1974. Citado igualmente por Décaudin, Michel, *Op. cit.*, p. 9.

por el Instituto internacional de Teatro en junio de 1959, se sorprendía de ser un autor de vanguardia, a pesar de todos los indicios que así lo evidenciaban y concretamente su presencia oficial en dicho foro de debate sobre el tema.

Haciendo alarde de su particular ironía y para no quedar como un ignorante en la materia ante tanto doctor en teatrología y filósofo del arte, el hombre de teatro que es Ionesco busca en su diccionario Larousse la definición de *vanguardia* y descubre que se trata de aquellos elementos que preceden a una fuerza armada, de tierra, de mar o de aire, para preparar su entrada en acción.

Por analogía la vanguardia en arte o literatura estaría constituida por un pequeño grupo de autores de choque seguidos, a cierta distancia, por el grueso de la tropa de autores. Así parecería que la sensibilidad literaria y artística ha precedido a lo largo del siglo XX a los acontecimientos históricos que acabarían confirmándola. Estaríamos frente a ese grupo de escritores-profetas entre los que se situarían Baudelaire, Dostoievsky, Kafka o Pirandello.

Ainsi, l'avant-garde serait donc un phénomène artistique et culturel précurseur : ce qui correspondrait au sens littéral du mot. Elle serait une sorte de pré-style, la prise de conscience et la direction d'un changement... qui doit s'imposer finalement, un changement qui doit vraiment tout changer. Cela revient à dire que l'avant-garde ne peut être généralement reconnue qu'après coup, lorsqu'elle aura réussi, lorsque les écrivains et artistes d'avant-garde auront été suivis, lorsqu'ils auront créé une école dominante, un style culturel qui se serait imposé et aurait conquis une époque. Par conséquent, on ne peut s'apercevoir qu'il y a eu avant-garde que lorsque l'avant-garde n'existe plus en tant que telle,

lorsqu'elle est devenue arrière-garde ; lorsqu'elle aura été rejointe et même dépassée par le reste de la troupe.¹¹⁰

De este modo Ionesco define la vanguardia en términos de oposición, de ruptura y de rebeldía. A sus ojos el hombre de vanguardia es como un enemigo en el interior de la ciudad que se esfuerza en dislocar, contra la que se insurge; ya que, del mismo modo que cualquier régimen, una forma de expresión establecida es también una forma de opresión.

El hombre de vanguardia se opone al sistema, es el crítico del tiempo presente y no su apologista. En cambio criticar el pasado es fácil, sobre todo cuando los regímenes que ocupan el poder animan a ello o lo toleran.

Tandis que la plupart des écrivains, artistes, penseurs s'imaginent être de leur temps, l'auteur rebelle a conscience d'être contre son temps. [...] Dès qu'un régime est installé, il est dépassé. Dès qu'une forme d'expression est connue, elle est déjà périmée. Une chose dite est déjà morte, la réalité est au-delà d'elle. Elle est une pensée figée. Une façon de parler –donc une façon d'être– imposée ou simplement admise est déjà inadmissible.¹¹¹

Aunque estas consideraciones de Ionesco nos ayudan a comprender la complejidad de la vanguardia, no terminan de resolver el problema. Autores que para algunos críticos son vanguardistas en un momento dado de la historia, se convierten muy pronto en clásicos. Del mismo modo que los ruptu-

¹¹⁰ Ionesco, Eugène, « Discours sur l'avant-garde », in *Notes et contre-notes* [1966], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000, pp. 76-77.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 77.

ristas más radicales, opuestos a cualquier régimen, terminan por integrarse en la tradición literaria y artística; hecho que por lo demás es propio de la vanguardia.

Los pánicos, en especial Arrabal y en menor medida Topor, han seguido el mismo camino; de la exclusión a la inclusión, de la rebeldía a la integración. En cualquier caso, han representado una protesta y la prueba es que, principalmente en un primer momento e incluso hoy en día, la crítica ha acogido mal a dichos autores y ha protestado contra sus protestas.

La exigencia y la dificultad caracterizan por tanto las obras pánicas que, antes de integrarse y convertirse en fáciles o asequibles, sólo pueden ser entendidas por una minoría. Por esta razón la creación pánica, como cualquier arte vanguardista o nuevo, es impopular. Resulta pues evidente que cualquier tentativa de renovación ve erigirse contra ella por todos lados los conformismos y la pereza mental.

Une œuvre d'art [...] doit être une véritable intuition originelle, plus ou moins profonde, plus ou moins vaste selon le talent ou le génie de l'artiste, mais bien une intuition originelle qui ne doit rien d'autre qu'à elle-même. Mais pour que celle-ci puisse surgir, prendre forme, il faut laisser l'imagination courir librement, bien au-delà des considérations extérieures, secondaires comme sont celles du destin de l'œuvre, de sa popularité, ou du besoin d'illustrer une idéologie. Dans ce développement imaginaire, les significations apparaissent d'elles-mêmes, éloquentes pour les uns, moins éloquentes pour les autres.¹¹²

¹¹² *Ibid.*, pp. 81-82.

Después de estas consideraciones del genial Ionesco, que concluye diciendo que « l'avant-garde, c'est la liberté », ¹¹³ nosotros defendemos la inclusión del Pánico dentro de la vanguardia, aunque nuestro punto de partida y de vista sea esencialmente estético, sin despreciar el apoyo de las experiencias históricas.

Thomas John Donahue ya defendía claramente la idea de que el Pánico –concretamente Arrabal– formaba parte de una larga tradición vanguardista y merece con toda justicia ser incluido en el panteón de la vanguardia teatral del período que siguió a la Segunda Guerra Mundial.

The avant-garde has always fascinated literary critics and the general public alike. On the one hand, it produces fear by presenting, sometimes violently, the unknown, the outlandish, a hint of what the future might hold; on the other hand, it inspires admiration by breaking away from the past and insisting on the new and the youthful. Despite his protests to the contrary, Arrabal is part of this long tradition. Today, literary critics remain fascinated by his works if not by his persona, and the general public, especially in France, fearfully acknowledges his rightful place in the pantheon of the theatrical avant-garde of the post-World War II period.¹¹⁴

El hecho de otorgar un papel preponderante al imaginativo mundo de la infancia desvela su reivindicación, más o menos involuntaria, de ocupar un lugar de honor en dicha vanguardia.

¹¹³ *Ibid.*, p. 91.

¹¹⁴ Donahue, Thomas John, *The Theater of Fernando Arrabal. A Garden of Earthly Delights*, New York University Press, 1980, p. 7.

In his earliest plays, Arrabal, by giving a special role to the imaginative world of childhood, unwittingly stakes his claim to a place in the avant-garde.¹¹⁵

Como Roger Shattuck señala, en su estudio sobre la vanguardia de *La Belle Époque*, el culto de la infancia ha constituido una marca distintiva de los diferentes movimientos vanguardistas desde el Romanticismo, con el rechazo del hombre clásico y su visión madura, equilibrada y sensata del ser humano y su mundo.¹¹⁶

Además, aunque teóricamente rechacen cualquier filiación –sobre todo Arrabal–, las alusiones al concepto de vanguardia están presentes en las obras literarias de los autores pánicos. He aquí algunos ejemplos:

El propio narrador de *Mémoires d'un vieux con*, libro de memorias de un artista plástico nada modesto y altamente megalómano –por lo demás fácilmente identificable con Roland Topor–, salvando la enorme distancia de la risa y el humor toporiano, acaba el relato de su vida artística, política y afectiva –siguiendo los esquemas libres de la novela picaresca, desde sus orígenes genealógicos–, haciendo una apología de la vanguardia no exenta de crítica mordaz.

Oui, je suis d'avant-garde. Je l'admets et j'en suis fier. L'avant-garde que d'écervelés jeunes gens méprisent si fort qu'aujourd'hui le leur rend bien. C'est, je l'affirme, l'unique possibilité dont l'Art dispose pour aller à la rencontre de

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Véase Shattuck, Roger, *The Banquet Years*, New York, Vintage Books, 1955, p. 31.

l'Argent. Dans le cas contraire, c'est l'Argent qui va vers l'Art, et il s'en perd beaucoup en route. Il a l'aveuglement du spermatozoïde se ruant sur l'ovule. Un artiste digne de ce nom ne peut se résoudre à la passivité de l'ovule. Pas moi en tout cas. Je préfère le dynamisme du spermatozoïde conscient s'il permet la naissance d'une esthétique nouvelle. J'ai été de toutes les avant-gardes, de tous les mouvements, je les ai même souvent précédés. Pourquoi ? Parce que les jeunes ne doivent pas être réduits au chômage par les vieux. Parce qu'à l'époque de Gustave Moreau, il fallait faire du *body art*, à celle de Picasso, pour survivre, il était vital d'inventer mes Kleinkunst, et tandis que Juan Gris triomphait avec ses froides natures mortes, il était indispensable de peindre des plats cuisinés. Grâce à mon audace imaginative, j'ai permis à des milliers de jeunes peintres de trouver du travail.

Car le problème se pose en terme d'emploi. Souvent, autour de moi, j'entends dire qu'il y a trop d'artistes ! Quelle hérésie ! Leur nombre s'amenuise chaque jour. Ils n'ont plus de travail. Les photographes leur volent les débouchés qu'offraient le portrait, les paysages, la nature morte. Le cinéma leur interdit la peinture d'histoire, l'allégorie, la peinture de mœurs. S'ils ne veulent pas faire de la merde, ils doivent être d'avant-garde ou disparaître ! Gardez-vous de hausser les épaules en disant : « Et alors, ce ne serait pas grave ! »

L'humanité a besoin de sublime. Le sublime du sublime, c'est l'art. Le sublime de l'art, c'est l'avant-garde.

Sans art, comment ennoblir l'argent ? Que l'on y prenne garde : la morale et l'art ce n'est pas la même chose. L'argent, sans le secours de l'art et des artistes, succomberait aux assauts de la morale. C'en serait fait de notre société, de notre civilisation. Évanoui l'art, triompherait la honte.

L'art est jouissance comme le bonheur. Il est immoral comme lui. Vive l'argent ! Vive l'avant-garde ! Vive le communisme !¹¹⁷

En este sentido, el mismo Emperador de Asiria en la obra epónima de Arrabal le comenta al Arquitecto:

L'EMPEREUR. [...] Architecte, nous ferons de l'Assyrie un pays d'avant-garde, les pays sous-développés vivront à l'abri de la misère.¹¹⁸

Para concluir y defender al mismo tiempo la idea de que los artistas pánicos pueden formar parte de lo que se ha definido como *vanguardia*, aunque rechacen este término sin duda demasiado connotado, insistimos en la recuperación de la principal característica vanguardista que se da en dichos autores y que es ese antagonismo radical frente al orden establecido.

Las obras pánicas no sólo están en ruptura con la producción artístico-literaria de su tiempo sino que se adelantan en cierto sentido a su evolución lógica en un espacio geográfico concreto. Además cuestionan las propias instituciones del arte, la literatura y el teatro, haciendo que se tornen irrisorios y burlescos a través de toda una serie de fenómenos y procedi-

¹¹⁷ Topor, Roland, *Mémoires d'un vieux con* [1975], Paris, Balland/Seuil, coll. Point Virgule, 1999, pp. 138-139.

¹¹⁸ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* [1967], Paris, Christian Bourgois/L'Avant-Scène, n° 443, 1970, p. 25. Esta edición reproduce el texto de la primera representación de la obra llevada a cabo por Jorge Lavelli en París en el Théâtre Montparnasse el 15 de marzo de 1967. Todas nuestras citas de la obra harán referencia a esta edición.

mientos complejos y múltiples en los que el propio lenguaje jugará un papel preponderante.¹¹⁹

De este modo los Pánicos nos muestran la confrontación de dos situaciones antagónicas. Esta alternancia de comportamientos, de momentos, de sentimientos, esta *negatividad* marcada por una falta de unidad, de medida, de gusto y de lógica entendidos en un sentido *tradicional*, que tienen una finalidad satírica, contestataria, combativa e incluso destructiva, forma parte, sin lugar a dudas, de lo que se considera propiamente como vanguardia.

Ahora bien el objetivo de los artistas pánicos no será destruir por puro placer, sino destruir para construir un orden nuevo en el que la unidad, la medida y el buen gusto, como convenciones próximas a la intolerancia que suscitan la represión y la censura, no tengan cabida. Estas obras pánicas pueden por tanto considerarse como vanguardistas.

Nos gustaría, del mismo modo que a Józef Heistein,¹²⁰ que se definiera de manera precisa la noción de vanguardia y, ya puestos, que se definan de forma mucho más clara tantos y tantos «-ismos» que funcionan en la historia de la literatura y el arte. Desgraciadamente, o afortunadamente quizá, existe una gran diversidad de definiciones relativas a esas nociones; la imposibilidad de determinarlas con precisión no impide que sean útiles y funcionales en la teoría, la crítica y la historia del arte y la literatura.

¹¹⁹ Véase en este sentido Jarry, Alfred, « L'inutilité du théâtre au théâtre », in *Mercure de France*, septiembre 1896.

¹²⁰ Heistein, Józef, « Lignes de développement du drame d'avant-garde », in *Romanica Wratislaviensia XV*, *Op. cit.*, p. 30.

Proponemos por tanto, frente al rechazo natural de los Pánicos, el término de vanguardia –sin fanatismos ni estridencias–, muy eficaz, a nuestro entender, dada la imposibilidad de escapar al lenguaje y a las categorías, para emprender un análisis de ciertos procesos culturales del siglo pasado de capital importancia. Arrabal es plenamente consciente de la ardua tarea a la que se enfrenta el crítico.

Éstas [las antologías], por cierto, tienen nombres diversos. Hay quien habla del teatro del absurdo, hay quien las denomina teatro de vanguardia. ¿Por qué toda esa serie de nombres?, porque el crítico se encuentra confrontado a un teatro sobre el que no sabe qué decir y, por tanto, buscan sin encontrar la ilusión de que todas estas formas de teatro tengan un punto en común, cuando, en realidad, no tienen ninguno. Si tenemos alguna cosa en común es, sobre todo, el no ser fanáticos defensores del llamado teatro del absurdo.¹²¹

Aunque los Pánicos –Arrabal en particular– insistan en el nacimiento lúdico del Pánico, estamos convencidos de que, dada su vasta cultura, no debemos creerlos ciegamente, pues están dando fe una vez más del propio espíritu pánico. Sin embargo, aunque asumiéramos el nacimiento única y exclusivamente lúdico de esta palabra, nos vemos obligados a trabajar en crítica literaria con clasificaciones y etiquetas para poder sacar conclusiones de conjunto y encontrar un sentido a las creaciones de estos autores.

El término de *vanguardia* en general y de *pánico* en particular, como una expresión o manifestación de la misma, nos permitirá clasificar una obra novedosa y poliédrica de unos

¹²¹ Berenguer, Ángel, *Teoría y crítica del teatro*, *Op. cit.*, pp. 301-302.

EL COMPROMISO DE LA VANGUARDIA PÁNICA

autores muy concretos –en este caso Fernando Arrabal y Roland Topor– que, a pesar de sus diferencias, coincidieron en un momento muy preciso de su evolución, el más significativo y osado, a nuestro entender, de sus carreras de artistas.



{5}. CONTEXTO SOCIAL DE LA OBRA ARRABALIANA

La sociedad, tal como es ahora, es una catástrofe. Piensa también en quién está escribiendo, una persona que ha vivido en España, que se ha educado allí. Por eso reflejo la situación del país.¹²²

EN nuestro estudio hemos dejado de lado el análisis de las primeras obras de los autores –especialmente de Fernando Arrabal que es el más prolijo de los dos–, anteriores a los primeros años de la década de los sesenta, cuando empieza su contacto con el grupo surrealista y constituyen el Grupo Pánico. Sin embargo para poder entender la obra pánica es preciso hacer algunas apreciaciones sociales y políticas presentes esencialmente en el primer teatro de Arrabal, que perviven en su obra pánica y, a decir verdad, en el conjunto de su producción.

¹²² Isasi Ángulo, Amando Carlos, *Diálogos del teatro español de la postguerra*. Madrid, Ayuso, 1974, p. 240.

Queremos dejar claro sin embargo que no preconizamos una lectura social o política de la obra de los autores pánicos, aunque su proyecto vital está unido de modo inextricable a su obra. Ahora bien los comentarios que siguen serán muy valiosos para comprender el contexto social, político y cultural en el que germina la obra arrabaliana, el autor pánico que llega a París con un bagaje personal más traumático, fruto de una dictadura moral y política.

El propio autor justifica una visión social de su obra y se presenta a menudo como un testigo de una época fundamental en la historia, no sólo de España sino de Europa en el siglo pasado. Las obras fruto directo de estas vivencias, que no abordaremos en detalle por ser anteriores al Pánico, son las escritas antes de 1961 y engloban los títulos siguientes: *Pique-Nique en campagne* (escrita en Madrid en 1952 y publicada en París en 1961), *Le tricycle* (escrita en Madrid en 1953 y publicada en París en 1961), *Fando et Lis* (escrita entre Madrid y París en 1955 y publicada en París en 1958), *Cérémonie pour un Noir assassiné* (escrita en el Sanatorio de Bouffemont en 1956 y publicada en París en 1965), *Le labyrinthe* (escrita en el Sanatorio de Bouffemont en 1956 y publicada en París en 1961), *Les deux bourreaux* (escrita en el Hospital Foch de Suresnes en 1956 y publicada en París en 1958), *Oraison* (escrita en el Sanatorio de Bouffemont en 1957 y publicada en París en 1958), *Le cimetière des voitures* (escrita en París en 1957 y publicada en París en 1958), *Concert dans un œuf* (escrita en París en 1958 y publicada en París en 1965), *Guernica* (escrita en París en 1959 y publicada en París en 1961) y *La bicyclette du condamné* (escrita en París en 1959 y publicada en París en 1961), todas ellas obras de tea-

tro y *Baal Babylone*, primera novela del autor de carga fuertemente autobiográfica publicada en 1959.¹²³

Recordemos que el mes de febrero de 1956 Arrabal, ya en Francia y enfermo de tuberculosis¹²⁴ –enfermedad probablemente contraída durante los años de posguerra y penuria en España–, es trasladado desde el hospital de la Ciudad Universitaria donde residía –concretamente en la *Maison de l'Espagne* al disfrutar de una beca del gobierno francés para estudiar en París–,¹²⁵ al sanatorio de Bouffemont en el departamento de Seine-et-Oise, para ser posteriormente operado en el hospital Foch de Suresnes (Seine) el 8 de noviembre.

Estos meses de grave enfermedad y convalecencia constituirán un acicate impresionante para el autor que atravesará una de las épocas más difíciles en el terrero personal y más

¹²³ Para tener una visión más completa del primer teatro de Fernando Arrabal y concretamente de los orígenes sociales del mismo, véase el excelente trabajo, fruto de una tesis doctoral, de Ángel Berenguer publicado en francés: *L'exil et la cérémonie. Le premier théâtre d'Arrabal*, Paris, coll. 10/18, 1977, pp. 13-34. Podemos encontrar igualmente más información en español en la introducción que el mismo crítico hace a la edición española de Arrabal, Fernando, *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto, Op. cit.*, pp. 34-45.

¹²⁴ La familia materna se verá muy afectada por la tuberculosis. Aparte del autor, su tía Mercedes y su hermana Carmen la padecerán y su abuela Julia morirá aquejada de la misma dolencia.

¹²⁵ Ángel Berenguer señala a este respecto que su primer exilio es por tanto un exilio fisiológico debido a las consecuencias de la guerra civil. Este exilio se convertirá poco a poco en estético (reacción contra la literatura de manos atadas que se hacía en aquel entonces en España). Véase, Berenguer, Ángel, «Crono-biografía de Fernando Arrabal», in Arrabal, Fernando, *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto, Op. cit.*, p. 17.

prolíficas en el dominio de la expresión literaria, un claro exponente de escritura terapéutica.

En Bouffemont escribirá *Le labyrinthe*, *Cérémonie pour un Noir Assassiné* y *Oraison*, aparte de proseguir su entusiasta lectura de Samuel Beckett y Eugène Ionesco, que hasta entonces no conocía. Aprovechará igualmente para escribir al primero que le contestará inmediatamente, iniciándose de este modo una gran amistad,¹²⁶ hasta el punto de ponerle a su primer hijo Samuel en memoria a Beckett.

En cuanto a *Fando et Lis*, sigue siendo una gran referencia dentro del teatro arrabaliano y sin duda una de las más representadas en todo el mundo: Nueva York, Tokyo, Roma, París, Praga, sólo en 1964 y por citar únicamente las primeras. Nosotros no la analizaremos directamente por estar escrita anteriormente a la constitución *oficial* del Grupo Pánico.

Esta obra fue puesta en escena por primera vez por el propio Alejandro Jodorowsky, el otro fundador de primera fila del grupo, en el mes de noviembre de 1961 en México, tres meses antes de la creación en París de dicho grupo.

El mismo Jodorowsky la adaptará magistralmente al séptimo arte en 1967, en una película epónima llena de fuerza poética y con un progreso narrativo muy sugerente, constituyendo de este modo uno de los ejemplos mejor logrados en los que una obra teatral es transformada en fábula y de ahí en narración visual. Este hecho demuestra que los trasvases entre

¹²⁶ Numerosos artistas y escritores residen en esa época en esta institución, entre los cuales destacan Premien, Fedoroff, Maceda. El músico de jazz Bud Power llega a grabar incluso un álbum que lleva por título *Blues for Bouffemont*.

los autores pánicos se habían iniciado muy tempranamente, incluso antes de la constitución del grupo.

No debemos olvidar igualmente de este período su primera novela autobiográfica y piedra angular de toda su producción posterior, *Baal Babylone*, publicada por Julliard en 1959.

No obstante, en estas primeras obras encontramos ya, tanto estructuralmente como temáticamente, muchos de los elementos que se verán desarrollados durante la época pánica; obras en las que el autor nos presenta universos circulares y cerrados desde el punto de vista del espacio, donde pululan personajes rodeados de objetos degradados y situados en un tiempo presente.

Se trata de unos entes de ficción dotados de un lenguaje imperfecto –que recuerda continuamente el ludismo infantil– y que reaccionan bruscamente ante el mundo exterior; lo que pone de manifiesto su extrañeza –por no decir alienación– y lejanía del mundo que les viene dado como *real*.

No obstante *Fando et Lis* permanecerá unida, de forma simbólica y azarosa al mismo tiempo, a la creación pánica posterior, ya que en 1963 Fernando Arrabal será invitado a la Universidad de Sydney en Australia con motivo de la representación de esta obra junto a *Les deux bourreaux*.

En esta universidad, el día 3 de agosto, Arrabal pronunciará la célebre conferencia que se constituirá en «manifiesto pánico», bajo el título de *L'homme panique* y que llegará al público español dos años más tarde en el número CXIII de la revista *Papeles de Son Armadans* (agosto de 1965).

El personaje de Lis de *Fando et Lis* o de Lys –que aparece por lo demás con diferentes deformaciones gráficas en repeti-

das ocasiones y en toda su producción– de *Ars Amandi* está directamente inspirado en la esposa del autor, Luce. Esta anécdota sobre el nombre de su compañera no deja de ser a la vez entrañable y significativa para comprender el sentimiento de extrañeza o extranjería que sienten el autor y sus personajes.

Es sabido que los hispanoparlantes tienen dificultades para pronunciar la *u* francesa, sonido situado entre la *u* y la *i* españolas, pero mucho más próximo a esta última para un oído inexperto. Arrabal, a su llegada a París, posee un fuerte acento español y llama a esta estudiante de literatura española Lis en vez de Luce. Es más, en un curso reciente (junio de 2002) titulado *Arrabal: 70 años de autoteatro* en Bilbao –dentro de las actividades de verano de la Universidad del País Vasco–, al que fuimos amablemente invitados, el autor seguía llamando a su esposa Lis.

La mala pronunciación del francés por parte de Arrabal hace que el nombre de Luce suene a Lis en sus labios, y que así, o con pequeñas alteraciones –Lys, Syl, Arlys...–, este personaje se convierta no sólo en homenaje a su fiel y bondadosa compañera –Lis o la bondad, así la define Fernando–, sino en obligada referencia de una obra por esencia lírica y autobiográfica. Luce –Lis–, profesora de la Sorbona, recientemente jubilada, ha sido la magnífica y humilde traductora de toda su obra, aunque su nombre no aparezca reseñado por ninguno de los volúmenes franceses que la componen.¹²⁷

Arrabal se casará con Luce Moreau, que ha sido pues hasta su jubilación profesora de literatura española de la Sorbona,

¹²⁷ Torres Monreal, Francisco, «Apuntes para la vida de Fernando Arrabal», in Arrabal, Fernando, *Teatro Completo II*, *Op. cit.*, p. 2122.

el 1 de febrero de 1958. Además, como siempre lo ha defendido Francisco Torres Monreal, es la extraordinaria traductora de la obra de este autor de origen español que forma parte de la literatura francesa actual gracias a este excelente trabajo de traducción.¹²⁸

En este sentido en 1974 el propio Arrabal en uno de sus múltiples viajes a Estados Unidos, concretamente en una conferencia en la Cornell University y en la State University of New York en Albany, reconoce por primera vez el carácter español de su obra y el grandioso trabajo de su mujer.

No hay que olvidar tampoco otro factor importantísimo en mi vida: la decisión de unirme a una chica francesa que, con el tiempo, será elemento determinante en mi obra. Todo esto

¹²⁸ En efecto Francisco Torres Monreal es uno de los críticos que más se ha empeñado en recuperar el papel fundamental de Luce Moreau en la obra arrabaliana. Su mujer siempre ha permanecido a la sombra del genio, pero parece ser que su papel es capital para que la obra arrabaliana sea conocida en el mundo entero y forme parte de la literatura francesa. Sobre este excelente trabajo de traducción Ángel Berenguer afirma: «Luce es hoy profesora en la Sorbona y ha sido siempre su excelente traductora al francés. Debo aclarar, pues, que Arrabal ha escrito siempre y escribe su obra en español. Una vez traducida por su esposa, suele retocar, ya en francés, el manuscrito original». *Teoría y crítica del teatro, Op. cit.*, p. 117. No podemos dejar de precisar, no obstante, que las primeras ediciones de sus obras siempre, por lo menos hasta fecha muy reciente, ven la luz en francés. En esas primeras obras nunca se indica que hayan sido traducidas, no figurando ningún nombre de traductor. Solamente en las publicaciones más recientes como *Un esclave nommé Cervantès*, Paris, Plon, 1996, se indica: «Traduit de l'espagnol par Luce et Fernando Arrabal». Por esta razón quizá Geneviève Serrau destacara en 1966: «Cet Espagnol qui écrit en français –mais rêve en espagnol–», *Histoire du «nouveau théâtre»* [1966], Paris, Gallimard, coll. Idées, 1981, p. 153.

tiene un aire de cuento de hadas. Pero debemos recordar que todo cuento de hadas contiene, a su vez, un carácter simbólico muy preciso. Es como si el destino, como si Dios, hubiera querido mostrarme que había la posibilidad de elegir entre el bien y el mal. Que el bien existía y también el mal, y que había abandonado el mal, es decir, España (con su nacionalismo, sus valores, su fascismo, la enfermedad, la dificultad de vivir, la imposibilidad de escribir...), y todo ello para alcanzar un bien. Un bien de cuento de hadas, un bien que se presentaba ante mí de una manera mágica. A partir de ese momento me da la impresión que hay en mi vida un carácter apoteósico que consiste en realizar lo que parece increíble.¹²⁹

Ángel Berenguer es el crítico de la obra teatral de Arrabal que más ha profundizado sobre los orígenes sociales de su teatro que se encuentran sin duda en la España de la inmediata posguerra.

Desde su punto de vista la obra arrabaliana habría nacido pues de la visión desesperada de un sector de la sociedad española que se opone a un proceso histórico en el que se ve impuesto un sistema totalitario. El autor materializaría de este modo en su obra la imposibilidad total de comunicación con un sistema que le es completamente extraño e inaccesible. Para ello elegirá la forma de la ceremonia, por lo demás muy presente en la etapa pánica.

Así toda la repetición de continuos rituales dará sentido a los vagabundeos y la alienación de los personajes, que se enfrentan en vano a un acto continuo de comunicación desesperada e imposible. De este modo y siguiendo los esquemas —que pasan por el prisma deformador de la memoria— de la ce-

¹²⁹ Berenguer, Ángel, *Teoría y crítica del teatro*, *Op. cit.*, p. 296.

remonia religiosa, tan presentes en su infancia, el autor trata de establecer un contacto con un universo superior.

Formalmente este ritual le permite reencontrar los orígenes míticos del teatro, dado que la ancestral y terrible tragedia implícita en la ceremonia religiosa es reinventada y actualizada en cada momento por los personajes. Para conseguirlo, utilizarán un lenguaje y unos gestos altamente codificados que contribuyen a reforzar la idea de ceremonial. Sin embargo esas herramientas adquiridas socialmente pronto resultarán precarias –incluso inútiles– pues no les permiten comunicarse con el sistema, ente superior que sigue siendo a sus ojos una realidad exterior todopoderosa.

De este modo, al acabar la ceremonia del drama, la tragedia de su fracaso se impone, lo que conlleva la destrucción; o bien mueren o bien permanecen inertes e inmersos en su incapacidad de comprender o de comunicar. Su pasado sólo les servirá para clasificar y ordenar inútilmente los ritos del presente, no vislumbrándose en ellos ninguna posibilidad de futuro.

A menudo se compara a los personajes arrabalianos con los niños, y esto en la medida en que se les pide que se comporten como adultos en un mundo de adultos, pero se les niega a su vez la entrada en ese sistema creado por y para los adultos. Cada gesto se convierte por tanto en un juego de niños para los que la aventura de la creación adquiere el sentido grotesco de una tragedia de la cotidianidad.

La ceremonia constituye pues la forma apropiada encontrada por el autor para expresar la ruptura con el sistema, propia de la vanguardia. Una fractura que supone una toma de

conciencia y que se concretiza en la vida del autor por su exilio político.

Esta «mediación estética» funcionaría como una estructura significativa ya que hace sensible y visible la ausencia de perspectivas de un colectivo que debe recurrir a la utilización de un sistema repetitivo e inadecuado para expresar la ausencia total de futuro en su relación con un universo incomprensible, que lo condena a aniquilarse.

Podríamos resumir esta idea afirmando que las primeras obras de Arrabal, que dejan una secuela enorme en su producción posterior y especialmente en la época pánica –ya que el propio autor ha afirmado en numerosas ocasiones que siempre está haciendo la misma obra–, dan debida cuenta, simbólicamente en la ficción, de la visión del mundo del sector vencido en la Guerra Civil; especialmente de esa pequeña burguesía, generalmente culta por lo demás, que desarrolla un sentimiento de conciencia de ruptura radical con el sistema. El propio autor añade que «es lógico que no haga florituras, que no pinte de rosa una sociedad corrompida».¹³⁰



¹³⁰ Isasi Ángulo, Amando Carlos, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, *Op. cit.*, p. 241.

{6}. ANTECEDENTES Y TRASVASES PÁNICOS

{6.1}. EN ESPAÑA: EL POSTISMO

CON pretensiones estético-literarias de vanguardia, el Postismo nació en Madrid en 1945, en uno de sus cafés literarios más anacrónicos, el Castilla, en la calle de las Infantas. La noche de Reyes Magos de aquel año, tres poetas, uno andaluz –Carlos Edmundo de Ory–, otro madrileño romanizado –Eduardo Chicharro, hijo– y un tercero italiano –Silvano Sernesi– se pronuncian en abierta rebeldía contra la escuela y huestes de Garcilaso.

El grupo publicará, como cualquier movimiento de vanguardia que se precie, tres manifiestos. La publicación del *Tercer Manifiesto del Postismo* en 1947, marca –según señala la críti-

ca-¹³¹ el inicio de un declive sazonado por la incomprensión y la cerrazón ideológica.

La hostilidad contra el movimiento tal vez tuvo por una de sus causas su lúdica visión de la escritura surrealista. Aunque tenga premisas aparentemente cercanas en teoría, rechazan en la práctica las rígidas reglas de los franceses. Aunque la exaltación de la imaginación –el lúdico advenimiento de la imaginación creadora– y la denuncia de todo prejuicio que la pudiera constreñir emparenta el movimiento con el surrealismo, no obstante dicha filiación fue radicalmente negada por Ory quien sostenía que el subconsciente obra negativamente en poesía, por su calidad particular, puesto que funciona suelto y horrible, excrementado, como ocurre en la realización surrealista: mero virus biológico.

Ory insiste apasionado en que no son hijos de los surrealistas –veremos como las filiaciones o las paternidades, más bien la ausencia de ellas, será un tema esencial en estos grupos– que son, a sus ojos, unos artistas fríos, operadores del vacío de la voluntad y cadáveres del pensamiento. Frente a éstos, los postistas serían hombres cálidos, tropicales y hasta animalescos.

Su ideario, que estimulaba la desintegración lingüística técnicamente controlada, voluntaria y una cosmovisión onírica, no fue comprendido en una España dominada por el sectarismo cultural y los compromisos políticos. Pero su influjo

¹³¹ Para ampliar la información sobre el Postismo, véase el excelente estudio de Pont, Jaume, *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia. Estudio y textos*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987. Véase igualmente Navas Ocaña, M^a Isabel, *El Movimiento Postista. Teoría y Crítica*, Las Gabias, Adhara, 1997.

acabará percibiéndose sin lugar a dudas en el Grupo Pánico allende los Pirineos; o si nos quedamos a este lado, en las raíces lingüísticas del Teatro Furioso del postista Francisco Nieva. Otros creadores como la poetisa Gloria Fuertes no serán ajenos a la influencia postista.

Los críticos, principalmente Ángel Berenguer como veremos a continuación, han señalado los elementos constituyentes de la dramaturgia arrabaliana susceptibles de una filiación estética postista: rebeldía de la imaginación, carácter lúdico de la obra de arte, valor rítmico y sonoro de la palabra como instrumento de liberación del subconsciente, imposibilidad de comunicación entre los órdenes del hombre y la institución opresiva; características que aparecen magistralmente representadas en obras como *El Triciclo*.

En dicha obra la policía hace uso de un lenguaje completamente desarticulado e irrecuperable en términos lógicos. En último término, también resalta en el teatro pánico la exploración del mundo de la infancia y su lenguaje: la libertad, la bondad, la pureza y la inocencia, en un mundo de prohibiciones. Estos rasgos se complementan con otros: la exaltación de la memoria y la precisión técnica, la presencia del humor con tendencias a la paradoja y al disparate y, como presupuesto básico, la exclusión del arte realista.

Los postistas contaron con la ayuda de algunos intelectuales y *gacetilleros* de moda en el Madrid literario de la época como Ignacio Aldecoa o Julio Trenas, pero la inmensa mayoría de estudiosos y doctos se tomaron el postismo a broma. Francisco Nieva denunciaba que se había convertido en víctima de las fobias más incomprensibles.

También ha pasado a la historia de las curiosidades literarias la protagonizada por Camilo José Cela quien, con aires tremendistas y dejándose llevar por el carisma de la figura vacilante y esquelética de Carlos Edmundo de Ory –un puro garabato vertical–, se dejó fotografiar con el postista en sus brazos, no sin antes exclamar que primero era el Postismo y luego la antropofagia. Para Cela, llegará quizá un buen día en el que nos alimentaremos de jóvenes poetas.

Sin embargo, un crítico tan perspicaz como Eugenio d'Ors, llegó a referirse al Postismo como renacimiento del *sobrerrealismo* y parte de la tercera cosecha de gloria del espiritualismo romántico de autores como Hölderlin, Gérard de Nerval, Lautréamont y sobre todo William Blake; espíritu que nos parece volver a encontrar en los pánicos y en Roland Topor de manera muy particular.

Y llegamos a la tercera cosecha de gloria. [...] a la nueva aurora del Postismo, que inventaron Chicharro hijo y Edmundo de Ory y que se ha extendido rápidamente en Cádiz... Postista o sobrerrealista, de todos modos, cierto estado de sensibilidad votado al desorden y al sueño ha debido buscarse vigías, a cuyos faros evitar naufragios completos, ya que a los medionaufragios se compligiera. Toda revolución tiene sus clásicos; toda asonada, sus disciplinas. En guisa de faros, ha podido tomar algún movimiento, al cual el reloj de arena de Saturno perdona el seguir llamándose «joven», la sombra de Hoelderlin, el fantasma de Gerard de Nerval, el ectoplasma del Conde Lautremont [sic]. Como en una procesión de luciérnagas, el nombre de William Blake ha encontrado igualmente, para aquéllos, en fila.¹³²

¹³² D'Ors, Eugenio, «William Blake (Novísimo Glosario) [1945]», in Pont, Jaume, *El postismo*, *Op. cit.*, pp. 436-437.

Se podría pensar que los postistas quisieron vertebrar el clima cultural de Europa desde una vanguardia genuinamente española, pero sus dos revistas *Postismo* y *La Cerbatana* murieron de inanición.¹³³ En efecto, fruto de la estética discordante de los tres creadores nacen en 1945, a la par que el movimiento, ambas revistas cuyos únicos números contienen en esencia no sólo las teorías sino las contradicciones del propio grupo. Por otra parte, la crítica oficial convirtió a sus protagonistas en histriones y así fueron, seguro que injustamente, olvidados.

Berenguer establece una relación directa entre Fernando Arrabal y este grupo de marginales que se opone al sistema y que llevan su ruptura a todos los elementos del discurso cultural, que cultivan el humor, la paradoja y la imaginación y que otorgan un valor primordial a las posibilidades de la poética superrealista; lo que no quiere decir que exista —como hemos apuntado— una unidad claramente identificable y ajena a las contradicciones a las que se enfrentan.

No cabe la menor duda que Arrabal los frecuentó y conoció a la perfección y encontró en su seno el primer, y quizá único, eco en España a sus preocupaciones estéticas.¹³⁴ Así en relación con el Postismo Arrabal precisa:

¿Por qué me convence el postismo? Del postismo me interesa lo que atraerá más tarde el surrealismo, el dadaísmo, los jóvenes beatniks, y lo que me llevará, más tarde a crear el pánico. Me conmueve su rebeldía. Son gentes que se interesan por el

¹³³ Para tener información detallada sobre ambas revistas, véase Pont, Jaume, *El postismo*, *Op. cit.*, pp. 165-185 y 187-208.

¹³⁴ Véase igualmente a este respecto Berenguer, Ángel, «Génesis postista del primer teatro de Fernando Arrabal», in Arrabal, Fernando, *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*, *Op. cit.*, pp. 45-59.

arte y sin embargo adoptan posiciones consideradas como deleznable y suicidas.¹³⁵

La bibliografía sobre el Postismo es bastante somera, a pesar de que algunos investigadores –como los señalados Pont y Navas Ocaña– se hayan entregado de lleno al estudio de estos grupos de vanguardia españoles; lo que nos parece significativo para comprender el carácter marginal del movimiento. Los postistas no tenían ninguna implicación peligrosa desde el punto de vista político, respetaban el pasado y se mostraban escépticos frente al futuro.

La historia les daría la razón puesto que la revista *Postismo* a la que aludíamos fue censurada rápidamente, lo que confirmó su pesimismo fundador. Su único objetivo aparente era restablecer toda una serie de valores perdidos y dar rienda suelta a un conjunto de ideas nuevas que pedían ser ferozmente expresadas. Proclamaban también el anhelo de conocer la literatura extranjera. Y por último recurrían a un «arte espontáneo», que se correspondería con el de los niños y los salvajes.

Veamos a continuación cuáles serían los rasgos específicos o comunes más evidentes entre el Grupo Pánico –concretamente Fernando Arrabal pero también los demás– y el Postismo. Se podría hablar en primer lugar de la importancia de la memoria.

En efecto en el *Primer Manifiesto del Postismo* publicado en la revista *Postismo*, Chicharro definía al movimiento del modo siguiente:

¹³⁵ Berenguer, Ángel, *Teoría y crítica del teatro*, *Op. cit.*, p. 295.

El Postismo es el resultado de un movimiento profundo y semiconfuso de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior por cuya función o ejercicio, la imaginación exaltada automáticamente, pero siempre con alegría, queda captada para proporcionar la sensación de la belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas rígidamente controladas y de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo.¹³⁶

No sólo la memoria sino también la precisión técnica y la importancia de la imaginación son elementos clave en la estética de Arrabal de modo particular y del Grupo Pánico en general, del mismo modo que el lenguaje « des enfants et des sauvages » constituiría otro *leitmotiv* señalado constantemente por la crítica desde el primer artículo de Geneviève Serrau.¹³⁷

Otro tema recurrente en los autores pánicos¹³⁸ y de modo muy especial en Roland Topor es el humor, al que dedicaremos un capítulo más extenso en este trabajo. El humor estaba ya presente de forma manifiesta en los postistas que comentan al respecto:

¹³⁶ Revista *Postismo*, n.º 1 y único, Madrid, enero de 1945, pp. 12-13. Se trata de dos páginas dobles plegables que contienen el referido Manifiesto. La revista consta de 16 páginas. Como directores figuran Silvano Sarnesi y Carlos Edmundo de Ory y como redactor técnico postista Chicharro Hijo.

¹³⁷ Serrau, Geneviève, « Un nouveau style comique, Arrabal », in *Les Lettres Nouvelles*, Paris, nov. 1958.

¹³⁸ Véase a este respecto Guiral Steen, María Sergia, *El humor en la obra de Arrabal*, Madrid, Playor, 1988.

Y no nos despedimos del atento lector sin dejar bien sentado el siguiente concepto: en el Postismo hay siempre un vaho de humorismo [...].¹³⁹

De este modo se forma el carácter *marginal* de los postistas y del joven Arrabal que se verá ampliamente perfeccionado en el Grupo Pánico y especialmente con la aportación altamente genuina de Topor.

No cabe la menor duda de que frente al realismo cultivado en España durante los años 50 por la gran mayoría de los artistas, se alza el culto de la imaginación del movimiento postista y del propio Fernando Arrabal, que buscan en el subconsciente nuevas e inusitadas formas para expresar y dar visibilidad a su ruptura radical con el tiempo presente que les ha tocado vivir y que se materializa en el sistema totalitario impuesto.

Es importante tener en cuenta igualmente el carácter lúdico de la creación postista, altamente significativo y presente en las posteriores creaciones pánicas. Recordemos los continuos juegos-ritos en el teatro de Arrabal o la infinidad de situaciones lúdicas en la obra de Topor, que tiene como propio punto de partida un peculiar ludismo fundador que lo impregna todo.

¹³⁹ Revista *Postismo*, *Op. cit.*, p. 16. En esta última página de la revista los objetivos del grupo quedan definidos en un triple objetivo: dar al lector una visión panorámica del campo de las artes, sensibilizar los criterios estéticos y dejar bien sentado el concepto de humor como elemento constitutivo del Postismo.

Hay obras cumbres que son tan sólo 'juego', y en el Postismo el 'juego' es ya la base de su técnica.¹⁴⁰

Sin embargo hay que señalar que existen también grandes diferencias entre el movimiento postista y el Grupo Pánico o las figuras particulares de Fernando Arrabal y Roland Topor –cuya obra y forma de entender el Pánico también es muy distinta aunque haya unas líneas estéticas, vitales y sociales comunes–, empezando por la supervivencia.

Aunque los pánicos hayan sido carne de cañón de muchos críticos defensores de los principios inamovibles de la Literatura y el Arte, su obra ha impregnado todos los campos del quehacer cultural y social durante más de cuatro décadas.

En el caso concreto de Arrabal, que es, recordémoslo, el único pánico que estuvo en contacto directo con los postistas, su obra –y concretamente su teatro– adquiere una dimensión extraordinaria en el ámbito del teatro mundial y se aleja progresiva e irremediabilmente de la evolución de los postistas españoles.

Así, una vez manifestadas estas concomitancias, no podemos en absoluto considerar a Arrabal como un autor *postista*, entre muchas otras razones porque en ningún momento formó parte oficialmente del movimiento.

A pesar de que Ángel Berenguer se empeña en dejar muy claras estas influencias en el autor antes de cruzar los Pirineos, se trata en realidad de poner de relieve esta inquietud y esta sensibilidad estética, que estaba germinando en ese momento en España –como en otras partes del mundo– en el seno de una juventud que tenía unas miras de mucho mayor alcance

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

que la mirada involucionista y anquilosada del poder establecido.

Este antecedente español en Fernando Arrabal permite contrarrestar la idea, defendida durante mucho tiempo –como hemos visto con anterioridad– por ciertos críticos y autores –sobre todo franceses pero también españoles– que, por ignorancia o desprecio, se han limitado a señalar en el autor una manía trasnochada de imitar todo lo que es extranjero. En definitiva sostienen que su obra no es más que una pura copia, suerte de amalgama, de los surrealistas, de los autores del absurdo francés y esos hijos bastardos de Artaud que serían el Living Theatre y Jerzy Grotowski. Como ya hemos demostrado se le incluye muy a menudo dentro de los denominados autores del absurdo, pero siempre en segundo o tercer lugar, por no decir el último.

Es evidente que al poner de manifiesto la existencia y el conocimiento por parte del autor del movimiento postista –que por lo demás coincide en el tiempo con el surrealismo francés–, se comprende mejor que dicha estética ya formaba parte del propio Arrabal.

No obstante queremos insistir en que no nos parece tan importante encontrar la génesis de dicha estética en los autores pánicos o hacer palpables sus diferencias, sino más bien resaltar lo que tienen en común. Si optamos por la síntesis podemos afirmar que lo que está en la base de todos estos movimientos es una nueva estética general que se concretiza y toma cuerpo de una manera particular en cada país, movimiento, grupo o autor concreto. El propio Arrabal comenta en este sentido:

El único grupo rebelde que yo conocí en España (nunca conocí un grupo rebelde político, solamente conocí un grupo rebelde y era literario) el postismo [...] tenía puntos comunes con los movimientos franceses. Uno de ellos, el más capital, era la rebeldía. El rechazo de toda forma de poder se convertiría en elemento capital de lo que yo llamaría esa especie de anarquismo tranquilo, de carácter cristiano, tan peculiar. Ese anarquismo que se inspira en los profetas judíos y en el mensaje de Jesús.¹⁴¹

De este modo se puede concluir –como hace Berenguer– que Arrabal llegará a París con esta suerte de sobrerrealismo o superrealismo muy especial y que su aportación particular al surrealismo francés y al Grupo Pánico se podría sistematizar en la materialización de un universo cerrado y sin perspectivas, vehiculado por toda una serie de juegos y rituales de unos personajes desarraigados, que se sirven de un lenguaje inapropiado –marginados en suma– y que luchan sin cesar –quizá inútilmente– por escapar de ese mundo hostil, guiado por normas y servilismos abstrusos, ininteligibles y alienantes. Un sistema, en resumidas cuentas, que hurta al individuo la libre disposición sobre su propia persona.

Juan Bravo Castillo resume a la perfección ese crisol, donde se mezclan la fantasía del autor y la imagen nueva que proyecta, propia de la vanguardia –y que quizá percibió inmediatamente Breton–, ese mestizaje de culturas, esa amalgama –sumamente fértil– de lo tragicómico e irreverente, de pasado y futuro, de lo español y lo francés, ese espíritu bastardo que rechaza dogmas, encasillamientos y fronteras, ese talento definitivamente vanguardista.

¹⁴¹ Berenguer, Ángel, *Teoría y crítica del teatro*, *Op. cit.*, p. 296.

Connaître Arrabal implique de pénétrer dans un monde dense et génial : deux cultures parfaitement amalgamées, comme le sont la française et l'espagnole, et un destin : celui de l'Espagnol qui, fuyant une terre hostile par nature, se réfugie à Paris et s'érige en avant-gardiste.

Arrabal, qui porta le message d'Artaud à ses conséquences ultimes, qui franchit des barrières que ni Beckett ni Ionesco ni Adamov ne rêvèrent de franchir, qui assimila comme personne les messages de Calderón, Lorca et surtout l'admirable Valle-Inclán, est pour notre génération –celle de Mai 68– un symbole vivant, notre meilleur ambassadeur.

Romantique errant et classique de style, investigateur génial et avant-gardiste exemplaire, Arrabal a fait de la littérature le fortin de ses rêves oniriques, de sa liberté et de son ingéniosité débordante. Il a su utiliser avec sagesse ce que renferme l'âme espagnole de tragicomique et d'irrévérencieux, tout cela mêlé dans le creuset de sa fantaisie et offrant une image nouvelle, non seulement avec son œuvre mais aussi avec sa propre personne, pas toujours comprise, mais toujours vénérée par ses innombrables amis.¹⁴²



¹⁴² Bravo Castillo, Juan, «Arrabal», in Glibota, Ante, *Arrabal Espace*, *Op. cit.*, p. 321.

[6.2]. EN FRANCIA: EL SURREALISMO

AL llegar a Francia Fernando Arrabal tiene unas ansias inconmensurables de experimentar todo lo que para él había estado prohibido en España. Trata a toda costa de conocer más a fondo las ideas y personas anarquistas, pero se sentirá especialmente atraído por el comunismo, puesto que era lo más condenado por el régimen franquista. Así cuando sale del sanatorio, ya repuesto de su operación y de la tuberculosis, se pondrá en contacto con la gente que está en la Ciudad Universitaria.

Luce y yo, vamos todos los días allí y nos ponemos en contacto con un policía estalinista que está en aquel momento [...], Manuel Ballesteros, [...] enviado por el partido para buscar intelectuales. Reclutar. Supo que yo hacía teatro. En las charlas de café hablábamos, yo era un fanático de teatro, de mi teatro, del teatro nuevo. Entonces yo, contaba las obras de Ionesco y de Beckett a los chicos del café y les hacía partirse de risa, porque era algo tan insólito y tan nuevo, que se morían de risa. Cuando yo les contaba *El triciclo*, la gente se meaba de risa y no se podían contener. Además yo lo defendía como el único teatro que se podía hacer, todo lo demás eran porquerías. Entonces él, él que era autor de teatro, venía allí, con sus historias de Sófocles, etc. Un teatro tradicional. Había una especie de querrela. El defendía cosas así, de tipo clásico y yo cosas de vanguardia. [...] De pronto, observamos que allí ha ocurrido algo muy grave. Nos vienen a contar que Manuel

Ballesteros ha dicho que Luce y yo somos agentes terribles, policías franquistas... Una manera de eliminarnos. [...] no sé qué datos, que cosas llegaría a decir, que mucha gente se las creyó.¹⁴³

Esta anécdota contada por el propio autor le servirá en cierto modo de escarmiento. Arrabal decide cortar con los españoles y hacer su teatro «a su aire», como él mismo sostiene, sin tener que preocuparse «de lo que pueda opinar tal partido, o tal otro».

El hecho de cortar el cordón umbilical simbólico con los españoles le permitirá al autor ser independiente y abrirse a otros círculos culturales que estaban en ebullición en ese momento en París como el surrealismo, que aún contaba con una gran actividad y un gran número de adeptos tras más de dos décadas de producciones, teorías y encuentros. Le dará además y sobre todo la oportunidad de conocer a Roland Topor, con el que el autor –como gusta de contar– perderá su acento y sus raíces pero recuperará sus piernas, puesto que un artista no tiene ni patria ni raíces sino piernas.

El propio Fernando Arrabal rememora esos contactos que mantuvieron, tanto él como Roland Topor, con los surrealistas. Incluso dice que vio media docena de veces a Buñuel –junto a Jodorowsky y Topor entre otros– en ambiente surrealista.

Relata el autor –con un símil torero que nos da el tono del personaje– la manera en que, todos los días a las seis en

¹⁴³ Berenguer, Ángel, «Entrevista con Arrabal en Saratoga Springs», in Berenguer, Ángel y Joan (eds.), *Fernando Arrabal*, Madrid, Fundamentos, col. Espiral, 1979, pp. 61-62.

punto de la tarde, André Breton entraba en el parisiense café *La Promenade de Vénus*:

Atravesaba los umbrales con el empaque y la tiesura de Curro Romero haciendo el paseíllo en el silencio de la Maestranza. Al fondo y a la izquierda, como convenía a semejantes contertulios, los asiduos esperábamos en torno a una larga mesa. En aquellos tiempos, 1961, 1962, 1963, existía un gran espejo que tapaba la pared. De vez en cuando, un atasco inmoviliza el taxi que me conduce por el cruce de las calles Louvre y Coquillière, en la esquina misma del café... pero desde hace tres decenios me he jurado no volver a entrar en este «lugar de la morriña de cuyo nombre sí quiero acordarme».

Breton, en cuanto se asentaba en su silla, cruzaba sus manos en su espalda y ritualmente bebía el primer trago de su *ballon de rouge*, que traduciríamos a lo bestia, pero con inesperado acierto, por *balón de rojo* o *copón de tinto*. Acto seguido se contemplaba en el espejo. Y con razón. Con su blanca y flotante cabellera, su mirada aguileña, su majestuoso donaire, ya no era el adolescente guaperas de sus años mozos, sino un venerable poeta de 70 años con la hermosura y la fiereza de la gallardía desparramada en un espacio siempre desmesurado.¹⁴⁴

No es nuestra intención entrar aquí en el titanesco esfuerzo de realizar un estudio pormenorizado –ya sea histórico, literario, ético o estético– del movimiento surrealista; tarea que nos alejaría irremediabilmente de nuestros propósitos.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Arrabal, Fernando, «¡Surrealistas!», in *Visiones de Fernando Arrabal*, *Op. cit.*, p. 83.

¹⁴⁵ Pocos movimientos artísticos y literarios cuentan con una bibliografía tan extensa como el surrealismo. Véase, simplemente a título de ejemplo y por coincidir con la época del Pánico, Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme. Documents surréalistes*, Paris, Seuil, 1970. Véase igualmente

Hemos de decir igualmente que pocos términos aparecen en nuestros días tan connotados como el vocablo *surrealismo*, que muchos relacionan comúnmente con absurdidad, desorden o incoherencia. El mismo Claudel identificaba surrealista con pederasta, nada más lejano de los preceptos del mujeriego –no nos atreveremos a decir machista y homófobo– Breton. Toda esta amalgama –esta vez bastante empobrecedora– nos parece razón suficiente para que los pánicos repudien su identificación como surrealistas.

Resaltaremos únicamente aquellas características surrealistas que, a nuestro entender y de manera general, perviven en el Pánico, aún sabiendo y partiendo de la base de que los propios autores rechazan estas vinculaciones. De hecho se alejaron muy pronto, en un sonado cisma –los pánicos no pueden evitar su condición y vocación nata de herejes, felones, traidores, asesinos, bastardos... de doctrinas, dogmas u órdenes–, de las sotanas de quien quizá pueda ser considerado como el Papa de las artes y las letras del siglo XX.

Podríamos decir que, si algo del espíritu surrealista permanece en Topor y Arrabal, debemos buscarlo en ese anhelo de ruptura y de aventura colectiva, que sobrepasa la literatura y que engloba las manifestaciones más diversas, pasando por el arte, la política, la sociedad, la filosofía, la ética y por supuesto la estética.

Bonnet, Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975. En cuanto a las obras surrealistas y para tener una idea general, véase, por su reciente aparición, Chénieux-Gendron, Jacqueline (établie et présentée par), « *Il y aura une fois* ». *Une anthologie du Surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002 y por supuesto Breton, André, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988. Edición de Marguerite Bonnet.

También en los pánicos encontramos un espíritu de protesta contra la historia y los regímenes políticos y sociales que les ha tocado vivir. Los surrealistas se empeñaron en demostrar que lo que no tiene sentido no es su arte y su literatura sino la guerra, con sus monstruosidades y sinrazones.

Aunque Arrabal y Topor no experimentaron en sus carnes las calamidades de la I Guerra Mundial —contra la que se insurgen los surrealistas—, sí que vivieron otras dos muy de cerca: la segunda contienda mundial por parte de Topor con el consabido holocausto nazi y la Guerra Civil española por parte de Arrabal.

Bien es cierto que habría que remontarse al rumano Tristan Tzara y al Zúrich de 1917 para encontrar el germen de esta empresa de subversión y contestación radical contra el orden establecido, que defendieron con total convicción artistas y literatos como Francis Picabia o Georges Ribemont-Dessaignes.

El Pánico retomaría en este sentido las premisas dadaístas. Dada, como el Pánico, no se define. Dada es acción. Dada se vive. Dada, aullido de los dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias, de la vida en suma.

No podemos negar que el arte pánico está profundamente marcado por sus predecesores dadaístas y surrealistas, llegando para muchos a superarlos. Sin embargo nos parece, a nuestro entender, continuador de un conjunto de ideas propias a esa época en particular y características del arte de vanguardia en general y que se podrían resumir en la abolición de todas las convenciones y en la mezcla de todos los géneros. En el teatro veremos por tanto que las obras se caracterizan por

una mezcla de comedia, tragedia, drama burgués o farsa y formas de expresión como lo cómico, lo trágico, la fantasía, lo onírico, lo realista...

Encontramos igualmente la abolición de la lógica del discurso en la propia esfera del lenguaje –lo que conlleva una aparente incoherencia entre las palabras o las frases– y la invención de palabras sin significación determinada que se cargan de un nuevo sentido. En el campo concreto de la comunicación entre las personas –que se visualiza esencialmente en los diálogos teatrales–, asistimos a una ausencia de unión aparente entre las réplicas de los personajes, que se manifiesta particularmente en las obras arrabalianas, con los cambios bruscos y continuos de planos ficcionales, de lo exterior a lo interior, de lo real a lo onírico.

Y finalmente en el campo específico de la representación, se observa una falta de coordinación entre diversos elementos del espectáculo y la imbricación de géneros artísticos diversos; como la integración de la música o la pintura.

Además se produce un nuevo método en la interpretación de los actores que se convierten en extraños, extranjeros o alienados, respecto a sus propios personajes y se ven por tanto obligados a inventar nuevos medios de expresión que hagan caso omiso de los convencionalismos. Estas escenificaciones se caracterizarán igualmente por la introducción de un erotismo considerado vulgar y de una crueldad manifiesta para provocar, incluso escandalizar, al espectador e incitarlo a una participación violenta en el espectáculo.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Véase a este respecto Heistein, Józef « Lignes de développement du drame d'avant-garde », in *Romanica Wratislaviensia XV*, *Op. cit.*, pp. 22-23. Del mismo autor, véase igualmente « L'esthétique de S. I. Witkie-

Pero, aparte de dadaístas y surrealistas, hay otros autores como Raymond Roussel, o incluso antes Arthur Rimbaud, o el mencionado Lautréamont en referencia al Postismo, que ya se rebelaron contra el dogmatismo cultural y social en el que estaban inmersos.

No obstante el verdadero precursor reconocido del surrealismo, del que Breton escribió que « il en posséda à merveille l'esprit », ¹⁴⁷ fue el también evocado Gérard de Nerval, quien describió ese «nuevo estado» necesario para la creación y lo bautizó con el nombre de *supernaturalisme*. Nerval expresa a través de toda su obra que los dominios de la imaginación son tan reales como la propia realidad del estado de vigilia. De este modo el sueño permitiría hacer una autoprospección, una mirada interior o una penetración de sí mismo, con el fin de tener acceso al conocimiento supremo.

Aunque Apollinaire fuera quien acuñara el término de surrealismo —que convivió con el de automatismo—, sin duda el que tomará las riendas de todo el redil, como buen hijo de gendarme, será Breton. Quizá con este jefe de filas, sus intransigentes excomuniones, su caprichoso desfile de nuevos miembros, sus querellas sonadas —como la disputa con Roger Caillois—, en definitiva con su espíritu militar y prejuicioso en algunos campos, empezaron a perderse y desvirtuarse los principios, casi utópicos, que se encuentran en los fundamentos del movimiento.

wicz et l'avant-garde théâtrale en France », in *Revue des Sciences Humaines*, 1, 1974.

¹⁴⁷ Véase Duplessis, Yvonne, *Le Surréalisme* [1950], Paris, puf, coll. Que sais-je ?, 1974, p. 31.

No obstante ciertas palabras clave del surrealismo como el culto por lo insólito, el espíritu de rebelión y de desafío o la noción de comunión perviven en los pánicos; aunque no hayan recogido totalmente el relevo de la escritura automática —es obvia sin embargo la pervivencia de imágenes oníricas y del subconsciente— o se hayan manifestado a favor de obras y acciones y en contra de tantos manifiestos llenos de palabras vacuas.

De ahí que se opere tanto en Arrabal y algo menos en Topor, una apreciación nueva de la obra de arte o de la novela, despreciadas y condenadas por los surrealistas. En definitiva los pánicos no se pierden en esa ilusoria colectividad de la creación y recuperan el sentido comprometido de la autoría, del valor específico e individual de la obra de arte; por lo que, aunque seamos capaces de ver rasgos comunes entre los autores pánicos, nunca podríamos llegar a confundir a Arrabal con Topor o viceversa.

Por otra parte Arrabal siempre ha defendido que las obras deben tener una estructura rigurosa —siguiendo el ejemplo de las matemáticas o el ajedrez—, permitiendo a su vez la expresión y la manifestación de la confusión, el caos y el azar.

Quizá Topor haya permanecido más fiel al espíritu fundador del surrealismo al negarse, pese a su poder mediático, en muchas ocasiones a explicar o debatir sobre métodos, intenciones u objetivos de su obra. El autor siempre ha evitado, en la medida de lo posible, caer en la misma contradicción del grupo surrealista que, partiendo del principio de la desmoralización y de la abolición de los dogmas que pesan sobre la verdad vigilada, desembocaron en la construcción de una nueva moral. Así, quizá sin pretenderlo, su obra adquiere un aura de

coherencia, de dignidad y de ética inusitadas, que raramente alcanzaron los surrealistas. Además el humor que lo caracteriza quizás también tenga el germen más genuino del humor surrealista.

L'humour destructeur des aspects ordinaires de l'existence, dérouté l'esprit par l'inattendu, en le détachant de ses horizons coutumiers, et ainsi le prépare à entrevoir une autre réalité, la Surréalité. Les Surréalistes ne se contentent pas de faire table rase comme les Dadas, ils veulent aussi faire œuvre positive. Que la raison, la logique s'inclinent devant l'imagination et alors s'ouvrira un domaine riche d'images et de fantaisie!¹⁴⁸

Libertad, amor, poesía, revolución, dice Arrabal, eran las pasiones del creador del surrealismo André Breton, pero sin olvidarse de besar las manos de las mujeres con tanta fruición como urbanidad.

Soñaba con cambiar el mundo como lo hubiera podido hacer un Rimbaud eternamente adolescente, genial y rebelde. El surrealismo exigía un altruismo y un sacrificio de monje de clausura. Toda forma de compromiso con la «fea burguesía», como la bautizó Miguel Espinosa, estaba considerada como la peor traición. Max Ernst fue expulsado del grupo por haberse rebajado a exhibir sus cuadros en la Bienal de Venecia como vulgar pintor oficial. Los hombres de teatro en general acusados de peseteros y arribistas. Me salvé de la queda porque Breton consideraba mi teatro como «antiteatro». Su moral era una cordillera de inmortalidad en bruto.¹⁴⁹

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁹ Arrabal, Fernando, «¡Surrealistas!», in *Visiones de Fernando Arrabal*, *Op. cit.*, pp. 99-101.

Nos queda añadir que las influencias surrealistas evidentes o la presencia concreta de lo onírico en los autores pánicos y concretamente en Arrabal, no ha pasado desapercibida por los críticos e investigadores desde los años setenta.

Uno de los ejemplos más recientes es Katouho Sahiri, quien en 1994 defendió una tesis en la que intenta dilucidar la influencia, las concepciones y los motivos fundamentales del surrealismo en la obra dramática arrabaliana. Dicha investigadora pone de manifiesto que Arrabal frecuentó durante un largo lapso de tiempo el grupo surrealista del que fue un miembro activo y al que se le ha asimilado en numerosas ocasiones. Cuenta además cómo André Breton lo cooptó como prototipo de escritor surrealista y lo apadrinó para la publicación de sus obras. El hecho de que esta asimilación se haya producido y de que haya participado en las actividades surrealistas es suficiente para Sahiri a la hora de demostrar su adhesión a la ideología surrealista.

La tesis pretende en definitiva hacer, por un lado, un inventario analítico de aquellos aspectos que en la vida, la filosofía y la obra específicamente teatral arrabaliana –que comprende igualmente las indicaciones escénicas y las puestas en escena– pertenecen a la esfera de influencia surrealista, a pesar del rechazo y las negaciones del autor.

Por otro, defiende que la evidente ruptura del autor con el surrealismo y su insurrección contra el padre es un acto típicamente surrealista. Para Sahiri no cabe la menor duda de que el Pánico, esa especie de antimovimiento, bebe directamente de la fuente del surrealismo como éste lo hizo del dadaísmo.

Aunque no estamos en absoluto de acuerdo en que la adopción de una estética, en este caso parcial, implique el sometimiento a una ideología y somos de la opinión de que el rastreo de las fuentes, génesis y deudas es a menudo yermo y contradictorio, remitimos a este trabajo para profundizar en el tema.¹⁵⁰

Para acabar con el surrealismo –valga la metáfora– tomaremos prestada una vez más la voz experimentada y sabia de Arrabal, que en estos menesteres –y en muchos otros– se erige potente y concluyente.

Breton proclamaba sus preferencias y su ética con una furia tan poco común como su estilo. Por ello celebró la muerte de los tres escritores oficiales franceses de comienzo de siglo con esta oración fúnebre: «Pierre Loti, Maurice Barrès, Anatole France... tiremos los tejos de alegría para festejar el año 1924 que ha dado la puntilla a estos tres siniestros tiparracos: el idiota, el traidor y el policía.» Años después escribió: «Neruda y Siqueiros son dos fetos nauseabundos que para servir a su señor Stalin como lacayos de chicha y nabo, han atentado a la vida de Trosky.»

La sociedad respondió a sus lecciones de moral con silencio rebozado de desdén. Breton, ignorado, vivía en su catacumba del barrio de Pigalle, en un pisito monacal. A duras penas su editor conseguía vender dos centenares de sus libros por año.

Estando en su casa en julio de 1962, me mostró la carta en

¹⁵⁰ Sahiri, Katouho, *Fernando Arrabal et le surréalisme. (Étude des données fondamentales du surréalisme dans l'œuvre dramatique de Fernando Arrabal)*, Université de Paris III, 1994. Director: Henri Béhar. Precisamente para tener una idea más profunda de las consideraciones bretonianas sobre el teatro, así como de sus principales características, véase especialmente la segunda edición –prólogo y prefacio– de Béhar, Henri, *Le théâtre dada et surréaliste* [1967], Paris, Gallimard, 1979.

que su editor le contaba el hecho, no sin legítimo orgullo. Aquel tropel de menosprecios fue su discreto séquito.

El tiempo ha pasado. La revista *La Brèche*, que en su día no tenía más lectores que sus colaboradores, hoy se la disputan en las subastas como rareza filatélica. Los libros de Breton, *Los manifiestos*, *Nadja*, *El amor loco*, figuran en la retahíla de libros más vendidos sin desamparar. La imagen del poeta campa en paredes, carteles, pasquines y universidades parisienses. ¡Quién pudiera esconderse en un espejismo!¹⁵¹



¹⁵¹ Arrabal, Fernando, «¡Surrealistas! », in *Visiones de Fernando Arrabal*, *Op. cit.*, p. 99.

[6.3]. EN EUROPA Y AMÉRICA: TEORÍA Y ESTÉTICA DE LA CRUELDAD, EL SACRIFICIO Y LA TRANSGRESIÓN

La perfection se présente à moi comme le comble de l'in-humanité, ainsi que le cortège qui l'accompagne: morale, ordre, etc.¹⁵²

Las nuevas teorías sobre la percepción estética nos advierten que todo arte sin penumbras, sin sugerencias veladas, sin misterio, carecerá de interés, no golpeará nuestros sentidos ni cuestionará nuestros hábitos.¹⁵³

[6.3.1]. Introducción

Es imposible aludir, aunque sólo fuera suscitar, a la combinación mágica de dos palabras: *teatro* y *crueledad* sin que el nombre de Antonin Artaud se haga tan presente que aplaste dicha formulación, aconsejando prudencia en su uso o desaconsejándola ya de antemano.

¹⁵² Arrabal, Fernando, « L'homme panique », in *Le panique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1973, p. 42.

¹⁵³ Oliva, César y Torres Monreal, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, *Op. cit.*, p. 436.

Si bien es lícito, como indica Pierre Brunel,¹⁵⁴ considerar que la palabra «crueldad» le pertenece y que conviene dársela, no por ello es menos lícito, tras haber reconocido la revolución que suponen su obra y sus teorías, así como la enorme influencia en toda la producción teatral contemporánea, poner de manifiesto que los términos «cruel» y «crueldad» son una constante en numerosos literatos y artistas de nuestro siglo y utilizar el término crueldad en un sentido temático, más ingenuo quizá, siendo conscientes de que un motivo nunca constituye una estética, poética o dramaturgia que es precisamente lo que hizo Artaud en torno a dicho término.

Hecha esta aclaración previa, nos urge precisar que no vamos a tratar en este capítulo de enumerar autores u obras de temática cruel¹⁵⁵ sino de estudiar de qué modo se manifiesta la crueldad (lo que Brunel llama «la cruauté à l'œuvre») en algunos autores, artistas y directores de escena que a nuestro entender son paradigmáticos.

Antonin Artaud siempre estará pues en el punto de partida de una serie de autores y concretamente de dramaturgos que consideran el teatro como una ceremonia sagrada, que reanuda claramente con el carácter festivo y comunitario de los ritos primitivos, en los que los agrupamientos del pueblo en loor de la divinidad propician el nacimiento y el contagio de una exaltación pródiga en gritos y en gestos, que incita a

¹⁵⁴ Brunel, Pierre, *Théâtre et cruauté ou Dionisos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982, pp. 11-14.

¹⁵⁵ Lioure, Michel, «La cruauté dans le théâtre d'avant-garde en France», in *Romanica Wratislaviensia XV, Op. cit.*, pp. 141-152. A este respecto, véase igualmente Roy, Claude, «Le théâtre de la cruauté en Europe», in *Nouvelle Revue Française*, mai, 1965.

abandonarse sin control a los impulsos más irreflexivos. Este sentido ritual y a la vez escénico de la fiesta siempre lleva intrínseco la noción de exceso: del canto al grito, del brindis a la melopea, del ágape al vómito, de la ofrenda al sacrificio.

Para dejar más clara la asociación que sirve de punto de partida a nuestro discurso y que nos permitirá ir de la fiesta a la transgresión o a la crueldad pasando por el juego, la ceremonia y el teatro, retomamos las palabras de Roger Caillois cuando dice que es inútil señalar que esta teoría de la fiesta, considerada sólo en uno de sus múltiples aspectos, debería articularse con una teoría del sacrificio. El sacrificio parece ser una especie de contenido privilegiado de la fiesta, suerte de movimiento interior que la resume y le da sentido. Ambos aparecen juntos en la misma relación que el alma y el cuerpo.¹⁵⁶

Toda esta concepción de la ceremonia sacrificial y festiva al mismo tiempo, que arraiga con fuerza en las artes escénicas, genera un cambio profundo en el modo de entender dichas artes y en la función social de las mismas, quedando desdibujadas las fronteras entre obra y vida.

Nos referimos especialmente al polaco Jerzy Grotowski,¹⁵⁷ al Living Theatre¹⁵⁸, a Peter Brook, a Hermann Nitsch y al Grupo de Acción vienés, al Grupo Pánico y tantos otros artis-

¹⁵⁶ Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 123. Véase igualmente el apéndice a la tercera edición de 1972 titulado, «Le jeu et le sacré», pp. 199-213.

¹⁵⁷ Véase Richards, Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Paris, Actes Sud/Académie Expérimentale des Théâtres, 1995. Con un prefacio y el texto «De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule» de Jerzy Grotowski.

¹⁵⁸ Véase Tytell, John, *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*, Barcelona, Los Libros de la Liebre de Marzo, 1999.

tas y *performers* en los que se opera, en los años cincuenta en unos y a partir de los sesenta en otros, una serie de coincidencias que invitan a la crítica a hacer valoraciones sobre la conjunción de historia y dramaturgia (arte y literatura) en torno al carácter sacrificial del teatro y en especial a la crueldad.

Así, como señalamos en nuestro aparato crítico, Marie-Claire Bancquart y Pierre Cahné sitúan concretamente a Fernando Arrabal en la estirpe de Antonin Artaud y de Georges Bataille e incluso de cierto barroco español donde la risa, la vulgaridad, la poesía, el sentido de lo sagrado y su negación, el sexo y la muerte, caracterizan esta escritura de la crueldad.¹⁵⁹

No obstante no nos ocuparemos en este estudio de todas las manifestaciones de esta crueldad, sino que nos interesan sobre todo sus acciones más rituales y sacrificiales a la par que lúdicas. Por eso haremos especial hincapié en el juego, que consideramos en un capítulo aparte de nuestro trabajo, partiendo del juego infantil pero directamente relacionado con el carácter ritual y ceremonial que tiene cualquier juego, e intentaremos desvelar cuáles son los mecanismos por los que se manifiesta la temática o el motivo de la crueldad a través de éstos.

Tras anunciar brevemente de qué manera una nueva sensibilidad se extendía por todo el mundo, nos propondremos a continuación construir brevemente una cartografía de la presencia de lo sagrado y concretamente de sus manifestaciones más rituales y sacrificiales en las que la ingestión de partes del cuerpo o de sustancias del mismo –así como el mutilamiento, desmembramiento o destripamiento de víctimas– adquieren

¹⁵⁹ Bancquart, Marie-Claire et Cahné, Pierre, *Littérature française du XX^e siècle*, *Op. cit.*, p. 393.

una especial relevancia tanto visualmente como simbólicamente y persiguen un objetivo de transgresión.

Intentaremos establecer varios ejes de aproximación que irán de lo teórico a lo descriptivo e interpretativo. Contemplaremos tanto el hecho artístico como literario pero siempre dentro de la forma de la representación, ya sea acción, *happening*, *performance* o puesta en escena.

Hemos hecho una selección de artistas y autores inmediatamente anteriores o coetáneos al Grupo Pánico y que pudieron tener una influencia más o menos directa en sus concepciones y maneras de considerar la vida y la obra artística y literaria. Dicha elección obedece más a la empatía que a la exhaustividad, sabiendo que « tout choix implique un sacrifice, et tout sacrifice est cruel. »¹⁶⁰ Por otra parte queremos dar una visión de conjunto que nos permita entender mejor la producción pánica en un contexto espacio-temporal y estético sin alejarnos demasiado del núcleo esencial de nuestro estudio.

En cuanto al marco geográfico y cronológico nos limitaremos a aquellas manifestaciones que se llevan a cabo en Europa o Estados Unidos pero que contaron con una especial relevancia y seguimiento en París en la década de los sesenta o que tuvieron un enorme eco en esta ciudad.

No nos parece una generalidad muy descabellada afirmar que las artes visuales y escénicas de la segunda mitad del siglo XX se han esforzado por reactualizar las raíces más primitivas de la representación casi siempre relacionadas con la idea de rito y ceremonia, en un anhelo de conjurar esos miedos ancestrales que persisten en toda psique humana a pesar del progreso y de la ciencia.

¹⁶⁰ Brunel, Pierre, *Théâtre et cruauté ou Dionisos profané*, *Op. cit.*, p. 29.

Sin embargo para analizar las razones que hacen que la presencia de lo ritual y lo sagrado se imponga en el arte y la literatura de los años sesenta, es necesario precisar que lo sagrado había sido una de las preocupaciones esenciales de muchos de los grandes pensadores franceses de este siglo, hasta el momento marcado por dos grandes guerras mundiales, con el consabido holocausto nazi, vivido directamente por la familia Topor.

Recordemos que el autor, nacido en 1938, es de origen judío y polaco. Así el narrador de *Jachère-party* rememora, no sin su ácido sarcasmo habitual, su infancia y su propia salvación, al mismo tiempo que nos proporciona una clave valiosísima de interpretación de su obra y de ese éxodo o exilio hacia el interior del cuerpo.

Je n'avais pas cinq ans et les autres cherchaient déjà à se débarrasser de moi. Ils voulaient tous me tuer, les méchants et même ceux qui, sans l'être vraiment, n'envisageaient pas ma disparition comme un drame majeur.

Je me trouvais très sympathique, héroïque, d'accepter de me cacher dans ma peau, au péril de ma vie, de prendre tant de risques pour me permettre d'exister.

Moi aussi j'ai sauvé un juif !

Il n'y a pas que les catholiques à pouvoir s'en venter.

La dette que j'ai contractée, alors, à l'égard de moi-même, je ne suis pas près de l'oublier.

Le moment est venu de me prouver ma reconnaissance.

Je vais m'occuper de moi en priorité.¹⁶¹

¹⁶¹ Topor, Roland, *Jachère-party*, Paris, Julliard, 1996, pp. 24-25.

Amén de otras muchas catástrofes internas a cada país, verbigracia la Guerra Civil española cuyas consecuencias sufrió tan de cerca Fernando Arrabal y de las que serán víctimas sempiternamente sus personajes, así como la huella grabada a fuego que ha quedado en su memoria.

[6.3.2]. El concepto de trasgresión y tabú

YA desde finales de los años 30, concretamente 1937, Georges Bataille, Roger Caillois y Michel Leiris crearon el *Collège de Sociologie* que se reunía dos veces al mes en la trastienda de una librería de la parisina calle Gay-Lussac. Allí una cincuentena de personas los días de mucha afluencia se cuestionaban esencialmente sobre las formas de lo sagrado, ya fueran en su expresión individual o colectiva.

Roger Caillois con su teoría de la fiesta se mostraba directamente continuador de los postulados de Nietzsche cuya reevaluación de los valores equivaldría a un renacimiento del hombre y de la sociedad a través de los ritos sacrificiales y de las festividades orgiásticas propios de los pueblos considerados *primitivos*.

En efecto Nietzsche intenta recuperar ese espíritu ritual dionisiaco original fundador de toda civilización que había sido desterrado por la moral cristiana y la estética apolínea. De este modo en su *Nacimiento de la tragedia* lucha contra el nihilismo imperante desde finales de siglo y se remonta a los coros báquicos de la Grecia antigua, a los ritos de Asia Menor y a las orgías de Babilonia. La única forma, a sus ojos, de solventar la

crisis de valores que soporta la civilización occidental es recuperando « la vie ardente des exaltés dionysiaques. »¹⁶²

Por su parte Georges Bataille, pieza fundamental de todo el pensamiento posterior y de las vanguardias artísticas y literarias, se proponía que la « expérience religieuse » en un sentido amplio, basada esencialmente en el sacrificio y la violencia, no se limitara a manifestaciones elitistas como el arte o la literatura, sino que fuera la forma adoptada por toda colectividad, incluso las aparentemente más avanzadas.

Este retorno a lo sagrado constituía el fundamento básico de la vida social. Partiendo de la etnología con la intención de criticarla –puesto que esta ciencia se basa en el principio de que las especies sociales pueden compararse entre ellas dentro de un esquema ordenado de la evolución humana y de este modo clasificarlas como más o menos evolucionadas–, se trataba de sacudir a una sociedad agonizante que había perdido las referencias y las necesidades básicas de la civilización, reinyectándole clases intensivas de orgía, éxtasis, sacrificio o eventualidad.

De este modo Bataille retoma casi a ojos cerrados las teorías nietzscheanas –desarrollando ampliamente las ideas de transgresión, de misterio y de exceso–¹⁶³ y reivindica la sexualidad como un valor en sí, en su intento por demostrar que ninguna conducta sexual es desviada. Sin embargo rescata el sentimiento del pecado para mantener la excitación de la

¹⁶² Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie* [1872], Paris, Gallimard, trad. del al., 1982, p. 25.

¹⁶³ Bataille, Georges, *L'Érotisme* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Arguments, 1985, pp. 42-45.

transgresión.¹⁶⁴ Para él la contradicción del ser humano vendría de su búsqueda de la trascendencia y su incapacidad para sobrepasar los límites. La manera de tomar consciencia de esta dualidad fundamental es a través del sacrificio pues por medio del mismo la víctima se da cuenta de la incongruencia del mundo a la vez que se libera de su angustia, sirviendo igualmente de catalizador o de punto de referencia para toda la comunidad.

Así lo sagrado sería lo horrible y lo prohibido integrado por la religión en el orden social. Bataille efectúa igualmente una amalgama entre la sexualidad y lo sagrado cuya principal representación sería la orgía, ya que por medio de ésta el hombre se opone al animal al conjugar «voluptuosidad sensual» y «arrebato religioso», sexualidad y prohibición.¹⁶⁵

Estamos claramente ante una defensa de lo dionisiaco donde placer y crueldad van de la mano. La guerra y el sacrificio —o la orgía— tendrían el mismo origen, «l'existence d'interdits» que se oponían a la libertad de la violencia asesina o de la violencia sexual. Inevitablemente, esas prohibiciones determinaron «le mouvement explosif de la transgression».¹⁶⁶

En el fondo Bataille está muy preocupado por cuestiones religiosas que hacen que sus teorías sean en cierto sentido paradójicas y que conceptos como el de «orgie» estén conde-

¹⁶⁴ Véase a este respecto Shattuck, Roger, *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*, Madrid, Taurus, col. Pensamiento, trad. del ing., 1998, pp. 291-295.

¹⁶⁵ Bataille, Georges, *L'Érotisme, Op. cit.*, p. 125.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 128.

nados al fracaso por su esencia contradictoria. Ya que como él mismo reconoce:

L'orgie est nécessairement décevante. C'est en principe négation achevée de l'aspect individuel.¹⁶⁷

En este sentido y de una manera bastante irónica Jacques Sternberg siente la necesidad de comentar que el erotismo puro siempre ha sido muy mal visto por los intelectuales franceses y que sólo convirtiéndose en un gran teórico repleto de discursos abstractos sobre la muerte, el gozo, la transgresión, el sexo y la nada consiguió Bataille que se excitara la crítica, que también se las daba de altamente pensadora.

C'est si vrai qu'on oublie toujours que Bataille ne devint furieusement dans le vent que dans les années 60, après avoir philosophé jusqu'à plus soif, alors que son premier texte érotique –le plus sauvage et le plus troublant aussi– Histoire de l'œil fut publié dans l'ombre en 1928 et que Madame Edwanda, autre pépète perverse parut en 1937 sous le pseudonyme charmant de Pierre Angélique, ce qui prouvait sans ambages que Bataille avait à cette époque honte de ses écrits érotiques.¹⁶⁸

Pero volvamos a la historia, la declaración de guerra del 39 dio al traste con estas reuniones donde se hablaba de principios bastante imprecisos en su base. Después seguiría un largo período de existencialismo hasta que en los años sesenta, que tienen su punto cenital en mayo del 68 –año por lo demás

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 143.

¹⁶⁸ Sternberg, Jacques, *Dictionnaire des idées revues*, *Op. cit.*, pp. 270-271.

de máxima producción pánica, o arrabaliana en cualquier caso—, asistimos a un relanzamiento de los gestos iconoclastas y desestabilizadores, así como de las cuestiones planteadas por el *Collège*, como el papel de lo sagrado en la sociedad, los ritos sociales, de la marginalidad, etc., cuestiones todas ellas continuadas por el grupo *Tel Quel*, que pretendía aunar ciencias humanas, teoría estética de vanguardia y reivindicaciones políticas de izquierda.

Antes de pasar a las manifestaciones artísticas y literarias, nos gustaría detenernos un momento en las ideas de límite y de transgresión para poder interpretarlas y aplicarlas a las obras pánicas.

La transgresión, como bien apunta Umberto Galimberti, hay que entenderla como la glorificación del límite, de ahí su carácter ambiguo.¹⁶⁹ En efecto, ésta no contiene en sí misma nada escandaloso, subversivo o destructivo, sino que juega con los fundamentos y las reglas de una sociedad en continua oscilación entre la repulsión y la atracción implícita en cualquier límite, noción que resume de nuevo a la perfección el título de la obra de Fernando Arrabal, *Le ciel et la merde*.

Michel Foucault ya apuntaba muy certeramente, en esos años en los que el Pánico acababa de salir del huevo, una definición de « trans-gresser »: « cheminer au delà », más allá de la fascinación y el deseo para alcanzar ese cuerpo vacío « où s'accomplit la décision ontologique, où l'être atteint sa limite et la limite définit l'être. »¹⁷⁰

¹⁶⁹ Galimberti, Umberto, *Les raisons du corps*, trad. del it., Paris, Grasset/Mollat, coll. La grande raison, 1998, pp. 293 y ss.

¹⁷⁰ Foucault, Michel, « Preface à la transgression », in *Critique*, août-septembre, 1963.

El límite por tanto nunca es rígido, estará comprendido entre la prohibición y la transgresión, más que combatirse ambos se completan y confirman continuamente ese territorio incierto donde la atracción y la repulsión modifican constantemente la representación.

El terreno de esta representación no es otro que el cuerpo que ocupará un lugar preponderante en las obras teatrales o en las representaciones pánicas en general y en los relatos y las novelas toporianas de manera muy particular: cuerpo troceado, despedazado, mutilado, cuerpo adorado y odiado, cuerpo sacrificado, como veremos por ejemplo en *Portrait en pied de Suzanne* y en la práctica totalidad de los dibujos de Roland Topor.

Por esta razón los tabúes más primitivos que ha conocido la civilización están relacionados con la muerte y la función sexual. Galimberti precisa en este sentido:

Le premier [la muerte] protège le mort du désir que d'autres avaient de le manger, le deuxième [la sexualidad] protège la femme des mains de celui qui l'assaille. Mais là où est l'interdit, là est la transgression.

La mort, qui nous arrache à notre désir obstiné de voir durer ce corps que nous sommes, est pour nous la violence suprême. Dans le désir d'immortalité, ce qui est en jeu c'est le souci d'assurer la survie de l'être personnel dans la discontinuité. Mais la mort n'atteint pas la continuité de l'être, et même, au contraire, elle la manifeste. [...] Avec la mort violente, avec le sacrifice de l'individualité, ce qui se manifeste, c'est la continuité de l'être à laquelle est rendue la victime.

Mais il existe également une autre manière de vivre la mise à mort de sa propre individualité : c'est l'expérience de l'éros, dont l'orgasme est le moment culminant et où il n'y a plus de désir, d'instinct, de passion, d'amour, parce que non seule-

ment dans l'orgasme il n'y a plus deux personnes, mais pas même une [...].¹⁷¹

En efecto Georges Bataille será uno de los autores que más pistas ha dado para encontrar una respuesta al enigma de si la enfermedad, la perspectiva o el abismo de la desaparición, la muerte en sí, puede ser erótica.

Il n'en est pas moins vrai que l'animal, que le singe, dont parfois la sensualité s'exaspère, ignore l'érotisme. Il l'ignore justement dans la mesure où la connaissance de la mort lui manque. C'est au contraire du fait que nous sommes humains, et que nous vivons dans la sombre perspective de la mort, que nous connaissons la violence exaspérée, la violence désespérée de l'érotisme. [...] Ceux qui donnent le nom de « petite mort » à sa phase terminale auraient-ils tort d'en avoir aperçu le sens funèbre ?¹⁷²

Pero no debemos olvidar que ya Sigmund Freud en su obra *Tótem y tabú* de 1913 describía una fusión entre lo sagrado y lo prohibido que será criticada por Bataille por reduccionista y que avanzaba que los tabúes son prohibiciones ancestrales, que en un momento dado se impusieron a una generación de gentes primitivas desde fuera; es decir probablemente una generación anterior se las impusiera por la fuerza. Estas prohibiciones se referían a actos hacia los cuales existía un fuerte deseo.¹⁷³

¹⁷¹ Galimberti, Umberto, *Les raisons du corps*, *Op. cit.*, p. 297.

¹⁷² Bataille, Georges, *Les larmes d'Eros* [1961], Paris, 10/18, 1996, p. 62.

¹⁷³ Freud, Sigmund, *Tótem y tabú* [1913], trad. del al., Madrid, Alianza, 1993, cap. II. Véase igualmente a este respecto Frazer, James George,

De este modo el concepto de transgresión será uno de los pilares esenciales del pensamiento moderno y de todas las vanguardias, el Pánico tampoco podía escapar al mismo. Artistas y literatos se esforzarán por darle forma y visibilidad.

[6.3.3]. Ritos, ceremonias, liturgias y acciones de estética sacrificial

Es imposible disociar el tema del canibalismo o del descuartamiento del sacrificio y éste a su vez de la sangre. La sangre será por lo demás, junto a la orina o el esperma, uno de los fluidos corporales más presentes en la obra pánica. El tabú sobre la sangre se pierde en la memoria de los tiempos. Un tabú que implica tanto la sangre animal considerada como algo impropio al consumo por muchos pueblos, como la sangre humana. Aunque en este último caso, si la sangre vertida es de mujer, los recelos y prohibiciones que inspira son aún mayores.

En efecto, ya desde tiempos de Plinio el Viejo la sangre menstrual era considerada como un espíritu informe a la espera del orden masculino, con poderes de arrasar todo lo que tocaba.¹⁷⁴ Por esta razón este tipo de sangre ha escaseado en las representaciones artísticas hasta nuestros días.

Sin querer alejarnos demasiado del itinerario y del objetivo de nuestra investigación, cabría nombrar a modo de excep-

La rama dorada [1922], trad. del ing., México, Fondo de Cultura Económica, 1965, capítulo XXI.

¹⁷⁴ Pabst, Angelica, « Dans les règles de l'art », in *Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Gallimard/Electa, 1995, p. 353.

ción al artista Yves Klein. El 27 de noviembre de 1960 aparecen sus concepciones artísticas bajo los títulos de *La révolution bleue* y *Le théâtre du vide* en un periódico para la ocasión titulado *Le journal d'un seul jour, Dimanche*, cuyo formato se parecía bastante al periódico parisino *Dimanche* y donde se mostraba a Klein saltando al vacío.

Cabría destacar sus *Anthropométries*, acciones de significado claramente teatral en las que jóvenes desnudas actuaban a modo de sello, o de pincel humano. Se embadurnaban de tinta azul y rodaban sobre una tela blanca que quedaba marcada por determinadas huellas, que reproducían partes del cuerpo. Para una de estas acciones el artista pidió a una prostituta que dejara fluir su sangre menstrual hasta que quedara marcada sobre la tela. Desgraciadamente ésta, al verse manchada por su propia sangre, tuvo un ataque de histeria, con lo cual la transgresión que se proponía no pudo llevarse a cabo, quién sabe si por el azar o por otro tipo de designios. El caso es que en sus posteriores acciones decidió utilizar sangre de buey.

Aunque hay mucha mitología en torno a la figura de Klein, parece ser que, influenciado por estas acciones, un joven japonés se tiró desde lo alto de un tejado cayendo sobre una tela blanca en la que pensaba imprimir su huella y dejó además su memoria y su vida. Klein, acompañado por Pierre Restany, decidió entonces quemar estas últimas telas realizadas con sangre en una especie de ceremonial nocturno, con el fin, imaginamos, de exorcizar esta muerte.¹⁷⁵

Pero no sólo en la capital gala existían este tipo de preocupaciones durante estos agitados y prolíficos años sesenta.

¹⁷⁵ McEvelley, Thomas, « Yves Klein conquistador du vide », in *Yves Klein*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, pp. 57-58.

Desde la ciudad de la luz se seguían muy de cerca las producciones del *Grupo de acción vienes* formado tres años después de la constitución del Grupo Pánico y de sus *happenings* más sonados.

Hermann Nitsch, junto a Günter Brus, Otto Mühl y Rudolf Schwarzkogler, constituye dicho grupo en 1965. Estos artistas llevaron las teorías sobre la transgresión hasta sus últimas consecuencias con sus sorprendentes y sangrientas *performances*. Para sus trabajos se sirvieron tanto del medio estático: pintura, *collage*, ensamblaje e instalación, como del teatral. En sus representaciones manipulaban de forma ritual cadáveres de animales. Mostraron un interés manifiesto por el culto dionisiaco, los ritos de la iglesia católica, las teorías psicoanalíticas de Freud, Reich y Jung, y por los artistas que comulgaban con los *happenings* y el *Nouveau Réalisme*, resultando unos espectáculos francamente recargados y barrocos.

La figura que más destaca dentro de este grupo es sin duda Hermann Nitsch, que ya por 1961, apenas unos meses antes de la eclosión pánica, había creado el *Teatro del misterio orgiástico*. Se podría aseverar que Nitsch es quizá quien más lejos ha llevado las teorías bataillianas y artaudianas, en un intento de hacer que el espectador se sienta totalmente inmerso en un ritual orgiástico que le ponga en contacto con la divinidad, a través de despertar en él pasiones y emociones que hasta ese momento sólo estaban presentes de forma inconsciente.

Para conseguir este objetivo el artista muestra en escena animales sacrificados y no escatima en medios a la hora de sugerir este sentimiento de desmesura que desafía lo soportable: sangre en abundancia, animales abiertos en canal, fetos y otros tantos elementos que escenifican ese carácter de exceso in-

trínseco a todo ritual. Todos los ingredientes son muy importantes en estas representaciones que a menudo duraban varios días: olores, sabores, colores, sonidos, objetos fetichistas...¹⁷⁶

Todo el cuerpo del espectador debía sentirse involucrado en esta ceremonia del exceso, donde los sacrificios en forma de crucifixiones –por lo demás bastante abundantes igualmente en el teatro arrabaliano– ocupaban una parte esencial.

Las acciones de Nitsch fueron descritas como una estética forma de rezar.¹⁷⁷ De esta manera los ritos dionisiacos y cristianos eran reactualizados y contextualizados persiguiendo, supuestamente, una ilustración de la noción aristotélica de catarsis a través del horror y de la compasión.

Nitsch llevó el *sparagmos* o mejor aún el *diasparagmos*, o sea el sacrificio de una víctima a través del despiece de la misma, hasta sus últimas consecuencias; el cuerpo considerado como parte de una colectividad cuya imagen visual es la de un cuerpo fragmentado, troceado a través de la acción. Este elemento aparece igualmente de forma recurrente en los dibujos y textos de Roland Topor.

Las acciones de Nitsch solían repetir el esquema siguiente: una música fuerte indicaba el comienzo («el éxtasis creado por el ruido más fuerte posible jamás creado», era su lema). Después el artista, como maestro de ceremonias –suerte de

¹⁷⁶ Véase a este respecto Klocker, Hubert, «Gesture and the Object: Liberation as Aktion. A European Component of Performance Art», in *Out of Actions between Performance and the Object. 1949-1979*, London, Thomas & Hudson, 1998, pp. 159-196.

¹⁷⁷ Véase en este sentido Goldberg, Rose Lee, *Performance Art from Futurism to the Present*, London, Thames and Hudson, World of Art Series, 1988, pp. 163-167.

meneur de jeu de los *mystères* medievales— daba órdenes para que empezara el espectáculo. Los actores traían un cordero sacrificado al escenario, colgándolo boca abajo como si se tratara de un crucificado, luego lo destripaban y derramaban sus vísceras y cubos de sangre sobre una mujer u hombre desnudo, mientras el animal vacío colgaba encima de sus cabezas.

Nitsch estaba convencido de que los instintos agresivos propios al hombre habían sido reprimidos o transformados por la sociedad actual a través de los medios de comunicación esencialmente. Incluso los rituales de sacrificio de animales, tan naturales y primitivos, se veían como algo horrible. Su intención será pues que se opere una liberación de esa energía —en el sentido de la *enargeia* de la tragedia griega— en cierto modo reprimida, sirviendo al mismo tiempo de acto purificador y redentor a través del dolor.

Otro de los accionistas del grupo, Rudolf Schwartzkogler, fue demasiado lejos en este propósito y en uno de sus «desnudos artísticos» en los que se infligía automutilaciones, se cortó el pene acabando con su vida en 1969.

Lo que se le criticó posteriormente a Nitsch y a estos artistas —crítica que evidentemente también es aplicable a Antonin Artaud y a todos sus seguidores— es que el lenguaje construye tanto el inconsciente como la consciencia y que es imposible escapar a él.¹⁷⁸ Se podría interpretar que todas estas acciones tendrían pues su origen en un miedo al lenguaje, al cuerpo y a la forma.

Con motivo del *I Festival de la Libre Expression* organizado por Polyphonix en 1964 —un año antes de que el Grupo pánico

¹⁷⁸ Toepfer, Karl, *Theatre, Aristocracy and Pornocracy. The Orgy Calculus*, New York, PAJ, 1991, p. 44.

participara en su segunda edición—, Carolee Schneemann presenta en París su acción *Meat Joy*, donde utiliza sangre y vísceras de animales sacrificados, incluso peces, en lugar de pintura, para que dejen sus huellas sobre los cuerpos de los actores.

Esta artista, a través de relatos oníricos en los que la sangre de la mujer ocupa un papel principal, pretendía denunciar la opresión a la que está sometido el sexo femenino en una sociedad machista, convirtiéndose en víctima del poder del hombre.¹⁷⁹ Porque ya lo decíamos antes, la sangre de la mujer es obscena, pero la derramada por los hombres en miles de conflictos religiosos o militares a lo largo de la historia, ésa no es sino prueba de valentía. La misma artista pensaba que si los hombres tuvieran la regla, esta sangre sería la esencia sagrada de la vida y no un tabú.¹⁸⁰

En un artículo firmado por Baal y titulado « Carolee ou le désir attrapé », dentro del apartado de *Créateurs en marge*, —que fue publicado en el número 1 de 1970 de los cuadernos dirigidos por Arrabal y titulados *Le Théâtre*—, se nos muestra un retrato especialmente apasionante de la artista como soberana del deseo. Como todos los inventores del *happening* y otros metateatros, se trata de una pintora, o sea una creadora de formas, de estructuras, de movimientos, de colores y de luces.

Carolee Schneemann fait figure à mon sens de grand classique, un peu comme Picasso est le dernier d'une lignée de

¹⁷⁹ Véase Duvignaud, Françoise, *El cuerpo del horror*, México, Fondo de cultura económica, 1987, pp. 145-146. Para la edición original francesa: *Le corps de l'effroi*, Paris, Le sycomore, 1981.

¹⁸⁰ Pabst, Angelica, « Dans les règles de l'art », *Op. cit.*, p. 395.

peintres qui ont contribué à forger notre sensibilité depuis la Renaissance. Je ne suis pas sûr qu'elle s'offusque d'une telle appréciation, même si j'ajoute que le *style* n'est jamais autre chose dans la société bourgeoise des média qu'une *image de marque* (Picasso en eut plusieurs : fuites ou acquisitions). Et assurément Carolee possède un style propre qu'elle sait maintenir quels que soient les média utilisés : cinéma, « visual drama » ou théâtre cinétique. Mais c'est que son matériel est toujours le même : la lumière et les couleurs. C'est aussi que son obsession est une aussi, et toujours la même : rejoindre, derrière l'homme barricadé, la texture des sensations et la pointe extrême du Désir.¹⁸¹

Scheneemann cree que la mente es una prolongación del sexo y que sus posibilidades sensibles están en relación con la energía que puede desprender. Se obstina de manera casi metódica y obsesiva en poner la mente de los participantes en estado de activación. Más que con los sonidos y los colores, los materiales y las luces, juega con las energías psíquicas erotizadas. Lo demás sólo es un mero soporte para la expresión del deseo, sin despreciar la belleza formal que se desprende de dichos espectáculos.

Il est certes difficile [...] de parler de ce type de théâtre [...] car ces entreprises sont fondées sur le dépassement du langage et sur l'expérience de la libération de l'esprit et des sens de l'impérialisme universel de la parole écrite ou parlée. Et il est encore plus difficile [...] de parler du sexe sans provoquer des ricanements imbéciles, des anathèmes de droite ou de gauche ou plus simplement l'habituel voyeurisme intellectuel.

¹⁸¹ Baal, « Carolee ou le désir attrapé », in Arrabal (cahiers dirigés par), *Le Théâtre 1970-I*, Paris, Christian Bourgois, 1970, pp. 143-144.

Mais ce qui est encore plus difficile, c'est de mettre le public en situation de *vivre* une expérience qui ébranle ou pulvérise momentanément les défenses de son Moi et qui l'arrache à la platitude de son existence « linéaire » dont le carcan de l'écriture constitue le modèle de référence. A tel point que « happening » est devenu, grâce il est vrai au zèle des « critiques » et des photographes, synonyme de pornographie.¹⁸²

Sin embargo en este tipo de *happenings* nada se ofrece simplemente a la vista. Lo que el espectador siente ya no es el objeto presentado a la mirada sino el ojo mismo, la visión, el sentido de la vista, el propio órgano. Se trata de la experiencia del descubrimiento de la existencia autónoma del órgano en cuanto que no está sometido al lenguaje, al pensamiento alienado, sometido a los valores esenciales del sistema social. Estaríamos ante la reivindicación de la presencia de la carne, la carne como luz. Y es que, a los ojos de Schneemann, el lenguaje nos ha inculcado la desconfianza en la sensación física que ha sido evacuada de la experiencia.

Habría que vivir los hechos políticos como experiencias físicas, como muestras de nuestra sensibilidad, como seres totales, plurisensibles y no únicamente como estetas.

Carolee nos invita a una liberación del inconsciente a través del cuerpo, una liberación física, de los sentidos y del sexo. Se trataría de restituir al hombre su deseo, restituir el cuerpo a su sexo. Cualquier acto de rebeldía contra el sistema burgués que no se proponga liberar el sexo –y no divertirlo– permanece prisionero del sistema que denuncia. Éste será el proceso para encontrar la felicidad y la armonía que se encuentra al

¹⁸² *Ibid.*, p. 145.

final de ese camino de liberación del sexo y del deseo. Por esta razón no será casualidad que en dichos espectáculos la violencia se focalice con gran intensidad sobre los órganos sexuales cuando ésta llega a su paroxismo, pues en ellos radica el propio sufrimiento.

Estos serían los principios de este arte del deseo: exaltación de la luz, sensibilización del cuerpo, erogenización del cuerpo, corporalización de la luz: el ojo palpa y la luz acaricia y viola respectivamente, el cuerpo se convierte en forma sensible y actúa sobre otros cuerpos en una fiesta de luz, la música y las imágenes permiten que las formas encerradas y prisioneras estallen, los propios cuerpos son la prolongación de otros tantos sentidos palpantes y todos los sentidos tienen un sexo, y sobre todo, el cuerpo se convierte en sexo.

Mais le sexe n'est plus cet objet limité, ce gadget que l'on range au fond d'une culotte, ce n'est plus un objet, c'est un amas d'énergie, une source vibrante qui émane en ondes errantes et qui entre en contact avec un autre corps – sexe énergie transmuté, et qui s'accroche à cette nouvelle source d'énergie et se fond en une prodigieuse opération alchimique – Jusqu'à ce que le désir se déploie, que la beauté éclate, et que le point de fusion soit atteint.¹⁸³

Siguiendo este mismo principio por el que el cuerpo se convierte en materia prima del hecho artístico-literario y el artista desafía al espectador a que descifre los pictogramas de la automutilación que se ha impuesto, podríamos destacar a Gina Pane, quien en el París de finales de los años sesenta realizaba acciones en las que se cortaba su propia piel: espalda,

¹⁸³ *Ibid.*, p. 148.

cara, manos y pies, con una cuchilla en pos de un efecto purificador a través del dolor ritualizado. Pretendía alcanzar una sociedad «antiestética» usando sangre, fuego y leche como materiales imprescindibles en sus representaciones. Según ella misma afirma, consiguió que los espectadores comprendieran que su cuerpo era su material artístico.¹⁸⁴

En este sentido Michel Journiac realizó una acción titulada *Messe pour un corps* en la que fabricó una especie de longanizas con su propia sangre que ingirió posteriormente y repartió entre el público asistente. Era como ofrecer su propio cuerpo en un acto ceremonial teatralizado con claros referentes a la comunión cristiana. Huelga recordar que los cristianos comen y beben simbólicamente el cuerpo y la sangre del cordero de Dios, o sea Cristo. Sin embargo el artista fue calificado por la prensa de entonces de caníbal y vampiro, ambos conceptos especialmente presentes en la obra pánica.

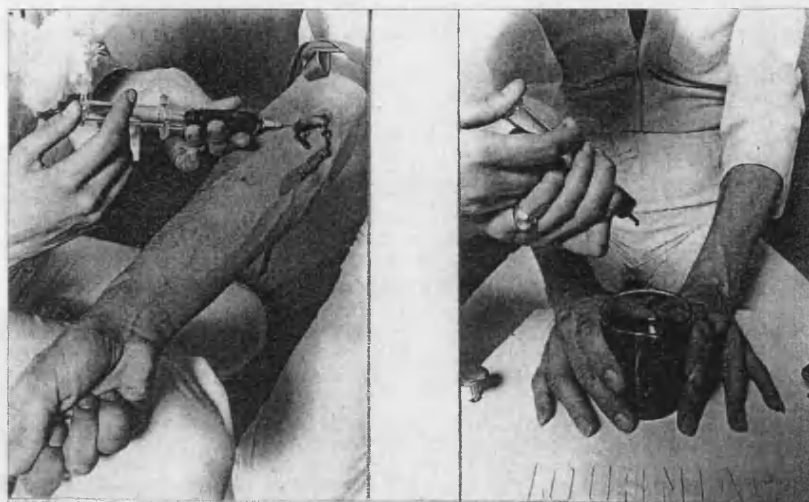
Para Journiac el arte no es el producto de su cuerpo sino que es su propio cuerpo. Al ofrecer la longaniza o morcilla hecha con su sangre pretendía ofrecer su arte. El artista explicaba que comerse era reconocerse como objeto de afecto y cariño, una manera de recuperar una identidad rechazada por doquier. Antes de su muerte prometió a sus amigos y admiradores que se cortarían una parte de su cuerpo y se la daría a comer, cocinada con guisantes y zanahorias tiernas para que así pudieran comulgar todos juntos.

Reproducimos a continuación la receta de la que Journiac estaba tan orgulloso y que parece sacada del libro de *La cuisine cannibale* de Roland Topor: *Boudin au sang humain*.

¹⁸⁴ Goldberg, Rose Lee, *Performance Art from Futurism to the Present*, *Op. cit.*, p. 165.

Prendre 90 cm³ de sang humain liquide, qui équivaut au contenu de trois seringues grand modèle ; 90 grammes de gras animal ; 90 grammes d'oignons crus ; un boyau salé ramolli à l'eau froide, puis épongé ; 8 grammes de sel ; 5 grammes de quatre épices ; 2 grammes d'aromates et une pincée de sucre. Hacher la moitié du gras, couper le reste en dés et couper de même les oignons, puis les faire blanchir cinq à six minutes à l'eau salée. Faire fondre le gras haché, ajouter les oignons et les faire cuire un quart d'heure à feu très doux ; y mélanger le gras coupé en dés et laisser cuire sept à huit minutes. Retirer la casserole du feu, et mêler peu à peu le sang humain à la graisse ; tourner alors le liquide sur le feu jusqu'à ce qu'il soit légèrement lié. Environ dix minutes, et ajouter les condiments. Nouer le boyau à un bout, introduire un entonnoir dans l'autre extrémité, remplir avec le mélange. Nouer et mettre sur une grille dans une casserole en recouvrant avec de l'eau chaude fortement salée. Mettre sur le feu jusqu'à ébullition et retirer aussitôt. Lorsque le boudin est raffermi, l'égoutter, le couvrir avec un linge, et laisser refroidir. Couper ensuite en tronçons et le faire griller.

Se podría decir que Michel Journiac ha sido el único artista que ha practicado realmente el arte caníbal, no sólo en sentido metafórico sino con ingurgitación real. Este célebre artista trata en su obra el tema de la muerte de manera obsesiva como demuestran los títulos de muchas de sus otras creaciones: *Journiac, travesti en cadavre*, *Rituel du sang*, *La blessure négligée*, *Squelette plaqué or*, *Constat d'une exécution capitale...*



Messe pour un corps de Michel Journiac

En todas estas representaciones hay una constante y es que se produce un desdoblamiento en los límites de la mirada interior, en los que cuerpo y acción, pavor y regocijo se aúnan,

para mostrar que la herida y el horror también forman parte del ser en un intento de hacer retroceder « les fragiles frontières de l'effroi, du visible », ¹⁸⁵ de la realidad que el grupo impone. ¹⁸⁶ Es una manera de conseguir lo que propusiera Artaud, hacer danzar los párpados a la par de los codos, de las rótulas, de los fémures y de los dedos del pie, y que se vea.

No hay que olvidar que estas representaciones surgen siempre en un contexto de malestar o de represión latente o evidente, un vínculo profundo entre instinto de muerte y sentimiento de culpa, señalado ya por Herbert Marcuse en *Eros y civilización*. ¹⁸⁷

En nuestra sociedad actual, demasiado marcada por lo visual, es inevitable que se intenten sobrepasar los límites que los sentidos y la razón imponen y todo bajo un prisma de representación lúdica, pues no hay que perder de vista este sentido festivo intrínseco a todo rito; juego cuya gratitud es su más seguro respaldo. ¹⁸⁸

Aparte de desvelar paternidades, connivencias y coincidencias en la artes de los sesenta y concretamente en el teatro ritual que está en la base del pánico, no hay que olvidar que el ancestro o el antecedente se remonta a épocas mucho más lejanas pues, como bien señala Francisco Torres Monreal, en la ceremonia religiosa está el mayor modelo de *happening*, capaz de hacer palidecer a los que luego aparecerán como los ejem-

¹⁸⁵ Duvignaud, Françoise, *El cuerpo del horror*, *Op. cit.*, p. 147.

¹⁸⁶ Véase a este respecto, Bettelheim, Bruno, *Les Blessures symboliques*, Paris, Gallimard, 1971.

¹⁸⁷ Marcuse, Herbert, *Eros y civilización* [1955], trad. del ing., Barcelona, Ariel, 1955.

¹⁸⁸ Duvignaud, Françoise, *El cuerpo del horror*, *Op. cit.*, p. 161.

plos fundadores, mitificados durante los últimos cincuenta años (Cage, Kaprow, J. J. Lebel).

Sin el modelo de teatro sagrado aquello habría quedado en una experimentación más. No seamos ingenuos: al Living lo transforma la lectura de Artaud, no lo olvidemos. El Kantor que nos interesa, el único que seguirá frecuentando nuestro recuerdo, no será el Kantor primero del happening o de la pintura; será el Kantor que apela a los rituales preexistentes en la liturgia católica y en las tradiciones polacas [...].¹⁸⁹

Es evidente que, aunque aparentemente se pueda pensar que el abismo que separa la Edad Media del siglo XX es infranqueable y que las artes y la literatura de una y otra época no son en ningún punto comparables, en el terreno de la representación, este nuevo teatro –que se revitaliza en la segunda mitad del siglo pasado– entronca directamente con el teatro litúrgico o religioso medieval: *jeux, miracles, mystères* y autos sacramentales toman una nueva vida varios siglos después por asimilación o por distanciamiento.

Al fin y al cabo tanto sagrado o sacro como sacrílego tienen el mismo origen. Es quizá esta apasionante filiación la que debería investigarse más a fondo, pero eso es tema de otra tesis. En este punto, no obstante, estamos una vez más completamente de acuerdo con Torres Monreal.

El uso de referentes ceremoniales en el teatro de nuestro siglo ha tenido antecedentes, sin duda más respetuosos, en la

¹⁸⁹ Torres Monreal, Francisco, «El teatro y lo sagrado, de 1930 a nuestros días», in *El teatro y lo sagrado: de M. De Ghelderode a F. Arrabal*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, p. 39.

historia anterior del teatro en Occidente. Recordemos ciertos misterios pasionales, surgidos en la Edad Media del ritual de la Misa y de las liturgias de Navidad y Pasión: el teatro alegórico español, que terminaba con el canto al Sacramento de la Comunión (*Tantum ergo sacramentum*); la utilización de ceremoniales en el simbolismo del último cuarto del siglo XIX. El teatro ceremonial transgresor, de la segunda mitad del siglo XX, más que con estos precedentes, tiene que ver, en mi opinión, y directamente, con los propios ritos litúrgicos.¹⁹⁰

Si bien es cierto que la liturgia y las representaciones corolarias medievales marcan un hito en la historia del teatro de occidente y son la referencia más fiable de la eclosión y recuperación del carácter ceremonial del teatro en la segunda mitad del siglo XX, no podemos sino constatar que la problemática del carácter sagrado y ritual del teatro presente en el Grupo Pánico es mucho más antigua. El origen del rito, el sacrificio y la representación están ligados a la historia de la humanidad desde el albor de los tiempos.

[6.3.4]. Esos hijos bastardos de Artaud: Jerzy Grotowski y The Living Theatre

JERZY Grotowski está muy cerca del «teatro de la crueldad» de Antonin Artaud. En *Towards a Poor Theatre* –1968–¹⁹¹ se recogen una serie de conferencias y artículos que nos dan a conocer su trabajo y sus concepciones teatrales.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 39-40.

¹⁹¹ Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre* [1968], Madrid, Siglo XXI de España, col. Artes, 1999.

Ya en 1959 había fundado en Opole (Polonia) su *Teatro Laboratorio* que instalará posteriormente en Wrocław en 1965. El dramaturgo reivindica pues un teatro pobre, reducido a su esencia, cuya única especificidad es el encuentro entre actor y espectador. De este modo un público escogido se ve directamente implicado en un teatro que escenifica de forma ceremonial los grandes mitos occidentales a través del sufrimiento actual.

De Grotowski podríamos destacar a modo de ejemplo *El Príncipe Constante* de Calderón, producción de 1965 en la que se ejecuta el martirio del joven príncipe ante la mirada impasible de un público-coro. Esta obra es la que el espectador francés descubre con «fascinación o estupor»¹⁹² en 1966 en el Théâtre de l'Odéon.



Imagen de la producción El Príncipe Constante.

¹⁹² David, Martine, *Le théâtre*, Paris, Belin, 1995, p. 293.

Unos años antes y al otro lado del Atlántico surgía el Living Theatre, considerado por algunos críticos como «el grupo americano que mayor influencia ha ejercido en los colectivos teatrales del mundo entero».¹⁹³

Este grupo que el gran estudioso John Tytell calificara de «Los biznietos de Shelley»,¹⁹⁴ formado por Julian Beck y Judith Malina en 1951, es un gran deudor del *happening* y continuador de las teorías de Artaud, cuyo *Le Théâtre et son double* descubren en 1958, quedando fascinados, haciendo del mismo casi una biblia y convirtiendo el espectro de Artaud en su mentor.

El gran crítico de teatro José Monleón en una *Carta abierta al Living Theatre* escribe a este respecto:

Buscabais a Artaud que aquí, en nuestra Europa, había sido olvido y manicomio. Llegasteis a él andando su mismo camino. No lo descubristeis en un libro, sino sintiendo sus mismas necesidades, la misma vergüenza ante ese teatro de persona-

¹⁹³ Oliva, César y Torres Monreal, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, *Op. cit.*, p. 409.

¹⁹⁴ Tytell, John, *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo* [1995], trad. del ingl., Barcelona, Los Libros de la Liebre de Marzo, 1999, p. 7. Para tener una información más exhaustiva sobre la historia del Living Theatre, véase este excelente estudio de John Tytell –autor igualmente del clásico *Naked Angels* que ha sido considerado como la historia definitiva de la generación beat– donde el crítico, además de ofrecernos una trepidante crónica de unos años convulsivos y apasionados, nos narra la increíble odisea de este revolucionario grupo teatral que intentó llevar la libertad artística y personal a su máxima expresión.

jes encadenados y amordazados que nuestra terrible época propone.¹⁹⁵

Monleón añade de modo contundente y sin ambages:

Rebelarse sobre un papel es relativamente fácil. Hacer de esa rebelión una obra teatral, un trabajo escénico, una investigación abierta y permanente, es mucho más difícil. Por eso el Living, en definitiva, es mucho más que Artaud.¹⁹⁶

Tytell resume la trayectoria del afamado y escandaloso grupo del siguiente modo:

A lo largo de casi cincuenta años, The Living Theatre ha sido conocido como el grupo más radical, independiente y experimental de la historia del teatro americano. Produciendo setenta y cinco obras y ofreciendo más de cinco mil representaciones, The Living Theatre afectó profundamente al teatro de Europa y América, moviéndose en los bordes de la sociedad y violando muchos de los tabúes de la cultura y del gobierno. [...]

En el centro de su compromiso con el teatro residía la idea [...] de que no podía haber separación entre el arte y la vida. Como pacifistas y anarquistas, desconfiaban del sistema y de la violencia que generaba, tanto en los desastres internacionales de la guerra como en la vida cotidiana. [...]

En una estrategia sin precedentes, la compañía decidió que, como anarquistas, habían de crear obras teatrales colectivamente; y, debido a que la compañía fue haciéndose más in-

¹⁹⁵ Monleón, José, «Carta abierta al Living Theatre», in *Nuestros amigos del Living Theatre. Primer acto*, nº 99, Madrid, agosto 1968, pp. 4-5.

¹⁹⁶ *Ibid.*

ternacional, empezaron a representar sus obras en alemán, francés, italiano y español, tanto como en inglés.

No importaba el precio que tuvieran que pagar por su disenterimiento, era mejor «luchar por vivir un sueño utópico que consentir en vivir en el infierno», afirmaba Beck en un poema.[...]

Aunque The Living Theatre ha servido como una especie de estandarte para el espíritu progresista, como un heraldo de alternativas, los conservadores lo han visto como un antagonista amenazador y como el presagio de un desorden bohemio desestabilizador. ¿Eran los santos sacrificados de la contracultura, las marginadas víctimas de su propio idealismo, o los sagrados intocables ofreciéndose a sí mismos en un subversivo ritual de la redención? La historia de la compañía puede sugerir un martirio endémico, pero representa también una cualidad que está íntimamente asociada con el Sueño Americano, la demanda de una libertad que nunca puede considerarse como concedida y que requiere ser constantemente puesta a prueba, o a discusión, para ser gozada con plenitud.¹⁹⁷

El nombre del grupo se debe, según parece, al lugar donde empezaron a hacer sus primeras representaciones: el *living*, o sea el comedor de su casa, aunque en las alusiones posteriores al término se haya insistido más en el aspecto de «teatro vivo». Tytell concretamente alude al deseo de desafiar las complacencias morales de su público y de sacudir el mundo con este teatro vivo porque la mayor parte de lo que veían en el escenario parecía entretenimiento momentáneo y moribundo.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Tytell, John, *The Living Theatre*, *Op. cit.*, pp. 7-8.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 7.

Basan igualmente sus reflexiones en la confrontación entre actor y espectador. Por ello en sus espectáculos no se trata de interpretar un personaje, sino más bien de hacer su propio papel, liberando su cuerpo, su voz y en definitiva sus pulsiones. Un teatro desnudo, cercano al trance religioso y a la concepción ritual y ceremonial del teatro propia de oriente. El propio Julian Beck comenta a este respecto:

Es cierto que nuestro mensaje [...] era implicar o turbar [...] al público, sin limitarse a mostrarle algo; pero nos dábamos cuenta de que tales procedimientos del drama dentro del drama germinaban de una invencible necesidad de los autores y nuestra de llegar al público, despertarle de su pasiva somnolencia, obligarle a la atención, sacudirle si era necesario [...]. Ayudar al público a ser, una vez más, lo que estaba destinado a ser cuando nacieron los primeros dramas: una congregación dirigida por sacerdotes, un éxtasis coral de lectura y responso, danza, búsqueda de trascendencia, medio de salida y ascensión, el empuje vertical, en busca de una condición de conciencia que supera la pura conciencia y acerca más a Dios. Llevando el drama a la sala del teatro y mezclando entre sí espectadores e intérpretes, se aspiraba a igualar, unificar y acercar más a todos a la vida. Unión contra separación.¹⁹⁹

De este modo y con estas premisas presentan en 1958 en Nueva York *The Connection* de Jack Gelber, obra que trata el tema de la droga, e interpretada a su vez por drogadictos, donde los actores se entrenan con una serie de juegos y combinaciones aleatorias y a menudo improvisadas.

Sus apologías de ideas incómodas para el gobierno americano como el desarme, el pacifismo, la lucha racial, la libertad

¹⁹⁹ Beck, Julian, «Abajo las barreras», in *Primer acto, Op. cit.*, p. 17.

sexual y el uso de estupefacientes, hicieron que se convirtieran en chivo expiatorio de la sociedad que denunciaban.

Por esta razón fueron encarcelados, con lo que se cumplía la premonición de su espectáculo *The Brig* (La prisión), obra de Kenneth H. Brown, de 1963 y que es, a nuestro modo de entender, la más conseguida del grupo y la que mejor ilustra las teorías artaudianas.

Finalmente se vieron obligados a expatriarse y ya en Europa ponen en escena *Mysteries and Small Pieces* en 1964, alegoría de la peste artaudiana, y donde el elemento ceremonial se hace patente por el incienso, los cantos salmódicos y la invitación por parte de los actores a que el espectador participe coreando los cantos. El teatro, del mismo modo que la peste según Artaud, sirve para desprenderse colectivamente de los abscesos, revelando en los momentos de tensión extrema esa crueldad y esa formidable explosión liberadora que el ser humano intenta reprimir.

Así el propio Julian Beck defendía y declaraba en ese conflictivo 1968 que el trabajo del teatro de vanguardia no consiste únicamente en ser portador de un mensaje político, sino que debe igualmente buscar y proponer nuevas formas, ya que si el hombre ve que en la escena se puede ir más lejos, comprenderá de igual modo que eso mismo puede ocurrir en la vida, lo que le impulsará y animará a reaccionar.

Defienden de este modo una idea utópica y poética de la revolución social a través del teatro. Pretenden hacer ver a los obreros y a las clases más desfavorecidas de la sociedad que la vida ofrece una infinidad de posibles y que el fondo mismo de la vida se puede cambiar. Se proponen mostrarles el sentido de la belleza para que, al estimular su imaginación, consigan

comprender el alcance y el significado profundo de la creación entendida como un acto revolucionario.

[...] L'Art peut simplement aider le mouvement révolutionnaire en donnant aux ouvriers, à tous les déshérités une idée de ce que la révolution peut apporter. C'est de cette manière seulement que nous pouvons contribuer à la révolution. Nous ne pouvons ni la provoquer ni la précipiter, mais nous pouvons lui donner une base en donnant l'idée d'une autre vie.

Je ne suis pas certain, que nos spectacles aideront les ouvriers, mais c'est tout ce que nous pouvons faire, alors nous devons le faire. Nous risquons aussi peut-être de heurter les ouvriers et de les décourager, mais, ce risque, nous devons le prendre. Je ne dis pas : si le Living joue pour les ouvriers, ils feront immédiatement la révolution. Je dis : il faut simplement trouver les moyens de rencontrer les ouvriers pour leur proposer notre contribution à leur révolution.²⁰⁰

Pero también en Europa tendrán problemas, su espectáculo *Paradise Now*, donde ofrecían una visión utópica de un mundo feliz, o al menos renovado, no pudo estrenarse en 1968 en el *Festival d'Avignon* porque no se sometieron a las normas impuestas por los organizadores. Así que abandonaron definitivamente Francia y no volvieron hasta 1983 con un último espectáculo bastante simbólico a juzgar por el título: *The Archeology of Sleep*.

²⁰⁰ Beck, Julian, « Le Living Theater », in Arrabal, Fernando (cahiers dirigés par), *Le théâtre, 1969-1*, Paris, Christian Bourgois, 1969.

[6.3.5]. Confluencias y renovaciones estéticas

MIENTRAS todas estas concepciones y esta estética se manifestaban en distintas partes del mundo, Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor crean en París su Grupo Pánico, término cuyo nacimiento, según cuentan los mismos creadores, fue totalmente lúdico. De nuevo la idea del juego como acicate de la creación aparece presente de forma poderosa.



Grupo Pánico, "Happening".

Por otra parte la crítica se refiere a menudo a 1966 como el año que trajo consigo la consagración de una estética claramente barroca en el *Théâtre des Nations*. Además, como hemos apuntado, en el programa, al menos conceptual, de Grotowski y del Living Theatre, por citar sólo a dos, figuraba la renovación total, casi violenta, de las esclerosadas, carcomidas y aburguesadas artes escénicas.

No nos parece descabellado apuntar que los artistas pánicos era perfectos conocedores de este tipo de espectáculos, hasta el punto de vislumbrar en ellos una libertad hasta el momento desconocida. Sin embargo no conviene hacer interpretaciones apresuradas pues sus representaciones, sus *happenings* y sus obras de teatro no pretenden ser elitistas y tampoco persiguen una provocación o una denuncia gratuitas, *per se*.

En definitiva dichas representaciones no tienen, a nuestro modo de entender, un carácter tan claramente político como los espectáculos del *Living Theatre*, al menos en sus comienzos. Más bien se trata de una invitación al juego, a una fiesta aparentemente trivial y liviana tras la que se esconde una profunda gravedad.

Por su parte Fernando Arrabal siempre ha sostenido que el propio *Living* es deudor de los espectáculos pánicos y que se vio influenciado por los mismos.

En aquel momento me pareció que había que sacar la creación teatral de la sola palabra, para poder expresarse a través del cuerpo, a través del movimiento y, por primera vez en la historia del teatro, organizamos lo que llamamos un «efímero pánico» en París. Los americanos sacarán algo parecido, que llamarán *happening*. A partir de aquel momento se inicia un período de intensa actividad en el cual vamos a sorprendernos a nosotros mismos con lo que hacemos. Estábamos

creando un teatro que para nosotros era fascinante y también lo recibía así el público del momento. El «Living Theatre» de Malina y Beck, pienso que cambió a causa nuestra.²⁰¹



Grupo Pánico, "Happening", 1963.

²⁰¹ Berenguer, Ángel, *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Universidad de Alcalá de Henares, 1991, p. 303.

Sin embargo pensamos que, para que la reflexión no sea estéril, deberíamos avanzar de nuevo en el reincidente discurso de ver quién es el precursor y qué deudas tienen estos autores pánicos de los creadores, artistas y teóricos anteriores o contemporáneos y viceversa. Podríamos quizás hablar más acertadamente de una irrupción de una estética común en todas estas manifestaciones, de una fascinación recíproca y de un mutuo trasvase y enriquecimiento de técnicas y procedimientos.

Es más, el propio Arrabal, que se obstina a veces en no querer ver estas concomitancias, es consciente de que estos ricos trasvases y esta eclosión en distintas partes del mundo de una misma sensibilidad o pasión artística se produjo. Y el Grupo Pánico forma parte de ello.

Il y a quelques mois notre spectacle « panique » joué à Paris présentait au public la scène suivante : Alexandro Jodorowski ouvre une boîte d'où s'échappent cinquante pigeons, puis il décapite une oie vivante qui se vide peu à peu de son sang en battant des ailes.

Aujourd'hui le spectacle *Us* de Peter Brook à Londres s'achève par l'apparition d'un acteur qui monte sur scène, délivre une foule de papillons enfermés dans une petite boîte, en choisit un de plus grande taille et met le feu à ses ailes ; l'insecte volette de tous côtés, et périt carbonisé.

Il se trouve que, non seulement à Londres et à Paris mais à New York, Mexico et Tokyo, dans le monde entier on peut actuellement assister à des représentations de cet ordre. Ces coïncidences entre les préoccupations de réalisateurs qui ne se connaissent pas témoignent d'une même passion pour le théâtre. (J'ajoute que tous, comme moi, qualifieraient d'« in-soutenables » les scènes que je viens d'évoquer ou d'autres semblables.)

À présent, diverses personnalités dispersées à travers le monde essaient de créer une forme de théâtre poussée à ses plus extrêmes conséquences. Malgré d'énormes différences entre nos ten-

tatives, nous faisons du théâtre une fête, une cérémonie d'une ordonnance rigoureuse.²⁰²

Peter Brook en su libro de escritos sobre teatro, cine y ópera, que abarcan medio siglo de producción y de reflexiones, de 1947 a 1987, titulado en español *Mas allá del espacio vacío* —en alusión a su obra teórica de referencia *The Empty Space*—, resume perfectamente el desconocimiento por parte de todos estos autores de ser hijos bastardos de Artaud:

Grotowski en su momento, me contó que en una ocasión en la que estaba trabajando con ciertos elementos que le parecían interesantes, alguien le dijo: «¡Todo lo que usted hace está basado en Artaud!» En esa época, Grotowski no tenía la menor idea de quién era Artaud. Y yo tampoco. En realidad, fue durante la filmación de *El señor de las moscas* [...] cuando una mujer se puso en contacto conmigo para preguntarme si yo accedería a escribir un artículo sobre Artaud para un pequeño periódico de vanguardia; también me invitó a dar una charla y a responder algunas preguntas sobre la influencia de Artaud que yo reconocía en mí y en nuestro teatro.

Como siempre, yo estaba tan al margen de cualquier aproximación teórica al teatro que no tenía la más remota idea de quién podía ser Artaud. Pero el hecho de que esta mujer me hubiera escrito no sólo con pasión, sino con la firme convicción de que yo debía saber quién era Artaud, me hizo reflexionar. Un día fui a una librería, ví un libro de Antonin Artaud y lo compré; así fue como empecé a conocer a Artaud. Sin yo saberlo, durante años había estado preparándose el terreno para el encuentro, de manera que todo estaba listo para que yo quedara profundamente impresionado. Al mismo tiempo, una voz me prevenía, dicién-

²⁰² Arrabal, Fernando, *Le théâtre comme cérémonie panique*, in *Théâtre V. Théâtre Panique*, *Op. cit.*, p. 7.

dome que aun la visión más impresionante sólo podría aportar apenas un aspecto más, un fragmento más del gran enigma.²⁰³

Aunque cueste creerlo, dada la curiosidad y el afán de saber que ha caracterizado a Arrabal –sobre todo después de estar en Francia más de una década– y con las repercusiones que han tenido y tenían en aquel momento las teorías artaudianas, el autor asevera que hasta después de muerto André Breton, en 1966 –fecha que sería un año posterior a la que el autor indica al final de su obra *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, publicada en 1967–, no sintió la dentura de leer la obra de Artaud que aún desconocía. El autor comenta estupefacto ese descubrimiento y la constatación, quizá frustrante, de ser su ignorante heredero o su inope discípulo.

Qué chasco, pero también qué asombro y qué fascinación al devorar *El teatro y su doble*, que Artaud había escrito en 1938... las tesis teatrales que yo pensaba haber descubierto. El poeta rebelde se alzaba como un profeta visionario; para mayor estupefacción, vi que Artaud hablaba ya de... «teatro pánico»... y de «arquitectos de Asiria». Si le hubiera leído a tiempo, hoy el Pánico se llamaría movimiento burlesco (en honor a Góngora) y mi obra más representada: *El escriba y el emperador de Caldea*.

Tras un cuarto de siglo de calumnias, suplicios y excomuniones, Artaud resucita de la mano de los mejores directores y dramaturgos de hoy. Perdiendo uno a uno sus ripiosos artificios, el teatro ha dejado de sembrar en la arena o de arar en el mar. Cuando estos herederos de Artaud consiguen directores vibrantes, el autor viaja y peregrina, ve mundos sin pararse en

²⁰³ Brook, Peter, «Artaud y el gran enigma», in *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera, 1947-1987*, Barcelona, Alba Editorial, 2001, pp. 75-76. Para la edición original inglesa véase, Brook, Peter, *The Shifting Point*, London, Methuen Drama, 1987.

alguna parte y recibe el viático necesario para su aventura de escritor.²⁰⁴

Por consiguiente, como ya hemos señalado, el referente inmediato de esta técnica teatral es el «efímero pánico» que Alejandro Jodorowsky ha llevado a la escena en México y que el mismo Fernando Arrabal califica de «happening mejorado».



Cartel anunciador del II Festival de la Libre Expresión.

²⁰⁴ Arrabal, Fernando, «iSurrealistas! », in *Visiones de Fernando Arrabal*, *Op. cit.*, p. 93.

Así que en 1965 el inquieto y polifacético Jodorowsky ya estaba en París, repleto de ideas y desbordando genialidad. Monta, junto a Arrabal y Topor entre otros, el 24 de mayo, dentro del marco del *II Festival de la Libre Expression* organizado por Jean-Jacques Lebel en el *Centre Américain des Artistes*, en el número 261 del Boulevard Raspail, con gran atrevimiento y con el subsiguiente estrépito en los medios culturales y sociales en general, un espectáculo titulado *Le Groupe Panique International présente sa Troupe d'Éléphants*, que marcará uno de los jalones de la historia del grupo y del que el propio Arrabal, admirativo, comenta de esta guisa:

On dispose au départ d'une sorte de scénario sur lequel on travaille comme sur une pièce, mais en permettant constamment à notre inconscient de s'exprimer ainsi qu'aux parties de notre « âme » réprimées par la société. C'est une sorte d'Auto Sacramental entièrement répété. Le hasard intervient quand se produit une circonstance magique. Cette situation magique est elle-même le fruit de difficultés survenues dans la marche de la cérémonie. La troupe de l'éphémère Panique sait qu'elle doit profiter de ce moment précis qui ne se reproduira plus, ce moment de démesure, aux limites de la folie. Elle sait qu'elle doit se dépenser, se risquer entièrement.²⁰⁵

José García Templado es de la opinión de que se trata de conciliar lo absurdo con lo cruel e irónico.

[...] identificar el arte con el acto vivido (de ahí el enlace con los happenings de Allan Kaprow), y la adopción de la cere-

²⁰⁵ Schiffres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, *Op. cit.*, p. 82.

monia como forma de expresión. Así se han realizado las piezas que ellos llaman efímeros.²⁰⁶

Con todo este bagaje a sus espaldas y durante el verano del mismo año, 1965, Arrabal escribe en Madrid (Casa de Campo) *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, incluida en el volumen de teatro publicado dos años después bajo el título de *Théâtre Panique*, considerada a menudo por la crítica como su obra maestra,²⁰⁷ y a nuestro juicio la más representativa de su teatro en general y de su obra pánica en particular, ya que comparada con sus obras anteriores el juego supera la fantasía.

Estas palabras de Patrick Gourvennec sobre la obra nos permiten hacernos una idea de aquellos principios de la obra pánica que recogen o resumen muchas de las teorías del teatro de la crueldad de Antonin Artaud, de Jerzy Grotowski, de Peter Brook o del Living Theatre.

Liberté toujours paradoxale et excessive, au sein de laquelle cohabitent réflexion politique (le pouvoir que s'arroge l'Empereur ne mène qu'à des institutions ridicules) et parabole (prétendu héritier de la civilisation, l'Empereur n'a qu'une influence néfaste sur l'ordre primitif symbolisé par l'Architecte, « bon sauvage » soumis et néanmoins critique); professions de foi candides (« Tu m'avais promis qu'aujourd'hui tu allais m'apprendre comment on fait pour être heureux ») et tirades blasphématoires (« Savez-vous que j'ai joué l'existence de Dieu au billard électrique ? »);

²⁰⁶ García Templado, José, *El teatro español actual*, *Op. cit.*, p. 74.

²⁰⁷ Véase a este respecto Gille, Bernard, *Fernando Arrabal*, *Op. cit.*, p. 97 e Isasi Ángulo, Amando Carlos, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, *Op. cit.*, p. 240.

simulacre de rituel sado-masochiste et déclarations d'amour d'une désarmante sincérité.²⁰⁸

Una vez más la vida, con todo su lado impuro y carnal, se impone en la escena y todo esto a través de la ceremonia. Por otra parte se le da una gran importancia al dominio del actor, que debe sacar partido de todas las posibilidades de la expresión corporal y oral, o sea del gesto y la voz al mismo tiempo. Esta obra, como el resto de obras pánicas, lleva a sus últimas consecuencias «ce moment de démesure, aux limites de la folie». Como insinúa Diana Taylor, ¿acaso no es el Emperador un loco perseguido por su propia neurosis?²⁰⁹

Y es que en el corpus de obras estudiadas de manera particular y en la producción pánica de modo general, estamos frente a un universo poblado por personajes que un momento son verdugos y al siguiente son víctimas, deliberadamente contradictorios en sus extrañas motivaciones como en sus actos imprevisibles.²¹⁰

Así defienden la idea, como el mismo Arrabal sostiene en numerosas ocasiones, de que el ser humano es contradictorio y complejo por naturaleza y por la misma razón lo son sus personajes de ficción:

²⁰⁸ Gourvenec, Patrick, « Architecte et l'Empereur d'Assyrie (I) », in Beaumarchais, Jean-Pierre de et Couty, Daniel, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994, t. I, p. 112.

²⁰⁹ Véase a este respecto la excelente introducción, bastante cercana a las teorías psicoanalíticas, de Diana Taylor para la edición de Arrabal, Fernando, *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 15-62.

²¹⁰ Véase Pruner, M. « Arrabal, Fernando », in Corvin, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 64.

La vie et les hommes ne sont pas simples, mais complexes ; ils ne se rattachent pas à une ligne de pensée et de conduite unique, mais représentent une pluralité de vues et de comportements ; ils ne sont pas, par nature, figés dans un système cohérent, mais remplis de contradictions.²¹¹

Un pensamiento que no es del todo nuevo si tenemos en cuenta que ya August Strindberg defendía lo siguiente respecto al alma de sus personajes:

[C] est un conglomerat de civilisations passées et actuelles, de bouts de livres et de journaux, de morceaux d'hommes, de lambeaux de vêtements de dimanche devenus des haillons, tout comme l'âme elle-même est un assemblage de pièces de toutes sortes.²¹²

Idea que, a su vez, se puede resumir en esta otra máxima arrabaliana, que nos permite cerrar esa línea de pensamiento circular que va de uno a otro autor:

Tout ce qui est humain est confus par excellence.²¹³

Completaremos lo anteriormente expuesto con el texto titulado *Renaissance du théâtre*, que resume perfectamente las inquietudes, la estética, las influencias y las premisas del Grupo Pánico, en cuanto al teatro y a los *happenings* o efímeros se refiere: locura, fiesta, rito, pasión, catástrofe, confusión, pesa-

²¹¹ Daetwyler, Jean-Jacques, *Arrabal, Op. cit.*, p. 97.

²¹² Strindberg, August, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, trad. du suédois, Paris, Gallimard, 1964, p. 101.

²¹³ Arrabal, Fernando, « L'homme panique », in *Le Panique, Op. cit.* p. 42.

dilla, emoción, violencia, lujo, exaltación, convulsión, asco, novedad...

Este texto sirve de prefacio al primer número de los cuadernos titulados genéricamente *Le Théâtre*, dirigidos por Arrabal y publicados por Christian Bourgois. Dicho número fundador, que lleva el título de *Le théâtre baroque*, cuenta con la aportación de grandes estudiosos, artistas, críticos teatrales y directores de escena como Peter Brook, Antoine Bourseillerk, Nicole Zand, Jorge Lavelli, Víctor García, Jérôme Savary, Oscar Panizza, John Cage, Ben, Alain Schiffres y Romain Denis; quienes se interrogan sobre Grotowski y el Living Theatre, el *happening* y el teatro en la calle, el nuevo teatro popular barroco o los precursores de esta nueva estética teatral.

Aujourd'hui, le théâtre invente son infini, d'un bond s'élance dans la rue –en créant l'histoire–, mimodramatise la folie, célèbre la fête, élabore ses rites et, oubliant les fanatismes de naguère et leurs clarines mouillées, surgit et émerveille par ses flots blessés d'océan sans limite.

Théâtre de la passion et de la catastrophe, de la confusion précise. Théâtre qui vient vers nous en un envol, comme le cheval des cauchemars dont nous attendons tout : l'acier outragé, l'émotion et le sanglot, les testicules, la cuillère de sang, les derniers jours et l'origine.

Ici se donneront rendez-vous tous ceux (famille d'or et de crasse) qui aiment le théâtre dans sa poussière, le violent dans ses luxes, l'exaltant dans ses nouveautés et le font éclater dans ses traditions.

C'est l'heure féconde de la renaissance. C'est le moment de la convulsión et de l'écoeurement, du soleil et du volcan. C'est l'instant de l'éclair et de l'éblouissement des papillons. C'est

le temps du théâtre qui vit à la pointe des actes, des contestations et des rêves. Veille fascinante !²¹⁴

Ya lo comprendió perfectamente Mircea Eliade en 1963 al afirmar que desde el principio del siglo XX tanto las artes plásticas como la literatura y la música han experimentado una serie de transformaciones tan radicales que se ha llegado a hablar de «destrucción del lenguaje artístico». Sin embargo si analizamos correctamente dichas obras nos damos realmente cuenta de que el artista ha querido hacer *tabula rasa* de toda la historia de la cultura, y de que más que de destrucción deberíamos hablar de regresión al caos, a una suerte de *massa confusa* primordial.

Commencée dans la peinture, cette « destruction du langage » s'est étendue à la poésie, au roman et tout dernièrement, avec Ionesco, au théâtre. En certains cas, il s'agit d'un véritable anéantissement de l'Univers artistique établi. [...] Et pourtant, devant de telles œuvres, on devine que l'artiste est à la recherche de quelque chose qu'il n'a pas encore exprimé. Il lui fallait réduire au néant les ruines et les décombres accumulés par des révolutions plastiques précédentes ; il lui fallait arriver à une modalité germinale de la matière, afin de pouvoir recommencer à zéro l'histoire de l'art.²¹⁵

²¹⁴ Arrabal, Fernando, « Renaissance du théâtre », in *Cahiers Le Théâtre*, n° 1, Paris, Christian Bourgois, 1968. Publicado igualmente como introducción al *Théâtre VI. Le Jardin des délices. Bestialité érotique. Une tortue nommée Dostoïevsky*, Paris, Chritian Bourgois, 1969, p. 7.

²¹⁵ Eliade, Mircea, « Eschatologie et cosmogonie », in *Aspects du mythe* [1963], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2001, p. 96.

Por esta razón en muchos artistas modernos sentimos que la destrucción del lenguaje plástico sólo representa la primera fase de un proceso mucho más complejo al que tiene que seguir necesariamente la *re-creación* de un nuevo universo.

En este arte, este teatro y esta literatura nuevos, el nihilismo y el pesimismo de los primeros revolucionarios y demolidores representan posiciones obsoletas. Por eso en estas nuevas actitudes vanguardistas de los sesenta ningún gran artista cree en la degeneración y en la inminente desaparición de su arte. Y precisamente en este sentido su actitud se parece mucho a la de los que se suele calificar como «primitivos» ya que han contribuido a la destrucción del mundo, o sea de *su* mundo, de *su* universo artístico, para poder crear otro.

Este procedimiento, esta filosofía vital, este fenómeno cultural es harto importante puesto que son principalmente los artistas los que representan las verdaderas fuerzas creadoras de una civilización o de una sociedad. De tal modo que anticipan a través de su creación lo que ocurrirá posteriormente, quizá una o dos generaciones después, en otros sectores de la vida social y cultural.

Para Eliade es muy significativo que la destrucción de los lenguajes artísticos coincidiera con el auge del psicoanálisis.

La psychologie des profondeurs a valorisé l'intérêt pour les origines, intérêt qui caractérise si bien l'homme des sociétés archaïques. Il serait passionnant d'étudier de près le processus de revalorisation du mythe de la Fin du Monde dans l'art contemporain.²¹⁶

²¹⁶ *Ibid.*, p. 97.

Así que todos estos artistas y creadores están muy lejos de ser unos neuróticos –como nos quieren hacer creer a menudo– y están mucho más sanos psíquicamente que muchas otras personas de nuestra sociedad actual tan avanzada. Ellos comprendieron que un comienzo real sólo puede advenir tras un final verdadero. Todos estos artistas representan la esencia del hombre moderno, ya que fueron los primeros que se propusieron de forma obstinada destruir realmente *su* mundo con el único fin de recrear un universo artístico en el que el hombre pudiera no sólo existir sino también contemplar y soñar.

Los artistas pánicos miran continuamente hacia atrás, hacia el complejo territorio de los orígenes físicos, míticos o culturales, pues es esa mirada –básicamente interior y subjetiva, que no racional, donde identificación y distancia se dan la mano– la que les permite avanzar, es esa mirada la que propicia la recuperación de la memoria en su sentido más amplio, la que reanima la imagen del niño arquetípico –*fons et origo*– que supone al mismo tiempo un momento de debilidad impotente y un futuro que se manifiesta. De esta manera se opera el verdadero *Re-nacimiento*, palabra que carecería de sentido sin la disolución que implica su propia definición, la verdadera muerte de la que procede dicho renacimiento.²¹⁷

²¹⁷ Véase el capítulo I titulado « Le retour à la Grèce » de Hillman, James, *Pán et le cauchemar* [1972], trad. del amer., Paris, Imago, 1979, pp. 7-14.

[6.3.6]. Conclusiones

ACABAREMOS este capítulo de nuestra investigación intentando descifrar el sentido de todas estas representaciones, llámeseles *happenings*, *performances*, efímeros, acciones u obras teatrales y el mensaje que pretende vehicular este tipo de lenguaje corporal y gestual.

Es obvio que lo que persiguen todos estos artistas, incluidos los pánicos, es desprenderse de la prohibición y del tabú, de la censura, de la represión y los valores del buen gusto impuestos por una sociedad excluyente y demasiado opresora, por no decir castradora.

Así se adoptan formas cercanas al universo de los sueños, a elementos que pertenecen al dominio de la fantasía y de la imaginación. Se trata de un tiempo, un espacio y unos objetos donde se aúnan lo ceremonial y lo sexual en un intento de romper el límite que la realidad se empeña en imponer. En definitiva toda esta búsqueda se traduce de forma visual en unas representaciones, un arte y una literatura rituales, que rozan a menudo los límites de lo soportable por la sensibilidad humana y más que sueños se convierten en pesadillas.

A veces los mismos autores, y Fernando Arrabal lo ha repetido en varias ocasiones, se sorprenden de lo lejos que ha podido llegar su imaginación. El hecho de que se adopten formas oníricas nos puede desvelar que en realidad el artista, el dramaturgo o el literato no tienen por misión resolver conflictos o tabúes, que son intrínsecos a la vida del hombre en sociedad, pero sí cuestionarlos, hacer que se carguen de un sentido nuevo, sin duda más liberador y justo.

El sacrificio del cuerpo les permite, a decir verdad, representar el sufrimiento y el abandono del hombre moderno fren-

te a la desaparición de Dios. Así el cuerpo será reivindicado y sacralizado. Estos artistas y autores recuperan lo que se había juzgado como sórdido, bajo e inmundo por los valores éticos y estéticos de la sociedad occidental. Es su manera de ensalzar la vida a partir de imágenes crudas y agresivas. Buscan de forma subversiva la felicidad. Nada es despreciable, ni el cuerpo externo o interno ni la fealdad física o moral, pues, como sostiene Matthieu Fedoroff, todo es objeto de deseo.

[...] tout se démonte, se mange, se câline, se démolit, se retourne, se renverse, il n'y a pas de permis ou de défendu, de propre ou de sale. Ils ont raison : Platon le dit, il y a des idées de tout, même des choses les plus triviales, même de la merde. Celui qui se veut « pur » passe à côté du Vrai.²¹⁸

Estas representaciones se esfuerzan por «provocar» en el espectador un sentimiento de catarsis como la entiende Artaud, en el sentido de contemplar no sólo el derecho sino el revés del espíritu, la realidad de la imaginación y de los sueños al mismo tiempo que la propia vida.²¹⁹

Aunque al hablar de catarsis siempre hay que remitirse a Aristóteles, Franco Tonelli defiende una diferencia esencial entre la catarsis aristotélica y la catarsis artaudiana.

[...] Le phénomène cathartique pour Artaud n'a pas pour but de libérer le spectateur de certaines passions en s'appuyant sur des émotions de base comme la crainte et la pitié, mais catharsis veut simplement dire, pour lui, prise de conscience

²¹⁸ Fedoroff, Matthieu, « Le poète enfant », in Glibota, Ante, *Arrabal Espace, Op. cit.*, p. 144.

²¹⁹ Véase Torres Monreal, Francisco, «La catarsis pánica», in Arrabal, Fernando, *Teatro pánico, Op. cit.*, p. 44.

des forces du subconscient, découverte d'un moi collectif, qui est fin en soi, qui n'enseigne rien, sinon une meilleure connaissance de soi. Le lyrisme et la temporalité présente qui caractérisent [...] le théâtre d'Artaud, sont en pleine contradiction avec la catharsis vue dans la perspective Aristotélicienne. Une autre considération s'impose. L'émotion pitié que le dramaturge doit stimuler chez le spectateur, comporte un détachement qui paraît contradictoire à la participation du spectateur préconisée par Artaud. Là où il y a pitié, il y a différence entre moi et l'objet de ma pitié, il y a supériorité de ma part par rapport à l'autre pour qui j'éprouve cette pitié. Pitié implique une distance psychologique qui ne saurait exister dans les concepts d'Artaud, étant donné la nature essentiellement esthétique du théâtre de la cruauté.²²⁰

Y es que ya lo decía Nietzsche con anterioridad, se trata de la afirmación triunfante de la vida que consiste en la supervivencia colectiva debida a la generación humana, gracias a los misterios de la sexualidad.²²¹

Sin embargo, después de todos estos intentos casi desesperados por parte de filósofos, artistas y escritores desde los años treinta, que se intensificaron sobremanera en los años sesenta y setenta, por desprenderse de los gérmenes de la cultura occidental y de las cicatrices de la religión católica²²² para crear un mundo nuevo y mejor, es posible que muchos afirmen

²²⁰ Tonelli, Franco, *L'esthétique de la cruauté. Étude des implications esthétiques du « Théâtre de la Cruauté » d'Antonin Artaud*, Paris, Nizet, 1972, pp. 43-44.

²²¹ Véase Aubrun, Charles V., « Introduction », in Arrabal, Fernando, *Théâtre V. Théâtre Panique, Op. cit.*, p. II.

²²² Véase a este respecto Lotringer, Sylvère, « La peste sur scène », in Hollier, Denis, (dir.), *De la littérature française*, trad. del ing., Paris, Bordas, 1993, p. 869.

que realmente estos espectáculos, en sentido amplio, no han conseguido subyugar y exorcizar a través de la representación tantos sacrificios y guerras humanas, esa imagen diabólica del mundo mediatizada por los medios de comunicación, que el ser humano no puede transgredir los límites del lenguaje, que el teatro, el arte, la literatura y la vida no son intercambiables, que no se ha conseguido reconciliar, por no decir curar, a una sociedad que ha perdido casi todos sus vínculos con el carácter ritual de las civilizaciones primitivas y fundadoras.

Nosotros no sabríamos contradecir dichas afirmaciones movidas por el orden y la razón. Una vez más el pánico se apodera de nosotros. Y es que el hombre es a la vez víctima y verdugo de sí mismo, el autófaga absoluto. Sí que podemos afirmar que todos estos artistas y escritores han jugado de forma heroica a ser hombres y de forma humana a ser dioses y que las generaciones posteriores hemos ganado con el intento. Quizá en su fracaso esté su éxito.





SEGUNDA PARTE
EL GRUPO PÁNICO
HISTORIA,
TEORÍA Y FILOSOFÍA

{7}. HISTORIA DEL ENCUENTRO PÁNICO

COMENZAREMOS por una cita del número 36 de la revista *Actuel* para mostrar de qué modo, altamente despectivo, casi xenófobo nos atreveríamos a decir –tenemos serias dudas de si se nos ha escapado el carácter irónico de la aseveración– es percibido el Grupo Pánico en Francia.

Está claro que aunque la otredad, la extrañeza o la alienación sean aspectos fundamentales de los personajes que pueblan las obras de los autores pánicos, y que es muy verosímil pensar que el hecho de ser extranjeros en Francia acentúa esta visión (cosa que no es del todo exacta en el caso de Topor que, aunque sea hijo de judío polaco, es francés de nacimiento), en ninguna circunstancia se puede dar como definitiva o tratarse de modo despectivo, resumiendo de un plumazo toda una problemática mucho más compleja.

Además si sólo tuviéramos en cuenta los nombres propiamente franceses –¿y hasta qué generación?– para caracterizar a las vanguardias francesas pocos autores quedarían en la lista.

À la lisière du grand monde des cénacles et de la vraie provocation, trois individus, trois « métèques » comme ils aiment le proclamer, Alejandro Jodorowsky, Chilien de passage,²²³ Fernando Arrabal, Espagnol dégoûté de Franco, et Roland Topor, fils d'un émigré polonais, se rencontrent et s'aiment. Ils ont mauvais goût, ils veulent secouer ce triste potage, le Surréalisme les impressionne sans les embrigader ; ils veulent arriver et rêvent d'une page d'encyclopédie littéraire. Un bel après-midi au Café de la Paix –ou ailleurs– ils fondent un mouvement : Panique, et cherchent par le scandale à émerger de la grisaille.²²⁴

Arrabal, Jodorowsky y Topor, ya entrados en 1961 se van dando cuenta de que sus estilos de vida no eran tan diferentes y se empeñan en precisar una concepción del mundo y del arte donde el dogmatismo no tiene cabida.

Un año antes habían mantenido sus primeras reuniones oficiales en el Café de la Paix situado en la Place de l'Opéra. En este lugar que Dominique Sevrain describe como ajeno a las preocupaciones literarias, « avec son décor baroque et son garçon noir habillé en 'turc' »,²²⁵ estos tres inquietos artistas

²²³ Recordemos aquí brevemente que Alejandro Jorodowsky nació en el norte de Chile en 1930 pero se instaló posteriormente en México donde desarrolló gran parte de su obra, aparte de en Francia. Es hijo de emigrantes judíos ucranianos. Vemos pues que los tres autores han vivido en sus propias carnes la persecución a causa de sus ideas o de sus orígenes.

²²⁴ Revista *Actuel*, n° 36, oct.-nov. 1973. Extracto reproducido igualmente en Roman, Jacques, (présenté par), *Arrabal. Les cahiers du silence, Op. cit.*, p. 70.

²²⁵ Sevrain, Dominique, « Quelques jalons dans l'histoire du panique », in Arrabal, Fernando, *Le Panique*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10-18, 1973, p. 9.

discutían de cualquier cosa: de filosofía, de arte o de nuevas tendencias.

Recordemos que, aparte de las reuniones organizadas por Breton en la *Promenade de Vénus*, Arrabal ya procedía de una tradición tertuliana de su etapa madrileña –que no quiere dejar de lado y que recupera con sus amigos Topor y Jodorowsky–, tras abandonar Valencia con apenas veinte años, en el Ateneo. Es una etapa de su vida muy fructífera en la que trabaja de día y estudia por la noche, ya que había empezado la carrera de Derecho. Escribe sin parar y será precisamente en el Ateneo donde descubra y lea a William Saroyan, Mihura, Carrol, Kafka, Dostoievsky, Proust, Rousseau, Duhamel y muchos otros.

En plein centre de Madrid, dans une légère montée, se situe l'Athénée, cercle et bibliothèque, petit café, lieux qui ont abrité de nombreuses générations d'étudiants et de membres de l'intelligentsia espagnole, car le riche fond de la bibliothèque est idéal pour apprendre, échanger des idées, converser.²²⁶

Allí fundará su propia Academia (con Fernández Arroyo, Fernández Molina, José Luis Mayoral, Eduardo Sainz Rubio y el pintor Luis Arnaiz). Será en ese preciso lugar, en la «Cacharrería del Ateneo»,²²⁷ donde dará a conocer su pasión creadora y literaria y ofrecerá lecturas restringidas de sus primeras obras como *La techumbre*, *El carro de beno* o *La herida perenne* aún inéditas.

²²⁶ Glibota, Ante, *Arrabal Espace*, *Op. cit.*, p. 19.

²²⁷ García Templado, José, *El teatro español actual*, *Op. cit.*, p. 72.

Aparte de Arnaiz, de este círculo saldrán igualmente los pintores Rafael García Crespo y Fernando San Martín Félez que participan activamente en estas reuniones y cuya relación dará fruto en la serie de telas oníricas –que reproducimos en la Galería Pánica– y que, bajo el nombre genérico de *Connaissance d'Arrabal*, se llevarán a cabo a lo largo de la década de los sesenta en plena ebullición del Pánico.²²⁸

Casi todas las noches me visita, sin cita, el teatro. Espero su llegada tiritando de susto y gusto. ¡Qué ocurrencias tan geniales tiene... y que sorpresas tan obscenas me pone en escena tras la cena! ¡Si lo supieran aquellos que con tanto mimo me premian!

Una noche (tras ver una representación de *cámara* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid a comienzos de los cincuenta) llegó desnudo, como la *primavera* de Botticelli. ¡Qué senos y qué sino! Se había trasplantado sus ojos en el pubis y me guiñaba descarada y descarnadamente, con una conejilla entre las piernas. Cuando no me visita es porque estoy de viaje para verle presentado o representado. En cuanto llego todos me hacen preguntas. Pero yo no sé, ni mucho menos, tanto como él de Poesía y de Filosofía, de Astrofísica y de Alquimia, de Dios y del Diablo, de Muerte y de Amor. ¿Cómo quieren que responda en su lugar? ¡Qué emociones tan teatrales me inspira entre la precisión y la profanación! Temo (cuando estoy solo en mi cuarto viendo mi teatro)... que caiga el telón.

¡Qué ilusión!²²⁹

²²⁸ Sobre la Academia, véase el interesante diálogo entre Arrabal y Ángel Berenguer, in Arrabal, Fernando, *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto, Op. cit.*, p. 57.

²²⁹ Arrabal, Fernando, «El teatro... ¡Qué ilusión!» in *Minerva, Revista del Círculo de Bellas Artes, Homenaje a Fernando Arrabal*, Número 3, Tercera época, diciembre 1996, p. 3.

El modelo socrático está presente en estas reuniones que recuerdan las de *La Academia* fundada por Platón a la muerte de Sócrates, pero quieren dejar una huella escrita. También aquí se interrogaban por todo: la poesía, la filosofía, la ciencia, la medicina... Sólo se mueven por la ambición de saber, una curiosidad interdisciplinar.

Arrabal aprenderá muchísimo de este tipo de reuniones de intercambio de opiniones y conocimientos. Así que querrá recuperar con los pánicos este sentido del *agora* socrática tan presente en la tertulia española y que él añoraba. Como decíamos lo encontrará en los surrealistas, pero lo volverá a recuperar con mucha más libertad en el seno del Grupo Pánico.

Arrabal, Topor y Jodorowsky deciden adoptar entre ellos el nombre de *burlesque*, quizá en recuerdo de Góngora,²³⁰ como apunta el propio Arrabal, o quizá como homenaje a los clubes de strip-tease americanos. Estamos ya frente a un con-

²³⁰ Recordaremos brevemente que el cordobés Luis de Góngora y Argote (1561-1627), fue el poeta más polémico y envidiado en la España barroca del siglo XVII. Su fama quedó definitivamente reconocida con el grupo poético de 1927. Vio muy pocos de sus poemas impresos en vida. Su poesía burlesca y satírica le había ganado un respeto entre los poetas de su tiempo. De ella se desprende la sensación de estar al margen de los valores morales habituales y de proponer una ética antiheroica y un aprecio por lo rural. En sus temas se advierte la preferencia por lo burlesco ya sea en lo amoroso (recelo ante las dotes de seducción femeninas), lo cortesano (la necesidad y la importancia del dinero), o lo religioso (el compromiso con superiores de la orden). Su *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612), que trata el fracaso amoroso del cíclope Polifemo con la pastora Galatea, obra deudora de las *Metamorfosis* de Ovidio, tuvo un tremendo efecto en la sociedad de su época y le acarreará el agravamiento de su enemistad con Quevedo y Lope de Vega. Se le acusa de difícil, de deliberadamente oscuro y se le aplica, como insulto, el término de culterano.

traste, que marcará sus vidas y sus obras, entre un estilo trivial para tratar un asunto noble. Se opera por tanto un deslizamiento de sentido que parte del humor para alcanzar lo burlesco.

En *Ars Amandi*, obra en la que se alude y se visualizan numerosos cuadros de artistas como Goya, que Arrabal admira, el autor hará igualmente una referencia a Góngora, insertada entre dos recetas de cocina, lo que acentúa el ya aludido carácter burlesco que se encuentra en los cimientos del Pánico.

Lys se dispose à lire le livre et tous deux l'écoutent avec un recueillement infini.

Lys, avec beaucoup de cérémonie, lit la recette de l'œuf à la coque, un tercet de Gongora et la recette de l'omelette à l'espagnole.

Lorsqu'elle a terminé les deux domestiques lui donnent des marques de leur enthousiasme de mille manières, avec démesure.²³¹

También Roland Topor comienza su obra *Ivre Mort*, ilustrada magníficamente por la artista Frédérique Charbonneau, con un homenaje a Góngora a través de una cita que Topor atribuye al español y que reza así:

Belles urines, belles couleurs
La nique à mon docteur.²³²

²³¹ Arrabal, Fernando, *Ars Amandi. Opéra Panique*, in *Théâtre VIII: Deux opéras paniques. Ars Amandi. Dieu tenté par les mathématiques*, Paris, Christian Bourgois, 1970, p. 47.

²³² Cita de Góngora, in Topor, Roland, *Ivre Mort*, Bruxelles, La Pierre d'Alun, coll. La Petite Pierre, 1994, p. 11.

En febrero de 1962 deciden utilizar la palabra *panique* para designar su forma de ver la vida y el arte. No obstante se pusieron de acuerdo en que sería una palabra de uso semiprivado –cosa que no ocurriría–, ya que en teoría deseaban mantenerse al margen de cualquier escuela artística y rechazaban la fundación de grupos o movimientos.

Sin embargo en septiembre de ese mismo año verán impresa por primera vez la palabra *panique* en el nuevo sentido que ellos le habían otorgado, con la aparición en la revista surrealista dirigida por André Breton *La Brèche* de *Cinq récits paniques* de Fernando Arrabal.

Topor también comenta cómo se efectuó este encuentro y el nacimiento *azaroso* de lo que ellos entenderán como una antimovimiento. Trabajaba Topor en la revista *Hara-Kiri* cuando recibe el libro de Arrabal *L'Enterrement de la sardine* que el español le envía con admiración y simpatía. El francés desconocía todo de él: su aspecto físico, su edad... pero responderá a su amabilidad enviándole un dibujo. Posteriormente una persona que se hace pasar por su secretario –siendo en realidad su amigo Fedoroff– le llama por teléfono para fijar una cita en el café Saint-Claude, situado en el Boulevard Saint-Germain y allí descubren que tenían mucho en común.

On découvre qu'on a des goûts communs : *Hara-Kiri*, la science-fiction, les romans noirs, Lewis Carroll... On se dit que fonder un mouvement serait intéressant : quand on est un simple petit individu, on se trouve bien faible face à la clientèle, au public, à ceux qui représentent et gèrent tout ça. Quand un type veut faire une exposition, les gens peuvent lui refuser, dire que non, ils n'aiment pas. S'ils ont affaire à un groupe, ils ont davantage peur de se tromper. Donc, nous élaborons le projet, mais comme nous sommes contre tout

mouvement, celui-ci sera faux. Sera un « non-mouvement ». On veut même déposer chez un notaire ou huissier la preuve de sa non existence, et puis c'est trop compliqué. À ce moment, on rencontre Jodorowski. Il arrive du Mexique pour mettre en scène *Les garçons de la rue*, *Les trois Ménestrels*, je ne sais plus. Au Mexique, il a monté *Fando et Lys* d'Arrabal. Il travaille dans la bande dessinée.²³³

En 1963 Arrabal hace un viaje alrededor del mundo y a su paso por la Universidad de Sydney en Australia, en agosto de 1963, tiene la oportunidad de hablar del hombre pánico. Esta charla se grabará y dará lugar a uno de los textos teóricos fundadores titulado *L'Homme panique* y cuya esencia recogemos en nuestro estudio. A su paso por México, donde le esperan varios amigos, será expulsado por la policía una hora después de su llegada al aeropuerto.

Pero será en esta misma ciudad de México donde empezarán a representarse las primeras obras pánicas. De ellas cabría destacar *La Ópera del orden* de Alejandro Jodorowsky que suscita un escándalo sin precedentes, hasta el punto de que se exige al gobierno que los pánicos sean expulsados del país porque atacan a las instituciones nacionales.

Este año también se desarrollará en París una exposición que recogerá los dibujos pánicos de Roland Topor.

En cuanto al mundo editorial cabe destacar la publicación de *La pierre de la folie. Livre panique* de Arrabal y *Les Nouvelles paniques* de Jodorowsky.

Así que los tres autores adquieren cada vez una mayor presencia en el mundo artístico y literario hasta el punto de

²³³ Godard, Colette, *Jérôme Savary, l'enfant de la fête*, Paris, Éditions du Rocher, 1996, pp. 32-33.

crearse una colección en la prestigiosa editorial Gallimard que lleva el nombre de *Panique*. Puede que se trate de una coincidencia pero el caso es que la palabra hace fortuna.

1964 será un año en el que se multipliquen las exposiciones y los espectáculos. De todos estos acontecimientos cabría destacar la publicación de la novela de Topor *Le Locataire chimérique*, *Les jeux paniques* de Jodorowsky y *Les Premiers Hommes* de otro de los componentes del grupo, Olivier O. Olivier.

En 1965 verán la luz los libros *Panic* de Topor, publicado en San Francisco y el *Teatro pánico* de Jodorowsky. Ese mismo año *Le Grand Théâtre Panique* representa en el Théâtre Mouffetard de París la obra de Arrabal *Le couronnement* y el 24 de mayo se representa en el Centre Américain el espectáculo ya mencionado titulado *Le groupe panique international présente sa troupe d'éléphants*. Dicho espectáculo constaba de tres partes.

Comenzaba con la obra de Topor *Cérémonie de la femme nouvelle*. A continuación se representaba la obra del *Théâtre Panique* de Arrabal titulada *Les amours impossibles* —escrita en París en 1962— y concluía con un *Auto sacramental* de Jodorowsky.

Los demás artistas pánicos unidos al grupo como Olivier O. Olivier, Abel Ogier, Sam Szafran, Christian Zeimert y el doctor Ruellan, gran novelista y cineasta, realizan obras pánicas consideradas de importancia capital para la historia del Pánico.

Desde 1965, las obras pánicas se presentan por todo el mundo, ya se trate de exposiciones, de películas o de obras de teatro.

Roland Topor ve como su novela *Le Locataire chimérique* se traduce a veinticinco idiomas y es llevada al cine por la Paramount con una adaptación de Albee. Sus dibujos aparecen regularmente en el *New York Times*.

Los pánicos figuran como grupo invitado en la Exposición de 1972 en el Grand-Palais de París, donde se dan cita los autores más relevantes de las artes plásticas de ese momento.



Le Groupe Panique, cuadro de Olivier O. Olivier, 1967

Pero incluso en su vida cotidiana algunos sucesos hacen que los pánicos no pasen desapercibidos. Topor fue el héroe involuntario de una noche memorable en el Greenwich Village donde un grupo de *hippies* neoyorquinos lo toman por el cabecilla de una insurrección.

En 1972 crean la *Word Association of Artists* y la *Fondation Babylone* que empieza a otorgar cada otoño los premios *Babylone* calificados por algunos críticos de la época como «los antinobel».

Ellos se defienden proclamando que sus galardones se destinan a ofrecer una ayuda económica de varios miles de dólares a aquellos artistas que brillan por su anticonformismo, su humor o la originalidad insólita de su obra debida a su genialidad desconocida.

Dada la universalidad que llega a alcanzar el grupo, principalmente en la década de los sesenta y setenta, podríamos afirmar junto a Dominique Sevrain que en el imperio pánico nunca se pone el sol.

En cuanto a los artistas, escritores o intelectuales que forman el grupo –en uno u otro momento de su andadura histórica– o que están relacionados con él, sobre todo en sus inicios, en un sentido amplio incluyente y no excluyente y como se colige del *collage* de Fernando Arrabal «Pánico en primera persona» que ilustra la portada de la revista *En Espagnol dans le texte* (título que responde a una cita de T. Labar) dedicada al Pánico, estarían por orden alfabético, según su participación en la misma, el propio Arrabal, J. F. Arroyo, A. Gironella, A. Jodorowsky, A. F. Molina, L. Moreau A., O. O. Olivier, Orestes K., J. Romero, R. Topor, J. Sternberg y C. Weiller.



Portada de "En Espagnol dans le texte".

Esta lista se ampliaría a treinta artistas que participaron en la *Exposition Panique Universelle*, organizada por F. Chatel y desarrollada en la Maison de la Culture de Rennes del 18 de diciembre de 1980 al 1 de febrero de 1981 y en cuyo catálogo rezan, a mano y con una caligrafía bastante confusa, los nombres de los artistas, así como el objetivo de la exposición: «pour sauver l'année maussade in extrémis... 30 artistes de la planète mettent leur PANIQUE en commun».

Se trata de Arrabal, Arstan, Mark Brusse, Günter Brus, Pol Bury, Gerard Beringer, Roman Cieslewicz, Robert Crumb, Erik Dietman, Michel Haberland, Hannes Jänh, Piotr Kowalski, Tetsumi Kudo, Ogier, Olivier O Olivier, Joerg Ortner, Michel Parré, Marc Prent, Chantal Peht, Daniel Spoerri, Alina Szapocznikow, Bruno Schulz, Wim T. Schippers, Hélène Tzara, Roland Topor, Abram Topor, Willem Vanarsky, Gottfried Wiegand, Wewerka y Zeimert.

Las producciones pánicas siguen teniendo una gran presencia en el mundo artístico y literario en las dos últimas décadas. Roland Topor, hasta su muerte acaecida en 1997, así como Arrabal y Jodorowsky continúan produciendo una enorme y variada obra.



{8}. LA TEORÍA PÁNICA

{8.1}. ORÍGENES MITOLÓGICOS

EL gran dios Pan bajo todas sus formas era en la Antigüedad el demonio del sueño o de la pesadilla. La naturaleza de Pan que es a la vez sátiro, chivo y falo permite reunir el miedo pánico y los aspectos eróticos del sueño en una única figura. Eso explicaría la gran carga instintiva del sueño, especialmente el de carácter sexual. De este modo muchos de los pintores y escritores de finales del siglo XIX se interesaron por Pan y redescubrieron a ese chivo-sátiro fálico en las capas más profundas de las pulsiones humanas.

Patricia Merivale expone en una obra excepcional numerosos ejemplos del culto al dios Pan en el siglo XIX, período que ella considera como especialmente



*"Pan", Franz von Stuck
(1920).*

fructífero y rico en representaciones del mismo. Desvela igualmente que Pan fue el personaje griego favorito de la poesía inglesa muy por delante de rivales inmediatos como Orfeo, Elena o Perséfone.²³⁴

El mito griego hacía de Pan un dios de la naturaleza. Pero el término de naturaleza es complejo en sí pues reúne multitud de conceptos. En realidad todos los dioses tenían aspectos naturales y podían encontrarse en la naturaleza por lo que se afirma de modo general que la religión griega era una religión de la naturaleza, aspecto este que fue reprimido por el cristianismo, que convirtió a Pan en un diablo de pies hendidos.

Para especificar la naturaleza de Pan debemos analizar de qué manera la personifica, tanto en su propio personaje como en el paisaje, que no es solamente geográfico sino que es la metáfora de un territorio interior. Su lugar de origen era la Arcadia, espacio igualmente físico y psíquico. Se le podía ver particularmente en las grutas oscuras, lugar que los neoplatónicos ampliaron a los recovecos y rincones materiales donde residen nuestras pulsiones, aquellos agujeros negros de la psique de los que aflora el deseo y el pánico.

Tanto Pan como sus réplicas romanas más tardías, Fauno y Silvano, e igualmente sus compañeros vivían y se paseaban por valles, cuevas, corrientes de agua, bosques y demás lugares salvajes. Nunca aparecían por pueblos o ciudades ni tierras cultivadas rodeadas por cualquier tipo de frontera o cerco construido por el hombre civilizado. Sus santuarios se encon-

²³⁴ Véase Merivale, Patricia, *Pan, the Goat-God: His Mith in Modern Times*, Harvard University Press, 1969. Véase igualmente Zayatz Baker, Dorothy, *Mythic Masks in Self-Reflexive Poetry: A study of Pan and Orpheus*, University of North Carolina Press, 1986.

traban en la propia roca o en las cavernas y nunca en templos edificadas. Era el dios de los pastores, pescadores y cazadores, un vagabundo que ni siquiera contaba con la estabilidad que otorga una genealogía, viéndosele atribuidos al menos una veintena de progenitores que pueden ir del mismo Zeus a Urano, Cronos, Apolo, Ulises, Hermes e incluso el grupo de pretendientes de Penélope. Su espíritu es por tanto proteiforme y cambiante, puede surgir casi en cualquier sitio de forma voluntaria o espontánea. Existe una tradición que le da por padre a Éter, materia sutil e invisible pero omnipresente, cuyo nombre significa cielo resplandeciente o mediodía, que es la hora de Pan.

La espontaneidad y la indefinición caracterizan a Pan por lo que resulta improductivo atribuirle un parentesco o una genealogía. De hecho poetas como el gramático Apolodoro se abstuvieron de hacerlo.

Su linaje materno es aún más oscuro. Homero en su himno a Pan lo presenta como abandonado por su madre, una ninfa de los bosques, al nacer. Tras lo cual Hermes, su hipotético padre, lo envuelve en una piel de liebre. Esta paternidad de Hermes insiste en el aspecto volátil, viajero, huidizo, mercuríco en suma, de Pan. Hermes lo llevaría al Olimpo donde fue aceptado con júbilo por todos los dioses *-pan-*. Parece ser que fue sobre todo Dioniso el que más prendado se quedó.²³⁵

Si analizamos este relato podremos ver una configuración específica que nos daría más pistas sobre la identidad pánica. Al ser envuelto en una piel de liebre, animal consagrado principalmente a Afrodita y a Eros, al mundo báquico y a la luna,

²³⁵ Hillman, James, « Pan, dieu-bouc de la nature », in *Pan et le cauchemar*, *Op. cit.*, p. 42.

adquiere por asociación dichas características. Este primer hábito o ropaje hace que se vea iniciado en dichos universos y adoptado por esas estructuras de consciencia.

Por otra parte Hermes le confiere a él mismo o a sus acciones una carácter hermético, o sea serán portadoras de mensajes, creadoras de sentido. Sus actuaciones serán por tanto modos de comunicación, establecen relaciones significativas. Por último la algarabía y el júbilo de Dioniso manifiesta la afinidad que los une.

Tampoco debemos descuidar el aspecto altamente simbólico de *niño abandonado*, envuelto en una piel de animal y protegido por los dioses. Hillman comenta que la exégesis de dichos mitemas, que se efectúa al vivir su significación en nuestras propias vidas, puede aportar mucha luz sobre los comportamientos que nos inspira Pan en nuestros momentos de debilidad, de confusión o de abandono, así como sobre nuestra *luxuria* erótica.

La razón es que en la prenda de amor que representa la liebre se encuentra escondida la naturaleza zafia y salvaje del dios. Por eso nada es lo que parece, lo que prometía dulzura se convierte en violencia y bajo la tibia piel se esconde el macho cabrío. Y sin embargo los dioses sonrían y aceptan al niño de pies hendidos y lo contemplan como un don o un regalo incomparable pues cada uno de los dioses descubre una afinidad con él. De este modo Pan los refleja a todos.

Dieu de la nature entière, Pan personnifie pour notre conscience ce qui est tout (ou n'est que) naturel, le comportement le plus étroitement lié à la nature. Un comportement lié à la nature est, en un sens, divin ; il transcende le joug humain des buts ; il est totalement impersonnel, objectif, impitoya-

ble. La cause d'une telle conduite est obscure ; elle jaillit soudainement et spontanément. Et tout comme la généalogie de Pan, l'origine de l'instinct est obscure. Le définir comme un mécanisme de détente inné, ou parler d'un esprit chtonien, d'une impulsion naturelle exprime à l'aide de concepts psychologiques confus des expériences troublées qu'on aurait attribuées dans le passé à Pan.

Avant tout, nous devons nous souvenir que faire l'expérience de Pan ne dépend pas de la volonté du sujet et de sa psychologie du moi.²³⁶

La huida, la fuga pánica, es una reacción protectora, incluso si en su precipitación y su obcecación puede provocar un desastre o la muerte colectiva. El aspecto protector de la naturaleza que representa Pan se manifiesta no sólo en su afinidad con los pastores, en cuya raíz encontramos también a *pan* –como en pastoral–, sino en los combates guerreros de Dioniso.

En la leyenda de Eros y de Psique –contada por Apuleyo– Pan salva a Psique del suicidio. Cuando su amor desaparece y los dioses le niegan su ayuda, el alma, inconsolable, es presa del pánico. Psique se tira a un río y es expulsada por éste. Entonces Pan aparece acompañado por Eco, su otro aspecto de cordura y reflexión, y le da a entender al alma algunas de las verdades naturales.

Por tanto Pan es al mismo tiempo el destructor y el protector y ambos aspectos se presentan a psique en estrecha unión. Cuando somos presa del pánico nunca podemos saber si este primer movimiento de la naturaleza no nos aportará una nueva comprensión de la misma, con tal de escuchar el eco de la reflexión.

²³⁶ *Ibid.*, p. 43.

Este dios siempre es un macho cabrío y el macho cabrío siempre es una fuerza divina. No se trata de una representación sino de una esencia. Pan no está representado por un chivo ni éste es sagrado para Pan. Pan es el dios-macho cabrío y esta configuración, donde se aúna lo natural y lo animal, caracteriza a la naturaleza y la personifica como algo peludo, fálico, vagabundo y lascivo.

Esta naturaleza, tal como la concibe Pan, no es un regalo idílico para la vista, un lugar donde uno disfruta paseando tranquilamente, un *locus amœnus* donde uno aspira a volver una y otra vez por su dulzura. La naturaleza de Pan es íntima e inquietante, causa desazón, tiene un olor animal, un aspecto velludo y una visible erección, como si la fuerza caprichosa, antojadiza, arbitraria y el desconcertante misterio de la naturaleza se resumieran en esta única figura.

No estamos ante esa imagen un tanto repetida en la estatuaria de un Pan jovial, suerte de elfo revoltoso y rollizo que se divierte tocando la flauta, sino que nos enfrentamos a un macho cabrío solitario que es a la vez unidad y aislamiento, existencia maldita, errante en lugares desiertos y aislados, cuyo apetito voraz los hace aún más vacíos e inhóspitos. Su canto es forzosamente trágico.

La lubricidad –y por ende la fecundidad– será por tanto una característica secundaria frente a la soledad. Será el deseo improductivo y estéril de la naturaleza solitaria el que la engendre, el anhelo de quien nunca dejará de ser un niño abandonado y que a pasar de todas las uniones no puede llegar a unirse, a consumir una fusión efectiva, ni cambiar completamente su pezuña hendida por una pata de liebre. Es cierto que gusta a los dioses pero nunca alcanza la cima del Olimpo, se

acompla sexualmente pero no se casa, toca la flauta pero las musas prefieren a Apolo antes que a él.

Pour saisir Pan en tant que nature, nous devons d'abord nous-mêmes être saisis par la nature, à la fois « là-bas », dans la campagne inhabitée qui parle avec des sons et non avec des mots, et « ici », dans le tressaillement intérieur. [...] Aussi inquiétante que l'œil du bouc, la nature nous atteint par les expériences instinctuelles que Pan personnifie. Mais parler de « personnification » ne rend pas justice au dieu car cela implique que l'homme fait les dieux, et que la nature est un champ de force abstrait et impersonnel tel que la pensée la conçoit. Alors que la forme démoniaque de Pan transforme le concept « nature » en choc psychique immédiat.²³⁷

La tradición filosófica occidental desde sus comienzos en los escritos presocráticos y el Antiguo Testamento ha dado testimonio de un prejuicio contra las imágenes o la fantasía privilegiando el pensamiento abstracto. Así, desde las teorías de René Descartes y toda la filosofía del Siglo de las Luces, ha prevalecido la conceptualización. Esto ha contribuido a que se tilde con desdén de antropomorfismo la tendencia que tiene toda psique a personificar. Se critica de este modo que el pensamiento mítico procede por imágenes subjetivas, personales y sensuales.

Personnifier veut dire avoir une pensée animiste, primitive, prélogique. Les sens trompent ; les images susceptibles de nous transmettre des vérités sur le monde doivent être purifiés de leurs éléments anthropomorphiques ; les seules per-

²³⁷ *Ibid.*, p. 46.

sonnes, dans l'univers, sont les personnes humaines. Et pourtant, l'expérience des dieux, des héros, des nymphes, des démons, des anges et des puissances, des lieux et des objets sacrés *en tant que* personnes précède bien le concept de personification. En fait, nous ne personnifions pas : les épiphanies se manifestent à nous en tant que personnes.²³⁸

La personificación es esencial a una comprensión humanista, por oposición a la explicación científica cuyo método exige conceptualización y definición.

Así Jung al construir su propia psicología sobre los arquetipos que, aunque se puedan someter a una descripción conceptual, son vividos y designados como verdaderas personas, fue contra la corriente de su tiempo y defendió las imágenes como hechos primordiales de la psique y las consideró en su aspecto sensual y emocional como fenómenos empíricos y no como personificaciones de ideas abstractas.

El lenguaje del sueño, la ilusión, la alucinación y la cultura popular se expresan en términos de personas y la psique ha de hacer lo mismo. Al alejarse del concepto abstracto y acercarse a la persona sensible, Jung se aleja del intelecto privilegiando la imaginación poblada por imágenes tangibles y sensoriales. El lenguaje de la personificación caracterizaría al inconsciente frente a la filosofía o la ciencia.

Plutarco anunció la muerte de Pan. Este grito anunciador se interpretó de modo distinto según las épocas. Se podría ver en ello la extinción de la voz creadora de la naturaleza que deja de ser una fuerza generadora independiente y viva, perdiendo así su alma. Había desapareciendo la relación psíquica con la

²³⁸ *Ibid.*, p. 47.

naturaleza. Si Pan había muerto Eco también había dejado de existir, con lo cual ya no se podía captar la conciencia a través de su reflejo en nuestros instintos. Estos habían perdido su luz y cayeron en el ascetismo, siguiendo sin ninguna rebelión instintiva y pánica ese nuevo pastor que era Cristo y sus nuevos preceptos.

A partir de ese momento la naturaleza dejó de hablar o quizá dejó de ser oída. Pan, el mediador etéreo que envolvía todas las cosas naturales confiriéndoles una significación personal y un brillo particular, se había esfumado. Las piedras sólo eran piedras y los árboles sólo árboles. Las cosas, los lugares o los animales ya no eran dioses sino que se convirtieron en símbolos o posesiones de tal o tal dios.

Si Pan vive la naturaleza vive, repleta de dioses. Cuando muere Pan, el nuevo dios, el hombre, modelado a imagen de Prometeo y de Hércules, puede controlar la naturaleza por su propia voluntad, puede crear y contaminarla sin escrúpulos. A medida que el ser humano pierde todo tipo de contacto personal con la naturaleza y los instintos personificados la imagen de Pan se confunde con la del diablo.

Pero Pan, como observan muchos estudiosos de Plutarco y como demuestran los artistas pánicos, no está muerto sino reprimido. Pan vive no sólo en la imaginación de muchos escritores o en el retorno del reprimido, perdura en las psicopatologías del instinto que se manifiestan en los sueños o pesadillas y en las características eróticas, demoníacas y pánicas que se les atribuyen.

Le cauchemar fournit vraiment la clé pour se rapprocher de la nature perdue –de la nature défunte. Dans le cauchemar, la nature refoulée reparaît, si proche, si réelle que nous ne pou-

vons que réagir naturellement, c'est-à-dire en devenant totalement physiques, possédés par Pan, hurlant et réclamant la lumière, la consolation, le contact. La réaction immédiate est une réaction démoniaque. L'instinct nous ramène à l'instinct.²³⁹

Intentaremos a continuación analizar brevemente varios de los aspectos señalados y que caracterizan a Pan.

[8.1.1]. El instinto

COMO muchos otros términos de uso corriente la palabra instinto es, más que un concepto, una metáfora que ha generado mucha bibliografía que se resume de modo escueto y superficial en dos tendencias. La primera consideraría al instinto como una inteligencia primordial que conoce más de la vida que nosotros mismos y la segunda lo presenta como lo contrario de la inteligencia, algo mecánico y arcaico, fijo e incapaz de transformación. Vemos que en el instinto se aúnan por tanto lo mejor y lo peor, lo más alto y lo más bajo, de la naturaleza humana.

Es fácil asociar el instinto a Pan y aunque eso es cierto, Pan sólo es una parte de nuestro instinto. En efecto si Pan es el dios de la naturaleza interior, él es nuestro instinto, pero si todos los dioses se reparten la naturaleza y encuentran su mimesis en la naturaleza humana, en nuestras distintas formas de imaginar, de pensar o de actuar, Pan no es todo el instinto.

²³⁹ *Ibid.*, p. 50.

Para discernir qué instintos se pueden asociar a Pan habría que estudiar su fenomenología, es decir esa unión de los contrarios.

Hay por tanto que dejar de lado los instintos que se consideran necesidades biológicas primarias como la ingestión y la eliminación, la reproducción, el crecimiento, la división y la muerte celular... y centrarnos en esos comportamientos instintivos que obedecen a una misma idea arquetípica y que hablan de una polaridad fundamental del ritmo orgánico caracterizada por la compulsión, por el movimiento automático que oscila entre dos polos, entre la atracción y la repulsión y que según las épocas se han denominado *accessum* y *recessum*, introversión y extroversión, compulsión e inhibición, fusión y separación, todo y nada, diástole y sístole. Estos esquemas instintivos o mecanismos de distensión innatos serían compulsivos, indiferenciados e irreflexivos.

Jung es de nuevo quien más ha desarrollado estas dos concepciones opuestas del instinto que enfrentan lo inteligente con lo no inteligente. Por eso cuando actúa el instinto se forma una imagen de su acción. Si las imágenes se transforman también lo hacen los modelos de comportamiento, de tal modo que lo que hacemos en nuestra imaginación tiene un alcance o una dimensión instintiva, actúa en cierto sentido sobre el mundo.

Los alquimistas y los místicos ya creían en esto pero pensaban que dicha influencia era de carácter mágico. Sin embargo si las imágenes y el instinto participan del mismo devenir y aquellas no son sublimaciones de éste, las imágenes arquetípicas forman parte de la naturaleza y no son simplemente fantasías subjetivas de nuestra mente.

En este sentido la figura de Pan representa la compulsión instintiva y ofrece el medio a través del cual la compulsión puede verse modificada por la imaginación. Si trabajamos la imaginación participaremos de la naturaleza interior pánica. No obstante dicho trabajo sobre la imaginación no será tarea fácil.

William Shakespeare recordaba en boca de Teseo, en la escena primera del acto quinto de *El sueño de una noche de verano*, que el lunático, el enamorado y el poeta no son más que un pedazo de imaginación.

HIPÓLITA.— ¡Qué extraña cosa es, Teseo mío, lo que refieren estos amantes!

TESEO.— Más extraña que verdadera. Yo no creeré nunca en esas antiguas fábulas ni en esos juegos de hadas. Los enamorados y los locos viven tan alucinados y con tan caprichosas fantasías que imaginan más de lo que la fría razón puede comprender. El lunático, el enamorado y el poeta no son más que un pedazo de imaginación. El uno ve más demonios de los pueden haber en el infierno; éste es el loco furioso. El enamorado, no menos frenético que éste, ve la belleza de Elena en una cara bronceada de Egipto. El ojo del poeta, girando en medio de su arrobamiento, pasea sus miradas del cielo a la tierra y de la tierra al cielo; y como la imaginación produce formas de cosas desconocidas, la pluma del poeta las diseña y da nombre y habitación a cosas hetéreas que no son nada. Tal es el poder alucinador de la imaginación, que le basta concebir una alegría para crear algún ser que se la trae; o en la noche, si presume algún peligro, icon cuánta facilidad toma un matorral por un oso!²⁴⁰

²⁴⁰ Shakespeare, William, *El Sueño de una noche de verano* [1594], trad. del ing. de José A. Márquez, Madrid, Edaf, 2001, p. 102.

Esta tarea de la búsqueda de la imaginación debe centrarse en otra de las características de Pan, su fanatismo, que hace que nunca pare de escalar peñas y que no se detenga jamás. Una compulsión fanática que se manifiesta en los comportamientos propiamente pánicos como son el sueño, la violación o el propio horror.

Los extremos compulsivos más evidentes de este principio básico instintivo de la atracción y la repulsión serían la sexualidad y el pánico, que se pueden permutar instantáneamente o desencadenarse mutuamente. La repulsión nos haría huir ciegamente en una precipitación desordenada y la atracción nos precipitaría a abrazar también ciegamente el objeto con el que deseamos unirnos.

Así Pan, como dueño de la naturaleza interior que es, domina al mismo tiempo las reacciones sexuales y pánicas situándose en los extremos de las mismas. Por eso ocupa dos regiones opuestas, las cimas nevadas y rocosas de las montañas y los apacibles valles y cavernas. Esta división también se expresa de manera mitológica por el propio Pan, cazador fálico, y la ninfa que huye presa del pánico. Ambos pertenecen al mismo modelo arquetípico y son la esencia del mismo.

Estos dos territorios del comportamiento de Pan, que representan la ambivalencia inherente al instinto aparecen igualmente en la imagen del propio dios, grosero y obscuro en su parte inferior y liso y coronado por unos cuernos espirituales en su parte superior.

Ahora bien no debemos olvidar un rasgo fundamental de Pan y es que, a pesar de su carácter natural, Pan es un monstruo. Es una criatura que no existe en el mundo natural. Su naturaleza es completamente *imaginal*. Por tanto hemos de

entender el instinto como una fuerza de la imaginación y no concebirlo literalmente como si se tratara de un concepto científico.

Esto es por tanto otra de las paradojas del instinto, pues los impulsos más naturales no son naturales y la experiencia más instintivamente concreta es *imaginal*. Es como si la existencia humana, incluso a unos niveles vitales fundamentales, fuera una metáfora. Si examinamos y descubrimos cuáles son las metáforas dominantes y las imágenes arquetípicas de la psique comprenderemos tanto o más sobre el comportamiento metafórico del instinto, que a través de las investigaciones fisiológicas, animales o experimentales.

[8.1.2]. La sexualidad solitaria

Nam pransus iaceo et satur supinus
Pertundo tunicamque palliumque²⁴¹

PARECE ser que Pan es el inventor de la masturbación, así dan testimonio ciertos versos del poema erótico de Publio Ovidio Nasón titulado *Los amores* y las poesías de Cayo Valerio Catulo.

También etimológicamente se ha establecido dicha relación a partir de una de las características de Pan que es el sueño o la pesadilla, *cauchemar* en francés o *nightmare* en inglés. *Mare* es una palabra de origen neerlandés que significa fan-

²⁴¹ Catulo, *Poesías*, Prólogo, texto, traducción y notas de Juan Petit, Barcelona, Los libros de la frontera, col. El bardo, 1981, XXXII, p. 63, «Me he echado después de comer y, satisfecho y boca arriba/ atravieso la túnica y el manto».

tasma, el aplastador, el acechante y agobiante demonio nocturno. La raíz de dicha palabra (mr) contendría una alusión evidente a la masturbación.²⁴²

Tanto la historia como la antropología nos dan debida cuenta de que la masturbación es una práctica ampliamente extendida incluso en el universo animal. Además es la práctica sexual de más larga duración en la vida del hombre, desde la tierna infancia a la edad senil, precediendo cualquier otra actividad genial y prolongándose una vez que éstas han cesado. Se practica paralelamente a las otras actividades sexuales sin que sea un sustituto de las mismas, se descubre de modo espontáneo y es la única práctica sexual que se puede practicar en solitario.

Vincular la masturbación a Pan pone de manifiesto de manera simple la necesidad sexual apremiante que se puede apoderar de cazadores, pastores o guerreros en su soledad y especialmente en las horas centrales del día, cuando se abandonan a la siesta y se producen erecciones relacionadas con el sueño.

Sin embargo es necesario ir más allá en esta interpretación reductora. Dicha asociación entre Pan y la masturbación no es sólo apropiada psicológicamente sino necesaria, ya que esta práctica sexual ejemplifica y ofrece un paradigma de ese tipo de experiencias que podemos calificar de instintivas en las que la atracción y la repulsión se dan la mano.

En efecto la masturbación reúne los dos polos o aspectos del espectro instintivo, puesto que junto a la pulsión se sitúa la conciencia moral y la fantasía que hacen que la pulsión se aca-

²⁴² Véase Hillman, James, «Pan et la masturbation», in *Pan et le cauchemar*, *Op. cit.*, p. 67.

lle o se desvíe. Durante mucho tiempo se ha asociado o confundido la vergüenza que este acto genera con la prohibición social que se manifiesta por una suerte de autoridad interiorizada. De ahí que se haya juzgado como una actividad nociva, puesto que no sirve para ningún fin claramente identificable: biológicamente no sirve para procrear, por lo tanto es una práctica *contra natura*, emocionalmente no favorece la relación, por lo que debe ser autoerótica y sin amor, y socialmente no orienta la libido hacia el nexo social, por lo que resulta anómica, esquizoide e incluso suicidiaria.

La masturbación considerada únicamente desde el punto de vista de la civilización sólo puede engendrar su inhibición y los sentimientos asociados de culpa y conflicto psicológico que crea esta conciencia social.

En el punto de vista opuesto se intenta liberar la masturbación de su prohibición restrictiva dejando que aflore un Pan romántico caracterizado por el placer desatado que desprecia el factor moral de la inhibición, complemento de la compulsión que caracteriza al instinto.

Esta práctica liberada de la masturbación, carente del sentimiento de fantasía, de vergüenza o de conflicto, si bien denota la superación de las restricciones morales sólo tendría valor fisiológico, sería un mecanismo de relajación y de búsqueda del placer innato desprovisto de significación para el alma.

Para que la masturbación sea realmente pánica tiene que darse esa compleja unión entre inhibición y compulsión: o bien nos detenemos horrorizados por la masturbación, cubiertos de vergüenza y de imágenes pavorosas o bien pasamos del miedo a la osadía excitando nuestros órganos genitales.

Así la masturbación calmaría la ansiedad y la suscitaría a otro nivel. Si vencemos el miedo a través de la sexualidad, apaguamos a Pan que inventó a la vez la masturbación y el pánico. Por eso la sexualidad que expulsa el miedo nunca será el coito, o sea la unión, sino la masturbación.

El aspecto metafórico de la masturbación aparece igualmente en la naturaleza en las exfoliaciones, en el agua, en las cavernas, en el ruido, en el ritmo, la música o el frenesí y el factor moral aparecería en la vergüenza y en lo que se denomina las leyes de la naturaleza, que marcarían la autoinhibición rítmica de la sexualidad en determinados períodos, momentos, etc. La inhibición actúa por tanto como un arquetipo, de ahí que existan prohibiciones tan marcadas como el incesto y otras leyes sexuales.

La masturbación está gobernada por tanto por el dios-chivo que la ha inventado, siendo una manifestación natural del mismo y una actividad instintiva. Así adquiere todo su sentido pues es reconocida por los dioses. Se convierte en mímesis pánica pues lo evoca y lo llama al cuerpo real. La masturbación es una manera de representar a Pan. Si se elimina la masturbación física se destruyen igualmente sus contrapartidas psíquicas.

Cuando empieza esta represión, la lucha contra la masturbación se transforma en disputa teológica interior que se hace eco del rechazo judeocristiano que intenta reformar nuestra naturaleza interior. De este modo en nuestra cultura esta práctica se le atribuye, erróneamente por lo demás, a Onán, que practicaba el *coitus interruptus* retirándose y depositando su semilla en el suelo, castigado de muerte por Dios, y no a Pan, que era realmente un dios.

Por tanto la masturbación puede comprenderse según sus propios términos, sin ser condenada ni como comportamiento sustitutivo para pastores o personas aisladas, ni como comportamiento regresivo para adolescentes, ni como reaparición de fijaciones edípicas, ni como compulsión fisiológica desprovista de sentido que tenga que ser inhibida por esas prohibiciones inversas que son las relaciones personales, la religión y la sociedad. Además la masturbación es el único acto que nos permite tomar consciencia de nosotros mismos.

De même que la masturbation nous relie à Pan, le bouc, elle nous relie aussi à son autre moitié, la partie supérieure de la fonction instinctuelle : la conscience de soi. Parce qu'elle est la seule activité sexuelle pratiquée sans partenaire, nous ne pouvons la juger uniquement en fonction de son utilité pour l'espèce ou pour la société. Au lieu de polariser sur son rôle inutile dans la civilisation et dans la procréation, nous pourrions réfléchir sur le service qu'elle peut rendre à la culture et à la créativité intérieures. En rendant plus intense notre intériorité grâce au plaisir, au conflit et à la honte, et en stimulant l'imagination, la masturbation, inutile à l'espèce ou à la société, donne cependant une jouissance génitale, de la fantaisie, et de la culpabilité à l'individu en tant que sujet psychique. Elle sexualise l'imagination, donne du corps à l'esprit, intensifie le vécu de la conscience morale et confirme la puissante réalité de la psyché introvertie. Ne fut-elle pas inventée pour le berger solitaire, qui joue du pipeau dans les lieux déserts de nos paysages intérieurs et réapparaît lorsque nous sommes plongés dans la solitude ? En constellant Pan, la masturbation ramène la nature et sa complexité dans l'opus *contra naturam* par lequel se façonne l'âme.²⁴³

²⁴³ Hillman, James, *Pan et le cauchemar*, *Op. cit.*, p. 73.

[8.1.3]. La violación

LA violación junto a la masturbación constituye otro de los grandes tabúes de la sociedad y suscita, incluso más que ésta, una gran aversión emocional. Por otra parte raros son los estudios psicológicos que osan abordarla.

No obstante, como ocurre en muchos otros casos, la literatura se acerca más a lo humano que otras ciencias que llevan este calificativo. Así en autores como Jean Genet y los propios pánicos encontramos una apertura de mente y una inteligencia dispuesta a considerar estos temas desde una perspectiva fenomenológica y simbólica.

La violación es uno de los *leitmotive* constantes de la mitología y se puede considerar como otro de los grandes arquetipos de la existencia humana.

La tradición psicoanalítica asocia la violación con ciertos fastasmas libidinales de posesión infantil llevados a cabo por uno de los padres. Jung añadió a éstos la noción de madre fálica, vinculando de este modo la sexualidad y la agresión.

En cuanto a su presencia en la mitología es mucho más fértil que la masturbación. En la mitología griega abundan los ejemplos de ninfas y mortales violadas por dioses o de un dios violado por otro.

Este tipo de sexualidad caracteriza a Pan aunque no sea específica de él. Ésta será su manera de unirse con otros seres, lo que acarreará una fuga y la consiguiente frustración. Estas violaciones encuentran sus manifestaciones más evidentes en las ninfas, pero también forma parte de su leyenda la posesión del joven pastor Dafnis mientras le daba una clase de música. Tampoco debemos olvidar que da rienda suelta a sus pulsiones

zoofílicas copulando con cabras en las más variopintas posiciones, como muy bien muestran distintas esculturas.

La violación sería en este sentido una necesidad compulsiva inherente a cualquier generación y propia de los dominios de la naturaleza. Cuanto más cerca se está de la naturaleza material, más sexual y compulsivo se muestra el poder divino. La violación constituiría por tanto el paradigma de la penetración divina y de la fecundidad del mundo que se resiste a la materia. Sería erróneo interpretar las violaciones de la mitología en un sentido literal, ya que su dimensión fundamental es alegórica.

El arte y la literatura, junto al sueño, la fantasía y la imaginación, nos permiten de forma simbólica trasladarnos al mundo mítico, que no conoce las reglas sociales, en los que la expresión libre de la sexualidad tiene derecho de existir.

Los pánicos intentarían pues mostrar y reivindicar que esos deseos sexuales son naturales y que es inaceptable la solución cristiana que consiste en decir que es pecado –o patología– tanto las obras –la violación en sentido real– como los pensamientos –las fantasías–. Esto querría decir que lo que hacemos con la imaginación tiene las mismas consecuencias para el alma que el acto en sí. Mirar a alguien con deseo o concupiscencia se convierte de este modo en un acto idéntico y tan grave como cometer con dicha persona el pecado carnal. Se toma pues la fantasía al pie de la letra.

Si situamos el horror de la violación en la constelación de Pan vemos que en primer lugar Pan persigue a las ninfas, o sea que estamos frente a una forma de conciencia vaga situada en la naturaleza pero sin una encarnación personal. Dicha conciencia es puramente natural como la propia pasión de Pan. La

ninfa forma parte de los bosques, de las aguas, de las grutas, de las formas evanescentes o de la bruma. La ninfa con su castidad representa a la naturaleza aún virgen, a la jovencita pura. El cuerpo lo pone Pan, un cuerpo de macho cabrío. Su asalto hace que la naturaleza se transforme en instinto, que pase del mundo exterior al íntimo o interior. Así lo impersonal se convierte en experiencia personal.

Le viol est une horreur parce qu'il est une transgression archétypique. Il enjambe par la force deux structures de conscience sans rapport entre elles, et dont la distance respective est exprimée en termes d'opposition : vieille femme/jeune homme, jeune fille/viel homme, vierge/débauché, blanc/noir, indigène/étranger, soldat/civil, maître/esclave, belle/bête, classe supérieure/classe inférieure, barbare/bourgeois. Mais cette transformation représente aussi un lien entre ses structures. [...] Interpréter la force et la transgression du viol comme une agression est une erreur du point de vue archétypique. L'agression est insignifiante dans la constellation de Pan. Ses assauts, et nos viols mimétiques, ne sont pas des agressions, mais des compulsions. Ce ne sont pas tant des attaques visant la destruction de l'objet qu'un besoin tenaillant de le posséder.²⁴⁴

Pero veamos a continuación quiénes son esas ninfas del mito, esos amores de Pan. Muchas de ellas no tienen nombre. Esa ausencia de identidad del objeto deseado denota la impersonalidad de la pulsión. La misma fuerza invisible e indefinida fomenta las violaciones de Pan y las exterioriza en la ninfa oscura y desconocida.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 84.

De entre las ninfas con nombre conocido destaca Siringa. Mientras huía de Pan fue transformada en una caña con la que el dios fabricó sus flautas.

También está Pitis, ninfa del pino. Pan lleva a menudo una corona o una guirnalda de pino. Además la piña aparece de modo frecuente con Dioniso. Este fruto, al contener numerosos granos o semillas, ha hecho que se interprete eufemísticamente como un símbolo de fertilidad. Por otra parte el hecho de que en este caso el pino sea femenino hace tener otra percepción dionisiaca, pues la mezcla del pino y el vino en la resina da testimonio de una conjunción.

La fusión de lo opuesto, en este caso lo masculino y lo femenino es por tanto característica de Pan. El dios y las ninfas son la misma cosa. Éstas representarían distintos aspectos de la personalidad de aquél. El pino –femenino–, en tanto que Pan –masculino–, es una reformulación de la tesis órfica que defiende que los opuestos son idénticos y que Pan y las ninfas son sólo uno.

En las representaciones del dios existen estatuas de Pan como hembra y pinturas y bajorrelieves donde aparece con un hermafrodita.

Esto nos recuerda los principios alquímicos, pues en la alquimia la transformación del azufre –compulsivo– exige una sustancia opuesta y al mismo tiempo de igual naturaleza –la sal principalmente pero también el mercurio, sustancia evasiva y verdadero agente de la transformación–. La mente y la voluntad del alquimista jugarían un papel secundario frente a los efectos de una sustancia sobre otra.

Une compulsion ne se transforme donc pas par l'action du conscient sur l'inconscient, car ces opposés appartiennent à

deux classes différentes tout comme la volonté et l'imagination, le surmoi et le ça ou l'esprit et le corps. L'esprit peut agir sur l'esprit, le corps sur le corps, de sorte que, pour transformer des faits de nature imaginaire, nous serons obligés de rester à l'intérieur d'un champ imaginal.

En outre, pour que la transformation s'effectue au niveau instinctuel, le processus doit être naturel. Cela doit se passer comme les alchimistes le disaient : la nature aimant et jouissant de la nature et, en même temps, la nature transformant la nature. Les opposés doivent appartenir à la même classe, et avoir des affinités. Dans l'alchimie, *sol* aime *luna*, le feu et l'eau s'étreignent. Dans la mythologie, Pan veut des nymphes.²⁴⁵

Los procesos alquímicos estarán muy presentes en las obras de los artistas pánicos. No obstante conviene precisar que ningún aspecto relacionado con Pan, con el instinto, el impulso o con cualquier otra de sus múltiples manifestaciones, debe cambiarse o transformarse porque sea malo, esté mal o deba mejorarse. Se trataría más bien de un proceso subjetivo fundamental en el que se inserta o se inscribe el cambio continuo, la transformación, como factor positivo.

Otro de los amores de Pan fue Eco. Se trata una vez más de un amor frustrado pues carecía de cuerpo y de existencia sustancial propia. Respecto a Pan representaría una vuelta del dios sobre sí mismo, una mirada interior, una repercusión de la naturaleza que se refleja a sí misma. No en vano Eco estaba enamorada de Narciso que la rechaza al preferir el placer que le procura su propio reflejo.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 91-92.

También tenemos a Eufeme, nodriza de las musas. Pan y Eufeme tuvieron un hijo, llamado Croto (que posteriormente se identificaría con Sagitario), que jugaba con sus hermanastras las musas. Es curioso observar que el nombre de esta ninfa significa *palabra justa, buena reputación o silencio religioso*. La palabra eufemismo viene de esta raíz y significaría uso propicio de las palabras que transforma lo que es malo y trae desgracias, al darle un buen nombre. El eufemismo estaría por consiguiente en el origen de la transformación de la naturaleza en arte. Esto significa que los infortunios maléficos de la naturaleza pueden recibir formas nuevas a través de la imaginación.

Las musas están ligadas a Pan porque maman del seno de su compañera y Pan está ligado a las musas, ya que su pulsión sexual se proyecta en aquella que posee la discreción en el uso de la palabra.

Finalmente debemos hablar de Selene, diosa de la luna, que nos ayuda enormemente a comprender la naturaleza de Pan. Como características principales podríamos destacar su belleza inalcanzable, su mirada que cautivaba a todo lo que pasara delante de ella, su control de la menstruación, el ritmo ordenado del instinto femenino, el rocío, la humedad refrescante que ofrecía, su relación con la epilepsia y la curación, el velo que la ocultaba parcialmente, la antorcha que llevaba en la mano, la diadema que le servía de corona y que desprendía luz continuamente y la caverna oscura donde se levantaba y se acostaba.

En cuanto al lenguaje relacionado con la violación vemos que se emplea corrientemente la palabra *desfloración* o *desflorar*, cuyo paradigma sería Perséfone que cogía flores cuando fue poseída por Hades. Sin embargo dicha desfloración debe

interpretarse también metafóricamente, ya que no se trata de la ruptura de un himen real sino de la conciencia en flor penetrada y rota. A decir verdad pocas violaciones se cometen sobre personas vírgenes y sin embargo la imaginación siempre las representa como tales. Por tanto la fantasía de desfloración y de virginidad acompaña a la violación.

La asociación de la violación a la virginidad es necesaria y demuestra que dicho comportamiento está gobernado por la fantasía de Pan y las ninfas. Por una parte tenemos lo intocable, o lo que es lo mismo una conciencia desprovista de sensaciones corporales, y por otro el manoseador, el cuerpo sensual que toca. Los términos *tocamiento*, *contacto* o *unión* son cruciales para entender la metáfora pues insisten sobre el lenguaje del cuerpo.

De este modo en el imaginario mitológico Pan es tanto el invisible como el agresor, el atrevido, el bárbaro, el feroz, el brutal, el sucio, el peludo o el negro. Ahora bien no violamos o somos violados sólo sexualmente, sino que la sexualidad no es más que una metáfora de todo aquello que sube de abajo para introducirse de manera natural e insidiosa a la vez en la intimidad de un individuo. Por la misma lógica la desfloración no es únicamente penetración y transformación sino alma rota.

De ce point de vue, il faut à tout prix garder intacte la pureté de la lumière réflexive, car elle donne la liberté nécessaire pour se dégager de l'oppression de la nature, et permet d'imaginer la vie, pas seulement de la vivre.²⁴⁶

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 89.

[8.1.4]. El tiempo de Pan o la espontaneidad

LA hora del dios Pan siempre ha sido el momento central del día. Aparecía en el momento álgido y caluroso del mediodía e infundía tanto en el hombre como en el animal un terror ciego. Es cierto que este momento zenital no tiene en principio mucho que ver con la oscuridad y el mundo del sueño, pero también es verdad que, en esas horas centrales del día y después de comer, suele apoderarse del reino animal un sopor que incita a la somnolencia y la ensoñación.

Por otra parte este momento marca el pleno apogeo de las fuerzas naturales que rigen al mismo tiempo la energía vital y su opuesto, el declive necesario. El mediodía es el momento en el que el sol está más alto y por eso las sombras son igualmente más grandes y alargadas, produciendo una inquietante sensación en el ser que se ve proyectado en su sombra.

Así el mediodía, como la medianoche, como la salida o la puesta del sol, es un momento de transición, de transformación; es una fuente de orientación primordial dentro de lo que se podría denominar reloj simbólico.

Por otra parte el mediodía supone una suerte de suspensión del tiempo, de inmovilidad, en la que la sucesión o procesión ordenada de los instantes que conforman el devenir se ve interrumpida. Así un momento extraordinario que rebasa el orden lógico y habitual del mundo irrumpe en el tiempo, haciendo que no importe el antes y el después sino ese momento único desgajado de su continuidad. Nietzsche ya hablaba de ese eterno mediodía en *Así habló Zaratustra*.

El tiempo pánico será por tanto un momento de desunión y de suspensión que dará debida cuenta del aspecto espontáneo de la naturaleza, que es como es en ese preciso mo-

mento de su devenir, no es el producto de una serie de acontecimientos ni tampoco persigue la salida o el desenlace de los mismos. Es impetuosa, imprudente, brutal y directa tanto en el terror como en el deseo.

Voilà ce que l'on entend par la spontanéité de l'instinct –toute la vie au moment de la reproduction et toute la mort dans la panique du troupeau.²⁴⁷

Para Hillman espontaneidad quiere decir autogeneración, lo imprevisible que no se repite. Aunque sea un fenómeno natural no entraría en lo que se considera como ciencias naturales. Descubrir las leyes de lo espontáneo sería una contradicción en los términos, puesto que esos acontecimientos son traidores, irregulares y clandestinos, fuera de la ley.

En este sentido Arrabal, al intentar buscar una explicación a dichos eventos en el azar, en el ajedrez o en las matemáticas, estaría traicionando a Pan y confundiendo cantidad con calidad, fortuito o casual y espontáneo o impulsivo. Sin embargo dicha traición, contradicción y confusión es igualmente pánica.

Les attribuer [los acontecimientos] au hasard, les croire susceptibles de rentrer dans les tables de Fischer, brouille la distinction entre qualité et quantité. Fortuit est un concept quantitatif ; spontané est qualitatif, significatif, et indique une « importance » selon le terme de Whitehead. La spontanéité est accompagnée d'une émotion. Elle est radicalement libre.²⁴⁸

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 110.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 111.

Los saltos y cabriolas espontáneos del cabritillo, la cabra o el macho cabrío o incluso del cordero, como la erección o el pavor repentinos e inquietantes del pastor, se viven como acontecimientos espontáneos, imprevistos y naturales, sin relación lógica ya sea de causalidad o de casualidad. De este modo la espontaneidad se convierte en una vivencia y una idea que escapa a cualquier sistema o intento de explicación racional, a todo tipo de definición.



[8.2]. DEBATES, CONFERENCIAS Y TERMINOLOGÍA PÁNICA

SE podría decir que el teorizador del grupo pánico, la cabeza pensante, es Fernando Arrabal quien, aparte de jactarse de ello, tiene una mayor trayectoria de conferenciante y divulgador del saber universitario.

Sin embargo si creemos a Topor, aunque siempre hay que desconfiar de la distancia irrisoria con la que aborda todos estos temas serios y teóricos, el que supuestamente encontrará la palabra mágica y definitoria será Alejandro Jodorowsky. Para el autor, tanto él como sus compañeros, han sido unos precursores que han tenido muy buen olfato para anticiparse a su tiempo.

C'est lui qui a trouvé le nom : Panic. Le mot vaut bien un manifeste. Pour les uns il évoque la terreur, pour les autres le dieu Pan, le grand tout, le rire panic, les fêtes panic... Ce mot, c'est bien, il est libre, il laisse libre, on peut le charger de ce qu'on veut.

Avec Panic, nous essayons de mettre sur pied un programme, suffisamment flou pour ne pas être acculé à le suivre, mais pas trop tarte, pour qu'il se maintienne harmonieusement tout en favorisant nos épanouissements respectifs. Ensuite, comme de juste, nous cherchons quelques compagnons de route, des types marrants sans nous laisser piéger, c'est-à-dire sans oublier qu'il s'agit d'un faux mouvement... Seulement, les gens y croient. Ils ont envie d'y croire, si bien que le mot finit

par leur appartenir. On a l'impression de saboter quelque chose qui appartient à la communauté si on dit que ce n'est rien. En fin de compte, on a ressenti l'air du temps, précédé la mode de la dérision, des machines à sous, de la BD, du mauvais goût...²⁴⁹

En lo que concierne a la definición del término adoptado por los artistas, no queremos insistir más en el sentido general del pánico –que desarrollaremos detalladamente a lo largo de este trabajo y en particular en el análisis pormenorizado de las obras–, que envía constantemente a dos ideas etimológicas, por una parte a *pan*, todo, y por otra –como hemos visto en el apartado anterior– al dios griego homónimo que era un bufón en su infancia y que posteriormente asustaba a los hombres con sus bruscas apariciones. El pánico pues sólo se puede caracterizar por la antidefinición.

Le panique (nom masculin) est une «manière d'être» régie par la confusion, l'humour et la terreur, le hasard et l'euphorie. Du point de vue éthique le panique a pour base la pratique de la morale au pluriel, et du point de vue philosophique, l'axiome «la vie est la mémoire et l'homme, le hasard».

Le panique trouve son expression la plus complète dans la fête panique, dans la cérémonie théâtrale, dans le jeu, dans l'art et dans la solitude indifférente.

Je proclame dès maintenant que «panique» n'est ni un groupe ni un mouvement artistique ou littéraire; il serait plutôt un style de vie. Ou, plutôt, j'ignore ce que c'est. Je préférerais même appeler le panique un anti-mouvement qu'un mouvement.

²⁴⁹ Godard, Colette, *Jérôme savary, l'enfant de la fête*, *Op. cit.*, pp. 33-34.

Tout le monde peut se dire panique, se proclamer créateur du mouvement, écrire « la » théorie panique.

Chacun peut affirmer qu'il fut le premier à avoir l'idée de panique, à en inventer le nom, à créer une académie panique ou à se nommer président du mouvement.²⁵⁰

Esta definición de Arrabal, que pone punto y final a la famosa conferencia que bajo el título de *L'homme panique* ofreció en la Universidad de Sydney –exactamente el tres de agosto de 1963–, sienta las bases o primeros balbuceos de la teoría pánica.

Es pues evidente por parte de Arrabal, aunque después afirme que cualquier persona puede ser el creador del pánico, el deseo manifiesto de teorizar el grupo, de elevarlo intelectualmente en cierto sentido, para que así pueda realmente rivalizar con los predecesores de los que debe distanciarse. Es muy probable que en dicha charla Arrabal intentara parodiar la institucionalización de los movimientos artísticos a través de las conferencias universitarias, pero creemos que ese doble movimiento de atracción y repulsión de una teoría, de afirmación y denegación, es precisamente la piedra angular del pánico.

Arrabal ofrece estos mecanismos del pensamiento pánico, en los que la memoria ocupa un lugar de honor, como emanantes de un texto suyo titulado *Le Bûcher* y extraído de *Fêtes et rites de la confusion*, obra que al parecer estaba escribiendo justo antes de dicha conferencia.

²⁵⁰ Arrabal, Fernando, « L'homme panique », in *Le Panique*, *Op. cit.*, pp. 52-53.

Au commencement il y eut un texte : le récit *le Bûcher* (24^e labyrinthe de mon livre *Fêtes et rites de la confusion*). Quelques jours après avoir écrit ce texte à la genèse duquel ma conscience prit peu de part, je suppose, je le relus comme je le fais toujours dans l'espoir d'y trouver le reflet d'une de mes particularités. Brusquement, le conte me parut trop caractéristique. Une fois de plus j'eus l'impression que cet écrit avait été « dicté », et je fus surpris de l'insistance avec laquelle étaient traités les grands thèmes de ce texte court. Mon attention se porta sur la mémoire, faculté que, jusqu'alors, j'avais, sinon dédaignée, du moins jugée d'un intérêt secondaire.²⁵¹

El libro al que se refiere el autor, heredero directo de *La pierre de la folie*, publicado por Eric Losfeld en 1967, contará finalmente con seis capítulos, todos ellos denominados *Le rond-point*, en el sentido de rotonda o glorieta pero igualmente de encrucijada. El primero de ellos se subdivide en nueve laberintos que obedecen a los nombres siguientes: *Les tableaux blancs*, *Le cygne*, *La transformation*, *Le vampire*, *La mer*, *L'espoir*, *La dague et le drapeau*, *Le lion Euripide* y *Botticelli*.

El segundo capítulo engloba del décimo laberinto al decimotercero y se titulan respectivamente: *La cité déserte*, *L'ancre*, *Cricket*, *La fontaine de Jouvence*, *Les serpents*, *Le fanion*, *Cinq sceaux*, *La voile de la belle* y *Le chien de G*. El tercer capítulo no está compuesto por ningún laberinto.

El cuarto abarca del decimonono laberinto al vigesimo-séptimo y llevan los títulos de *Les yeux*, *La mouette et les mouettes*, *Le visage*, *Le déluge*, *Les miroirs*, *L'architecte*, *Le tournoi*, *Le ganguiño* y *Groupe O, rhésus négatif*.

²⁵¹ *Ibid.*, pp. 37-39.

En cuanto al quinto comprende los nueve últimos, del vigesimooctavo al trigésimosexto con los epígrafes de *Le fils de Chronos*, *Le sang*, *La cage-sphère*, *L'obscurité*, *L'hôpital des incurables*, *La légende*, *Feu de la Saint-Jean*, *Les sept-trèfles* y *L'or potable*. Finalmente el sexto capítulo no tiene ningún laberinto y el libro se cierra con una suerte de epílogo titulado *Le voyage*.

En el texto publicado por Losfeld el vigésimocuarto laberinto lleva el título de *L'Architecte* y no corresponde por tanto con el que alude el autor. En cambio el trigésimocuarto se titula *Feu de la Saint-Jean* y aunque el título no coincida, es sin duda a ese laberinto al que se refiere Arrabal y que da como texto fundador. Por la propia importancia que le otorga el autor lo transcribimos en su totalidad.

Sur le mur, en face de mon lit, des centaines d'yeux glissaient en me regardant. Ils descendaient du plafond jusqu'à terre. Il y en avait de toutes sortes : des gros, des petits, des beaux, des laids, des bleus et des noirs... Je les voyais couler jusqu'au sol puis disparaître. Dans la cour le feu était toujours allumé, et, de mon lit, j'entendais le crépitement des branches et les cris des jeunes gens qui s'amusaient sûrement à sauter par-dessus les flammes.

J'étais heureux d'apercevoir tant d'yeux sur le mur, je me figurais qu'ils appartenaient à toutes les personnes que j'avais rencontrées. Peut-être aussi à tous mes ancêtres et à l'humanité toute entière.

De la cour montaient les rires juvéniles et la lueur des flammes qui éclairaient ma chambre. Parfois un seul œil progressait sur le mur, lentement, et il me regardait et nous nous regardions et je me sentais satisfait et même fier.

Brusquement un gros oiseau entra dans dans la pièce et se mit à tourner autour de mon lit. C'était une grande bête, mais je ne la connaissais pas, on aurait dit un aigle, ou un vau-

tour, ou un condor. Elle semblait affectueuse. Elle se posa sur le baldaquin du lit et contempla avec moi le spectacle du mur. Je tâchai de rester tout à fait immobile pour ne pas l'effrayer. Pendant longtemps – peut-être des heures – nous demeurâmes ensemble, unis par une secrète et tacite connivence, pleine de charme. Nous regardions tous deux les yeux et je m'imaginai qu'il était comme moi, sensible à certains regards. L'un deux arracha à l'oiseau une sorte de gémissement de douleur.

Tout à coup, il s'envola. Je me mis à la fenêtre tant il me prenait envie de lui dire adieu. Il décrivit trois cercles concentriques au-dessus du feu puis, en piqué, pénétra dans le brasier. Les jeunes gens crièrent, au comble de l'excitation.

J'entendis et sentis ses ailes et son corps se roussir. J'éprouvai soudain un violent mal de tête, tandis que l'oiseau se consumait.

A l'aide d'une pelle, l'un des jeunes gens recueillit les cendres de l'animal et les plaça sur une pierre. Alors je ressentis un certain soulagement.

Je remarquai que les cendres bougeaient. Elles s'agitèrent : un bec surgit, la tête, le bout des ailes ; bientôt l'oiseau renaquit de ses cendres. Il se dressa plus beau que jamais.

Je m'assis sur la chaise et je compris les mécanismes de la mémoire, de mon Phénix.²⁵²

A partir de ese texto Arrabal centrará toda su teoría pánica sobre la memoria, el azar y la confusión.

Aparte de dicha conferencia arrabaliana, el libro *Le Panique* en su apartado de *Vers une théorie* recoge siete textos más donde predomina el sentido paródico y humorístico de dichos textos teóricos o genealógicos, casi bíblicos. Así tras *L'homme*

²⁵² Arrabal, Fernando, *Fêtes et rites de la confusion*, Paris, Éd. Éric Losfeld/Le terrain Vague, 1967, pp. 169-171.

panique encontramos *Panique et poulet rôti*, escrito por Jodorowsky en 1964 donde divide la historia de la humanidad en antes del pánico (av. P.) y después del Pánico (ap. P.) y da algunas características sobre el hombre pánico que se centran en dos aspectos fundamentales: pánico y lógica y pánico y arte.

Le sigue el *Petit Mémento Panique* escrito por Roland Topor en 1965 y compuesto de cincuenta y una máximas pánicas que giran en torno a los conceptos de arte, de individuo, de sociedad y de muerte y que reproducimos a continuación por su capital importancia para entender el pensamiento pánico. Esta suerte de lúcidos aforismos, no exentos de su particular y pesimista sentido del humor, serán profusamente cultivados por el autor en escritos posteriores como en el libro *Pense-Bêtes*.

1. L'humanité survit à la mort d'un homme. (Quelle que soit cette humanité, quel que soit cet homme.)
2. En voulant survivre, un homme met en danger l'humanité, qu'il risque de vouloir sacrifier à sa propre existence.
3. L'intérêt d'une communauté d'hommes est donc de faire admettre à ses membres l'idée de leur disparition.
4. En fait la mort d'un individu est toujours plus utile à la communauté que sa vie.
5. Plus un individu est virulent plus il menace les autres.
6. Les virulences additionnées de l'ensemble des individus se jugulent mutuellement pour devenir la virulence de la société.
7. La morale et les lois ont été créées pour aliéner les individus et leur faire accepter leur mort.
8. Dès sa naissance, on prépare l'individu à accepter de mourir.
9. Les techniques employées sont diverses.

10. La base de ces techniques est de rendre les individus malheureux. (« L'autre monde est meilleur. ») Mais surtout pas désespérés.
11. Le malheur et l'espoir sont les deux mamelles du progrès humain. Ce sont également les meilleurs pourvoyeurs de cimetière.
12. Un homme heureux, un homme désespéré, un homme heureux et désespéré sont anti-sociaux.
13. Un individu anti-social n'étant d'aucune utilité à la communauté doit être remplacé au plus vite. Il doit donc mourir encore plus rapidement.
14. La bonté, la tendresse, l'amour servent à mettre les hommes dans un état de malheur convenable, propice à les rendre utiles et prêts à céder la place.
15. Les sentiments sont des inventions purement sociales, tendant à asservir les individus.
16. Un homme élevé dans la haine de tout serait beaucoup plus heureux qu'un homme élevé dans l'amour. Il n'aurait pas à souffrir de la dégradation et de la misère de sa condition. Et il ne donnerait pas prise au chantage.
17. Les premières pressions sociales sont exercées par la famille puis par les amis.
18. Les amis d'un individu sont dans une société les individus aptes à juguler sa virulence.
19. Ils sont chargés de faire entendre raison à l'individu, comme les bœufs font sortir le taureau de l'arène.
20. La raison est toujours celle des autres.
21. Tout raisonnement logique est destiné à faire accepter à un individu la volonté des autres.
22. Le langage permet à la société de savoir ce que vaut pour elle un individu.
23. Les amis sont chargés de surveiller ce que dit cet individu.
24. Ils servent également à atténuer sa virulence.
25. Un homme pour correspondre au prototype proposé ne doit pas faire de bruit, il ne doit pas sentir, il ne doit pas se faire remarquer.

26. Le crime bien qu'agréable à la société quant à son résultat est une manifestation de la virulence d'un individu, aussi, il est interdit.
27. Toutes les choses dites servent à la société plus qu'à l'individu puisqu'elles révèlent sur cet individu des choses inconnues qu'il sera facile par la suite de détecter.
28. Un homme bon est un homme mort.
29. Si une société est reconnue mauvaise, c'est qu'elle n'existe plus.
30. Entre un homme et un autre, il y a des milliards d'année-lumière. Il n'y en a pas plus entre un homme et une communauté.
31. Ce qui peut être transmis est forcément social.
32. Le temps qu'un homme passe à créer, il ne l'emploie pas à son profit mais au profit de la société.
33. L'art ne peut pas être subversif.
34. Tout peut-être trouvé beau, tout peut rentrer dans une esthétique.
35. L'esthétique est une création de la société.
36. L'esthétique sert à faire accepter aux individus la société dans laquelle ils vivent.
37. Toutes les monstruosité sociales sont esthétiques (guerre, misère, mort, amour, etc.).
38. Toute chose trouvée belle est destinée à faire jouer à un individu un jeu qui n'est pas le sien.
39. La beauté, l'amour, etc. s'opposent à la haine, la hideur, etc. qui n'enchaînent pas l'individu mais le libèrent.
40. La haine est une indifférence supérieure.
41. Pour canaliser les velléités de haine, la société en crée d'artificielles, qui permettent de supprimer un grand nombre d'individus.
42. En cas de guerre déclarée entre une communauté et l'un de ses membres, l'individu n'a aucune chance de survivre.
43. La plus sûre protection de l'individu est de prendre à son compte la protection communautaire.

44. Il s'agit donc pour lui soit de représenter réellement les intérêts d'un groupe d'individus, soit fictivement.
45. La dissimulation, l'hypocrisie, le mensonge, et tous les autres « défauts » stigmatisés par les diverses morales sont des techniques de survie individuelle.
46. Un individu par lui-même est un détail gênant. S'il arrive à drainer derrière lui un certain nombre d'autres individus, l'équilibre de forces change, mais il fera alors partie d'un groupe social dans lequel sa virulence sera également gênante.
47. Un individu, pour survivre, doit dissimuler sa virulence.
48. Il doit avoir une activité utile à une communauté humaine, à un groupe social.
49. Il doit donner l'impression d'être sincère.
50. Il doit faire figure d'HOMME NORMAL.
51. La seule révolte individuelle consiste à survivre.²⁵³

Después de este *Mémento* toporiano encontramos los textos *Vers l'éphémère panique ou sortir le théâtre du théâtre* de Alejandro Jodorowsky (octubre de 1965), *Topor* de Roland Topor (diciembre de 1965), el varias veces citado *Le théâtre comme cérémonie « panique »* de Arrabal (enero de 1966), *Qu'est-ce que le... Panique ?* de Topor (enero de 1966) y por último *Alexandro Jodorowsky s'entretient avec le torero Diego Bardon* de 1971.

Roland Topor y Fernando Arrabal descubren, junto a sus compañeros, artistas y literatos, que el motor del arte, su alimento, se encuentra en las bajos estratos culturales.

De este modo Topor daba rienda suelta a su fantasía desbordada en sus dibujos, pero hacía igualmente novelas rosas, relatos cortos, novelas policíacas, teatro, televisión. Todo po-

²⁵³ Topor, Roland, « Petit Mémento Panique », in *Le Panique, Op. cit.*, pp. 66-72.

día ser una vía de expresión artística. No es de extrañar que la editorial Seghers publicara en su colección *Humour* un volumen titulado *Roland Topor*. El autor defiende asimismo el humor como unos de los principios del arte. La creación es artística y por tanto humorística. Si una persona no ríe es porque está enferma.

Preguntado Topor sobre la razón de haber elegido el vocablo *panique* para denominarse, el artista asume su vinculación con los surrealistas, pero admite que es para distanciarse de ellos por lo que acuñaron el término.

Je me sens proche des précurseurs surréalistes. Les gens aiment bien vous donner une étiquette, c'est une des raisons pour lesquelles on avait choisi de créer le mouvement « Panique ». Pour éviter que mes œuvres soient cataloguées de surréalistes je disais : c'est le style « Panique » et plus personne ne m'embêtait. Ce qui est sûr, c'est que je suis attiré par le surréalisme avant qu'il porte ce nom comme mouvement. Bien sûr, j'aime beaucoup Magritte. Mais je préfère Goya, Bosch, ou Grandville à Max Ernst ou Dali. [...] Or ce mélange d'humour et de rêve, de burlesque et de baroque où je crois me situer, c'est une constante de l'art depuis des siècles. Les surréalistes lui ont donné un nom et, à la limite, il faudrait payer des droits chaque fois que l'on passe dans ce domaine ou dans ce « lieu commun » au bon sens de l'expression. [...] J'essaie seulement de rendre l'esprit plus confortable, mais enfin, passons. [...] Et je ne vois pas pourquoi on devrait faire de l'art ou de la littérature avec l'esprit de sérieux, sans amuser.²⁵⁴

²⁵⁴ Boncenne, Pierre, « Entretien de Roland Topor avec Pierre Boncenne », in *Lire*, mai 1982, pp. 105-106.

Alejandro Jodorowsky en una entrevista²⁵⁵ sostenía que el grupo pánico nunca se propuso construir nada. Se divertían de varias formas y el resultado era un divertimento artístico. No tenían ningún deseo de uniformidad, ni siquiera la constancia de algo elaborado. Por tanto lo que nunca ha sido no puede acabar.

Arrabal, Jodorowsky y Topor eran muy diferentes y sin embargo el Pánico era eso precisamente: Topor, Arrabal y Jodorowsky. El Pánico no tiene límites ni principios. Los límites eran ellos mismos. Cada uno de ellos tenía obras. Les gustaba lo que se desprecia y no lo que es despreciable. Jodorowsky afirma en este sentido que para él «la materia del arte siempre ha sido, es y será eso que se desprecia».²⁵⁶

De este modo cultivando el cómic, el culebrón, la pornografía, la artes marciales y todo aquello que se suele despreciar, se llega a descubrir que el motor del arte, su alimento, se encuentra en las bajas capas culturales.

Obedeciendo a este principio, Arrabal declaraba que hacer el amor es burgués y que sólo la masturbación es artística. En cuanto a Topor, daba libre curso a su fantasía a través de sus dibujos y grabados, pero hacía igualmente novelas rosas, novelas policíacas, televisión... Todo podía ser una vía de expresión artística. En este sentido, y como hemos explicado, adoraban el Surrealismo pero no comulgaban con esa especie de dictador en que se había convertido Breton y las nociones de jerarquía y otros tantos prejuicios sociales que reinaban en el grupo.

²⁵⁵ Alejandro Jodorowsky, *Un payaso pánico*, Babelia, nº 189, *El País*, 3 junio 1995.

²⁵⁶ *Ibid.*

Berenguer señala en la famosa entrevista con Arrabal que la creación del Grupo Pánico sera un acto de rebeldía frente al Surrealismo.

Frente a esa figura central de Breton te comportas como un disidente que pone constantemente en duda los principios más intocables del grupo surrealista. No sólo eso, sino que, además, acabas cometiendo el acto más radical de rebeldía que podía imaginarse entre los surrealistas: creas tu propio grupo (el «Pánico») que es una especie de disidencia del grupo surrealista, del que se diferencia esencialmente, porque niega toda autoridad y otorga a cualquier soñador la libertad de considerar creación toda actividad intelectual, cualquier acto imaginativo.²⁵⁷

En este sentido el arte, a sus ojos, tiene dos grandes enemigos: la ética y la estética como valores establecidos previamente. El arte no debería ser ni ético ni estético en el sentido tradicional pues en cuanto hay un destello de moral o de belleza ya no hay arte. A su entender, hay que jugar con nuestro propio gusto y no seguir un gusto institucionalizado. Por esta razón, como veremos, los personajes pánicos no tienen ni ética ni estética, tal como se entienden desde el punto de vista social. No seguirán más que sus propios principios.

Defienden igualmente el humor como uno de los ejes fundamentales del arte y de la literatura. La creación es artística y por tanto humorística. Si una persona no ríe es porque está enferma.

²⁵⁷ Berenguer, Ángel, *Teoría y crítica del teatro, Op. cit.*, p. 297.

Así Arrabal, como Topor o Jodorowsky, afirma no haber hecho nunca nada pánico²⁵⁸ y que esta denominación pertenece a su pasado. Muestra una vez más su obstinación por definirse a partir de la denegación, el desmentido y el descrédito, que salpica a nuestra investigación en su afán de contradecir y desorientar.

Cierto que no hay teoría pánica. Fue una broma. Un intento [...] de echar por la borda pretensiones clasificatorias. Sabía que se me tomaría en serio, que se escribirían tesis doctorales sobre el particular.²⁵⁹ Se tardarían unos años, veinte o treinta, pero se llegaría a eso. [...] Quería buscar algo rechazable, condenable, algo que me marcara para toda la vida. No encontramos –mis amigos y yo– nada. En el fondo todo era aceptable. De haber dicho que creábamos el pánico para ganar dinero o tener éxito con las mujeres, se nos habría tachado de románticos o de ilusos. En todo caso se nos condenaría por el acto. Hice el pánico como una pieza de teatro. Un buen día me dije: ¿Por qué no voy a tener yo derecho a escribir una teoría literaria teatral? [...] ¿Quién me lo impide?²⁶⁰

Es cierto que la palabra pánico tomada en un sentido amplio, pero que no se puede desvincular del mitológico o etimológico ya evocados, nos remite al concepto de una obra o un teatro total, lo que acentúa la idea de una incitación gra-

²⁵⁸ Entrevista con Berenguer, Ángel, *Fernando Arrabal, Op. cit.*, p. 65.

²⁵⁹ Parece que nosotros, como otros estudiosos y críticos anteriormente, hemos caído en la red que nos tiende el autor, tomándonos en serio las creaciones pánicas.

²⁶⁰ Isasi, Amando Carlos, *Op. cit.*, p. 227.

tuita a la confusión por parte de estos autores y en particular de Arrabal que la aplica a su teatro.²⁶¹

Sin embargo, como ya hemos apuntado, estos autores sentían la necesidad de crear un término que los diferenciara de sus coéτανeos, absurdos, surrealistas o vanguardistas, de los que, mal que les pese, están muy próximos.

La tragédie et le guignol, la poésie et la vulgarité, la comédie et le mélodrame, l'amour et l'érotisme, le happening et la théorie des ensembles, le mauvais goût et le raffinement esthétique, le sacrilège et le sacré, la mise à mort et l'exaltation de la vie, le sordide et le sublime s'insèrent tout naturellement dans cette fête, cette cérémonie « panique ».²⁶²

Arrabal, haciendo caso de su propia definición de pánico —la confusión y la contradicción constituyen la esencia del hombre pánico—, encuentra de su agrado que se pueda aplicar el calificativo de pánico a Eugène Ionesco o a Samuel Beckett pues ambos se ríen mucho más de ellos mismos que de los demás. No se sienten a gusto en su mundo y en su entorno. Sin embargo Arrabal desdeña que se le aplique la etiqueta de absurdo que el propio Ionesco rechazaba.

Para intentar avanzar en nuestras disquisiciones teóricas sobre términos y teorías podríamos partir de una definición simplificadora del pánico como un neosurrealismo particular. En cambio, si somos consecuentes con su etimología, debemos ampliar la definición, aunque naciera del juego, a una empatía o simpatía con los *movimientos* más distintos entre los

²⁶¹ Véase en este sentido de nuevo Isasi, Amando Carlos, *Op. cit.*, p. 226.

²⁶² Arrabal, Fernando, *Le Théâtre comme cérémonie « panique »*, in *Théâtre V. Théâtre Panique*, *Op. cit.*, pp. 7-9.

que encontramos las heterodoxias románticas y barrocas. Así Arrabal señala entre sus maestros a pintores o artistas surrealistas como Matisse, Max Ernst, Chirico, Duchamp... e igualmente a tres modelos muy cercanos a su estética: El Bosco, Bruegel y Goya.

En cuanto a los poetas y escritores podemos seguir el rastro de Dostoievsky, Kafka, Lewis Carrol, Gracián o Góngora. Y en lo tocante al teatro hemos de remontarnos a los autores de la Grecia clásica, sobre todo Séneca, pasando por Shakespeare o Calderón hasta llegar a Strinberg.

Nunca se nos ocurrió oponernos al teatro anterior. Sí al teatro actual.²⁶³ [...] No me he cansado de repetir que soy heredero de Kafka, de Cervantes o del teatro griego. Nunca se me ha ocurrido romper con la tradición teatral. Creo ser –por lo que toca a nuestro país– heredero de Calderón.²⁶⁴

Todos estos modelos prepánicos nos muestran unas preferencias muy marcadas por la desmedida y el simbolismo, por el realismo onírico y por un rechazo de unos cánones basados en el equilibrio, el buen gusto o la razón.²⁶⁵

²⁶³ Estamos pensando particularmente en Brecht. Dice Arrabal: «Si uno hace como Brecht, limitarse a hablar de otros, entonces no se es testigo [de su época]. Será algo pasajero, que mañana ya no interesará, flor de un día ». Isasi, Amando Carlos, *Op. cit.*, p. 230. Para hacerse una idea más completa de la opinión de Arrabal sobre Brecht, véase Berenguer, Ángel, *Teoría y crítica del teatro*, *Op. cit.*, pp. 307-309.

²⁶⁴ Isasi, Amando Carlos, *Op. cit.*, p. 228.

²⁶⁵ Nos parece interesante en este sentido la crítica que Oscar Wilde hace del teatro de Shakespeare: « Les passages de Shakespeare –et ils sont nombreux– où le dialogue se fait grossier, vulgaire, boursoufflé, fan-

No obstante, aunque estos maestros y precursores, puedan contribuir a la inspiración pánica, no hay que ver en ellos el motor o la fuente de dichas obras.

En el caso concreto de Arrabal, que es el más evidente, y nos atreveríamos a decir que de forma más velada también en Topor, el autor se inspira en su rica biografía deformada por la memoria y los sueños o pesadillas. El dictado de la memoria afectiva y perturbadora –sin duda más pánica que su plasmación artística posterior que obedece, se quiera o no, a un orden– proporciona un material bruto compuesto de asociaciones de imágenes inesperadas y atrevidas que no siempre aparecen bien definidas.

El azar, según Arrabal, seleccionará en cada caso aquellas imágenes que *juzgue* más apropiadas. Posteriormente el artista tratará de darles una forma apropiada.

Arrabal afirma en la aludida conferencia inaugural pánica que la vida es la memoria y el hombre es el azar y concluye aseverando que el papel del artista consiste en crear lo inesperado sierviéndose de ambos factores: la memoria que englobaría aspectos como la biografía, la sensibilidad, la inteligencia o la imaginación, y el azar que abrazaría lo que algunos llaman originalidad y otros, más modestos, *genio*.²⁶⁶

tastique, voire obscène sont entièrement dus à l'intrusion de la vie qui cherche un écho à sa propre voix et refuse l'intervention du beau style, seul capable d'en rendre le son supportable ». Wilde, Oscar, *Intentions* [1890], in *Œuvres II*, Paris, Stock, 1977, p. 298. Citado igualmente por Chasseguet-Smirgel, Janine, *Éthique et esthétique de la perversion*, Seyssel, Champ Vallon, col. L'Or d'Atalante, 1984, p. 135.

²⁶⁶ Arrabal, Fernando, « L'homme panique », in *Le Panique*, *Op. cit.* pp. 43-44.

La memoria pánica no es una facultad de rememoración simple y llanamente, ya que los datos proporcionados por la memoria se ven completados por otros estados afectivos, por pulsiones, pasiones y rechazos viscerales. Durante el sueño o en estado de duermevela, la pesadilla que está alimentada por fobias y fijaciones, es la forma más común del trabajo de la memoria pánica, unida a la ironía, el humor o la euforia. A decir verdad todas las demás facultades mentales formarían parte de la memoria pánica.

En este sentido nos encontramos frente a una producción literaria y artística onírica y por tanto irresponsable. Así, como ya hemos esbozado, la creación artística pánica sobrepasará las osadías de la creación surrealista ortodoxa, puesto que abole por principio las censuras de la lógica y la moral de las que no consiguieron desprenderse los del grupo de Breton, a pesar de sus intentos e intenciones.

Francisco Torres establece las características que constituirían los rasgos esenciales del teatro pánico arrabaliano que se resumirían en un origen y una concepción libres de censuras, una predominancia de las fijaciones y de las imágenes oníricas, un carácter psicodramático muy marcado, una acentuación de los comportamientos sádicos, una base sagrada y una tendencia a la forma ceremonial y al teatro total.²⁶⁷

²⁶⁷ Para tener una idea más completa del teatro pánico de Arrabal, de sus características y diferencias con el primer teatro, véase la excelente introducción de Torres Monreal, Francisco, in Arrabal, Fernando, *Teatro Pánico*, *Op. cit.*, especialmente el capítulo I «Origen y vida del pánico» y el capítulo II «La escritura pánica arrabaliana», pp. 9-57. Véase igualmente Gille, Bernard, *Fernando Arrabal*, Paris, Seghers, 1970, pp. 67-68 y por último Isasi Ángulo, Amando Carlos, *Op. cit.*, p. 231

Esta supresión de normas ofrece al artista posibilidades expresivas prácticamente ilimitadas. De este modo podemos concluir que el artista pánico trabaja, al menos en gran parte, en el dominio del inconsciente, ya sea individual o colectivo. Por esta razón comprendemos, como otros lo hicieron antes, el escándalo que ciertas producciones pánicas suscitaron en en seno de esas sociedades que se autocalifican de liberales y tolerantes.²⁶⁸



²⁶⁸ Véase Torres Monreal, Francisco, in Arrabal, Fernando, *Teatro Pánico*, *Op. cit.*, p. 39.

{9}. EL HOMBRE PÁNICO

Nuestra actual civilización es un circo donde los personajes se dividen en augustos, payasos y público. El hombre pánico es el payaso [...]. Los conceptos de dignidad, respeto y pudor no pertenecen al hombre pánico. Él no se reconoce como indigno, impúdico ni irrespetuoso.²⁶⁹

FERNANDO Arrabal proclamó, dentro del citado libro de artículos *teóricos* de diversa índole y envergadura titulado *Le Panique*, a modo de manifiesto o antimanifiesto, lo que era el hombre pánico, insistiendo en la idea de que se trata más bien de un estilo de vida que de un movimiento artístico.

Expondremos a continuación las características de este nuevo «hombre» que caracterizan al hombre pánico y que intentaremos analizar de modo más profundo en el corpus de obras seleccionado.

Las actividades del hombre pánico serían el arte en primer lugar, el juego y la fiesta eufórica o soledad indiferente.

²⁶⁹ Palabras de Alejandro Jodorowsky in *Alejandro Jodorowsky, Un payaso pánico, Op. cit.*

Aunque algunas «personalidades» del siglo XX como el admirable Tzara hayan atacado el arte, el hombre pánico no despreciará esta actividad artística. Bien al contrario habrá un continuo trasvase entre la creación literaria y artística.

Los temas y fuentes del hombre pánico serían los siguientes y en este orden: el yo, la alegoría y el símbolo, el misterio, el sexo, el humor, la creación de quimeras, la realidad que incluiría hasta las pesadillas, lo sucio y lo sórdido por lo demás tan humanos.

El hombre pánico aporta al dominio de lo «serio» nociones consideradas como despreciables y paralelamente a esta actividad y como complemento a la misma, mina y socava los valores establecidos. Está en contra de la unicidad del ser, razón por la cual emplea todos los postulados, todas las filosofías y todas las morales reivindicando de todas ellas la parte que conviene. Y por supuesto y como pilares esenciales de la creación pánica se encuentran el azar, la memoria y la confusión.

La forma que debe adoptar la obra artística del hombre pánico estará en contra del suspense y a favor de la epopeya, será de una fatal ambigüedad (que no es lo mismo que ambigüedad fatal), estará en contra de la ironía, será matemática y sistemática, se basará en la contradicción y se adaptará a aquellas formas clásicas que provoquen las de hoy y viceversa.

Las características del hombre pánico serán las siguientes: ha de ser el hombre honesto de su época, tendrá un talento loco, un entusiasmo lúcido, desarrollará múltiples y variadas actividades como el hombre del Renacimiento, rechazará la aventura arriesgada por lo que generalmente no se suicidará, por ejemplo; ejercerá una crítica del conocimiento pero buscará al mismo tiempo los mecanismos de éste y sobre todo re-

chazará la gravedad que es sinónimo de seriedad, compunción, dignidad, majestad, austeridad, decencia o severidad.

El hombre pánico desarrollará todo un arte del buen vivir que incluirá el amor por la vida –y los placeres que esta proporciona– que contemple los aspectos de mayor bajeza o villanía, el culto de la felicidad y la defensa de la ternura y la bondad, cualidades útiles a la par que agradables. Defenderá todas las morales en plural lo que conlleva un rechazo de una moral única, de las nociones de pureza y otras fórmulas policíacas que a la larga han acarreado la condena del que no las practica o la exterminación en el caso concreto de una moral política.

Se mostrará por tanto como un antipurista, defenderá el bienestar y la comodidad dentro de la libertad y la soledad en el interior del grupo (que no implique un aislamiento en una torre de marfil). Aceptará aquellas concepciones o modos de vida («arts de vivre») totalmente opuestos a los suyos y erigirá como a su héroe pánico al desertor. El hombre pánico cultivará ciertos lugares comunes como el humanismo, el universalismo, el progresismo, el pacifismo, el antirracismo o el agnosticismo.

Los fantasmas del hombre pánico estarán encabezados por la paranoia que no quiere decir esquizofrenia, la megalomanía a la par que la modestia, la desesperación pero no la angustia, las enfermedades y las deformidades o disformidades, los celos, el fetichismo y la necrofilia. Igualmente se pueden añadir a la lista la susceptibilidad, la mitología que englobaría a todo lo que se ama y finalmente la mitomanía.

Por su parte Roland Topor nos proporciona una definición del *Hombre Elegante* que nos parece responder de modo paródico al intento de definir al *Hombre Pánico*. La encontra-

mos en *Journal in time*. Esta especie de diario esta escrito, como conviene al género, en una primera persona omnipresente y omnisciente. El relato, ilustrado una vez más con una veintena de dibujos en el puro estilo toporiano, no tiene unas marcas temporales claras ni sigue una evolución lineal. Se trata más bien de toda una serie de reflexiones sobre distintos temas humanos y culturales mezclados con un sinfín de anécdotas y vivencias temporales.

En este libro el lector se enfrenta pues a una de las definiciones que el autor hace de sí mismo en tanto que *hombre elegante*. Podría entenderse como un *manifesto* de la filosofía pánica, una suerte de texto-espejo, con la distancia del humor y del juego de palabras característico del autor, de *L'homme panique* de Fernando Arrabal. Así acaba el libro:

Je ne suis pas un héros édifiant. Je ne mendie aucune indulgence, amusée ou autre, aucune sympathie.

Je ne cligne de l'œil à personne.

Je suis un homme élégant. Ceux qui ne vivent qu'une fois ont le droit de mener à leur guise une existence longue et ennuyeuse sans avoir de comptes à rendre à personne.

Élégant ne veux pas dire distingué.

Je ne maigris pas du bout des doigts, comme disait Queneau, je sais marcher dans la merde sans en faire une histoire.

Ma résistance à tous les mots d'ordre me surprend moi-même. La mode, la publicité, les clips et les groupes rock me laissent indifférents [sic]. Les slogans politiques ne me touchent pas. Je tourne résolument le dos aux sondages et aux statistiques.

Il ne faut pas me prendre pour un consommateur. Voilà le sens de mon combat. Voilà mon credo de l'homme élégant.

Je n'ai pas mon pareil pour prendre le large.[...]

Je possède une nature craintive, et comme je ne compte pas sur le ciel pour me venir en aide, je prépare à l'avance me replis stratégiques dans le calme et la dignité. Bien entendu, je ne suis pas un exemple à suivre. Je refuse de servir de modèle aux jeunes générations montantes, aux groupies.²⁷⁰

De este modo Topor compone, para aquellos a los que les interese su filosofía, este pequeño florilegio de la elegancia que intentamos traducir de manera fiel:

El hombre elegante odia los guantes. El hombre elegante toma siempre sus patadas en el culo con una gota de angostura. El Hombre Elegante nunca mira al cielo porque no existe ningún bar que esté bien en esa dirección. El Hombre Elegante es sensible a la belleza de los grandes árboles con tal de que estén tumbados en el suelo a sus pies.

El Hombre Elegante respeta demasiado la democracia para arriesgarse a perturbarla votando. El Hombre Elegante sabe andar en la mierda sin hacer un drama. Cuando el Hombre Elegante se rompe la crisma aprovecha para reencontrarse con el suelo. Al Hombre Elegante le gusta la naturaleza con tal de que sea púdica. La admira a lo lejos por la noche, cuando hay niebla o nieva. Cuanto menos ve mas le excita. Lo que el Hombre Elegante prefiere en la naturaleza son los pelos, salvo los de la cara.

Entre un Hombre Elegante y una Mujer Elegante no hay casi más diferencia que entre un perro y una perra. La Mujer Elegante cavalga sobre su bidé como si fuera una amazona. El Hombre Elegante no necesita correr para ir deprisa. El Hom-

²⁷⁰ Topor, Roland, *Journal in Time*, Paris, Ramsay/de Cortanze, 1989, pp. 204-205.

bre Elegante prefiere que su nombre no sea visible por miedo al fisco.

El Hombre Elegante ama demasiado a los artistas para despreciar el Arte. El Hombre Elegante no tiene nunca sueños premonitorios. En cambio suele sobresaltarse cuando le traen la cuenta. La Mujer Elegante es a la fuerza bilingüe. El Hombre Elegante no está hecho a imagen de Dios: es más pesado que el aire.

La verdadera patria del Hombre Elegante es la cama. El Hombre Elegante evita y sale corriendo. El Hombre Elegante conoce demasiado bien el poder del dinero para recoger de la acera una moneda inferior a cinco francos.

El Hombre Elegante lee pocas veces un libro hasta el final para no agotarlo. En su casa el Hombre Elegante no tiene ningún animal doméstico pero se suele desplazar a cuatro patas. El Hombre Elegante tiene relaciones demasiado íntimas con la música para soportarla en los sitios públicos. El Hombre Elegante considera que un buen mimo es un mimo muerto.

La Mujer Elegante no tiene miedo de dar de mamar a ciertos aficionados más lúcidos que un bebé. El Hombre Elegante se sonroja cuando oye la palabra arquitecto. El Hombre Elegante acude con más gusto a las clínicas que a los estadios. El Hombre Elegante prefiere una mancha de salsa en la chaqueta que una condecoración. El Hombre Elegante no consigue nunca acordarse del nombre de la gente famosa.

El Hombre Elegante se lava las manos ANTES de ir a mear. El Hombre Elegante nunca ha domesticado a ningún perro ni ha hecho ningún balance. El Hombre Elegante nunca se proyecta en su empresa, aunque ésta se reduzca a él mismo.

El Hombre Elegante nunca ha limitado ningún órgano a su función.

Al Hombre Elegante le gusta Bélgica. Globalmente el Hombre Elegante prefiere acabar sus días en Suiza que en China. Para ser totalmente elegante el Hombre Elegante guarda en él reservas desprovistas de elegancia. El Hombre Elegante no tiene nada en contra de los niños pequeños pero deplora su comportamiento de borrachos. El Hombre Elegante no ha estado mucho tiempo o suficientemente enfermo como para haber tenido la oportunidad de releer a Proust.

Si el Hombre Elegante está en el gobierno dimite. Aunque no tenga que someterse a una prueba de alcoholemia, el Hombre Elegante no sopla nunca ninguna cerilla para apagarla. El Hombre Elegante tiene el resuello más corto que la memoria. El Hombre Elegante elige siempre la facilidad porque sabe lo difícil que es. El Hombre Elegante tiene a menudo necesidades más ínfimas que él. El Hombre Elegante se abstiene de hacer juicios apresurados sobre sus semejantes pero considera que una milésima de segundo ya es mucho tiempo.

El Hombre Elegante se viste con ropa de abrigo en verano ya que su ropa ligera sólo estará limpia en invierno. El Hombre Elegante se lleva siempre su copa cuando sale de una fiesta o de un bar. El Hombre Elegante tiene el apetito tan frágil como los dientes. Cuando el Hombre Elegante enseña el ombligo, sólo su camisa tiene la culpa. Para el Hombre Elegante es un honor no divertirse los días de fiesta. El Hombre Elegante envía menos cartas de las que escribe. El Hombre Elegante no tiene amigos, solo tiene amantes.

El Hombre Elegante respeta demasiado el azar como para jugar con él. El Hombre Elegante se esfuerza en darle por

culo al tiempo. El Hombre Elegante no se levanta de la mesa una vez que ha acabado de comer. El hombre elegante escapa. En los sitios públicos el mejor sitio se encuentra cerca de la puerta. El hombre elegante no quiere ni debe sentirse aprisionado.

Como vemos el Grupo Pánico conjuga siempre dos vertientes: la vital y la artística. Una y otra están unidas de modo inextricable. A lo largo de nuestro estudio iremos analizando de qué manera todas estas premisas pánicas, estos temas, estas fuentes, estos fantasmas y estos principios vitales se manifiestan en todas sus obras pánicas.





TERCERA PARTE
LA OBRA PÁNICA
IMÁGENES,
TÉCNICAS Y TEMAS

{10}. LAS OBRAS PÁNICAS

{10.1}. LA PIERRE DE LA FOLIE.

LIVRE PANIQUE [1963] DE ARRABAL

Everyone detests me : they say I have a persecution complex. Oui, tout le monde me déteste : on dit que j'ai la manie de la persécution.²⁷¹

Jedermann hasse mich : man sagt ich habe den verfolgungswahn. Oui, tout le monde me déteste : on dit que j'ai la manie de la persécution.²⁷²

LA obra narrativa o romanesca de Fernando Arrabal siempre ha permanecido un tanto arrinconada o eclipsada si la comparamos con su producción teatral, mucho más fecunda y reconocida por la crítica y el público. No obstante no podemos obviar esta otra faceta literaria del autor, máxime cuando

²⁷¹ Arrabal, Fernando, *La pierre de la folie. Livre panique* [1963], Paris, Christian Bourgois, 1970, p. 67.

²⁷² *Ibid.*, p. 112.

hoy en día su producción novelesca ha adquirido una gran importancia y rivaliza incluso con su obra dramática.²⁷³

Arrabal como artista pánico inquieto y polifacético ha experimentado con los distintos géneros literarios y artísticos aunque, como ya observara Peter L. Podol en 1978, en su caso las formas y géneros tradicionales tienen únicamente un significado limitado. En las novelas arrabalianas observaremos continuamente su vena o inclinación poética hasta el punto de no ser fácilmente encasillables en uno u otro género. Veremos igualmente cómo se repiten temas, motivos y episodios que están igualmente presentes en todo su teatro.

Although Fernando Arrabal is essentially a man of the theater, his intense need to express himself artistically has led him to experiment with other media. [...] As with any experimental artist, traditional forms and genres have only limited significance. Arrabal's novels exhibit his poetic bent and give ample evidence of his dramatic orientation. Themes, motifs, and episodes from his plays are introduced into his prose fiction. All three his novels consist of a series of brief chapters or vignettes structured in accordance with the author's acute sense of time and memory.²⁷⁴

Su primera incursión en este género se publica en Francia en 1959 y lleva el título de *Baal Babylone*. Se trata de un relato altamente autobiográfico, repleto de sinsabores, sufrimientos

²⁷³ Existe algún estudio específico sobre las novelas de Fernando Arrabal, véase concretamente Golden, Laura P., *The Novels of Fernando Arrabal*, New York, Rutgers, 1978.

²⁷⁴ Podol, Peter L., *Fernando Arrabal*, Boston, Twayne Publishers, 1978, p. 123. Las tres novelas a las que se refiere Podol son *Baal Babylone*, *L'enterrement de la sardine* y *Fêtes et rites de la confusion*.

y decepciones, pero de una gran carga poética y afectiva, vividos en el seno familiar.

Francisco Torres Monreal, tras recordar que Azorín —quien solía ponerle a sus libros más raros la etiqueta de novela—, quedó entusiasmado por esta «narración poemática», destaca de manera muy bella este carácter íntimo y emotivo de la misma.

Se dice que Arrabal escribió *Baal Babilonia* luego del choc, intensísimo de emociones y de confusión, que experimentó al reencontrarse con su madre después de largos y distanciados años de enojada y contumaz ausencia. Por aquel entonces andaba el escritor por sus veinticinco años, habiéndose producido la ruptura a la edad de diecisiete. Aquel reencuentro lo retrajo a recuerdos más lejanos. Fue así como el niño de cinco años se vio revivido en dibujos discontinuos, repitiendo estrofas y estribillos con mucho *entonces*, mucho *luego* y mucho *sí* (un *sí* de amén de asentimiento y de plegaria, un *sí* de obediencia coartada). Y para contar aquel *sí* el poeta habitó su piel antigua, completa ahora de exudaciones y folículos, y dobló pulsaciones y guió el latir emocionado por los rincones que el adulto-niño recorriera en un *ayer* sin tiempo hasta el *ahora*; y juntos recordaron a la madre al lado del abuelo y de las tías... al fondo el padre, siempre el padre tan desaparecido y tan presente. *¿Te acuerdas mamá?*

Así fue posible a mi entender, ente relato *naïf*, quizá el relato ingenuo más logrado de este siglo en nuestras letras.²⁷⁵

No entraremos en un análisis pormenorizado de este rico, bello y sobrecogedor relato poético por ser anterior al pánico. No obstante queríamos destacar algunos aspectos esen-

²⁷⁵ Torres Monreal, Francisco, «Prólogo», in Arrabal, Fernando, *La piedra iluminada*, Barcelona, Destino, col. Áncora y Delfín, 1985, p. 7.

ciales que permanecerán de forma obsesiva en la producción posterior del autor y que están igualmente presentes en toda la obra pánica.

En este libro, donde destaca una voz infantil en primera persona que se dirige constante e incluso insidiosamente a una madre, odiada, por haber entregado —en el imaginario del autor— al padre a las autoridades franquistas y haber usurpado su poder, e idolatrada a la vez, una figura materna presente y contradictoriamente ausente, conmueve especialmente este aspecto de ternura, de murmullo interior, de despertar inocente a la sexualidad y al deseo más puro, dentro de un universo generalizado de crueldad, pecado, infamia e ignominia, en la que el niño se siente extraño, torpe e incomprendido. Destacaremos a modo de ejemplo uno de estos pasajes-capítulos:

J'ai pensé que je pouvais commencer par dire: « Ma maman est une fleur » ou bien: « Ma maman est une rose. » La sœur m'a dit que c'était bien. Je lui ai demandé si c'était mieux avec la rose ou avec la fleur. La sœur m'a dit qu'avec la fleur.

J'ai pensé que je pouvais commencer par dire: « Ma maman est la plus jolie fleur. » La sœur m'a dit de ne plus toucher au premier vers et de chercher le second. Je me suis mis à penser au deuxième vers.

J'ai pensé que je pouvais dire: « Ma maman est la plus jolie fleur —et je l'aime plus qu'un moteur. » Je l'ai lu tout fort et j'ai vu que cela rimait. La sœur m'a dit que c'était trop prosaïque.

« Ma maman est la plus jolie fleur —et je l'aime de tout mon cœur », « Ma maman est la plus jolie fleur —que Dieu lui donne du bonheur », « Ma maman est la plus jolie fleur —de l'Espagne et l'Equateur. » La sœur a choisi « Ma maman est la plus jolie fleur —que Dieu lui donne du bonheur. »

Quand tu es arrivé à Villa Ramiro, tu as lu mon poème dans la salle à manger. J'avais très chaud à la figure. Puis tu m'as embrassé. Je l'ai appris par cœur. Je ne l'ai plus oublié :

Ma maman est la plus jolie fleur,
que Dieu lui donne du bonheur.
Je l'aimerai plus chaque jour
et je m'en souviendrai toujours.

Et toi, maman, t'en souviens-tu ?²⁷⁶

Se trata a nuestro entender del cariz más emotivo de la novela, que no ha sido, por lo demás, lo suficientemente destacado y analizado por los críticos, a excepción quizá de Dominique Sevrain, que comenta de soslayo en la introducción a la misma:

Cependant, un frémissement de tendresse parcourt cet univers oppresseur: la mère est dure mais belle avec ses genoux blancs, sa langue humide, ses cheveux noirs et frisés, et l'enfant s'emploie jalousement à la protéger du désir masculin. [...]

Baal Babylone raconte l'histoire barbare et fascinante d'une enfance brisée comme la terre qui l'a bercée. Ce livre, qui reflète l'horreur et le chaos de l'histoire, est [...] le plus violent roman de la cruauté.²⁷⁷

Maurice Nadeau destacaba con motivo de la publicación de esta obra:

²⁷⁶ Arrabal, Fernando, *Viva la muerte. Baal Babylone*, *Op. cit.*, pp. 132-133.

²⁷⁷ Sevrain, Dominique, « Introduction » a Arrabal, Fernando, *Viva la muerte. Baal Babylone*, *Op. cit.*, p. 8.

Souvenirs amers, souvenirs affreux. Il existe une solitude propre à l'enfance qu'aggravent ici le mystère de la disparition du père, l'incompréhension et le conformisme des trois femmes sous la coupe desquelles vit l'enfant et qui semblent assouvir sur lui on ne sait quelle vengeance compliquée. Pour qu'il ne ressemble pas au père, par qui la honte est tombée sur la famille, pour qu'il oublie jusqu'à sa mémoire, on dirait que ces représentantes de l'ordre et de la religion se sont donné le mot pour l'émasculer moralement.

Une force étonnante émane des quatre-vingts petits chapitres, d'une à deux pages, qui forment cette étrange rhapsodie.²⁷⁸

Este primer relato influirá pues sobremanera en el resto de la obra del autor y sus ecos se perciben sin ninguna duda en la producción pánica, en obras de teatro como *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, en películas como *Viva la muerte* o en relatos más recientes como *Ceremonia por un teniente abandonado*: memoria, traición, monstruosidad, crueldad, sexualidad, religión, poesía... tantos *leitmotive* de las obras pánicas ya en germen en este libro.

Parece ser que el título de esta obra fundadora forma parte del universo bíblico y religioso en el que vivió inmerso el autor y que está tan presente en su obra. La propia madre hace referencia al mismo parafraseando una máxima de ese Dios castigador, intolerante con la diferencia, con los otros pueblos y religiones: «Je châtierai Baal à Babylone», y que ella empleaba cada vez que el narrador-niño deseaba conocer el destino que había corrido su padre.

²⁷⁸ Nadeau, Maurice, *France Observateur*, 19 de marzo de 1959. Véase igualmente la contracubierta de Arrabal, Fernando, *Viva la muerte. Baal Babylone*, *Op. cit.*

El propio Arrabal escribía en un pequeño texto titulado *Fernando Arrabal Ruiz, mon père* —que sirve de introducción a la novela en la edición de bolsillo de 1971—, poco tiempo antes de su detención por la policía franquista en julio de 1967 y en pleno auge de su teatro y su obra pánica:

On me demande souvent ce qui a le plus d'influence sur moi, ce que j'admire le plus, et alors, oubliant Kafka et Lewis Carroll, le terrible paysage et le palais infini, oubliant Gracián et Dostoïevsky, les confins de l'univers et le songe maudit, je répons que c'est un être dont je parviens seulement à me rappeler les mains contre mes pieds d'enfant : mon père.²⁷⁹

La pierre de la folie sigue básicamente el mismo esquema de *Baal Babylone*, sólo que aquí los capítulos son extremadamente cortos, raro es aquél que supera la página, y no hay una unión espacio-temporal aparente entre cada fragmento. Se trata de un espacio y un tiempo limitados y concretos «que el inconsciente agranda y en símbolos trasciende: lo inconmensurable se da cita en lo efímero».²⁸⁰ Además la presencia de lo onírico es mucho más patente.

Debemos señalar, antes de emprender nuestro análisis, la dificultad que existe y que siempre ha tenido la crítica para encasillar esta obra dentro de uno u otro género, pues la poesía —con la repetición de un ritmo— y el relato —con una historia narrada y la proliferación de ciertos personajes aunque sea bajo el prisma deformante de lo onírico— se dan la mano en

²⁷⁹ Arrabal, Fernando, «Fernando Arrabal Ruiz, mon père», in *Viva la muerte. Baal Babylone, Op. cit.*, p. 9.

²⁸⁰ Torres Monreal, Francisco, «Prólogo», in Arrabal, Fernando, *La piedra iluminada, Op. cit.*, p. 9.

esta obra. De ahí que en las bibliografías de las obras de Arrabal la encontremos indistintamente en uno u otro apartado. El autor escapó a tal encasillamiento poniéndole el subtítulo de *Livre panique*.

Parece ser que el primero que confundió estos relatos con poesías fue el propio André Breton, que elogió literariamente «como una obra maestra y el más bello ejemplo de escritura surrealista».²⁸¹

Podol analiza la obra dentro de la poesía como parte de un capítulo de su estudio que titula *Miscellaneous Works* aunque reconoce que esta obra desafía las clasificaciones y confirma la tenue distinción entre los tradicionales géneros literarios. A pesar de sus esfuerzos, tampoco ve diferencias tan evidentes entre esta obra poética y las que califica y analiza como propiamente novelescas, sobre todo teniendo en cuenta que en cualquier obra de Arrabal se trasluce ese toque de poesía que es uno de sus rasgos distintivos. Sin negar estos aspectos poéticos, líricos y rítmicos –importancia del yo interior, brevedad de los pasajes, repetición de secuencias, hilo conductor débil– especialmente importantes en esta obra, creemos que se impone el aspecto narrativo por mucho que sea de naturaleza onírica.

[La obra] confirms the tenuous distinction between genres among Arrabal's works. Categorized as poetry, *The Stone of Madness* is quite similar in form to the author's novels; but its sections are somewhat briefer and less interrelated, and the exact repetition of some of them imparts a lyrical rhythm to

²⁸¹ Torres Monreal, Francisco, «Prólogo», in Arrabal, Fernando, *La piedra de la locura*, Zaragoza, Libros del Innombrable, col. Biblioteca Golpe de Dados, 2000, p. XI.

the work as a whole that is less evident in the other works. The Stone of Madness defies classification; it is clearly an Arrabalian work, however, with respect to its themes, its use of language, and its structure. Of course, once again the author is only interested in finding an appropriate form and aesthetic for his thematic concerns.²⁸²

Ante Glibota retoma esta tradición e incluye este libro dentro de la lista de libros de poesía calificando cada extracto, capítulo o parte del susodicho libro pánico como poema. Torres Monreal lo incluye sin vacilaciones en el apartado de relatos, mucho más operativo dada la dificultad, y aclara que, tras la escritura de *Baal Balilonia*, Arrabal abandona el teatro durante un paréntesis de dos años, y acude directamente al relato como forma que posibilita la plasmación más inmediata y menos elaborada de sus imágenes obsesivas.

Este fue el origen de sus tres obras narrativas de corte surrealista: *El entierro de la sardina* (1960), *La piedra de la locura* (1961) y *Fiestas y ritos de la confusión* (1963). Todo un cortejo, inagotable y reiterativo, de imágenes insólitas componen estos relatos. Tras esto, su vuelta al teatro se enriquece. En cabeza de la vanguardia teatral, Arrabal abre caminos por los que aún no se ha transitado. Es el Pánico.²⁸³

Toda una serie de recuerdos confusos, mezcla de ficción, de realidad y de sueños se suceden pues en esta obra, reprodu-

²⁸² Podol, Peter L., *Fernando Arrabal, Op. cit.*, p. 138.

²⁸³ Torres Monreal, Francisco, «Arrabal y la imagen: de la vida al cine», in *Visiones de Fernando Arrabal, Op. cit.*, p. 61. Las fechas que señala Torres no son las de edición sino las de redacción o escritura.

ciéndose muchos de ellos de forma obsesiva con muy pocas variaciones.²⁸⁴

En cuanto al título podríamos afirmar que la piedra a la que hace referencia es la piedra filosofal que simboliza la energía creativa y la habilidad que tiene el artista pánico para transformar la bajeza y la vileza de la vida en el áureo metal de la creación artística. Sin embargo este proceso de transformación poética debe realizarse en un estado onírico que raya en la locura.

Aparte del narrador omnisciente y omnipresente que coincide con el personaje principal, *je*, destaca un personaje femenino, *elle*, que obedece generalmente al apelativo de *ma-man* y con el que el narrador mantiene, como en toda su obra, una relación ambivalente de amor y odio.

– Je t'aime.

Elle a ri.

– Je t'aime.

Elle a ri.

– Je t'aime.

Elle a ri aux éclats.

Le temps des jeunes filles révélait les mille lits infiniment médiums.²⁸⁵

– Je t'aime.

²⁸⁴ Véase la introducción y las notas de Francisco Torres Monreal para la edición española de *La piedra de la locura*, Barcelona, Destino, col. Áncora y Delfín, 1984. En ellas el profesor y profundo conocedor de la obra arrabaliana explica las formas y el contexto de la obra. Torres Monreal también efectúa la edición literaria de otras obras narrativas como *El entierro de la sardina* en la misma editorial el mismo año.

²⁸⁵ Arrabal, Fernando, *La pierre de la folie. Livre panique, Op. cit.*, p. 78.

Elle a pleuré.

– Je t'aime.

Elle a pleuré.

– Je t'aime.

Elle a pleuré à chaudes larmes.

Le temps des jeunes filles révélait les mille lits infiniment médiums.²⁸⁶

Esta relación ambivalente de mutuos y complementarios sentimientos de admiración y sufrimiento, con fuertes connotaciones sexuales y sadomasoquistas se puede resumir igualmente en estos pasajes.

En la voyant assise avec l'homme aux cheveux blancs je me suis mis à quatre pattes et je suis allé vers elle.

Mais au lieu de me passer une laisse autour du cou et de se promener avec moi tout l'après-midi, elle a essayé de s'échapper.

C'est alors que je me suis levé, que je lui ai attaché les mains et que j'ai commencé à la fouetter.²⁸⁷

Parfois quand elle me baise la main je sens une chaleur particulière. Quand elle retire ses lèvres, le mot « rêve » apparaît sur ma paume.²⁸⁸

Otros personajes secundarios que apoyan a la madre, suponiendo igualmente una amenaza para el narrador, serían el cura o la monja, relacionados en su subconsciente con las

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 82. Los dos pasajes anteriores se repiten igualmente en la p. 87.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 39.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 43.

fuerzas del mal, con el malévolos universo del maligno, que intentan aniquilarlo.

La nonne me dit de venir dans un coin. Je l'accompagne. Elle se met à me parler et à me débiter des obscénités. Pour mieux la comprendre je m'approche d'elle. Quelqu'un rit derrière nous. Je regarde les mains de la nonne et je découvre deux pattes de grenouille.

Je suis nu : j'ai peur qu'on me voie dans cet état. Elle me dit de prendre place dans la grande poêle pour que personne ne me surprenne. Je m'y place. Le bouillon devient de plus en plus brûlant : j'essaie de sortir un pied de la poêle mais la nonne m'en empêche. Soudain le consommé me recouvre complètement et je sens que la chaleur augmente sans cesse. Maintenant je brûle.²⁸⁹

Le curé est venu voir ma mère et il lui a dit que j'étais fou. Alors ma mère m'a attaché à ma chaise. Le curé m'a fait un trou dans la nuque avec un bistouri et il m'a extrait la pierre de la folie. Puis il m'ont porté, pieds et poigns liés, jusqu'à la nef des fous.²⁹⁰

Pero el cura aparece en otra secuencia en la que castra al narrador bajo la supervisión y la aquiescencia de la madre. En lugar de los testículos le colocará dos piedras.

Le curé est venu voir ma mère et il lui a dit que j'étais « obsédé ».

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 18-19.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 14.

Alors ma mère m'a attaché aux barreaux du lit. Le curé avec un bistouri m'a coupé les testicules et à leur place il m'a mis deux pierres.

Puis il m'ont porté, pieds et poings liés, jusqu'à l'église des dévots.²⁹¹

La piedra se puede vincular simbólicamente con la memoria, la filosofía y la actividad intelectual pero igualmente con la sexualidad, como piedras angulares de la creación artística, vinculadas en cualquier caso con la madre y que las fuerzas represoras, en este caso relacionadas con la religión, intentan extirpar.

J'étais sous les arcades d'une place. Une femme est arrivée et je me suis mis à danser avec elle. L'endroit paraissait solitaire et pourtant j'avais peur qu'on nous surprît.

Puis j'ai remarqué que la femme portait une jupe transparente tachée de sperme. Alors j'ai eu encore plus peur. Je l'ai conduite à une impasse ; je me suis placé avec elle sous un porche. J'allais l'enlacer quand un enfant nous a dit de partir parce que nous étions dans une porcherie.

Attirés par le bruit deux prêtres sont apparus. J'ai craint qu'ils me punissent mais ils se sont contentés de nous prier poliment de nous en aller. Après ils ont ricané. Je me suis placé derrière la femme pour que les prêtres ne voient pas sa jupe transparente et tachée.²⁹²

Vemos por tanto que la represión religiosa y el deseo sexual, el castigo y el instinto, el miedo y la atracción, lo in-mundo y lo sublime aparecen como dos fuerzas que se atraen y

²⁹¹ *Ibid.*, p. 99.

²⁹² *Ibid.*, p. 113.

se repelen y ambas están unidas en la mente del narrador de forma inextricable.

Un homme habillé en évêque, un fouet à la main, me dit d'entrer dans l'église. Il me sembla que le porche était formé par les deux cuisses d'une géante agenouillée.

Dans un coin, devant moi, une femme dansa entièrement cachée par des voiles, de sorte que je pouvais seulement deviner ses formes. Je voulus chercher l'autel mais je regardais la femme danser. Elle s'approcha de moi et me demanda de toucher ses seins ; j'avais peur qu'on nous surprît mais je lui obéis. Alors elle ôta un de ses voiles et sous ma main, au lieu du sein, je sentis la tête d'un nouveau-né. La tête riait. Je retirai ma main et l'enfant tomba à terre. Il se mit à pleurer, mais quand je me baissai pour le relever, il avait disparu.

Alors la femme m'enlaça. J'avais peur qu'on me découvrit. J'essayai de me dégager, mais sans succès. En me débattant j'arrachai un de ses voiles, et je vis que ses bras étaient des grosses branches sans feuilles, et son visage me parut très pâle et tout ridé. Elle rit, découvrant une bouche édentée.

J'entendis la voix de l'enfant s'écrier : « C'est lui. » Je me retournai, et j'aperçus sa tête sur la main de l'homme habillé en évêque, qui me regardait fixement. Je voulus fuir, mais les branches de la femme m'emprisonnaient comme des tenailles.²⁹³

Este autor-narrador desgarrado por una multitud de sentimientos ambiguos se describe periódicamente enfrentándose a la ardua tarea de la creación o de la escritura e intentando encontrar la inspiración necesaria para que este proceso se lleve a cabo.

²⁹³ *Ibid.*, pp. 114-115.

Rarement il m'est arrivé, en allant à la plage, de voir sur l'eau, peint en noir, le mot « mer ». Rarement aussi, il m'est arrivé en m'approchant de la montagne de voir, peint sur ses flancs, le mot « mont ». Mais chaque fois que je m'assois pour écrire, je vois sur la feuille de papier blanc trois grandes lettres : M O I.²⁹⁴

La palabra que descubre sobre la página en blanco que está bajo sus ojos, *moi*, corrobora que sus propias vivencias siempre son su fuente de inspiración. Un yo poético que no daría sus frutos literarios si no estuviera continuamente perseguido por los recuerdos de la madre, esa *elle* tan necesaria para la ficción como el propio *moi*.

Lorsque je me mets à écrire, l'encrier s'emplit d'imagination, ma plume de souvenirs et la feuille blanche d'« art de combiner ».

Alors je ferme les yeux et, tandis que j'entends tomber la pluie, je vois tourner autour de mon cerveau, minuscules, mon « moi » poursuivi par son « elle ».

Quand j'ouvre les yeux l'imagination, les souvenirs et l'art de combiner ont disparu, et sur la feuille blanche je peux commencer à écrire :

« Lorsque je me mets à écrire l'encrier s'emplit d'imagination, ma plume... » Etc.²⁹⁵

En estos pasajes sorprendemos al narrador enfrentándose al acto de la creación literaria y observamos de qué forma tan poética el tintero se llena ya de imaginación o de versos, su

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 40.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 59.

pluma ya de recuerdos o de sueños y el papel blanco ya del arte de combinar o de ideas, engendrando la escritura pánica.

Lorsque je me mets à écrire l'encrier s'emplit de vers, ma plume de rêves et le papier blanc d'idées.

Alors je ferme les yeux, et tandis que j'entends le ronron du poêle, je vois tourner autour de mon cerveau, minuscules, la belle-Lis poursuivie par la mère-abusive.

Quand j'ouvre les yeux, les vers, les rêves et les idées ont disparu, et sur la feuille blanche je peux commencer à écrire :

« Lorsque je me mets à écrire l'encrier s'emplit de vers, ma plume... » Etc.²⁹⁶

El autor retoma así el modelo mítico de la madre que desempeña el papel de traidora frente al papel salvador de su compañera Lis. Como en otras obras, la traición de este personaje femenino materno sirve políticamente para salvar a sus hijos, moralmente para asegurar su propio placer y estéticamente para desencadenar la creación.

Pero la madre asume, además, el papel de iniciadora, rol que adquiere en esta obra pánica toda su amplitud y profundidad. En efecto, como señalara la escritora danesa y gran estudiosa de la obra arrabaliana Viveca Tallgreen, aquí se encuentra la clave de muchas obras de Arrabal: « les secrets de l'alchimie ».

Estamos de nuevo frente a un viaje iniciático tan frecuente en las obras pánicas, pero esta vez se trata de un viaje interior a través de la memoria. El relato, al inspirarse en los propios sueños del autor, se puede interpretar en una perspec-

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 20.

tiva alquimista como un recorrido interno y cíclico por el subconsciente del narrador.

Como muy acertadamente señala Torres Monreal los protagonistas de las obras arrabalianas nunca vuelven al centro del que partieron para encontrar la respuesta a la pregunta de las aventuras, a menudo desafortunada como en el caso de Don Quijote o de Ulises.

Arrabal suele optar por el esquema contrario: sus protagonistas, anclados durante el relato en el centro de un tiempo y de un espacio con presagios de catástrofe, suelen, tras agónicos debates, optar por la voz interior que les invita al viaje sin retorno. Sus relatos se cierran generalmente con la gran interrogante del partir: respuesta decisiva a tantas preguntas y opciones anteriores.²⁹⁷

Carl Gustav Jung compara el proceso de individuación a la obra alquímica, que pone en paralelo con los cambios que tienen lugar en el ser humano cuando él, o ella, busca en su subconsciente « une plus profonde compréhension de lui ou d'elle-même ».²⁹⁸

Tallgreen nos recuerda que la alquimia se basa en la unión de elementos opuestos, el azufre y el mercurio, que en el proceso de individuación corresponden a la unión del pensamiento consciente masculino (el narrador y/o el autor) y el pensamiento subconsciente femenino (la madre). La personificación femenina del subconsciente del hombre (el Anima) encuentra

²⁹⁷ Torres Monreal, Francisco, «Prólogo», in Arrabal, Fernando, *La piedra iluminada*, *Op. cit.*, p. 9.

²⁹⁸ Tallgreen, Viveca, « L'expérience du panique », in Glibota, Ante, *Arrabal Espace*, *Op. cit.*, p. 368.

su fuente, se alimenta en cierto modo, en la persona de la madre.

Sin embargo la imagen de la madre o los personajes femeninos no serán completamente crueles sino que despiertan a la vez esa pasión y admiración ya comentada. El narrador tenderá continuamente a la fusión, a la reconciliación con la madre, a la purificación de sus sentimientos ambivalentes.

Así aparece en repetidas ocasiones una imagen de la madre cruel, que martiriza y disfruta con el sufrimiento de su propio vástago:

Quand je marchais à côté d'elle la tête de chaque passant devenait un œil gigantesque qui la regardait.

Quand j'entrais dans le métro avec elle les corps de ceux qui l'entouraient devenaient de gigantesques mains qui la touchaient.

Et quand elle m'embrassait sa tête n'était plus que deux lèvres qui, lentement, me dévoraient.²⁹⁹

Esta visión de la madre se podría asociar a la idea de mujer castradora, devoradora de hombres, con fuerte carga sexual, mujer maléfica, animalizada, arpía y al mismo tiempo mujer virginal, imagen viviente de la Inmaculada Concepción.

A travers sa peau de panthère je voyais ses genoux blancs, ses ongles laqués et sa chevelure blonde. Sous ses crocs de fauve je voyais aussi ses lèvres jointes et maquillées.

Elle rôdait autour de moi, elle apparaissait et disparaissait et parfois semblait danser. Je crus l'entendre dire : « Je suis l'Immaculée Conception. »

²⁹⁹ Arrabal, Fernando, *La pierre de la folie. Livre panique, Op. cit.*, p. 48.

Puis d'autres panthères passèrent, montées par des hommes nus qui riaient en me voyant. Je compris que je devais me déshabiller et je le fis. Aussitôt elle vint se placer tout près de moi, et au moment où j'allais monter sur elle, elle me jeta à terre, et, avec ses griffes de panthère, me déchira la poitrine.³⁰⁰

No obstante el narrador en sus recuerdos y en sus sueños guardará continuamente una presencia ambivalente de odio e idolatría hacia este personaje femenino.

De ahí que otra imagen de la madre donde se evoca una unión casi de tipo místico se impone en fuerte contraste con la madre monstruo, *vagina dentata*, emasculadora y sarcásticamente aniquiladora de su propio retoño.

« Mon chéri, mon petit. »

Enfin elle alluma une bougie et je pus voir son visage mais non son corps plongé dans l'obscurité.

Je lui dis : « Parle. »

Elle me demanda de lui mettre un peu de pommade dans le dos. Ma main s'écorcha à de petits morceaux de verre très fins plantés dans sa peau. Bientôt mon sang jaillit, humide.

Elle me dit : « Mon enfant, mon enfant, prends ce bonbon. »

Elle me le mit dans la bouche et je sentis le bonbon mordre ma langue et le sang s'échapper.

Elle s'écarta de moi un instant et je pus voir son ventre. J'y vis une énorme bouche qui riait, et, entre les dents, un baigneur en chocolat. Son visage était semblable au mien.³⁰¹

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 42.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 49.

Si seguimos comparando la obra pánica al proceso alquímico no hay que desdeñar el itinerario de purificación que ésta implica. Para adquirir su propia identidad, para culminar su búsqueda de individuación, el narrador debe eliminar todos los elementos impuros, incluidos sus propios monstruos y demonios interiores para recuperar al fin la integridad perdida, para reconquistar el yo escindido. Se trataría de alcanzar el oro o la piedra filosofal, roca en la que se funden los elementos opuestos.³⁰²

Por esta razón y a pesar de su carácter monstruoso la mujer, la madre, el personaje femenino, ella, es en este relato y en toda la obra arrabaliana en general y pánica en particular el verdadero ídolo, la giganta, el complemento, tanto en el camino de la vida, que incluye la sexualidad, como en el de la propia escritura, en la sublimación del placer y el dolor, su filosofía hecha carne, el aspecto visible de su Anima con la que desea unirse.

Je n'ai jamais su pourquoi tout le monde l'appelait « philosophie ».

Elle me disait que je suis le soleil et elle la lune, que je suis le cube et elle la sphère, que je suis l'or et elle l'argent. Alors, de tout mon corps sortaient des flammes et de tous les pores de son corps, de la pluie.

³⁰² Para indagar en los procesos alquímicos y en su simbolismo, principalmente en las tradiciones culturales indias y chinas, véase, Eliade, Mircea, *Forgerons et alchimistes* [1977], Paris, Champs/Flammarion, coll. Idées et recherches, 2001.

Nous nous étreignons et mes flammes se mêlaient à sa pluie et d'infinis arcs-en-ciel se formaient autour de nous. Ce fut alors qu'elle m'apprit que je suis le feu, et elle, l'eau.³⁰³

Esta ambivalencia, esta ambigüedad tan reivindicada por los pánicos es profundamente simbólica en este libro, de tal modo que ambas imágenes, negativa y positiva, se van alternando a lo largo del mismo, pero triunfa finalmente esta ascesis materno-filial o masculino-femenina a través de la escritura, terapéutica y megalómana una vez más.

Elle me dit : « La postérité te concerne. » Et alors je me souviens d'elle, quand nous nous promenions tous les deux, la main dans la main avant de nous haïr, l'enfant et son idole.

Elle me dit : « Continue ton œuvre. » Et alors je me souviens d'elle, quand elle faisait sa toilette le matin en ma présence, et que, par moments, nous nous reflétions tous les deux dans la glace, le fils et la mère.

Elle me dit : « On aimera ce que tu écris, après ta mort, comme on aime les textes de Lautréamont, de Rimbaud, de Victor Hugo. » Et alors, je me souviens d'elle lorsqu'elle m'expliquait le sens des mots inconnus, et que nous étions tous les deux dans la pénombre de la chambre, le fils et la mère, l'enfant et l'idole.³⁰⁴

No obstante en pocas obras el autor ataca de forma tan virulenta a la figura materna. En un intento de desprenderse de esos recuerdos crueles que lo atormentan, para exorcizar el sentimiento de traición que el narrador vincula violenta y desgarradoramente con la madre, vemos como ese proceso de pu-

³⁰³ Arrabal, Fernando, *La pierre de la folie*, *Op. cit.*, p. 13.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 132.

rificación tiene que pasar obligatoriamente por la muerte de la madre y el troceamiento o *diasparagmos* de la misma. Así el narrador se deshará de ella arrojándola a las alcantarillas callejeras que encuentra a su paso.

Este episodio culminante de la obra donde lo onírico, lo pavoroso, lo humorístico y lo grotesco se dan la mano en el mejor estilo toporiano aparecerá igualmente en *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, donde el Emperador confiesa igualmente haber matado y troceado a su madre, razón por la que desea morir de la misma manera a manos del Arquitecto, su compañero inseparable, y que éste se lo coma.

Après l'avoir tuée je l'ai mise en morceaux. Je suis sorti dans la rue et je les ai jetés dans les égouts tout au long de mon chemin.

Je suis rentré chez moi et je me suis aperçu que j'avais oublié la tête sur la table. Pour la faire disparaître je l'ai mise dans une casserole pleine d'eau que j'ai posée sur le feu.

J'ai remarqué que ses paupières semblaient bouger. Enfin elles se sont levées tout à fait, et les yeux m'ont regardé sous l'eau en ébullition. Les lèvres aussi ont remué. J'ai entendu sa voix : « Mon fils m'a tuée, mon propre fils. »

Je me suis approché mais j'ai fait tomber la casserole. La tête se tenait droite au milieu de la cuisine et elle criait très fort, pour ameuter les voisins : « Mon propre fils m'a tuée, c'est un assassin. »

Je suis sorti dans la rue en courant mais sa jambe coupée qui sortait d'un égout m'a fait tomber. J'ai essayé de me relever mais une main coupée m'a retenu. Pendant ce temps sa tête, sur la fenêtre, riait aux éclats.³⁰⁵

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 102-103.

Este elemento indicaría la progresión y el clímax dentro del relato, pero es igualmente el hilo conductor que adquiere una forma cíclica, al empezar y acabar de la misma manera (como recuerda por lo demás la forma de esa burbuja de aire o esa gota de mercurio que se hace más o menos ligera según su estado de ánimo y su grado de purificación o de comunicación casi mística con la madre y que está conitualmente en la cabeza del narrador), pero podríamos decir que avanza dibujando a su vez una línea ascendente a modo de espiral.

Todo el libro se balancea pues del corazón a la cabeza, del dominio del sentimiento al dominio de la razón. El relato comienza diciendo:

J'ai une bulle d'air. Je la sens très bien. Quand je suis triste, elle se fait plus lourde et parfois, quand je pleure, on dirait une goutte de mercure.

La bulle d'air se promène de mon cerveau à mon cœur et de mon cœur à mon cerveau.³⁰⁶

Y acaba de la misma manera pero con un párrafo añadido que nos indica que la fusión, la comunicación, la alquimia, el acto liberador de la escritura se ha producido, lo que no implica que los fantasmas y los miedos se hayan esfumado definitivamente.

J'ai une bulle d'air. Je la sens très bien. Quand je suis triste, elle se fait plus lourde et parfois, quand je pleure, on dirait une goutte de mercure.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 8.

Je la sens très bien. Lorsque je suis content, elle se fait plus légère, et parfois, lorsqu'elle me parle, on croirait qu'elle n'existe pas.

La bulle d'air se promène de mon cerveau à mon cœur et de mon cœur à mon cerveau.³⁰⁷

Esta imagen reiterada y obsesiva de la burbuja de aire con pocas variantes, aunque significativas, aparece igualmente en *...Et il passèrent des menottes aux fleurs*. Aquí el tono es más positivo pues la burbuja se hace ligera al estar vinculada con la libertad y el amor. Amiel la identifica con Dios.

No obstante el emplazamiento de esa alusión en el momento del reencuentro amoroso entre Amiel y Lélia contrasta fuertemente con los preceptos cristianos. Arrabal vincula una vez más la sexualidad y el misticismo.

No hay que huir del cuerpo pues es a través de éste como podemos alcanzar a la divinidad, parece que quiera decir el autor.

AMIEL.- Lélia !

LELIA.- Amiel !

AMIEL.- Tu n'as pas changé, tu es toujours la même, mais encore plus belle.

LELIA.- Je t'ai attendu, moi aussi j'ai passé ces années enfermée dans une armoire en attendant que tu sortes.

AMIEL.- Pauvre chérie !

LELIA.- Vois; les araignées ont tissé leurs toiles entre mes jambes, sous mes aisselles. [...]

AMIEL.- M'aimes-tu ?

LELIA.- Je ferme les yeux et je te vois comme un géant de lumière.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 133.

AMIEL.– Moi aussi pendant ces vingt ans j'ai pensé à toi, et je savais que si tu ne venais pas me voir c'était pour mieux te garder pour moi.

LELIA.– Regarde, chaque année qui s'est écoulée, je me suis fait un trou dans la paume de ma main avec un feu rouge.

AMIEL.– Déshabille-toi.

LELIA.– Déshabille-toi [...]

AMIEL.– Viens ici près de moi.

LELIA.– Etreins-moi de tout ton corps.

AMIEL.– J'ai une bulle d'air. C'est Dieu. Je la sens très bien. Quand je suis amoureux, elle se fait très légère, et à présent que je te vois si belle, sous mon corps, on croirait qu'elle n'existe pas. La bulle d'air se promène de mon cœur à mon cerveau, et elle vibre dans mon sexe.³⁰⁸

La contradicción en su sentido más genérico y general, la unión de lo opuesto, aparecerá continuamente en la obra pánica, la nada y el todo, o el miedo y la esperanza, de tal modo que se puede pasar de una cosa a otra sin transición y dependiendo del prisma con el que se mire. Nada es definitivo, sólo la oscuridad y la penumbra que cobija todos los sueños.

Dans l'obscurité je ne vois que les yeux du Sphinx de Tanis. Ils sont fixes et ils me regardent. Je les regarde aussi sans bouger.

Tout à coup, dans l'un de ses yeux, j'ai vu écrit PEUR, et dans l'autre ESPOIR.

Mais bien vite le Sphinx ferme les yeux et je ne vois plus que l'obscurité.³⁰⁹

³⁰⁸ Arrabal, Fernando, *...Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, in *Théâtre VII. Théâtre de Guérilla*, Paris, Christian Bourgois, 1969; pp. 86-87.

³⁰⁹ Arrabal, Fernando, *La pierre de la folie*, *Op. cit.*, p. 17.

En este sentido, como tan poéticamente señalara la escritora coreana Mira Kim, Arrabal es un descubridor de la noche. El día y la noche coexisten en su mundo consciente. Los elementos de este desdoblamiento esencial y definitorio de la obra pánica, opuestos y contradictorios surgen sin cesar y proliferan en cualquier obra estudiada, pero será quizá Arrabal el que se entregue entera y profundamente a esta dualidad que se manifiesta en la mirada que proyecta sobre la sociedad, en su propio pensamiento y en su propio lenguaje.

Su obra pánica en general y su teatro en particular adquiere todo su vigor « des voix sanglantes, des regards furibonds et des gestes résistants », en el rito de la confusión que se genera del conflicto de esta dualidad, de esta disonancia.

Le Bien et le Mal, l'Amour et la Haine, le Sublime et le Sordide sont naturels ; ces deux pôles constituent la forme originale de la vie. La dualité de l'homme se trouve certainement dans la nature primitive. [...]

L'innocence et la cruauté, la douceur et le grotesque, l'amour et la peur, qui marquent notre vie, coexistent et se révèlent à travers l'expression cérémonielle de son théâtre [y de toda la obra pánica]. Il confond entre eux ces éléments dualistes en raison même de l'expérience sociale et familiale de sa petite enfance.

Arrabal n'a pas détourné les yeux devant des sujets comme les massacres, l'oppression, l'exil et la dévastation littéraire. Il n'a pas fermé les yeux devant le démoniaque régime franquiste. Ses yeux démasquent le démon et pénètrent jusqu'au fond de lui. Dans cet océan de désespoir, il veut savoir quelle doit être son attitude et recouvrer sa liberté de décision. Il ne se comporte pas comme un simple observateur étranger à la réalité.

Arrabal préfère s'y jeter, regarder la situation, et fouiller la nuit de l'âme profonde de l'homme et la nuit du plein jour. On dit qu'il révèle la hideur de l'homme, son insignifiance et sa tragédie. Mais s'il se complaît à scinder tout cela, c'est pour s'en délivrer et en délivrer l'humanité ; non pas en quête d'un quelconque plaisir morbide.³¹⁰

Por otra parte –como hemos visto– el autor hace constantemente alusión en *La pierre de la folie* a los tres pilares de la obra pánica: la memoria, la imaginación y los sueños.

Quand je pense à ma mémoire la dame apparaît ainsi que le fou noir dans le coin de ma chambre.

Quand je pense à mon imagination je vois passer devant moi le lion de Copenhague.

Quand je pense à mes rêves le sol se couvre de chapeaux melons.

Et quand dans la pénombre de ma table de travail j'écris RIEN, sur mon pouce je peux lire en lettres phosphorescentes TOUT.³¹¹

Esta misma idea, repetitiva y obsesiva, se materializa en numerosas ocasiones a lo largo de la obra. Sapiencia frente a ignorancia, pánico frente a serenidad, transparente frente a opaco.

Dans l'obscurité je ne vois que les yeux du chat. Ils sont fixes et ils me regardent. Je les regarde aussi sans bouger.

Tout à coup, dans l'un de ses yeux, j'ai vu écrit « Panique », et, dans l'autre « Sérénité ».

³¹⁰ Kim, Mira, « Découvreur de la nuit », in Glibota, Ante, *Arrabal Espace, Op. cit.*, p. 372.

³¹¹ Arrabal, Fernando, *La pierre de la folie. Livre panique, Op. cit.*, p. 16.

Mais vite le chat ferme les yeux et il n'y a plus qu'obscurité.³¹²

Parfois, au cœur de l'hiver, ma chambre se remplit de chaleur et seul le poêle allumé reste tout à fait gelé, et ce qui l'entoure, froid.

Je dois donc m'écarter du poêle pour pouvoir écrire. Et quand je veux écrire « transparent » ma main trace le mot « opaque ».³¹³

A modo de ejemplo y para demostrar que algunas constantes pánicas se mantienen tanto en la obra dramática como en la narrativa, recordaremos que cuando Fridigan llega al castillo de Lys, ésta se apresta a pintar un cuadro a partir de un modelo. En el cuadro pintado aparecen *dos* letras «N, O et N» mientras que en el natural aparecen otras *dos* «O, U et I».³¹⁴

En el libro pánico que nos ocupa se hace igualmente referencia a una de las premisas que acordaron respetar los artistas pánicos, que era hacer referencia al dios Pan o a la palabra *Panique* en sus obras.

Elle s'avance dans la rue devant moi.

Tout à coup je me rends compte que malgré la circulation très dense, elle est debout sur un taureau qui la porte doucement.

Aussitôt, un oiseau plus grand qu'une colombe et dont j'ignore le nom se juche sur sa tête. Elle tient à la main l'extrémité d'une chaîne qui traîne à terre.

Je la regarde toujours et j'observe que ses pieds nus touchent l'échine du taureau. Et je les suis tous deux dans les rues.

³¹² *Ibid.*, p. 51.

³¹³ *Ibid.*, p. 70.

³¹⁴ Arrabal, Fernando, *Ars Amandi. Opéra Panique, Op. cit.*, p. 12.

Je m'arrête un moment et je remarque alors que la chaîne est attachée à mon pied droit par un anneau sur lequel je lis : PAN.³¹⁵

No obstante observamos igualmente como en el teatro pánico nada es lo que parece y como los contrarios irreconciliables se dan la mano. En dicho teatro lo sobrenatural y lo misterioso tiene que aparecer como algo normal o cotidiano.

Au théâtre Panique l' « homme solitaire » était toujours accompagné.

Le metteur en scène lui demanda de jouer « les coïncidences », et l' « homme solitaire », dédaignant le monde « surnaturel », joua dans un décor « normal ».³¹⁶

Au théâtre Panique « l'homme aux longs cheveux » était un chauve sans perruque.

Le metteur en scène lui demanda de jouer « les mystères », et l'homme aux longs cheveux, dédaignant l'exception, joua dans un décor « quotidien ».³¹⁷

Por otra parte observamos como se repiten de modo obsesivo otros temas colaterales como los complejos infantiles del narrador que generan la burla del entorno y que la propia madre propicia.

Elle m'a donné un bouquet de fleurs, m'a mis une veste rouge et m'a fait grimper sur ses épaules. Elle disait : « Comme c'est un nain il a un complexe d'infériorité fou » et les gens riaient.

³¹⁵ Arrabal, Fernando, *La pierre de la folie. Livre panique*, *Op. cit.*, p. 21.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 99.

Elle marchait très vite et je me tenais avec force à son front pour ne pas tomber. Autour de nous il y avait beaucoup d'enfants et j'avais beau être grimpé sur elle, j'arrivais à peine à la hauteur de leurs genoux.

Quand je me sentis fatigué elle me donna à boire une coupe remplie d'un liquide rouge qui avait un goût de coca-cola. Dès que j'eus fini elle se remit à courir. Et les gens riaient, on aurait dit qu'ils caquetaient. Elle leur demanda de ne plus rire parce que j'étais très susceptible et les gens riaient aux éclats. Elle courait de plus en plus vite et je voyais ses seins dénudés et sa chemise qui flottait au vent. Les gens riaient de plus belle.

Enfin elle me déposa à terre et disparut. Un groupe d'énormes poules rouges s'approcha de moi en caquetant. Je n'étais pas plus grand que les becs qui s'avançaient vers moi pour me picoter.³¹⁸

El juego tan presente en toda la obra arrabaliana también hace su incursión en este libro pero, en vez de tener connotaciones agradables, estos juegos se convierten en amenazantes y excluyentes, pues la recompensa nunca es la que se espera sino de naturaleza incomprensible y cruel, además desvelan una vez más los conflictos que el autor tiene con su cuerpo, reforzados por el rechazo y el escarnio social.

Ils m'ont fait asseoir et ils m'ont donné trois cartes : « l'étoile », « le pendu » et « l'empereur ». Ceux qui étaient près de moi regardaient mon jeu par-dessus mon épaule et riaient.

Le croupier annonçait les résultats et distribuait les lots. Ceux qui étaient à mes côtés remplissaient leurs poches avec les lots qu'ils avaient gagnés. Les femmes levaient leurs jupes

³¹⁸ *Ibid.*, pp. 24-25.

de fête pour pouvoir les porter tous. Elles riaient aux éclats. Plusieurs me montraient du doigt.

Enfin le croupier a crié : « Le tiercé : l'étoile, le pendu et l'empereur gagnent le gros lot. »

Les femmes m'ont pris par le bras et m'ont amené devant le croupier. Celui-ci m'a dit : « Allez dans cette pièce, c'est là qu'on vous remettra le gros lot. » Et il s'efforçait d'étouffer son rire. Tous me regardaient et d'esclaffaient.

Les deux femmes m'ont introduit dans la salle, m'ont attaché au chevalet et ont commencé à me couper des morceaux d'os aux bras et aux jambes. Elles m'ont déclaré en ricanant :

« C'est pour que tu rapetisses, tu es encore trop grand. »³¹⁹

En dichos juegos, como el ajedrez y las cartas, se ridiculiza pues al narrador que siempre es vencido y aniquilado. En el ajedrez –que el autor admira sobremanera y cultiva a conciencia influyendo notablemente en sus obras– el protagonista es condenado a convertirse en *fou*, que como sabemos es una palabra polisémica que significa tanto alfil como loco y que será devorado por el *cavalier* o caballo. El ajedrez le permite además adentrarse en los recovecos y vericuetos de esos universos circulares y laberínticos que pueblan su imaginación.

C'était la nuit. Avant de m'endormir j'essayais de résoudre un problème d'échecs. J'étais en train de vérifier la solution : le cavalier prend le fou, échec. Alors je vis se soulever l'une des cases de l'échiquier et un escalier apparut. Je m'y engageai : j'y voyais à peine, telle était l'obscurité. Je n'entendais que les rires et les commentaires qui venaient du fond de la cave. Lorsque j'atteignis ce fond le silence se fit.

Un peu de lumière éclaira le sol : celui-ci était formé de grandes dalles noires et blanches comme un échiquier. L'une

³¹⁹ *Ibid.*, pp. 57-58.

d'elle se souleva et un escalier apparut qui conduisait à une cave. Je m'y engageai mais je ne vis rien, telle était l'obscurité ; je n'entendais que les rires et les commentaires venus du fond.

Lorsque j'atteignis ce fond de nouveau le silence se fit. Un peu de lumière éclaira le sol : il avait la forme d'un grand échiquier... Ceci se répéta plusieurs fois.

Enfin j'arrivai dans une cave où siégeait un tribunal présidé par le roi qui, en un murmure, me condamna à être changé en fou.

J'essayai de m'échapper en courant mais mon corps en bois ne bougeait plus. Le cavalier s'approcha de moi tandis que les membres du tribunal riaient aux éclats.³²⁰

En uno de los retratos que el autor encargó a Luis Arnaiz fechado en 1964 y que lleva el título de *Arrabal célébrant la cérémonie de la confusion* –que incluimos en nuestra Galería Pánica– vemos a un Arrabal-alquimista jugando al ajedrez, que es a su vez un reflejo del mundo.

José Vicente Martín Martínez señala que esta dimensión secreta del orden de lo real que intentan desvelar tanto el jugador de ajedrez como el artista, inviste a su actividad, así entendida, de cierto carácter esotérico.

En el cuadro, esto se traduce en la asociación del jugador de ajedrez, del artista, con la figura del alquimista, por medio de los instrumentos –alambiques, morteros...– dispuestos en la habitación donde tiene lugar la partida. Esta identificación entre la creación artística y la búsqueda alquímica se consolida en el simbolismo de finales del siglo XIX, fuente del surrealismo, cuya relación con el pensamiento analógico y la alquimia es conocida.

³²⁰ *Ibid.*, pp. 52-53.

Así, del mismo modo que un *potencial* dios, el artista re-crea el orden *azaroso* que aquel proyecta en el mundo y se comporta así como un nuevo demiurgo que impone este mismo orden a sus creaciones.³²¹

En *La pierre de la folie* aparecerán igualmente recuerdos relacionados con la guerra y con el enfrentamiento de dos grupos que se ven abocados incomprensiblemente a considerarse enemigos, otra de las constantes de su teatro.

Les tanks « ennemis » et les soldats avançaient. Les canons tiraient et moi, au milieu des deux armées, nu et le corps peint en vert, je tombais du ciel, lentement.³²²

Por otra parte la presencia del encerramiento o de la jaula relacionada con la madre, que aparece en varias ocasiones en la obra, se puede vincular a esta experiencia de la guerra y de la ausencia del padre. El encarcelamiento forzado será uno de los ataques a la libertad que el propio autor vivirá en sus carnes años más tarde.

Je lui criais : « Maman, maman », et elle restait debout à m'observer.

La grille ne me permettait pas de m'approcher d'elle. Elle tenait à la main un trousseau de clefs qu'elle faisait tourner ; on aurait dit qu'elle souriait.

Je lui dis encore : « Maman, maman, ouvre-moi la porte. »

³²¹ Martín Martínez, José Vicente, *Visiones de Fernando Arrabal, Op. cit.*, p. 189.

³²² Arrabal, Fernando, *La pierre de la folie. Livre panique, Op. cit.*, p. 75.

Alors elle est entrée dans le bain : l'eau chaude à commencé à bouillir et elle a disparu. La fumée qui montait a dessiné une silhouette et un visage qui souriait : c'était le mien.³²³

Otro tema recurrente –no sólo en este relato sino en toda su obra– será la enfermedad, concretamente la tuberculosis, y la operación traumática a la que el autor-narrador tuvo que someterse y cuyas secuelas, como una gran cicatriz, se marcan no sólo en el cuerpo del que la escribe sino en la memoria y en la propia escritura.

Malade, malade, malade, mâle, mâle, mal, mal, ma, mai, mai, mais, maître, maître, maître, maîtres, maîtresse, malade, malade, manger, mandat.

Malade, malheur, mal, malaise, manège, mandibule, mander, mandais, mande, ma, mal, maman, maire, majeur, majesté, mal, malade, malades, malade.

Malade, mars, marie, maroc, marotte, marmotte, marmite, masser, massacre, martyr, mascotte, mâle, mal, ma, mai, mai, maître, maître, maîtresse, malade, malade, maman, maman, mer.

Malade, malheur, malheur, mandat, manger, mal, ma, mander, mandais, ma, mal, maman, mehr, maîtres, maîtres, maîtresse, maman, malade, mandibule, mal, malade, maman, maman, maman, mère.³²⁴

³²³ *Ibid.*, p. 73.

³²⁴ Este pasaje aparece con muy pocas variaciones en tres ocasiones. Arrabal, Fernando, *La Pierre de la folie*, *Op. cit.*, pp. 45, 74 y 95. Recordemos que la enfermedad y el sufrimiento físico que ésta genera ya estaba presente en su primera novela, Arrabal, Fernando, *Babal Babylone*, *Op. cit.*, p. 39: « Le médecin a dit que je prenne du rémifon., du P.A.S. et de la streptomycine. Quand l'infirmière entre, je me retourne et je baisse

Pour mettre le poumon à nu on m'avait ouvert le dos au préalable. Puis on m'opérait ; pendant ce temps je devais attendre.

Je voulais être opéré le plus vite possible, avoir le dos bandé et aller dormir. J'ai pu remarquer que deux autres malades étaient près de moi. Le chirurgien nous a dit qu'il ne nous opérerait que si nous réécrivions une pièce de théâtre, je crois qu'il s'agissait d'Athalie. Il nous a exposé les raisons qui, selon lui, justifiaient ce travail.

Puis je suis allé le voir. Je lui ai parlé en tête à tête. Je lui ai dit que je ne pouvais pas attendre, que j'avais très mal au dos, et qu'il fallait m'opérer le plus vite possible. Il m'a répondu sèchement qu'il fallait d'abord s'occuper de réécrire la pièce. J'ai pensé qu'il s'était mis à me détester et que pour me punir, il me laisserait des jours et des jours, peut-être toute la vie, le dos ouvert.³²⁵

Pero quizá sea el siguiente pasaje donde más vivamente se exprese el dolor y la angustia que genera la operación y la enfermedad. Por su parte los cirujanos son presentados, al igual que la práctica totalidad de los personajes –excepto la madre que en escasos momentos es motivo de afecto y adoración–, como seres amenazadores y crueles que se burlan del dolor del narrador.

Je ne pouvais plus m'endormir : j'avais toujours les yeux fermés mais la lumière de la salle des chirurgiens parvenait jusqu'à moi. J'entendais leurs commentaires comme un murmure, et de temps en temps, leurs ricanements.

La large plaie de l'opération était sur le point de cicatriser, et

mon pantalon de pyjama. Pendant qu'elle me fait la piqûre, je me pince la taille de toutes mes forces. »

³²⁵ Arrabal, Fernando, *La pierre de la folie*, *Op. cit.*, p. 61

pourtant, tout le dos me faisait mal, et je ne bougeais pas par crainte de souffrir davantage. [...]

Puis je saisis des bribes de conversation : les chirurgiens disaient qu'ils allaient tenter une nouvelle opération. Ils parlaient d'un appareil que les uns appelaient *algomètre*, d'autres *algimètre*, et d'autres encore *douleurmètre*. Il servirait à fixer le seuil de résistance à la douleur.

Soudain il me sembla que tout mon corps était couvert de poils. Peut-être s'agissait-il d'une réaction : l'infirmière m'avait entièrement rasé la veille de l'opération. Il me sembla aussi que je n'avais pas de draps, et même que quelqu'un avait mis de la sciure dans mon lit.

Puis j'entendis les chirurgiens dire que l'appareil pouvait provoquer les plus vives douleurs et les faire cesser quand le sujet se trouvait au bord de l'évanouissement, pour recommencer ensuite.

Je ne pouvais plus m'endormir et le dos me faisait de plus en plus mal.

Les chirurgiens ricanaient. J'eus peur car j'entendis plusieurs fois mon nom. Ils faisaient des paris [...]. A ce moment j'entendis qu'ils allaient essayer l'appareil sur moi.³²⁶

Vemos como esta experiencia vital excepcional de Arrabal –y otras que marcaron igualmente su vida, como la guerra o la prisión que sufrió en 1967 año que se publica *Fêtes et rites de la confusion*–, constituye una materia prima de extraordinaria fertilidad para su creación literaria posterior.

Esta experiencia traumática del encarcelamiento le supondrá un cambio en su trayectoria personal y artística que se manifestará simbólicamente en un renacimiento vital.

A partir de ese momento la injusticia, la tortura y la intolerancia se constituirán en un elemento clave de su obra, aca-

³²⁶ *Ibid.*, pp. 96-97.

reando igualmente un cambio en su organismo y sus sueños obsesivos. Se operará entonces un trabajo de verdadera recuperación de su infancia y de aproximación a la figura paterna.

Maintenant, je pense avoir compris pourquoi j'ai été emprisonné en Espagne. Ce n'est pas seulement à cause d'une dédicace écrite sur un livre, à Madrid. En réalité, elle fut un prétexte saisi par la police qui avait imaginé une provocation pour m'enfermer. J'ai réfléchi sur les vraies raisons qui m'avaient conduit en prison et je me suis rendu compte qu'au fond je souhaitais cette incarcération.[...] Comme à la plupart des détenus espagnols, les cinq premiers jours on m'a mis au secret dans « l'oubliette ». Et là, dans ce trou, je suis rentré dans le ventre de ma mère. J'étais dans le noir, isolé, en dehors de tout, et je naissais une deuxième fois. Je ressentais toutes les douleurs de la naissance. J'ai été à nouveau malade et on m'a sorti de l'oubliette pour m'emmener à l'infirmerie. C'est à ce moment que je suis. Il m'a semblé que je naissais au monde réel de l'injustice, de la torture, de l'intolérance. Un monde qui avait été en partie absent jusque-là dans ma vie, dans mon œuvre. Dès lors, mes rêves sont devenus différents. Mon organisme s'est mis à réagir d'une autre manière, mes fonctions se sont modifiés. Et je me suis demandé si ce n'était pas une manière de retrouver une véritable enfance enfouie dans l'oubli, de me rapprocher de mon père.³²⁷

Querriamos acabar el análisis de la obra aludiendo a un aspecto positivo –en uno de los pasajes de mayor carga poética–, que nos parece esencial para comprender este proceso de purificación y de unión alquímica al que nos invita el narrador.

³²⁷ Palabras de Arrabal recogidas por Espinasse, Françoise, in Arrabal, Fernando, *Théâtre III. Le grand cérémonial. Cérémonie pour un Noir assassiné*. Paris, Christian Bourgois, 1969, p. 11.

Y es que la burbuja que da comienzo y fin al relato representa igualmente el seno femenino y la consecución efectiva del acoplamiento sexual perseguido, que lo libera de un gran peso traumático. Esta comunión tiene por tanto que pasar necesariamente por una visión desprejuiciada de la sexualidad ajena a agentes exteriores que ponen cortapisas a la realización efectiva de dicha unión.

El narrador logra a través de este camino de perfección dejar que su deseo aflore plenamente y ofrecer una imagen final en calma y sin tapujos ni apariencias veladas de ese instinto sexual fuertemente reprimido por la madre o por otras fuerzas represoras, vinculadas con la religión y la moral a lo largo del relato. La sexualidad y por ende la mujer dejan por fin de ocultarse y de ser una amenaza.

Son sein est lourd et pointu. Si je le regarde de près, il est fermé et même terminé par une petite bulle. Quand je le regarde de loin, sa pointe s'ouvre en deux lèvres qui m'appellent. Je vois très bien comme il devient, de blanc qu'il était, couleur de grenade.

Ses yeux sont ronds et pointus. Si je les regarde de près, ils sont verts et ils m'observent calmement et même dans le blanc je ne vois plus que son pubis. Quand je les regarde de loin ses yeux se fendent en deux rangées de cils qui m'appellent.

Alors je vois ses yeux et, déjà, tout est lèvres. Puis son pubis s'emplit d'yeux et ses lèvres m'appellent entre ses jambes.³²⁸



³²⁸ Arrabal, Fernando, *La pierre de la folie*, *Op. cit.*, p. 131.

[10.2]. THÉÂTRE PANIQUE [1967] DE ARRABAL

[10.2.1]. La communion solennelle. Cérémonie panique

DENTRO de las siete obras breves que configuran el volumen V de su teatro publicado por Christian Bourgois y que lleva el título de *Théâtre panique*, la obra *La communion solennelle* de Fernando Arrabal es la única que lleva el epígrafe de *Cérémonie panique* y una de las que tiene más entidad.

Consideraremos aquí únicamente las cuatro primeras obras que tienen diálogo. Las tres restantes, algunas de suma brevedad, se limitan únicamente a dar indicaciones escénicas sin que aparezca ningún diálogo. Se trata de *Dieu est-il devenu fou ? pièce en un acte* (fecha en París en 1966), con cuatro personajes: el Actor A y la Actriz M, el Actor B y la Actriz N; *Strip-tease de la jalousie. Ballet en un acte* (París 1964), con dos personajes que llevan los nombres genéricos de Un hombre y Una mujer.

Por último encontramos *Les quatre cubes* (París 1960), con dos personajes igualmente, el Actor A y el Actor B, que siempre tendrán la misma expresión y cuyos movimientos son de una precisión casi mecánica. Aparecen igualmente los siguientes objetos: cubo 1, cubo 2, cubo 3, cubo 4 —de ahí el nombre de la pieza— y una flauta. El autor indica que los cubos 1, 2, 3 y 4 pueden aparecer decorados con motivos de Mondrian o de

Klee. Los cuatro cubos tendrán un metro de lado y un metro cúbico de volumen. Serán de madera y estarán vacíos.

La communion solennelle es sin duda la obra más famosa y, a nuestro juicio, la más representativa de las obras breves de este volumen de *Teatro pánico* que incluye, además de las citadas anteriormente, *Les Amours impossibles*, *Une chèvre sur un nuage* y *La jeunesse illustrée* que analizaremos a continuación.

Este quinto volumen recoge además, tras el *Théâtre Panique*, la obra *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* considerablemente más extensa que todas las anteriores y a la que le dedicamos un capítulo aparte.

Arrabal data *La communion solennelle* al final de la obra en París y en 1961, no obstante parece ser que ya hizo un primer proyecto en 1957.³²⁹

Aunque no hay ninguna didascalia introductoria sobre los personajes, pronto descubrimos que se trata de un dúo, como acostumbra el autor, compuesto por una abuela y una chiquilla. Ellas son las que tienen el dominio de la palabra pero aparecen otros cuatro personajes que no hablan.

Una vez más la oscuridad reina en la escena. La acción transcurre durante la noche. Antes de la aparición de los dos personajes femeninos dotados de voz, se puede observar la disposición de la escena en dos partes claramente diferenciadas: a la izquierda se encuentra un ataúd vacío, dos candelabros y una cruz de hierro, mientras que a la derecha, sobre un

³²⁹ Véase Torres Monreal, Francisco, «Introducción», in Arrabal, Fernando, *Teatro Pánico*, *Op. cit.*, pp. 63-67. Torres Monreal opta por incluir en este volumen, aparte de las siete obras breves señaladas, *El gran ceremonial*, aparecido en Francia en el *Théâtre III*, en lugar de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*.

banco, está dispuesto un vestido de comunión blanco «increíblemente barroco» destinado a la niña.

Entran en escena dos hombres que llevan a una mujer muerta y completamente desnuda. La introducen en el ataúd y se disponen a rezar. A la mitad de su plegaria, asustados por algo incierto que viene de la derecha, cierran precipitadamente la caja y salen rápidamente por la izquierda llevándose el ataúd.

Un tercer hombre, calificado como necrófilo, entra por la derecha y persigue a los otros dos hombres transportadores de la difunta. Lleva un traje en acorde con sus inclinaciones. Una vez que ha desaparecido de la escena por la izquierda entran por fin la chiquilla, que sólo lleva puestas unas bragas, y la abuela. En cuanto se encuentren instaladas en el banco, la abuela se dispondrá a vestir a la niña pieza por pieza durante el desarrollo del único acto del que consta la obra.

Observamos por tanto que antes de que aparezcan los personajes, ya nos encontramos enfrentados a esos elementos que configuran dos de los aspectos rituales y ceremoniales que más marcan la existencia humana: la religión –en este caso el sacramento de la primera comunión que supone una etapa esencial para un niño educado en los valores cristianos– y la muerte.

Por otra parte, aunque el espectador no lo adivine en un primer momento, el lector ya intuye en la figura del necrófilo que se va a producir un sacrilegio o una violación que desvirtúa el sentido del ceremonial. La mujer nos es así mostrada en dos etapas de su vida en las que la sexualidad es un tabú: la niñez y después de la muerte, aspecto fuertemente acentuado por el color blanco.

Todo tiene por tanto un gran simbolismo, como ocurre por lo demás en cualquier rito: los objetos, los colores, la luz, la sangre...

Aparte de la noche, el tiempo de la acción vendrá marcado por la sucesión de prendas de ropa que la abuela va colocando a la niña, que se corresponden con la excitación creciente del miembro viril del necrófilo –hasta que su pene adopta la forma de una serpiente– y por las apariciones en escena de los tres personajes que transportan a la muerta, perseguidos por el necrófilo que, a la cuarta aparición, violará sexualmente a la muerta, marcando el clímax de la progresiva aceleración rítmica que ha tenido lugar hasta ese momento.

El crecimiento del pene marca no sólo la excitación sexual en sentido estricto sino la curiosidad de la niña que va *in crescendo* igualmente. El hecho de que el miembro se convierta en serpiente tiene claras connotaciones religiosas de pecado y de tentación que deben ser reprimidas y castigadas.

Huelga recordar que la Eva bíblica del Génesis fue tentada por un diablo convertido en serpiente. Esta hinchazón del pene, transformación o metamorfosis libidinal y extática cuyos efectos arroban a la chiquilla, se desarrolla en cuatro etapas.

La primera vez que aparece el necrófilo, su deseo no presenta manifestaciones físicas.

*Le nécrophile entre à droite et poursuit les deux hommes. Il a un costume en accord avec ses penchants.*³³⁰

³³⁰ Arrabal, Fernando, *La communion solennelle. Cérémonie panique*, in *Théâtre Panique*, Paris, Christian Bourgois, 1967, p. 19.

La segunda vez ya se puede apreciar claramente una protuberancia en la ingle.

Entrent à droite le nécrophile qui les poursuit. On distingue nettement une turgescence à l'aine.³³¹

En la tercera aparición ya se ha operado la metamorfosis.

Entre à droite le nécrophile. Une sorte de serpent apparaît entre ses jambes.³³²

Y finalmente la cuarta vez la transformación se completa y llega a su máxima eclosión, marcando igualmente el clímax sexual y de la obra, puesto que es en ese momento cuando los acarreadores del cuerpo de la difunta depositan el ataúd en la escena y el necrófilo puede dar rienda suelta a sus instintos, bajo la mirada absorta de la niña y la abuela. Además el despojo progresivo de la ropa del necrófilo, que recoge la abuela, contrasta con la consumación del rito de adornar con vestimentas a la chiquilla, ceremonia que en ese momento ya se ha completado.

*Les « deux hommes » entrent à droite avec le cercueil.
Aussitôt entre le nécrophile qui les poursuit.
Le serpent qui apparaît entre ses jambes est encore plus long. Les « deux hommes » déposent le cercueil à terre et sortent en courant.
Le nécrophile se jette sur le cercueil. Il soulève le couvercle.
Il contemple la morte avec extase.
Il commence à se déshabiller lentement comme s'il s'agissait d'un rite.*

³³¹ *Ibid.*, p. 21.

³³² *Ibid.*, p. 24.

*Il remet un par un ses vêtements à la grand-mère.
Enfin il pénètre dans le cercueil.
La fillette est la grand-mère regardent avec attention. La fillette est
maintenant entièrement habillée en communiante.
Après avoir longuement contemplé ce qui se passe dans le cercueil la
grand-mère et la fillette s'en vont lentement et sortent à gauche.³³³*

Así en esta pieza, desde el punto de vista estructural, aparecen varios elementos circulares tan característicos del Pánico. Por una parte los hombres, que portean a la muerta y que son perseguidos por el necrófilo, entran siempre por la derecha y salen por la izquierda; lo que presupone un trayecto circular varias veces repetido del que sólo se ve una parte en la escena.

Del mismo modo la chiquilla y la abuela entran por la derecha y terminan saliendo, tras la contemplación de la posesión sexual del cuerpo de la muerta por parte del necrófilo, por la izquierda. Por último, cuando la niña vuelve a entrar en escena par dar muerte al necrófilo, el autor no nos indica por cuál de los lados lo hace, pero se puede presuponer que será de nuevo por la derecha.

Este trayecto contrario a las agujas del reloj trae presagios funestos y está cargado con una simbología negativa. Jean-Jacques Daetwyler lo corrobora –aunque conociendo la influencia de las matemáticas en Arrabal intenta cubrirse las espaldas– y lo relaciona, entre otras cosas, con las figuras que aparecen representadas en los pórticos y atrios de las catedrales en las que la derecha simboliza la dirección del paraíso y la

³³³ *Ibid.*, pp. 25-26.

izquierda de la del infierno. Es indudable que, aún hoy en día, la simbología de la izquierda está relacionada con lo siniestro.

[...] un observateur (dans l'hémisphère nord) regardant vers le midi voit le soleil se lever à sa gauche et se coucher à sa droite, c'est-à-dire parcourir une trajectoire inverse de celle des personnages susmentionnés, ce qui correspond au caractère négatif et funeste de ceux-ci. Dans la symbologie religieuse, notamment sur le parvis des cathédrales, la droite est la direction du paradis où les élus se rendent au Jugement dernier, la gauche est la direction de l'enfer... Diverses vieilles traditions associent la gauche à satan, à la nuit, à la lune, et la droite aux dieux, au jour, au soleil. Aussi le côté gauche est-il privilégié dans la pratique de la magie noire. Ajoutons cependant que le déplacement décrit dans la pièce va dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, défini en mathématique comme le sens positif!³³⁴

Por otra parte esos tres personajes representan otra dimensión alternativa a la ficción, un itinerario interior y subconsciente por los fantasmas de la muchacha, ignorados por la abuela, por lo que su aparición periódica y reincidente adquiere un simbolismo particular relacionado con las obsesiones en este caso de índole sexual.

Dichas obsesiones serían por tanto el reflejo, de consecuencias trágicas, en un plano onírico de la represión moralizadora que se está operando en el plano de la ficción.

No obstante, aunque la repetición circular es evidente en esta obra y la abuela acaba profiriendo palabras casi idénticas a las del principio, existe una escena final que se produce tras una larga pausa, suerte de anexo, donde se rompe esa circula-

³³⁴ Daetwyler, Jean-Jaques, *Arrabal, Op. cit.*, p. 54.

ridad y permite una salida lineal al conflicto, ya que la comulgante, completamente vestida frente a su desnudez inicial, sacrifica al necrófilo y todo lo que este representa. Reproducimos las primeras y últimas palabras, en los dos casos pronunciadas por la abuela.

GRAND-MÈRE.— C'est aujourd'hui, ma fille, le jour le plus important de ta vie. Le Seigneur daignera descendre jusqu'à toi.³³⁵

VOIX DE LA GRAND-MÈRE.— Aujourd'hui, alors que tu vas recevoir la première communion, tu vas devenir une vraie petite femme. Le Seigneur va descendre dans ton cœur et te purifier de toute faute...

Longue pause.

La lumière baisse.

La fillette habillée en première communion entre en scène avec un couteau. Elle s'approche du cercueil, contemple longuement ce qui s'y passe. Enfin elle donne des coups de couteau à l'intérieur (dans le corps du nécrophile).³³⁶

La necrofilia, que está incluida en las premisas del hombre pánico, es una constante en la literatura de todas las épocas. No olvidemos que en la lengua literaria del siglo XVIII el término *mort* es un sinónimo de éxtasis sexual, un acto amoroso o sexual que puede devolver la vida, de ahí la abundancia de episodios eróticos en los que una jovencita resucita gracias a los envites de un hombre, laico o clérigo.

Además hay toda una interpretación mística de este acto que lo relacionaría con la separación del alma y del cuerpo,

³³⁵ Arrabal, Fernando, *La communion solennelle*, *Op. cit.*, p. 20.

³³⁶ *Ibid.*, pp. 26-27.

ampliamente contemplada por Georges Bataille en *L'Érotisme* y a la que hacemos referencia en nuestro capítulo sobre la sexualidad. No obstante estaríamos ante un frágil deslizamiento de la llamada instintiva de los sentidos y del placer sexual al sentimiento religioso que justificaría la necrofilia.³³⁷

Constatamos por lo demás una ausencia de comunicación a dos niveles: el más evidente es la privación de la palabra de unos personajes frente a la posesión de la misma por parte de los otros y en segundo lugar la mutua ignorancia de ambos grupos.

El único intento de integrar un universo en otro serán las preguntas de la niña sobre el miembro viril del necrófilo, único elemento que atrae su atención y su curiosidad, a las que la abuela dará evasivas o hará oídos sordos, movida por el ciego objetivo de que su nietecita se convierta en una mujer buena y honrada, ajena a cualquier pulsión sexual, y viva enteramente entregada a su futuro marido.

Vemos aquí como la educación católica es claramente represiva y hace que el ser humano, y concretamente la mujer, se avergüence de sus deseos y de la sexualidad. Se está adelantando, por lo demás, de modo simbólico la boda de la futura mujer e incluso su muerte, con una total privación de libido o deseo sexual fuera de la bendición del matrimonio.

Es evidente igualmente la baja catadura moral de los valores que se le inculcan a la mujer, convirtiéndola en una esclava, sin decisión propia, ajena a la cultura y a la inteligencia, una

³³⁷ Véase a este respecto Laqueur, Thomas, «Sobre el lenguaje y la carne», in *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud* [1990], trad. del ing. de Eugenio Portela, Madrid, Cátedra, col. Feminismos, 1994, pp. 15-53.

educación de claro sometimiento a la voluntad y los deseos del marido. Una mujer que se ve anulada, que carece casi de existencia sin un hombre que le de sentido a su vida. Una mujer, en definitiva, que debe estar ajena a la vida social y circunscrita al marco del hogar y concretamente de la cocina. La abuela encarna perfectamente el prototipo de mujer educada en estos valores y de naturaleza convencidamente machista.

GRAND-MÈRE.- [...] Un jour tu te marieras...

LA FILLETE.- Vraiment ?

GRAND-MÈRE.- Oui, mon enfant, un jour, tu te marieras et tu feras l'orgueil de ton mari. Il n'y a rien qu'un homme apprécie davantage qu'une bonne ménagère comme toi. Tu seras un vrai bijou pour lui. Car il faut que tu saches que lorsqu'ils se lèvent le matin les hommes aiment mettre une chemise bien blanche et bien repassée, des chaussettes sans trous et un pantalon au pli impeccable. Tu seras une vraie perle pour ton mari. Toi tu sais déjà repasser, reprendre les chaussettes et même faire la cuisine. Maintenant, puisque tu vas recevoir la communion, tu vas devenir une parfaite chrétienne. Moi, je sais bien que tu seras une maîtresse de maison accomplie, n'est-ce pas mon enfant ?

LA FILLETE.- Oui, bonne-maman.

LA GRAND-MÈRE.- Le plus important c'est la cuisine. Si elle est sale, elle transforme la demeure la plus propre en une porcherie. Je t'ai déjà appris à tout mettre en ordre : les assiettes toujours dans le buffet, les couverts dans le tiroir du placard, chaque torchon à la place qui lui revient, car le désordre est le commencement de la saleté. Et surtout il faut laver la vaisselle aussitôt après le repas. Rien ne peut causer une plus désagréable impression que de pénétrer dans une cuisine où les assiettes s'accumulent sur l'évier et sur les tables. Qu'en coûte-t-il de bien faire la vaisselle ? Quelques minutes. Quant au résultat tu vois bien comme ma maison est be-

Ile. Et pourtant, hélas, moi, je suis déjà vieille et je ne peux plus nettoyer tout comme je le voudrais. Tu me comprends, n'est-ce pas ?

LA FILLETE.— Oui, bonne-maman.

LA GRAND-MÈRE.— Les hommes sont très exigeants, on dirait que ces choses-là ne les intéressent pas, mais bien souvent la cause des querelles de ménage est le manque de propriété de la femme.³³⁸

Por otra parte, y a pesar de que se puede situar fácilmente la obra en un tiempo actual por algunas alusiones de la abuela a aspectos de la vida cotidiana como la exigüidad de los pisos por los problemas de alojamiento, el hecho de que sean dos generaciones de mujeres tan dispares hace que se pueda asociar fácilmente todas las convenciones sociales, los preceptos religiosos y los tabúes culturales con la abuela, mientras que la niña representaría la inocencia y el deseo de conocimiento, pero al mismo tiempo los impulsos presentes en toda psique y el anhelo de transgredir los dogmas.

La iniciación que pretende la abuela con este rito será por tanto sesgada y parcial, pues no abordará sin ambages el mundo de la sexualidad reprimida, tan importante en el momento de la adolescencia en la que los adultos en ciernes sienten el bullir del deseo y se cuestionan tantos aspectos, muchos de índole moral, relacionados con las prácticas sexuales.

Es más los conocimientos que cree tener la abuela de los hombres y del universo masculino son falsos, una pura apariencia, ya que no tienen en cuenta los impulsos sexuales y no se corresponden en absoluto con la imagen del necrófilo que se presenta delante de ellas. Éste, con su presencia y sus actos,

³³⁸ Arrabal, Fernando, *La communion solennelle*, *Op. cit.*, pp. 20-21.

contradice toda la retahíla de consejos vacuos que esta profiriendo como si de una letanía se tratase.

Nos parece evidente por otra parte que cualquier interpretación psicoanalítica debería ir en el sentido de la oposición del mundo consciente al inconsciente y sus corolarios la realidad y el deseo, la represión y la fantasía, el control y la pulsión, la ignorancia y la sabiduría, el orden y el caos, la madurez y la niñez, el día y la noche.

LA GRAND-MÈRE.— Voilà pourquoi, mon enfant, tu dois toujours être très propre et très ordonnée. Comme je te le dis, la première chose c'est la cuisine, mais il ne faut pas cependant négliger les autres pièces. Passer l'aspirateur le matin est l'affaire d'un instant. Tu vois bien qu'à mon âge je n'y manque jamais. D'ailleurs, de nos jours, à cause de la crise du logement, les maisons sont si petites qu'il n'est pas difficile de tenir tout bien propre. Entrer dans une maison où la poussière s'accumule sur le placard et où les carreaux sont sales est d'un effet désastreux. Mais je sais que toi tu sauras tenir ton intérieur. N'est-ce pas mon enfant ?

LA FILLETTE.— Oui, bonne-maman. (*Pause. Froidement.*) Qu'est-ce que c'était ce gonflement dans le bas-ventre de l'homme qui vient de passer ?

LA GRAND-MÈRE.— (*Froidement.*) C'était son sexe. (*Pause.*) Les carreaux des fenêtres quand ils sont sales causent une impression déplorable. C'est si facile de les nettoyer ! Tu devras les laver deux ou trois fois par semaine au moins. Cela ne te fera perdre que quelques minutes, et c'est on ne peut meilleur marché. Avec des feuilles de journal imbibées d'eau on frotte les vitres et tu verras...c'est magique. C'est un plaisir alors de regarder dans la rue. Un mari n'oublie jamais ça. Moi je te dis que les hommes, malgré les apparences, s'attachent à ces petits détails. Tu es encore une trop petite fille pour pouvoir comprendre de quoi un homme est capable. La plupart

du temps s'il quitte sa femme c'est ni plus ni moins parce qu'il ne trouve pas chez lui le foyer propre et ordonné dont il rêve lorsqu'il revient du travail. Mais moi je sais bien que tu seras comme moi.

LA FILLETTE.— Oui, bonne-maman.³³⁹

Podemos constatar como la logorrea que caracteriza a la abuela —que se nos antoja imposible de resumir—, con la proliferación de frases hechas, repeticiones y preguntas retóricas que ella misma responde, frente a los asentimientos mecánicos, casi ausentes, y a las pocas intervenciones de la niña —pese a su gran valor simbólico—, y la ausencia total de palabra del otro mundo onírico, pone de manifiesto el esfuerzo por imponer el orden sobre el caos, lo racional sobre lo irracional, lo verbal sobre lo inefable, lo definido sobre lo informe, lo discursivo y lo lógico sobre lo monstruoso y lo animal. Además las intersecciones del mundo onírico y del deseo en el mundo *real* o de la ficción son siempre propiciadas por la niña, acotadas por una pausa antes y después y con preguntas y respuestas secas, cortantes y contundentes que contrastan con el discurso de la abuela.

LA GRAND-MÈRE.— Tu vois bien, mon enfant, qu'il n'est pas difficile d'être une bonne ménagère. Surtout si tu mets à profit mes conseils. Vois-tu, bien que je sois vieille et que je marche difficilement, je tiens ma maison propre comme un sou neuf. Crois-moi, mon enfant, les femmes souillons n'ont pas d'excuse. J'admets que l'on n'ait pas des meubles luxueux, parce que c'est cher surtout par les temps qui courent, mais je ne peux pas tolérer de les voir sales ou poussiéreux. Il n'en coûte rien d'être propre. Pourtant il y a des femmes si sales et

³³⁹ *Ibid.*, pp. 21-22.

si fainéantes ! Comment n'en rougissent-elles pas de honte ? A leur place je n'oserais jamais entrer quelqu'un chez moi. Comprends-tu ?

LA FILLETTE.— Très bien bonne-maman. (*Une pause, froidement sur un ton à peine curieux :*) Pourquoi l'homme a-t-il un sexe si grand maintenant ?

LA GRAND-MÈRE.— (*Idem.*) Parce qu'il bande. (*Une pause.*) Il y a une chose que tu ne dois absolument pas souffrir : que ton mari fume. [...] ³⁴⁰

Aparte de destacar el desprecio de la abuela hacia los hombres que fuman, como lo hiciera el padre del autor —de ahí el valor afectivo que le confiere a la pipa de su padre desaparecido el narrador de *Baal Babylone*—, finalmente parece que se imponga el universo represivo que la abuela está transmitiendo a la niña ya que ésta mata al necrófilo con un puñal en el momento en el que está poseyendo a la muerta.

Ahora bien el puñal, como veremos en nuestro capítulo sobre la sexualidad, también simboliza la penetración y la fuerza, la modificación de la materia pasiva por la activa, la determinación y el deseo vehemente de llevar las riendas de la propia vida —como el puñal que empuñara la Doña Sol de Hernani—.

La muerta anticipa de manera simbólica el futuro de la niña. El hecho de matar al necrófilo —figura que por lo demás puede fácilmente identificarse con la abuela—, no significa necesariamente que renuncie a la sexualidad, sino que repudia la violencia, la imposición exterior de cualquier tipo de sexualidad, que no sea la que uno mismo elija de acuerdo con sus de-

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

seos y los del otro, con los que comparte ese acto de entrega y de comunicación.

Arrabal deja en este punto la puerta abierta a múltiples interpretaciones de índole simbólica o psicoanalítica. Torres Monreal se hace igualmente varias preguntas sobre este final:

¿Ceremonia doblemente sádica o sadomasoquista por parte del necrófilo? ¿Muerte del necrófilo, muerte de los deseos prohibidos? ¿Muerte de una parte del yo para resucitar a una nueva vida simbolizada, en metáfora de San Pablo, por el vestido nuevo? Las explicaciones, evidentemente no excluyentes, de este ritual, inspirado en el del Sacrificio de la Misa, pueden todas tener su razón.³⁴¹

Por su parte el aludido Daetwyler, que consagra un capítulo de su estudio ya clásico sobre Arrabal al simbolismo de su teatro, afirma sobre la obra que nos ocupa:

Il n'est pas nécessaire d'être un psychanalyste chevronné pour constater que cet épisode, à première vue répugnant, comprend un certain nombre de motifs symboliques de nature sexuelle : le cercueil représente l'organe génital de la fillette ; les coups de poignard l'acte sexuel ; le sang sur la robe la fin de la virginité ; et la pièce se présente comme une cérémonie d'initiation par laquelle la fillette anticipe sa nuit de noce, en même temps qu'elle se libère (le rire ; les ballons qui montent vers la lune) de ses obsessions.³⁴²

³⁴¹ Torres Monreal, Francisco, «Introducción», in Arrabal, Fernando, *Teatro Pánico, Op. cit.*, pp. 66-67.

³⁴² Daetwyler, Jean-Jacques, *Arrabal*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, pp. 12-13.

No obstante no queríamos acabar el análisis de la obra sin hacer alusión a la inocencia de la niña. El único momento distendido, realmente fugaz, de complicidad entre la abuela y la niña es cuando la primera se traslada a su infancia y cuenta una anécdota de su pasado. Fugitivo instante de comunicación entre ambas que es correspondido por la sonrisa sincera de la niña que hasta ese momento se había limitado a responder como una autómatas. Vemos igualmente que el dibujo –aunque sea sobre polvo–, así como la memoria, tiene unas connotaciones afectivas entrañables para el autor.

LA GRAND-MÈRE.– Tu ne dois pas non plus oublier d'ôter la poussière tous les jours. Il n'y en a pas pour longtemps. On peut facilement passer tous les jours un chiffon sur les meubles. Seules les femmes souillons et paresseuses ont des meubles couverts de poussière. Je me souviens, alors que j'étais petite, j'ai accompagné ma mère une fois chez une voisine très sale. Je me suis amusée à dessiner un chat sur le buffet, tant il y avait de poussière dessus. Quelle honte pour cette femme !

La fillette rit. ³⁴³

Risa lúdica infantil, por segunda vez, con la que acabará la obra, desprendiéndose de los valores que le han intentado inculcar y resistiéndose a abandonar su niñez y a formar parte de ese mundo adulto cuyos extraños preceptos y mecanismos no comprende.

La fillette habillée en première communion entre en scène avec un couteau. Elle s'approche du cercueil, contemple longuement ce qui s'y

³⁴³ *Ibid.*, pp. 22-23.

passe. Enfin elle donne des coups de couteau à l'intérieur (dans le corps du nécrophile).

Le sang tache sa robe de communiant.

Elle rit.

Des ballons rouges montent du cercueil vers la lune.³⁴⁴

[10.2.2]. Les amours impossibles

ESTA obra corta forma parte igualmente del *Théâtre Panique* del autor. En la edición de Christian Bourgois aparece fechada al final de la misma en París en 1962.³⁴⁵

El título será de los menos enigmáticos del autor ya que presupone un conflicto amoroso clásico, una pasión no correspondida y un desenlace trágico, aunque el tratamiento del tema dista de ser convencional.

Los personajes son cinco y responden a los nombres genéricos de *Le père de la Princesse*, *La Princesse*, *Le Prince T.C.*, *Le Prince T.T.* y *La Cantatrice*. Todos aparecen vestidos de forma principesca. A lo largo de la obra descubriremos que las iniciales correspondientes a los respectivos príncipes hacen referencia a su cabeza animalizada, de perro en el caso de T.C. (*tête de chien*) y de toro en el caso de T.T. (*tête de taureau*).

Sólo por el nombre de los personajes nos parece sumergirnos en un ambiente de cuento de hadas. Además es una de las pocas obras pánicas que no empieza con la obscuridad absoluta. Antes de que se levante el telón se escucha una música de Chopin. Vemos una vez más que tanto la pintura como la

³⁴⁴ Arrabal, Fernando, *La communion solennelle*, *Op. cit.*, pp. 26-27.

³⁴⁵ Francisco Torres indica 1957 como fecha de escritura. Véase «Introducción», in Arrabal, Fernando, *Teatro Completo*, *Op. cit.*, p. 74.

música serán dos de las artes que aparecen muy frecuentemente en las obras arrabalianas.

La pieza está compuesta de un acto único. La acción se sitúa en un marco bucólico propicio al desarrollo de un idilio amoroso. Se trata de un jardín con un banco y macetas repletas de flores. Al fondo se observan unos cipreses.

El primer personaje en intervenir es la cantante que nos introduce en la ficción y que cuenta la historia altamente tipificada del cuento infantil en el que aparece una bella princesa que busca el utópico amor puro, total y eterno. Esta pequeña introducción de la cantante tiene, a nuestro entender, ecos de Lewis Carroll.

A medida que la cantante relata la historia y nombra a la princesa, ésta aparece por la derecha como suele ocurrir en el teatro arrabaliano.

LA CANTATRICE.— En un pays de délices vivait une charmante princesse...

La princesse apparaît. Elle entre à droite de la scène.

LA CANTATRICE.— ... qui cherchait l'amour. L'amour pur qui la rachèterait. L'amour total auquel pourrait se donner pour toute la vie.³⁴⁶

La princesa se sienta en el banco y espera a que llegue su príncipe azul. Todo en ella es afectación. Se abanica lentamente con presteza y dulzura; finalmente, al ver algo que llama su atención a lo lejos, es presa de una agitación descontrolada. Arregla con coquetería su vestido, alisando su pecho y su cintura.

³⁴⁶ Arrabal, Fernando, *Les amours impossibles*, in *Théâtre V. Théâtre panique*, *Op. cit.*, p. 29.

Aparece por la derecha el primer príncipe que sale a su encuentro. Tiene cara de perro. Su aparición hace que la princesa se sonroje y que oculte sus ojos tras el abanico. De vez en cuando deja ver su rostro tras ese abanico que le sirve de máscara, ante la imperturbabilidad del príncipe.

Sin lugar a dudas la princesa es la que posee el dominio del lenguaje, ya que es la única que habla prácticamente, excepto la intervención inicial de la cantante y las palabras finales del padre. Asistimos a decir verdad a un monólogo aunque haya presencia de otros personajes. Los príncipes se limitan a imitar el sonido onomatopéyico del perro y del toro, una suerte de ladrido y mugido respectivamente.

La princesa interroga con ahínco al príncipe sobre sus intenciones y su nombre, pero el príncipe sigue impertérrito, sumido en un profundo mutismo. Aunque la princesa incita al pretendiente con la palabra su actitud vital es completamente pasiva. Esto produce un contraste cómico o burlesco que ridiculiza al personaje, sumido en unos convencionalismos obsoletos. No sale a la búsqueda de su deseo sino que espera resignada y ansiosa a que éste se vea colmado.

LA PRINCESSE (*timidement et avec amour*).— Qui êtes-vous, prince téméraire qui osez vous asseoir à mon côté ?

La prince à tête de chien la regarde d'un air imperturbable. La princesse cache son visage derrière son éventail et attend. Silence.

LA PRINCESSE.— Dites-moi qui vous êtes et le but de votre visite. Ne voyez-vous pas l'angoisse qui oppresse ma poitrine.
Même jeu.

LA PRINCESSE.— Dites-moi au moins votre nom.³⁴⁷

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

Con ese aire de fingida timidez lo intenta embaucar, ayudándose de sus propósitos redundantes y vacuos que terminan implicándolo en su juego.

LA PRINCESSE.— Que voulez-vous de moi ? Vous savez bien que personne ne console mon âme solitaire. Vous savez bien que je ne peux rien attendre de la vie qui me traite si cruellement. Vous savez bien que la seule chose que je puisse attendre c'est que l'amour vienne à moi.³⁴⁸

La princesa sigue con su retahíla de frases hechas que traslucen ciertos ecos de preciosidad al estilo de Molière. El silencio del que ya da por su bien amado se convierte en su suplicio y un tormento para ella, que se muestra presa de un amor repentino. El príncipe representa por tanto una figura mítica, la personificación de una espera, sin cuerpo ni nombre.

LA PRINCESSE.— M'aimez-vous ? Dites-le[-]moi promptement, je ne peux supporter un si cruel supplice.³⁴⁹

A pesar de hacerlo cómplice de su secreto y participe de sus sueños, el príncipe nunca responde afirmativamente a los requiebros amorosos de la princesa, que no lograr extraer de sus labios la respuesta afirmativa a ese amor que tanto anhela. Su timidez parece olvidada y su deseo va *in crescendo* hasta convertirse en una ansiedad mal disimulada.

LA PRINCESSE.— Ne me tourmentez pas davantage. Mon cœur est transparent et je sais que vous connaissez mon se-

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ *Ibid.*

cret. Vous n'ignorez pas que je vous aime, que je vous ai toujours aimé, que j'ai toujours rêvé de vous, que vous êtes en tous points ressemblant au prince qui m'aimait dans mes rêves.

Même jeu.

LA PRINCESSE.— Dites-moi que vous m'aimez et je serai heureuse.

Même jeu.

*Silence. La princesse attend plus anxieusement que jamais une réponse.*³⁵⁰

La princesa insiste de una manera impetrante, casi humillante para su condición de mujer educada en valores caducos y de princesa, sin embargo sólo obtendrá un ladrido del príncipe con cabeza de perro por respuesta, cuando formule su pregunta del modo contrario, no por afirmación de su amor sino por denegación del mismo.

LA PRINCESSE.— Si donc vous ne m'aimez pas ne me laissez pas dans cette cruelle indécision.

Même jeu.

LA PRINCESSE.— Dites-moi alors que vous ne m'aimez pas.

LE PRINCE A TÊTE DE CHIEN (*aboyant avec cruauté*).—

Ouah ! Ouah !³⁵¹

A pesar del desprecio del príncipe, la heroína insiste en continuar el juego con un sometimiento hacia el personaje masculino, sin el cual su vida carece de sentido. Se presta a un ceremonial de humillación —que comienza por un fetichismo

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 31.

³⁵¹ *Ibid.*

del pie– que contará igualmente con el desprecio cruel del príncipe.

LA PRINCESSE.– Vous me repoussez. Vous êtes cruel avec moi, mais je ne peux m’empêcher de vous aimer. Si vous ne voulez pas que je vous baise les pieds, laissez-moi au moins vous donner un nom. Je veux dès aujourd’hui pouvoir vous appeler lors de mes longues nuits d’insomnie. Je vous appellerai le prince Médor.³⁵²

Recordemos que en *L’Architecte et l’Empereur d’Assyrie*, el Arquitecto se transformará igualmente en perro –al que el Emperador llama también Médor–, que, como el Cancerbero y Homero, obedecerá amorosamente a los caprichos de su amo.

El príncipe acepta y desaparece por el mismo sitio que ha entrado, por la derecha, a pesar de los vanos intentos de la princesa por retenerlo, con lo que ésta queda sumida en la desesperación.

Este momento seguido por una larga pausa marcará la mitad de la obra, hasta que aparezca en escena por la izquierda un nuevo personaje masculino: el príncipe con cabeza de toro, muy correctamente vestido y con sombrero. Su cabeza es la de un toro con cuernos como corresponde a su nombre. Éste nuevo príncipe, al que la princesa parece conocer de antes pues lo califica de amigo, intenta consolarla pero es rechazado verbalmente por ésta, arguyendo estar enamorada del desconocido que acaba de partir; aunque no por eso deja de acariciarle la entrepierna voluptuosamente.

³⁵² *Ibid.*, p. 32.

De manera sutil asistimos a varias verdades: que el amor es difícilmente correspondido, que sexo y amor no tienen por qué ir de la mano y que rara vez algo es lo que parece.

LA PRINCESSE.— Non, prince, mon ami. C'est impossible. (*La princesse caresse les cuisses du prince à tête de taureau pendant qu'elle parle.*) Aujourd'hui j'ai rencontré le prince de mes rêves, l'homme que j'ai cherché toute ma vie. Aujourd'hui je suis amoureuse. *Le prince à tête de taureau caresse la princesse avec volupté. La princesse en fait autant au prince.*³⁵³

Podemos constatar que se produce un contraste a la vez cómico y trágico entre las palabras de la princesa, la única que sigue teniendo el dominio del lenguaje articulado, que rechaza al príncipe con cabeza de toro, y los hechos, que muestran claramente sus impulsos sexuales más primarios.

LA PRINCESSE.— Vous savez bien que tout est inutile. Il est inutile que vous insistiez. Il est inutile que vous me demandiez de vous aimer. Mon amour n'est pas pour vous, il est pour un autre prince. Voilà qui vous attriste ? Etes-vous si amoureux de moi ?

LE PRINCE À TÊTE DE TAUREAU (*dans une affirmation passionnée*).— Meuh ! Meuh !

Ils continuent à se lutiner mutuellement.

LA PRINCESSE.— Je regrette d'être cause de votre tristesse, mais je n'ai qu'un seul amour qui m'absorbe toute.

*Ils se « pelotent ».*³⁵⁴

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

El clímax sexual va *in crescendo*. Cuanto más niegan sus palabras el amor hacia el personaje masculino, más se entrega su cuerpo; hasta el punto de que el lenguaje se convierte en inadecuado y grotesco, pues tan principesca dama confunde voluntariamente lo que es ponerse al desnudo delante de alguien, mostrándole los secretos que alberga su corazón, y desnudarse físicamente.

LA PRINCESSE.— Je ne puis faire autrement, je veux me mettre nue devant vous et vous découvrir mes secrets.

Le prince à tête de taureau lève les jupes de la princesse et lui touche les cuisses ainsi mises à nu.

LE PRINCE À TÊTE DE TAUREAU (*d'un air excité*).

— Meuh ! Meuh !

LA PRINCESSE.— Prince, ne vous excitez pas. Ce serait sans motif. Je ne vous ai jamais donné d'espoir. (*La princesse découvre à moitié sa gorge que le prince à tête de taureau caresse d'un air très excité.*) Dès le premier instant vous avez su que vous n'étiez pas l' élu. Je ne vous ai rien dissimulé. (*La princesse monte d'elle-même ses jupes encore plus haut. Le prince la pelote.*) Ne m'accusez pas de vous cacher quelque chose. (*Elle retrousse encore ses jupes.*)

LE PRINCE À TÊTE DE TAUREAU (*très excité*).

— Meuh ! Meuh !³⁵⁵

En realidad la princesa termina confesando su insaciabilidad sexual que roza la ninfomanía y que, en una amalgama irrisoria que parodia el psicoanálisis, vincula a la zoofilia, al padre y a sus más tiernos recuerdos infantiles.

Por otra parte el cuerno del príncipe con cabeza de toro, que la princesa termina estrujando con vehemencia, es un

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. 33-34.

símbolo claramente fálico que alude a la masturbación. Recordemos por lo demás que el dios Pan también estaba provisto de dichos cuernecillos.

LA PRINCESSE.— Vous voudriez d'avantage encore. Je vous comprends, je suis amoureuse aussi, c'est pourquoi je ne suis jamais satisfaite.

Elle embrasse furieusement le prince sur les cuisses.

LA PRINCESSE.— Depuis que j'ai vu Médor mon bien-aimé rien ne peut me suffire. J'ai besoin de sa présence. Il me faut le voir et l'aimer sans cesse. Ah ! vous ne savez pas quelles tortures endure mon cœur amoureux. Lorsque j'étais enfant et que mon père m'emmenait au zoo je pensais déjà à lui. Il n'y a qu'un instant que je l'ai vu pour la première fois mais son image m'a toujours poursuivie.

La princesse caresse furieusement le prince à tête de taureau. Elle commence par lui caresser la poitrine. Puis les yeux fermés elle lui caresse le dos de sa main gauche et étreint nerveusement de sa main droite la corne du prince. Ce dernier continue à « peloter » la princesse.³⁵⁶

Finalmente el primer príncipe aparece nuevamente en escena por la derecha, lo cual no hace sino aumentar el deseo y la excitación de la princesa al verse contemplada por su bien amado. El ingrediente del voyeurismo contribuye al paroxismo de la princesa que se ve colmada simbólicamente, a través de la ilusión de la contemplación del objeto de su deseo y físicamente, por los tocamientos impulsivos y animales de aquél para el que se ha convertido en objeto sexual.

El príncipe con cabeza de perro mientras tanto coge una flor, respira su perfume y termina comiéndola, tras cuya deglución profiere dos fuertes eructos que contrastan con las

³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 34-35.

palabras cada vez más tópicas y ridículas de la princesa. El hecho de ingerir la flor, que podría simbolizar a la princesa, anticipa, a nuestro parecer, el final trágico de la obra. Es ella misma la que lo provoca con sus palabras y la que se ofrece como víctima propiciatoria.

LA PRINCESSE.— Ne le tuez pas. Bien que mon amour lui appartienne ne le tuez pas pour cette raison, tuez-moi plutôt si c'est nécessaire. Ne soyez pas jaloux. Ne vous laissez pas emporter par la haine. Et si vous ne pouvez pas contenir votre soif de vengeance ne sacrifiez pas l'homme qui est le maître de mon cœur mais immolez-moi plutôt.³⁵⁷

El príncipe con cabeza de toro está decidido a matar con su puñal al príncipe con cabeza de perro que sigue comiendo flores. La muerte de ambos príncipes, que la princesa no contempla por haberse desmayado, es aún más paródica y burlesca que el resto de la obra.

No sólo el amor platónico queda desmontado, sino el tabú de la muerte y el mito del asesinato y el suicidio por amor. Tras ser apuñalado por cabeza de toro, Médor ladra dos veces —sus últimas voluntades—, eructa tres veces más y estira la pata. En cuanto a cabeza de toro se quita la vida, fuera de escena, arrojándose al vacío y profiriendo antes del fatal desenlace dos mugidos —sus últimas voluntades— y tres eructos.

La princesa, al recuperar la conciencia y ver el desastre que le ha deparado el destino y tras sugerir una felación necrófila, termina quitándose la vida con el mismo puñal que dio

³⁵⁷ *Ibid.*, pp. 36-37.

muerte a su amado e intuyendo la presencia de su padre en escena.

Antes de estirar la pata profiere una frase ininteligible –sus últimas voluntades– y eructa tres veces, recuperando en la muerte su animalidad fingida a lo largo de toda la obra, como los otros dos personajes. Los cuerpos de los idílicos y fallidos amantes quedan dispuestos en escena de tal manera que sugieren un mutuo acoplamiento buco-genital.

LA PRINCESSE.– Grand Dieu comment-avez-vous pu permettre un tel malheur ? Je ne peux plus vivre. Si Dieu a voulu qu'il meure c'est qu'il désire aussi ma mort. Mais je sacrifierai ma vie en holocauste, je ne peux pas vivre ainsi. *(Elle se jette sur son bien-aimé. Elle l'embrasse furieusement sur le ventre et entre les jambes.)* Je mourrai avec toi. Nous serons ensemble au Paradis. *(Elle regarde vers la droite.)* Je vois que mon père s'approche mais il n'arrivera pas à temps pour me retenir ma main. Non, mon père non ! Je mourrai à ses côtés. *(Elle l'embrasse entre les jambes.)* Mon bien-aimé !

La princesse saisit le poignard avec lequel le prince à tête de taureau a tué le prince à tête de chien et elle l'enfonce dans sa poitrine.

Les deux corps gisent l'un à côté de l'autre : la tête de la princesse entre les cuisses du prince à tête de chien et vice versa. La princesse murmure une phrase inintelligible, sans doute ses dernières volontés. Puis elle rote trois fois. Enfin elle étire convulsivement une jambe et meurt.³⁵⁸

Acaba la obra con la aparición del padre, supuesto rey, muy bien vestido pero con cabeza igualmente zoomorfa, concretamente de elefante. El proboscídeo padre de la princesa acaricia a la muerta, primero con las manos y de modo paternal, pero termina pasando con vehemencia su trompa fálica

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

por la entropierna de su hija, sugiriendo una unión incestuosa y necrófila, a la vez que reflexiona comprensivamente sobre la imposibilidad del amor, como si él mismo lo hubiera sufrido en sus propias carnes, entendemos que hacia su idolatrada hija.

Su breve intervención se ve acompañada por el canto de la *prima donna* del comienzo de la pieza.

C'est un homme très bien vêtu, il a une tête d'éléphant et une trompe d'éléphant. Visiblement ému, il se dirige vers sa fille. Agenouillé, il la caresse paternellement d'abord avec les mains puis avec la trompe.

LE PÈRE (*qui, malgré sa tête et sa trompe d'éléphant sais parler, dit d'une voix caverneuse*).— Oui, ma fille. Je sais bien que ce sont « les amours impossible[s] ».

Il continua à la caresser : il passe sa trompe avec une véhémence croissante entre les cuisses de sa fille.

*La cantatrice chante.*³⁵⁹

Las puestas en escena de esta pieza fueron muy diferentes. Recordemos que esta obra formaba parte del espectáculo que el Grupo Pánico presentó en el Centre Américain del parisino Boulevard Raspail el 21 de mayo de 1965. Bernard Gille califica esta puesta en escena de Jodorowsky de fiesta loca, paródica y desordenada, añadiendo los siguientes términos:

Les masques des acteurs étaient très stylisés et caricaturaux. Le décor était celui de l'Éphémère Panique auquel la pièce s'intégrait, c'est-à-dire une 4CV, un banc, des jouets d'enfants et un microphone-fleur pour la princesse. Tout un peuple de

³⁵⁹ *Ibid.*, pp. 38-39.

baigneuses en maillots rayés s'agitait, mimait la frayeur, participait à l'action. Jodorowsky avait choisit le grotesque.³⁶⁰

Esta obra, para Gille extraña, con efectos fáciles –pero más profunda de lo que parece– en la que el teatro pánico se libera junto a su inventor, fue llevada a la escena igualmente por Jorge Lavelli en 1966. Éste hizo de ella un cuento de hadas cruel, una oscura fiesta del inconsciente.

Les princes, torsés nus, portaient d'immenses têtes en mousse de plastique, très belles. Dans des éclairages mystérieux une étrange poésie naissait.³⁶¹

Podríamos concluir resumiendo que Fernando Arrabal parodia en esta obra el género literario de los tipificados cuentos de hadas o para niños, en los que una historia aparentemente idílica se torna cruel. Ridiculiza además todas las ideas recibidas y los prejuicios sociales en torno al amor y a la sexualidad. Parece ser, como señala Francisco Torres, que la obra habría desconcertado a André Breton, poco amigo de todo tipo de *desviaciones* sexuales.³⁶²

Muestra finalmente los convencionalismos culturales en torno a lo que se consideran como prácticas o comportamientos animales o monstruosos, desmontando las relaciones familiares que esconden mucha más falsedad de la que se deja entrever.

³⁶⁰ Gille, Bernard, *Fernando Arrabal, Op. cit.*, p. 52.

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² Torres Monreal, Francisco, «Introducción», in Arrabal, Fernando, *Teatro Completo, Op. cit.*, p. 74.

[10.2.3]. Une chèvre sur un nuage

ESTA breve obra pánica, insertada en el mismo volumen que las dos anteriores, tiene un título altamente significativo. No nos parece descabellado pensar que se trata de una alusión directa, aunque no evidente, al dios Pan y a su doble naturaleza animal y humana. Aunque Arrabal haya optado por el femenino *chèvre* en vez del masculino *bouc*, se trata en realidad del mismo animal. La confusión de los géneros viene a corroborar la base fundacional y los cimientos fundamentales del pánico.

Por otra parte la situación espacial de la cabra, sobre una nube, nos puede recordar tanto el carácter celestial o divino del dios Pan —que en su deambular por la naturaleza estaba ya en las cumbres nevadas de las altas montañas sobrepasando las nubes, ya en cualquier claro del bosque, junto a cristalinas corrientes de agua o en lo más profundo de las cavernas—, como la simbólica confusión que genera.

Podríamos decir que en esta obra asistimos de nuevo, como en las anteriores, a otra visión pánica del amor.

Los personajes son tres. Dos de ellos obedecen a las escuetas iniciales F., el hombre (de nuevo Fando), y L., la mujer (Lis una vez más). Una niña vendrá a completar el trío.

En escena sólo encontramos una esfera de un metro y medio de diámetro y una escalera. Para Podol la esfera constituye claramente un símbolo del «horno alquímico», donde los opuestos se reconcilian y las antinomias coexisten armoniosamente.³⁶³

³⁶³ Podol, Peter L., *Fernando Arrabal, Op. cit.*, p. 78.

L. se encuentra atrapada en el interior de la bola e intenta escapar de ella sin conseguirlo. Mientras tanto una niña entra corriendo de forma alocada y lúdica sobre un sable, como si se tratara de un caballo mecánico. Dos globos de plástico están atados en la empuñadura del arma. La niña deja de correr y mira lo que ocurre en el interior de la bola, lo que le hace reír de manera estridente.

Entonces aparece F. cuya intención es liberar a L. de la bola, pero la niña se lo impide obligándole a subir a lo alto de la escalera. Lo ata con una cadena y deja escapar otra risa aguda. No sabemos quién ha introducido a L. en la bola, sin embargo todo apunta a que se trata del propio F., al que L. espera todo el día. La aparición fortuita de la niña con su violencia inesperada cambia el rumbo de sus vidas.

Desde esas posiciones alejadas se desarrollará el diálogo imperfecto entre L. y F., formado por frases muy cortas y un juego de preguntas y respuestas igualmente breves entre ambos.

Mientras esto ocurre, la niña, que no habla en ningún momento, hará continuas entradas y salidas con diferentes juegos y entretenimientos infantiles, como un patinete, un yoyó, un algodón dulce, etc.

Desde su primera intervención F. deja claro que la relación de amor que existe entre ellos dos es una mezcla de ternura y sufrimiento, de tendencias sadomasoquistas en las que se impone el prototipo de comportamiento ritual, que se establece entre el maestro o el dueño y el esclavo.

El lenguaje que manejan contiene igualmente un alto contenido simbólico, al que ellos están acostumbrados y del que conocen todos los misterios. Se trata de unas imágenes

altamente oníricas y poéticas que dan sentido a su juego y a su propia existencia.

Dichas imágenes y preguntas no se corresponden con el momento de ficción que comparten, pues Fando no es libre y tampoco puede hacer lo que dice.

F.- Promène-toi. Obéis-moi, tu es mon esclave et moi je suis libre.

L.- Te voici. Je t'ai attendu toute la journée, une fleur jaillit d'entre mes jambes et me couvre de sa corolle. Je vais et viens sous cette ombrelle et je ne pense qu'à toi.

F.- Tu pleures ?

L.- Non.

F.- Si tu pleures je te lancerai des pierres.

L.- Et quand je rierai ?

F.- Par la fenêtre de l'hôpital des incurables je te jetterai cent mille lits pour ton dos blanc.³⁶⁴

Vemos la mezcla de emociones básicas como el llanto o la risa que acarrearán un tipo de castigo semejante. Por otra parte la metáfora constante del hospital de los incurables es una imagen onírica y de la memoria afectiva del autor, relacionada con la pesadilla que vivió durante sus estancias en los hospitales, debido a su tuberculosis y su traumática operación.

El diálogo no tiene sentido aparente para el lector, pero adquiere toda su significación para los personajes, que no se extrañan en absoluto de las mutuas respuestas y preguntas, como si conocieran de memoria ese ritual. Las transiciones de uno a otro tema son bruscas y sin nexo lógico alguno. Entre

³⁶⁴ Arrabal, Fernando, *Une chèvre sur un nuage*, in *Théâtre panique*, *Op. cit.*, p. 42.

esos momentos de fantasía que comparten está la cabra que F. ve continuamente sobre una nube, como si presidiera los acontecimientos y el desarrollo de su ficción.

L.- Et la chèvre ?

F.- Je la vois toujours. La chèvre est sur le nuage.

L.- Tu es sûr ?

F.- Sûr !³⁶⁵

Pero de pronto los juegos no sirven para hacer olvidar a L. el encierro en el que se encuentra y reclama su liberación por parte de F., dudando de la propia libertad de éste.

L.- Tu vas me faire sortir de la sphère ?

F.- Oui, mais d'abord, obéis-moi.

L.- Viens me voir

F.- Obéis-moi d'abord.

L.- Tu es vraiment libre ? (*Un temps.*) Nulle petite fille ne t'a enchaîné, n'est-ce-pas ?

F.- Une petite fille ? Quelle idée ! Je suis ton seigneur et maître, qui pourrait m'enchaîner.³⁶⁶

F. logra convencer a L. con argumentos que sólo son válidos para ellos, pues carecen de verdadera lógica para una mirada exterior. Esto permitirá volver al juego tierno y cruel que se desarrolla entre los dos personajes, en el que el pacto sado-masoquista hace que el ritual, que incluye la práctica habitual de la flagelación, se lleve a cabo. Además la evocación del co-

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*

lor morado o violeta puede tener un sentido claramente pasional y religioso.

L.- Lorsque nous irons nous coucher tu me flagelleras avec un fouet violet tandis que je pleurerai.

F.- Je ne sais pas si tu l'as mérité.³⁶⁷

En el fondo vemos como la unión que existe entre F. et L. es mucho más profunda de lo que parece a primera vista, sobrepasando el mero plano físico y llegando a un nivel de entendimiento de índole metafísica. Es más, el rechazo de F. de mirar a su amada L. denota su verdadero dolor al verla en esa situación y no poder liberarla.

L.- Tu te souviens de mes seins ?

F.- Tu as des seins de cristal chevauchés par deux scarabées d'or.

L.- Tu me regardes ?

F. se retourne: il regarde du côté opposé et ferme les yeux.

F.- Je te regarde et je sens un ruisseau couler de mon sexe à mon cerveau et de mon cerveau à mon sexe.

Las imágenes del río que corre del cerebro al sexo y viceversa nos dan debida cuenta de esta conexión entre la sexualidad y el intelecto o el conocimiento a la que han llegado ambos personajes.

Esta misma idea de unión entre los dos planos es sugerida de nuevo de modo poético por F., al evocar la transformación o transubstanciación de la sangre del cerebro en líquido blanco y viscoso, que puede hacer alusión al esperma. Además la

³⁶⁷ *Ibid.*

alusión a la flor, que retiene la sangre de F. antes de que caiga definitivamente al suelo, la misma flor que brotara de entre las piernas de L., nos crea una incertidumbre sobre la sexualidad de F., mezcla de elementos masculinos y femeninos, ambigüedad ideal, hermafroditismo alquímico perseguido por el autor y tan característico de la obra pánica.

Por otra parte F. se imagina rey, divirtiéndose con otro personaje masculino que lo complaciera, su bufón, palabra polisémica en francés. El *fou* –aparte de bufón y por supuesto loco– es, como sabemos, el alfil en el juego del ajedrez. El *fou* aparece junto al rey –y la dama o reina– y tiene libertad de movimientos para circular en diagonal sobre tantos escaques como el jugador desee. Además el alfil –o *aufin* en francés antiguo– significa *elefante* en árabe, de ahí su presencia simbólica en muchas obras arrabalianas, donde la simbología ajedrecística juega un papel muy importante.

F.– Avance, allons, avance !

L.– Je fais des choses très difficiles pour toi, des pirouettes...

F.– Distrains-moi. Je suis ton roi, tu es mon bouffon.

L.– Tu m'aimes aussi ?

F.– Une goutte de sang vient de tomber de mon cerveau, je l'ai vue : elle glissait tout doucement : le calice d'une fleur retenait sa chute...

L.– Je te demande si tu m'aimes ?

F.– ...et en tombant à terre la goutte s'est transformée en liquide blanc et visqueux.³⁶⁸

El amor vinculado a la sexualidad y a la unión espiritual aparece en su máxima y trágica expresión poética. Las decla-

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 44.

raciones de F. despiertan el lado animal de L. que se convierte en pantera en celo. Esta metáfora se ve sublimada por el ofrecimiento de F. de ser devorado por L. como si de un bocadillo se tratara. Dicha imagen del canibalismo asociado al amor sorprende a la propia L. por su osadía y desencadena su risa en ese momento trágico, que supondrá por lo demás el instante álgido y central de la obra.

L.– Quand tu parles mon corps est emporté par une panthère. (*Un temps.*) Embrasse-moi... tu verras comme mes cheveux se changent en poissons. Approche-toi et embrasse-moi.

F.– Je chercherai un gigantesque pain. Je le couperai en deux et je me glisserai à l'intérieur pour que tu puisses me manger comme un sandwich.

L. rit aux éclats.³⁶⁹

El sueño es otro de los elementos que aparece igualmente vinculado a la sexualidad. Sus posibles interpretaciones son efectuadas por el personaje femenino, que parece poseer la clave del conocimiento. Se trata de un juego más al que se prestan los dos amantes en esa ceremonia del amor.

Por otra parte la sexualidad sin tabúes hace de nuevo aparición al evocar la sodomía como una práctica habitual y poética. Hay una sugerencia muy sutil al líquido seminal –que se puede escapar por el ano de L. después de este acto de amor– y que en la mente de F. se convierte en río donde nadan innumerables elefantitos, que hacen que L. pase del llanto más amargo a la risa más infantil y generosa.

F.– J'ai rêvé.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 43.

L.– Qu’as-tu rêvé ?

F.– J’ai rêvé que tu pleurais à chaudes larmes tandis que je te sodomisais, et quand je m’écartais un fleuve s’échappait de toi par derrière et d’innombrables petits éléphants y nageaient... et tu riais.

L.– Je suis ton esclave ! J’ai un labyrinthe sur le ventre où mille colombes se sont perdues. Il est à toi aussi.

F.– Comment interprètes-tu mon rêve ?

L.– Je pense que tu veux célébrer la cérémonie de l’amour présidée par ton seul plaisir et ma seule douleur.

F.– Et les éléphants ?

L.– Les éléphants signifient...

F.– Tais-toi ! Je ne veux pas le savoir. Allons, essaie d’avancer avec la sphère, j’aimerais te voir bouger.³⁷⁰

No obstante la desesperación se apodera de F. que no puede continuar jugando a los sueños y fingiendo que es libre sin serlo, lo que genera un sentimiento de desarraigo profundo en su ser y la consiguiente confesión dolorosa y furiosa de su incapacidad de movimiento. Dicho encarcelamiento simbólico no parece un hecho aislado y novedoso sino todo lo contrario. Todo indica a que haya ocurrido varias veces con anterioridad, como reconoce F. Además la propia L. sospecha muy pronto de que dicha privación de libertad se haya producido una vez más e incluso conoce el agente que la ha causado.

Un temps. F. pleure.

F.– Je ne suis pas libre !

L.– Tu n’es pas libre.

F.– On m’a enchaîné à nouveau !

L.– Alors... qu’advient-il de nous ?

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 44.

F. (*furieux*).— Je t'ai dit d'avancer avec la sphère. Obéis-moi !
Tu m'as entendu ? Et cette nuit je te torturerai jusqu'à l'aube
sur les draps noirs de mon lit.
L.— Je t'aime à la folie !

El juego parece volver a empezar una vez más en un eterno devenir circular con el desencadenante mecánico de la pregunta de L., cuya respuesta da título a la obra y relanza la acción.

L.— Tu as vu la chèvre ?
F.— La chèvre est sur le nuage.³⁷¹

Sin embargo la voluntad de liberación hace que F. rompa las cadenas y se disponga a liberar a L., confesándole la buena nueva de que lleva en su vientre un niño que va a nacer. Expresa igualmente el deseo de que su amante le ayude en el alumbramiento. Con este hecho se confirma el hermafroditismo ideal y pánico de F.

No obstante el momento de euforia apenas dura un segundo, haciéndose efectivo el mal presagio y el final trágico que adelanta la presencia de la niña y del sable con los dos globos al comienzo de la obra.

En efecto, cuando F. se dispone a sacar a L. de la bola tirando de una mano, es absorbido por la esfera, lo que despier-ta la risa estridente de la niña que había estado escondida todo el tiempo. Entra de nuevo en escena con el sable entre las piernas, que tiene claras connotaciones fálicas como el cuchillo o cualquier otro elemento penetrante, y lo clava en los cuerpos de F. y de L. acarreándoles la muerte. Finalmente se

³⁷¹ *Ibid.*, p. 45.

escapan de la esfera dos globos manchados de sangre. La esfera, como el huevo o como el alambique alquímico, es el lugar donde se funde el cuerpo y la mente, lo masculino y lo femenino y se convierte en símbolo pánico.

La presencia de la niña que mata a los amantes y los globos que suben al cielo ya apareció con anterioridad en *La communion solennelle*, aunque la niña no desempeñara la misma función. Fernando Cantalapiedra ya había interpretado los globos manchados de sangre de *La primera comunión* como parte integrante de un ceremonial y una poética propia del auto sacramental español y la elevación que caracteriza y actualiza la eucaristía.³⁷²

Por su parte Torres Monreal observa la transformación que hace Arrabal de las cintas rojas, que se empleaban en el teatro aurisecular como analogía de los chorros de sangre, en globos rojos, como equivalente de las gotas de sangre.³⁷³

A lo largo de la obra hemos visto igualmente que F. hace referencia a otra gota de sangre que es recogida por el cáliz de una flor antes de convertirse en esperma. Una vez más los elementos religiosos y simbólicos de fuerte componente sexual se mezclan de manera altamente poética.

Para Podol la presencia de la niña se podría interpretar como un símbolo de la liberación de las normas restrictivas de la sociedad. Sin embargo, al encerrar el amor ambivalente y aniquilar la ambigüedad sexual, supondría un triunfo de la

³⁷² Cantalapiedra, Fernando, «La primera comunión», in Cantalapiedra, Fernando y Torres Monreal, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, *Op. cit.*, p. III.

³⁷³ Torres Monreal, Francisco, «Introducción», in Arrabal, Fernando, *Teatro Completo*, *Op. cit.*, p. 78.

sexualidad convencional o la supremacía de una sexualidad excesivamente centrada en lo fálico.

The little girl [...] returns to assert her liberation from the restrictive norms of society. Her final act encapsulates the ambiguity and confusion central to the play; it is a ritual sacrifice [...] affirming the potency of the phallic knife (sexuality), but also being a wanton, irrational act of erotic violence destroying an amorous couple. Love's dialectic is potically captured in this cryptic depiction of human thoughts and feelings ordered by the precise logic inherent in the Panic vision.³⁷⁴

La niña representante de la pureza, aún desconocedora de los placeres de la carne y la fuerza contradictoria del amor, castiga y mata, en un acto ritual de gran carga irracional y violenta, al dúo ejemplar de amantes, entregados en cuerpo y alma y alejados aparentemente de los dogmas sociales. De este modo la interpretación queda abierta nuevamente y es en apariencia contradictoria y ambivalente como la propia naturaleza pánica.

Una vez más, para que estos rituales arquetípicos pánicos adquieran su sentido más completo y complejo, y sirvan tanto para el cuerpo como para el alma, tienen que unir la búsqueda de la transgresión y la libertad sexual con el pánico y la violencia que esa prohibición y ese descubrimiento produce.

De este modo los misterios de la sexualidad dejan de ser meramente fisiológicos. Al fin y al cabo la elevación, la perfección o el triunfo se produce simbólicamente a través de la ascensión de los globos, metáfora de F. y L., y en su fusión a tra-

³⁷⁴ Podol, Peter L., *Fernando Arrabal, Op. cit.*, p. 78.

vés de una sexualidad que busca transgredir las normas para crear otras fronteras inexploradas, aunque ello conlleve su propia destrucción.

[10.2.4]. La jeunesse illustrée

ESTA obra, al igual que la anterior, pertenece al Théâtre Panique de Arrabal y también está fechada en París en 1966.

Los personajes son cuatro, dos parejas de distinto sexo. Se trata de una niña (es la tercera vez que aparece), un chico joven, una vieja y un hombre. Una vez más los nombres de los personajes son genéricos y podrían ser cualquier representante de la humanidad.

El decorado recuerda en cierto sentido el paraje campestre de *Les amours impossibles*, aunque esta vez es aún más idílico y agreste, pues se trata de un verdadero bosque con un arbusto en primer plano.

Desde el mismo comienzo de la obra nos enfrentamos a una concepción pánica del tiempo. En efecto el hombre está leyendo un libro que lleva por título *Relativité du temps*. Cuando se da cuenta de que el joven y la muchacha se acercan, se esconde.

Los dos jovencitos dans saltos, piruetas y cabriolas de felicidad y de excitación ingenua, como si de cabritillos se tratara, recordándonos de nuevo al alocado dios Pan. Serán los dueños de la palabra durante gran parte de la pieza, obedeciendo en el texto a los pronombres *lui* y *elle*.

Su juego amoroso empieza de una manera tierna y poética –con alusión a la *Divina Comedia* incluida– que va haciendo un recorrido simbólico por distintas partes del cuerpo, pasan-

do de la boca a las manos y a los pies en una suerte de ritual espontáneo y adivinatorio.

LUI.- Tu es belle, très belle, et je t'aime !

ELLE.- Tu m'aimes ?

LUI.- De ta bouche s'échappent d'innombrables fruits masqués qui dansent autour de toi une valse-hésitation.

ELLE.- Comment sont mes mains ?

Il colle son visage au sol, et se couvre de sa chemise.

LUI.- Je vois tes mains. Tu as deux mains droites et trois gauches. Elles sont blanches comme six cents divines comédies et tes doigts sont constellés de minuscules terrains d'atterrissage pour hélicoptères et anges exterminateurs.

ELLE.- Et mes pieds ?

LUI.- Tes pieds volent comme deux oiseaux noirs aux becs remplis de poèmes.³⁷⁵

El juego ingenuo de preguntas y respuestas se prosigue sin aparente conexión entre un tema y el siguiente. Alternan el juego verbal de las adivinanzas con otros que implican sorpresa, transformaciones o travestimientos. A través de estos elementos lúdicos se está operando una cierta *mise en abyme* o fantasía dentro de la propia ficción teatral.

ELLE.- Qu'est-ce que le bonheur ?

LUI.- Le bonheur c'est toi.

ELLE.- Je te fais un cadeau ?

LUI.- Fais-moi un cadeau.

ELLE.- Ferme les yeux.

Il ferme les yeux. Elle s'habille en danseuse avec des moyens de fortune. Elle dit d'un ton très solennel :

³⁷⁵ Arrabal, Fernando, *La jeunesse illustrée*, in *Théâtre Panique*, Op. cit., pp. 47-48.

ELLE.– Pour toi qui es si beau que j'aimerais planter sur ton corps milles orchidées, je vais danser. Ouvre les yeux.³⁷⁶

En esta relación ambigua y consentida de maestro y esclavo nada es definitivo y se puede pasar de una situación a otra sin aparente conexión lógica para nosotros. Sin embargo todo este juego ritual y cruel está lleno de sentido para los personajes.

ELLE.– C'est bien je ferme les yeux.

LUI.– Non, non, regarde. Rien dans les mains.

Il exécute une cabriole maladroite et tire de sa manche une petite chaîne courte et ornée de sept trèfles. Il s'agenouille devant elle et la lui passe cérémonieusement autour de la cheville.

Ils s'enlacent et esquissent quelques pas de danse.

Ils jouent à saute-mouton.³⁷⁷

Vemos una vez más que el amor está unido al sufrimiento y se inicia entre ellos un intercambio lúdico, que implica cierta animalización o monstruosidad pánica. Este hecho acarrea el despertar del instinto sexual y el sometimiento de los amantes a una dependencia cómplice y tiránica, a la vez cruel y poética.

La complementaridad y la unión de los contrarios –que se manifiesta en la misma elección de los adjetivos– que aparecen unidos de forma inusitada y sorprendente –inocente y lasciva, sumisa y tiránica–, como en otras obras, será total.

LUI.– Qui est mon petit bourricot aux oreilles velues et aux domaines enchantés ?

ELLE.– C'est moi, c'est moi, c'est moi...

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

³⁷⁷ *Ibid.*

LUI.— Quel est le loup-garou qui plante dans ma poitrine et mon pain d'innombrables chandelles allumées ?

ELLE.— C'est moi, c'est moi...

LUI.— Quels sont les sœurs siamoises innocentes et lascives qui me donnent tout sans que j'aie rien à faire ?

ELLE.— C'est moi, c'est moi...

LUI.— Quelle est l'esclave soumise et tyrannique entre les jambes de laquelle passent et repassent en frétilant dix mille poissons ?

ELLE.— C'est moi, c'est moi...

LUI.— Quelle est la femme inventée par moi qui se répand en déluge sur mon dos nu ?

ELLE.— C'est moi, c'est moi...³⁷⁸

El juego se interrumpe bruscamente, pasando de la algarabía a la tristeza. El joven quiere repetir una vez más el ritual del sufrimiento intrínseco al amor y ata a la muchacha a un árbol. Ella acepta condescendiente y deseosa, aunque sus palabras digan lo contrario.

Tout à coup il a l'air triste.

Elle s'occupe de lui avec beaucoup de tendresse et de sollicitude.

LUI (*d'un ton brutal auquel on ne s'attendait pas*).— Je vais t'attacher à l'arbuste.

ELLE.— Ne commence pas, je t'en supplie, fais un effort sur toi-même, tu sais bien ce qui arrive toujours.

LUI.— Je t'ai dit que j'allais t'attacher.

ELLE.— Tu es comme une petite abeille tendre et sans défense. Vois, tes yeux brillent comme s'ils allaient trahir tes espoirs. Ne sois pas méchant.

LUI.— Je suis méchant ?

ELLE.— Maîtrise-toi. Ne parle pas sur ce ton.

³⁷⁸ *Ibid.*, pp. 48-49.

Elle se place contre l'arbre.

Puis il l'attache. Elle pleure.

Lo único que da sentido a su existencia y al momento que comparten son esas ceremonias lúdicas cuyos secretos sólo ellos conocen. Por otra parte el lugar ideal que ellos describen, sobre una roca y en los aires, aislado y alejado de cualquier contacto con el resto del mundo, es un espacio fundamentalmente pánico.

LUI.— Tu pleures !

ELLE.— Non.

LUI.— Mais si, tu pleures.

ELLE (*à travers ses larmes*).— Je t'assure que non.

LUI.— Je sais pourquoi, c'est pour me faire souffrir.

ELLE.— Je t'aime.

LUI.— Dis que je ne suis pas cruel.

ELLE.— Tu ne l'es pas.

LUI.— Dis-le mieux que ça.

ELLE.— Tu n'es pas cruel. Tu es très bon (*d'un ton très convainquant*). Tu m'avais promis de construire un rocher puis un château sur le rocher, et de les laisser flotter dans les aires pour que nous vivions seuls, loin de tout, t'en souviens-tu ?

LUI.— Oui, je m'en souviens.³⁷⁹

Ambos ignoran el significado de conceptos como felicidad, bondad o crueldad. Los dos repiten dichas palabras de modo automático, como si las hubieran aprendido de memoria, como si se tratara de significantes vacíos que no saben realmente con qué significados llenarlos; por lo que pasarán a

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 50.

lo largo de la obra de la risa al llanto o del placer al dolor sin transición.

ELLE.– La chaîne me fait vraiment mal, deserre-la un peu je t'en supplie.

LUI.– Tu oses encore te plaindre.

Il la serre davantage.

ELLE.– Tu l'as serrée encore plus fort. Comme tu es méchant avec moi. Tu es tout mon univers défendu. Je t'aime follement mais ne me fais pas souffrir. Tu peux te montrer très bon.

LUI.– Comme... Comment je peux... je suis bon.

ELLE.– Oui, tu l'es.

LUI.– Toujours.

ELLE.– Toujours.³⁸⁰

El dolor que le provoca la cadena va *in crescendo*. El juego adquiere dimensiones insospechadamente crueles y va subiendo igualmente de intensidad en ese ritual sadomasoquista e inocente a la par.

Sin embargo, una vez más, nada es lo que parece, ni siquiera el dominador físico corresponde con el dueño y maestro mental. De este modo el deseo y el instinto pánico generan y alimentan de nuevo el propio pavor, así como la atracción y la repulsión que provoca el anhelo de traspasar los límites.

LUI.– Dis que je ne t'ai pas fait mal.

ELLE.– Tu ne m'as pas fait mal.

Elle gémit.

LUI.– Alors pourquoi geindre ?

³⁸⁰ *Ibid.*

ELLE.— La chaîne me serre beaucoup.

LUI.— Et tu oses te plaindre ?

ELLE.— Non.

LUI.— Si je voulais je pourrais vraiment te faire souffrir.

ELLE.— Je sais que tu n'en feras rien tu es trop bon. Surtout, tu ne me froteras pas avec des orties. Promets-le.

LUI (*en colère*).— Donne-moi ton pied.

ELLE.— Je t'en prie, sois bon, ne me fais pas de mal.

LUI.— Je t'ai dit de me donner ton pied.

ELLE.— Je t'aime, je t'aime passionnément. Quand je te regarde on dirait qu'un saxophone en flammes se promène dans tout mon corps.

LUI.— Donne-moi ton pied.

ELLE.— Tiens.

Los roles se invierten de manera sutil, ya que es la muchacha la que realmente lleva las riendas de la relación. Es ella la que consigue, en esa mezcla de deseo y pavor, llevar más lejos el espíritu pánico. Una vez más la mujer es la iniciadora.

Il lui ôte sa chaussure.

Il va chercher des orties.

Il n'en trouve pas.

ELLE.— Tu ne trouves pas d'orties ?

LUI.— Dis-moi où il y en a.

ELLE.— Là-bas, derrière cette touffe d'herbes.

Il revient avec les orties.

ELLE.— Non, je t'en supplie, surtout ne me frotte pas les chevilles c'est l'endroit le plus sensible.

Il lui frotte les chevilles.

Elle pleure, elle crie.³⁸¹

³⁸¹ *Ibid.*, p. 51-55.

Esta escena culmina con la aparición del hombre, que había permanecido oculto durante todo el desarrollo de la obra y que intenta detener a F. Éste último termina golpeándolo con una piedra, haciéndole que pierda el conocimiento.

Tras una pausa, en la que la escena queda completamente oscura, se desarrolla una última escena en la que aparece el mismo decorado pero el arbusto se ha convertido en un árbol, como si hubieran pasado varias decenas de años.

Aparece entonces la niña que se ha convertido en anciana y, rememorando los rituales de su amor, pide al hombre que la ate y le restriegue unas ortigas por su pie desnudo. Vemos que una vez más la obra se cierra con un esquema cíclico y mítico del amor ya presente en *Fando et Lis*. Peter L. Podol comenta al respecto:

Arrabal's Panic vision of love incorporates Nietzsche's concept of «eternal return» and a compression of time that ruptures the chronology of waking reality. *Fando and Lis* has become a Panic myth eternalizing a dialectical view of love which combines tenderness, lyricism and compassion with pain and suffering.³⁸²



³⁸² Podol, Peter L., *Fernando Arrabal, Op. cit.*, p. 79.

[10.3]. L'ARCHITECTE ET L'EMPEREUR D'ASSYRIE [1967] DE ARRABAL

ARRABAL escribe, como consta al final de la obra, en 1965 en la Casa de Campo, lo que se podría considerar, sin menospreciar el resto de su extensa producción dramática, su obra maestra. Torres Monreal recuerda que se trata de una obra capital del pánico arrabaliano.³⁸³ Según varios críticos *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* es la demostración más libre y más conseguida del teatro del autor. Con dicha obra habría legado a la posteridad « la forme la plus accomplie d'un théâtre poussé à ses plus extrêmes conséquences ».³⁸⁴

Es un hecho unánimemente reconocido que esta pieza goza del reconocimiento de la crítica y de la aprobación y el beneplácito del público desde su primera representación –llevada a cabo por Jorge Lavelli en París en el Théâtre Montparnasse el 15 de marzo de 1967, con los actores Raymond Gérôme y Jean-Pierre Jorris– hasta nuestros días.

³⁸³ Torres Monreal, Francisco, «Introducción al teatro de vanguardia de Fernando Arrabal», in Cantalapiedra, Fernando y Torres Monreal, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal, Op. cit.*, p. 22.

³⁸⁴ Gourvennec, Patrick, « Architecte et l'Empereur d'Assyrie (I) », in Beaumarchais y Couty, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994, tome I, pp. 111-112.

Fue publicada por primera vez ese mismo año en el ya aludido volumen V de su teatro, titulado *Théâtre Panique*, por Christian Bourgois.

La obra está dividida en dos actos. Ambos se subdividen a su vez en dos cuadros. Obedeciendo a una de las reglas del análisis semiótico del texto teatral,³⁸⁵ que obliga a construir una pequeña novela –en ocasiones este gesto se convierte en una tarea ardua y empobrecedora, pues las obras arrabalianas se someten difícilmente a la simplificación lineal de estos principios– que obedezca a la necesidad de contar la historia dentro de un orden diacrónico, hemos elaborado la sinopsis siguiente que recuerda, más que la historia, los principales elementos de la acción.

Acto I: Único sobreviviente de un accidente de avión, un Emperador de Asiria cae en una isla desierta habitada por una sola persona, el Arquitecto, que pronto obedecerá a todos sus caprichos. Durante dos años de vida en común, el Emperador le enseña a hablar e intenta iniciarlo en los secretos de la civilización de la que él pretende ser el dueño todopoderoso.

De esta manera el Emperador se vanagloria de los méritos de su civilización perdida para siempre. Con un aire lleno de nostalgia recuerda principalmente las comodidades materiales perdidas y su rango. Pronto se establece una relación de fuerza entre los dos personajes, que hace que ese «buen salvaje» que es el Arquitecto se convierta en un subordinado que obedece a todo lo que el otro ordena.

Sin embargo todos estos aires de grandeza y estas afirmaciones megalómanas no hacen más que poner de manifiesto su impotencia real, cuando se empeña en someter a la naturaleza,

³⁸⁵ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977.

imitando al Arquitecto, a quien le basta una sola palabra para que los animales ejecuten su voluntad, que se desplacen las montañas o que se haga de día o de noche a su antojo.

Los dos compañeros inseparables se prestan a todo un ritual de travestismos y metamorfosis que obedecen a un juego de personajes complementarios, un divertimento tierno y cruel, grave e irónico.

Hacia el final del primer acto, el Arquitecto, harto de los caprichos de Emperador, decide abandonarlo. Éste, una vez solo, trata de sobreponerse a su desdicha, continuando el juego a los pies de un espantapájaros que ha vestido con sus propias ropas. Finalmente aparece de nuevo el Arquitecto.

Acto II: Está dedicado en su mayor parte al simulacro de un juicio improvisado entre el Arquitecto-juez y el Emperador-acusado-testigo a lo largo del cual los personajes prosiguen con sus metamorfosis y continuos travestimientos.

Descubrimos que el Emperador no es más que un administrativo, burócrata mediocre que reconoce que ha matado a su madre a martillazos. Por esta razón y para expiar su culpa desea expresamente que su compañero y amigo lo mate de la misma manera y se lo coma, cosa que el Arquitecto termina haciendo.

Pero al final vemos que el Arquitecto se transforma progresivamente en Emperador. Aparece solo en una isla, dueño del mundo, cuando irrumpe otro personaje, el Arquitecto, único sobreviviente de un accidente de avión...

Aparte de este desarrollo lineal de la fábula se pueden señalar toda una serie de anticipaciones simbólicas que acontecen a lo largo de la acción. La más importante sería la de la propia desaparición del Emperador, que se acuerda de su ma-

dre en ese preciso instante de su trance. Esta muerte aparece ya anunciada en el segundo cuadro del primer acto e implicaría el aniquilamiento del personaje en sentido estricto –o en un primer grado de interpretación– y de la madre en sentido simbólico –asesinato que será confesado más tarde pero que ya ha sido comentado con anterioridad a la acción– o en un plano mítico o subconsciente.

La verdadera muerte ritual del Emperador a manos del Arquitecto –y de la misma manera en que el primero mató a su madre–, con el consiguiente ceremonial antropofágico, no ocurrirá realmente hasta el final del primer cuadro del segundo acto.

L'EMPEREUR. Aïe ! Je me meurs, je me meurs ! Fais ce que je te demande [...] Aïe ! Ma petite maman, je me meurs !³⁸⁶

Otra dificultad que encontramos en esta obra es determinar cuál es el origen de la fábula, puesto que se opera una oposición entre secuencias presentadas (insertas en el presente de la acción) y representadas (recuerdos traídos al presente desde el pasado por el Emperador y secuencias atemporales aportadas por los sueños, los juegos tradicionales y las ceremonias).³⁸⁷

Se podría afirmar que el punto de partida inicial es el accidente, el ruido del avión que pone en contacto a las dos entidades que van a enfrentarse. Sin embargo la acción se desa-

³⁸⁶ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 16.

³⁸⁷ Véase Torres Monreal, Francisco, «Introducción al teatro de vanguardia de Fernando Arrabal», in Cantalapiedra, Fernando, y Torres Monreal, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, *Op. cit.*, p. 23.

rrolla dos años más tarde. No obstante el acontecimiento que provoca el desequilibrio fundador de la acción es de orden simbólico y se situaría en un tiempo mítico o de la memoria, en cualquier caso antes de la subida del telón. Ese momento correspondería, a nuestro entender, al instante en que el Emperador mata a su madre a martillazos, momento anterior a la lectura o a la representación y que se revive durante la misma por boca del propio ejecutador.

Al tratarse de una obra en la que se ejemplifica a la perfección el fenómeno de la *mise en abyme*, de las muñecas rusas o del teatro en el teatro, concretamente la inserción de la fantasía en la ficción y el intercambio de papeles, los actantes pueden completarse y oponerse al mismo tiempo, pueden súbitamente convertirse en el otro o en otro distinto. Sin embargo la oposición fundamental y primaria es la que se establece entre el Emperador y el Arquitecto, pero ésta se complica por los continuos travestismos y metamorfosis. Así la oposición puede ir en dos sentidos: del Emperador hacia el Arquitecto o viceversa.

Estaríamos en cierto sentido ante una destrucción de las estructuras actanciales, que desaparecen por completo cuando entramos en la multiplicidad de interpretaciones simbólicas, que se desprenden de las complejas relaciones entre los personajes y de la incursión del juego en la fantasía.

Uno de los ejemplos más evidentes de esta complejidad y de la complementariedad de los personajes es cuando se trata de jugar al caballo y al caballero. A veces es el Emperador el que monta al Arquitecto y otras es el Arquitecto el que fustiga al Emperador.

En esta obra en concreto un estudio del desarrollo secuencial sólo sería interesante, a nuestro parecer, para hacer patente que existe un complejo y variable juego de fuerzas, de naturaleza esencialmente conflictiva, que se evidencia desde la segunda o la tercera transformación.

Huelga insistir en el hecho de que esta obra nos muestra un universo de ficción inmerso en unas coordenadas espacio-temporales igualmente ficticias y simbólicas que nada tienen que ver con la realidad del lector o espectador. Se trata por tanto de un espacio imaginario y metafórico. Por esta razón las referencias geográficas concretas son prácticamente inexistentes, pues limitarían irremediabilmente la significación mítica y simbólica de la obra.

En esta pieza, prototipo del teatro pánico, podríamos hablar pues de tres espacios –los mismos que encontraremos por lo demás en *Ars Amandi*–: un espacio textual, que funciona igualmente como icono de un lugar en el mundo (espacio interno), que hace referencia y nos envía a otro espacio imaginario o psíquico y a otras realidades sociales o extra-textuales, como la sociedad de consumo o la supuesta civilización de la que el Emperador formaba parte.

A la oposición y complementariedad que se establece entre los personajes, corresponde una oposición y una conjunción espacial que genera dos zonas en conflicto, una física –que sería el momento de la ficción– y otra psíquica, que pertenecería al imaginario, actualizado continuamente por las transformaciones de los personajes.

Del mismo modo se operará una oposición/conjunción entre el tiempo ficticio, del momento de existencia que comparten los personajes, y el momento mítico que ellos mismos

rememoran. Las posibles significaciones fluctuarán continuamente de uno a otro espacio.

Si analizamos detalladamente la función de las didascalias en el texto, podemos constatar que las acotaciones explícitas construyen el lugar imaginario, que va a condicionar la acción, y crean el espacio ficticio y simbólico. La acción se desarrollará concretamente en un pequeño claro de una isla en la que el Arquitecto vive solo. En el escenario aparece igualmente como decorado una cabaña y una especie de silla rústica y al fondo unos matorrales. La única referencia geográfica que tenemos, bastante vaga por lo demás, es que se trata de una isla desierta con todo el simbolismo de espacio abierto y cerrado —a la vez que circular— que genera esta alusión espacial.

Y decimos que es un espacio abierto porque no está delimitado por paredes, cercos o fronteras artificiales y cerrado porque esta rodeado por el mar, o lo que es lo mismo por lo desconocido, lo que contribuye a potenciar la sensación de ansiedad y de angustia que se materializa por la imposibilidad de escapar.

De este modo lo que en principio es símbolo de naturaleza y bienestar se puede convertir igualmente en espacio de opresión y encarcelamiento. En este sentido los personajes se convertirán metafóricamente en prisioneros de su propia libertad y de ellos mismos, ya que el espacio permanece abierto. Así el Arquitecto podrá abandonar este espacio de la opresión e igualmente del amor para volver posteriormente.

En cuanto a las didascalias internas, integradas en el propio texto, dan debida cuenta del dominio de la fantasía y del inconsciente y reproducen o evocan multitud de espacios simbólicos anclados en la memoria. Así el espacio se convierte

en icono. No será muy difícil averiguar que dicho espacio representa el universo materno, el mundo de las relaciones del personaje, generalmente evocadas por el Emperador, con la madre o con otro elemento que lo pone en contacto con ella, concretamente el Arquitecto que se traviste, se metamorfosea y adopta el rol de madre propiamente dicha y de memoria afectiva parlante.

Este microespacio, el pequeño claro, se integraría en un macroespacio, la isla, que representa al resto, a lo otro, al espacio social. A lo largo de toda la obra se producirán continuos viajes y desplazamientos simbólicos de uno a otro. Esta misma imbricación se produce en el plano más general de la composición teatral en su totalidad, pues estamos frente a un claro ejemplo de teatro dentro del teatro.

El personaje intentará abandonar el espacio materno no sólo simbólicamente sino también físicamente, pues ambos encienden hogueras para poder ser vistos por hipotéticos navegantes o rescatadores. El propio Arquitecto irá más lejos, como hemos señalado, pues tratará de abandonar su propio espacio ahora invadido por el Emperador, pero constatará que se trata de una empresa vana, ya que, por la fuerza de muchas y profundas pulsiones ocultas, se verá de nuevo reconducido del macroespacio social al microespacio materno y afectivo que comparte con el Emperador.

Es obvio que nos encontramos una vez más con una estructura circular en la que se integraría tanto el espacio como el tiempo. El espacio que rodea al universo materno representa tanto una atracción como una repulsión, un deseo y una amenaza inminente y por esta razón la libertad de movimientos de los personajes se ve reducida a su mínima expresión.

Además ese espacio amenazador se ve representado por imágenes acústicas o visuales que acentúan esa sensación de peligro y pánico.

Bruit d'avion

L'Architecte comme un animal traqué et menacé cherche un refuge, court en tous sens, creuse la terre, tremble, se remet à courir et enfin enfouit sa tête dans le sable.

*Explosion. Vive leur de flammes.*³⁸⁸

Podríamos decir finalmente que asistimos también a una poética del espacio, a la creación de un espacio propiamente imaginario. Existe, a nuestro entender, un tercer espacio que podríamos calificar de poético, espacio de la utopía, de la vida nueva, del hombre renovado y regenerado, de la libertad y del amor. El Emperador necesitará continuamente al Arquitecto para soñar con este espacio deseado. El encuentro consigo mismo, con sus orígenes, con el padre, sólo será posible en este espacio de la imaginación y del sueño, en esta otra dimensión mucho más profunda. Este espacio simbólico no aparecerá en escena, sólo se materializa a través de las alusiones de los personajes.

Vemos una vez más como en Fernando Arrabal, de modo particular y en el Pánico de manera general, el proceso de individuación a través del cual el yo se realiza como un ser diferente a los otros, como individuo, como sí mismo, está vinculado a la búsqueda del modelo con el que pretende identificar-

³⁸⁸ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, Op. cit., p. II.

se inconscientemente. Una de las personificaciones más frecuentes es la de Cristo sufriente, la del padre.³⁸⁹

Los objetos jugarán un papel primordial en este mundo imaginario y se convierten a menudo en iconos cargados de una fuerte significación simbólica.³⁹⁰ Aparte de los objetos propiamente funcionales –como la piragua o la radio– y los que indican un lugar concreto o un estado en el mundo –como la cabaña y la silla–, los más numerosos y los que más nos interesan son aquellos que indican una transformación o metamorfosis en los personajes o que señalan las relaciones de dominación, de atracción y repulsión, de amor y sufrimiento, de maestro y esclavo, de sometimiento y dominación en suma, que se establecen entre ellos –como la rama, el látigo, la fusta o el trono–, aparte de las máscaras o el cambio de vestuario.

Vemos que los objetos ocupan un lugar preponderante en el teatro pánico arrabaliano,³⁹¹ hasta el punto de ser parte constitutiva de obras como *Les quatre cubes*, en la que adquieren una importancia casi mayor que los dos personajes, que por lo demás no hablan. Arrabal quería así demostrar que emociones tan fuertes como el humor, la sorpresa o la confusión podían nacer no sólo de los seres vivos sino también de los objetos.

³⁸⁹ Torres Monreal, Francisco, «Introducción», in Arrabal, Fernando, *Teatro pánico*, *Op. cit.*, p. 52.

³⁹⁰ Véase en este sentido Chesneau, Albert, *Décors et Décorum : Enquête sur les objets dans le théâtre d'Arrabal*, *Op. cit.*, 1984.

³⁹¹ Véase la tesis de Neira Calvo, Agustín, *Les objets textuels et significations dans le théâtre de Fernando Arrabal*, *Op. cit.*

Je voulais montrer que des « émotions » telles que l'humour, l'impossibilité, la surprise, la confusion, pouvaient naître entre des objets aussi bien qu'entre des êtres.³⁹²

El objeto en la obra pánica arrabaliana adquiere de modo frecuente características poéticas y deja de ser un simple instrumento utilitario o descriptivo de un lugar o de un personaje. Así se convierte muy a menudo en metonimia que desencadena toda un red de resonancias simbólicas. Arrabal comenta a este respecto:

L'univers des objets est sur scène étendu, enrichi ; y figure ce qui ne saurait y figurer dans l'expérience quotidienne.³⁹³

Concretamente en esta obra los distintos disfraces y sobre todo las máscaras tendrán un valor primordial, ya que, a lo largo de la ceremonia y de las sucesivas metamorfosis, servirán para hacer visible la transformación profunda que se opera en el personaje. De este modo el hecho de vestirse o desnudarse, colocarse o arrancarse la máscara, no constituirán actos anecdóticos, sino que se integrarán en un fenómeno esencial de cambio de los personajes y de los juegos rituales que llevan a cabo.

La piragua sería otro objeto de particular importancia pues le permitirá al Arquitecto escapar y desencadenará la profunda soledad pánica del Emperador, tanto desde un punto de vista externo como interno.

³⁹² Schiffres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, *Op. cit.*, p. 153.

³⁹³ Ubersfeld, Anne « L'objet théâtral. Diversité des significations et langages de l'objet théâtral dans la mise en scène contemporaine », in *Actualité des Arts Plastiques*, n° 40, CNDP, Paris, 1978, pp. X-XI.

L'ARCHITECTE. J'ai construit une pirogue.

L'EMPEREUR. Tu pars ? Tu me laisses seul ?

L'ARCHITECTE. Je ramerai jusqu'à ce que j'aborde dans une autre île.³⁹⁴

Como muchos otros elementos, los objetos pierden en estas obras pánicas gran parte de su valor inicial y entrarán a formar parte de un universo afectivo, deformado por la memoria, la imaginación o el onirismo, donde se cargarán de un valor complementario y particular. De esta manera el objeto se ve dinamizado.

[El objeto] est ouvert à la fonction créatrice, il apparaît alors dans sa pleine poétisation comme reconstituteur d'événements sublimes et agrandis.³⁹⁵

Fernando Arrabal afirmará de modo tierno y afectivo que encuentra todos esos objetos en la buhardilla o el trastero; lugar que representa para él el mundo del sentimiento.

On y monte comme en pèlerinage, et l'on y découvre quantité de choses oubliées, ou même simplement éclairées autrement, à travers le vitrage de la mansarde. [...] Alors, tous ces vieux objets qui sont là ont le parfum des choses révolues, ils me ramènent au passé, ils sont chargés d'émotions. Il ne faut pas sous-estimer pour l'imaginaire l'importance du passé. J'ai dit moi-même que l'imagination c'était l'art de mélanger des

³⁹⁴ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 13.

³⁹⁵ Neira Calvo, Agustín, *Les objets textuels et significations dans le théâtre d'Arrabal*, *Op. cit.*, p. 95.

souvenirs. Tout ce qui provoque ce mélange de souvenirs est à favoriser.³⁹⁶

En cuanto al tiempo como noción teatral pánica debemos señalar que éste escapa obviamente a cualquier regla o consideración clásica. En la obra que nos ocupa existe una vaga alusión temporal al comienzo de la acción, que parece precisar que el conflicto se desarrolla en un día. Sin embargo esa precisión se ve enturbiada *ipso facto* por la aparición y la imbricación del tiempo de la memoria y de la imaginación.

L'ARCHITECTE. Mais aujourd'hui tu dois m'apprendre...

L'EMPEREUR. En cet instant même écoute ma muse chanter la colère d'Achille. Mon trône (*L'Empereur s'assied. L'Architecte s'incline devant lui en [faisant] une révérence.*). C'est ça. C'est ça. N'oublie pas que je suis l'empereur d'Assyrie.³⁹⁷

Esta obra, como todas las pánicas, escapa a una lógica temporal real donde es fácil establecer un *continuum*, insertar un antes y un después. Estaríamos más bien ante una ausencia de tiempo, frente a la suspensión del mismo, ante cierta *acronía* propia de una cronología circular y ritual; aunque evidentemente podemos ordenar unos elementos tras otros en ese momento que los personajes comparten en la escena.

El tiempo será por tanto uno de los elementos que más se resisten a un análisis formal en la obra pánica, pues está compuesto de una imbricación o encabalgamiento del tiempo de la historia —el tiempo visto como una progresión irreversible que

³⁹⁶ Chesnau, Albert y Berenguer, Ángel, *Entretiens avec Arrabal : plaidoyer pour une différence*, *Op. cit.*, p. 90.

³⁹⁷ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 11.

tiene un principio y un final– y el tiempo del mito, que nos remite continuamente a esa idea de recurrencia y de eterno retorno.

Asistimos por consiguiente a una fábula cerrada, que implica ese tiempo mítico del que hablábamos, en la que el porvenir está anticipado, se inscribe en el presente a través de ciertos anuncios y del paso brusco de la realidad ficticia –que comparten los personajes– y el juego de la memoria y las metamorfosis a las que se prestan. Así imaginamos, por ejemplo, que el Arquitecto abandonará en un momento u otro al Emperador.

L'EMPEREUR. [...] Et où as-tu mis la pirogue ? [...] Pourquoi l'as-tu faite sans m'en soufler mot ? Jure-moi que tu ne partiras pas sans me le dire.³⁹⁸

Del mismo modo resulta relativamente fácil adivinar que el Emperador morirá, puesto que confiesa el crimen parricida que ha cometido en la figura de su madre. Además expresa su deseo formal y vehemente de ser asesinado y devorado por el Arquitecto, a quien ya se lo imagina Emperador, con lo que precipita en cierto sentido el propio final de la obra.

L'EMPEREUR. [...] Architecte... Je vous imagine Empereur. J'imagine votre réveil. La télévision d'Assyrie qui retransmet en gros plan les premiers battements de vos cils sur vos yeux clos... dans tous les bourgs et les hameaux, les femmes devaient pleurer en vous contemplant...³⁹⁹

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 13.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 22.

De este modo el comienzo del primer cuadro del segundo acto anuncia lo que ocurrirá al principio del segundo cuadro del mismo acto, insistiendo en la idea de eterno retorno ya apuntada. Además los propios personajes parecen ser conscientes –o al menos así lo intuyen– de esa repetición.

*L'ARCHITECTE (tout doucement). Tu dors ? Empereur ?
Il sort de la cabane et quitte la scène, côté jardin. Un temps. Côté jardin, apparaît une grande table. L'Architecte la pousse jusqu'au centre de la scène. Il sort une nappe dont il recouvre la table. Il prépare une grande assiette, un couteau et une fourchette gigantesques. Il se met à table. Il feint de dépecer un être gigantesque qui est couché sur la table. Il fait semblant d'en manger un morceau. Enfin il range le tout dans le tiroir. Il retourne la nappe : c'est le tapis d'une table de juge.⁴⁰⁰*

Entre esos dos momentos sólo han transcurrido «algunas horas» en las que los personajes han fingido –representado– un juicio contra el Emperador, que le ha permitido igualmente contar su vida pasada. Esta suerte de profecías abundan en las tragedias clásicas y en el teatro de Shakespeare del que Arrabal también se siente heredero.

Quelques heures plus tard. Sur la table qui, auparavant, a servi de jugement gît le cadavre nu de l'Empereur. La table est dressée comme pour un repas. Lorsque la lumière éclaire la scène, l'Architecte apparaît, une grande serviette nouée autour du cou. Au fur et à mesure que le dénouement approche, l'Architecte prend la voix, le ton, les traits, les expressions de l'Empereur. Lorsque la lumière revient, l'Architecte est en train de découper le pied de l'Empereur avec une fourchette et un couteau.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 23.

L'ARCHITECTE. Mince. Il avait la cheville très dure. (*Il scie à demi le pied pour finir de le détacher, mais en vain*). [...] ⁴⁰¹

Sin embargo encontramos en la fábula signos evidentes de una circularidad del tiempo que se materializa especialmente en la coincidencia del principio y el final de la acción, con un elemento nuevo que es la inversión de los roles. Esta novedad permite que el posible reinicio no sea idéntico. En este sentido podríamos hablar de un tiempo carnavalesco que es característico a su vez de la ceremonia sagrada. ⁴⁰²

El final de la acción da por tanto testimonio de estos tres tiempos distintos ya que por un lado, permanece abierto a un futuro histórico pues acaba con un inicio. Por otro lado la ficción se acaba con la circularidad del mito y por último, y más interesante a nuestro entender, nos remite a un tiempo puramente teatral, ya que dicha ceremonia se representaría de nuevo en otro sentido, dado que ha habido una transformación profunda que implica una inversión de los personajes.

El tiempo pánico característico de esta obra no se corresponde con el movimiento inexorable del tiempo considerado en aspecto durativo. La única vez que esto ocurre es para demostrar que el tiempo en este espacio compartido por el Emperador y el Arquitecto no obedece a las coordenadas espacio-temporales reales, sino que éstas se inscriben en un espacio y un tiempo mítico e incluso fantástico.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁰² Para tener una visión histórico-sociológica sobre el carnaval en la Edad Media y su relación con la liturgia y el teatro véase Heers, Jacques, *Fêtes des fous et carnivals* [1983], Paris, Fayard/Hachette, coll. Pluriel, 1997, concretamente el capítulo IV, titulado «Cavalcades folles et carnivals», pp. 191-293.

Así la alusión a una medida de tiempo *real* al principio del segundo cuadro del segundo acto, sitúa la acción dos años más tarde. No obstante vemos que esas referencias no tienen ningún sentido por la alusión humorística a Aristóteles y la imposibilidad de sumar dos sillas y dos mesas.

L'EMPEREUR (*avec emphase*). Voilà deux ans que je vis dans cette île, deux ans que je te donne des leçons et tu hésites encore ! Il aurait fallu qu'Aristote lui-même daignât ressusciter pour t'apprendre combien font deux chaises plus deux tables.⁴⁰³

Por otra parte dicha alusión se contradice al final del mismo acto, ya que esos valores temporales, que se dan por ciertos al principio de la acción a los ojos del lector-espectador, pierden cualquier resquicio de sentido en dicho contexto, haciéndose vagos e imprecisos en ese espacio mágico que comparten los personajes.

L'EMPEREUR. [...] (*A l'Empereur épouvantail, changeant de ton.*) Imaginez-vous que tous les matins il lui prend fantaisie de se laver dans cette fontaine si glacée. [...] Il s'asperge avec cette eau et le comble c'est qu'il voudrait que je l'imite. Passé quarante... il ne sait plus compter... Il ne comprend rien. Passé quarante... au fait il ne m'a jamais avoué son âge, je me le demande. Que peut-il avoir, vingt-cinq, trente-cinq ans... Il est tellement poète ! Pourrait-il être mon fils ? Peut-être. [...] Et puis cette histoire de se couper les cheveux une fois l'an, au retour du printemps. [...] Non, il n'a pas plus de trente-cinq ans, je lui accorde trente-cinq ans au plus. Il est si enfant, si poète, d'une si haute spiritualité, quelle idée de le nommer

⁴⁰³ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 11.

architecte ! (*Il a une idée lumineuse.*) Empereur, nous pouvons connaître son âge. Nous pouvons calculer... Voici son sac. [...] Je veux vous expliquer. Vous allez voir comme c'est simple. Il se coupe les cheveux une fois par an et à cause de je ne sais quelle superstition et maléfices, il les enveloppe dans une grande feuille et les met dans un sac. Je n'ai donc qu'à compter les feuilles pour connaître son âge. [...] Un, deux, trois... Mais il y a beaucoup de feuilles... Quatre, cinq, six, sept... C'est impossible, il y a des centaines de feuilles... Est-ce que par hasard cette fontaine... Des centaines de feuilles, au moins mille... En se douchant tous les jours... Mille peut-être [...] La fontaine de Jouvence [...]. Dis-moi, quel âge as-tu ?
L'ARCHITECTE. Je l'ignore. Mille cinq cents... Deux mille ans. Je ne sais pas au juste.⁴⁰⁴

Tenemos la impresión de que el tiempo se ha detenido aunque la acción sigue su curso. Este efecto de falta de sincronía es uno de los elementos más desestabilizadores de este teatro pánico, puesto que fomenta de manera inesperada el onirismo y la irrealidad física.

No obstante hemos constatado que existen referencias indirectas a un tiempo pasado, al tiempo de la memoria afectiva, que se materializan por la alternancia de los verbos en presente y en pasado. Será el propio lenguaje y el diálogo entre los personajes, con sus bruscos cambios de tono, lo que nos indicará que pasamos de una secuencia, o de una realidad temporal, a otra. Estos cambios son continuos. Veamos este ejemplo.

L'EMPEREUR. (*ton très faux*). Comme une barque aux voiles déployées s'arrête à toutes les escales de son itinéraire, de

⁴⁰⁴ *Ibid.*, pp. 22-23.

même ma douleur connaîtra tous les degrés du martyre. (*Ton sincère.*) Architecte : condamne-moi à mort, je sais que je suis coupable. Je sais que je le mérite. Je ne veux plus supporter une minute de plus cette vie ratée, pleine d'échecs.⁴⁰⁵

Estos cambios bruscos se producen de modo muy frecuente, lo que contribuye sobremanera a acentuar esta sensación de sueño, de enclaustramiento del yo en un universo cerrado que no se somete a las reglas de la lógica temporal.

Si analizamos el ritmo interno de la acción podemos constatar que hay dos grandes secuencias, que se corresponden con los actos. El primero estará dividido en dos subsecuencias que coinciden con los cuadros. El primer cuadro es de extrema brevedad y sólo cuenta el encuentro entre los personajes. El segundo es mucho más extenso, sitúa la acción dos años más tarde y narra un trozo de vida compartida entre el Emperador y el Arquitecto. Dicha existencia común no es más que un juego constante de transformaciones y metamorfosis, que sirve igualmente para resumir la historia pasada de los personajes y, a través de ellos, la propia historia de la humanidad.

El segundo acto es algo más extenso y se subdivide en tres cuadros. El primero de ellos es algo más corto que el segundo cuadro del primer acto. El decorado y los personajes son los mismos. El juego propuesto sigue su curso, pero en este caso está enteramente consagrado al juicio que el Arquitecto-juez efectúa al Emperador, convertido en acusado. No obstante interpreta además los distintos papeles de los diferentes

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 30.

testigos. Es por tanto a la vez acusado y testigo. Se juzga la muerte de la madre del Emperador.

En cambio el segundo y tercer cuadro son mucho más breves. En ellos se describe la ceremonia caníbal en la que el Arquitecto se come al Emperador tras haberlo matado, lo que conlleva la posterior transformación, última metamorfosis, del Arquitecto en Emperador. La obra acaba con el encuentro del nuevo Emperador con el Arquitecto, el único sobreviviente de un accidente de avión.

Lo que nos resulta curioso es que, al final del trayecto de existencia, relativamente breve, que compartimos con los personajes, tenemos la impresión de haber asistido a un extenso desarrollo de acontecimientos en el tiempo, a una larga duración de las acciones. Esto se debe, a nuestro juicio, a la presencia de elementos reveladores, que aluden a momentos clave de la vida humana, que necesitan normalmente mucho tiempo para su consecución o desarrollo; todo un proceso de maduración, como el aprendizaje del lenguaje humano o el conocimiento de los misterios de la vida y de la muerte.

Sin embargo no nos podemos quedar en esta apreciación, puesto que la obra no es simple en absoluto. Si bien es cierto que se precisa tiempo para recorrer todas las etapas esenciales de una vida humana que se evocan en la pieza, no es menos verídico que ese sentimiento ficticio de un ritmo lento y evocador se rompe con frecuencia por la sucesión vertiginosa de acontecimientos, a partir de la confesión del Emperador en la que reconoce haber matado a su madre.

Esta alternancia o imbricación en la acción de un tiempo rápido, acelerado, en un tiempo lento, mítico, no hace sino abortar cualquier posibilidad de identificación con un tiempo

real y da debida cuenta de la complejidad de la obra, que se inserta plenamente en un tiempo del rito y la ceremonia pánica, reivindicada por el autor.

Alain Schiffres precisaba que los personajes arrabalianos son fruto del misterio y del inconsciente, por lo que los comparaba con fantasmas.

Vos personnages sont des fantômes...
Ils naissent de la nuit...
Ils sont les produits d'un mystère,
celui de l'inconscient.⁴⁰⁶

El personaje pánico arrabaliano es de naturaleza puramente teatral. A menudo provisto de un nombre común, genérico o por deformación de algún personaje histórico, será difícil identificarlo plenamente con un persona de nuestra realidad más inmediata o lejana, aunque tenga reminiscencias de las propias experiencias vitales del autor.

Se trata por lo tanto de un personaje ficticio, engendrado para participar en el juego o en la ceremonia propuesta. Es ante todo un actor, en el sentido de fingidor, de personaje que juega a ser otro personaje. De este modo el personaje Emperador hace continuamente otros papeles, así como el Arquitecto representa otros roles. Su propia existencia se desenvuelve en torno a esta representación y a este juego continuo. Los gestos y el lenguaje de dichos personajes no serán realmente azarosos, ya que poseen un simbolismo muy marcado.

En esta obra, como en muchas otras, se opera entre los personajes una dualidad, una oposición primaria y necesaria,

⁴⁰⁶ Schiffres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, *Op. cit.*, p. 92.

una complementariedad, una relación de sujeto a objeto. Sin embargo este razonamiento lógico puede cambiar según los caprichos del inconsciente, lo que acarrea que las interpretaciones de este dualismo básico y fundador sean múltiples e inagotables.

En este sentido podríamos considerar al Arquitecto como la otra cara, el *alter ego* del Emperador, suerte de animal bicéfalo, o simplemente el fruto de una invención. Pero resulta difícil discernir quién es el inventor en este proceso creador. Todo apuntaría a que el Arquitecto sea la invención, sin embargo las apariencias engañan una vez más, ya que el Emperador podría ser igualmente una quimera del Arquitecto para colmar su soledad.

Podríamos afirmar que en este binomio que constituyen el Emperador y el Arquitecto –como en el caso de la madre y el hijo– Arrabal ha encontrado un modelo reducido del viejo enigma humano que ha inspirado todos los ritos de iniciación conocidos. Berenguer efectúa unas precisiones sobre dicho modelo.

[...] Observa y desentraña el proceso de separación y consagración de la alteridad del nuevo ser, no por filial ya menos auténtico, independiente y presto para su inalienable andadura por el mundo.⁴⁰⁷

Analicemos a continuación las transformaciones o las diferentes «personnalidades» que puede sufrir o adoptar el personaje pánico arrabaliano.

⁴⁰⁷ Berenguer, Ángel, *Teoría y crítica del teatro*, *Op. cit.*, p. 124.

La primera posibilidad es que el personaje conserve su identidad sin experimentar ningún cambio. Este caso ocurre muy raramente en el teatro arrabaliano y podríamos asegurar que nunca se da en la complejidad del pánico. Desconocemos la verdadera naturaleza del Arquitecto y el Emperador desprovista de simbolismo; sin embargo somos capaces de asegurar lo que no son, cualquier cosa excepto un arquitecto y un emperador.

La segunda opción es que el personaje sufra una transformación total hasta el punto de encarnar a su opuesto. Este es el caso concreto del Arquitecto que, una vez ha matado y engullido al Emperador, se convierte en éste.

Por último –y entre los dos extremos– existen varias posibilidades. El personaje puede mostrarnos otras figuraciones de sí mismo –que pueden ser anacrónicas pues pertenecen a un tiempo de la memoria afectiva o a un tiempo simbólico, que le permiten convertirse en madre, hijo, novia, etc.; o psicológicas, que le posibilitan la adopción de roles ficticios como el de juez o acusado–, pero continúa siendo lo que era al principio. Más que de transformación deberíamos hablar de travestismo.

En el caso concreto de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* asistimos a esta transformación profunda del personaje por un lado y a un continuo travestismo que se inserta en el juego de los personajes. Sin embargo existe otra metamorfosis más difícil de definir o calificar. El personaje conserva su identidad pero se identifica con un personaje mítico, que forma parte de

un acto ritual o ceremonial en el que se convierte en la víctima o el sacerdote-verdugo-caníbal.⁴⁰⁸

Jorge Lavelli es sin ninguna duda uno de los directores de escena que mejor ha captado la complejidad de estos dos personajes.⁴⁰⁹

Aunque Arrabal defienda un teatro realista, sus personajes no se preocupan de los problemas materiales de la vida, no aparecen en sus lugares de trabajo ni se sabe de qué modo se ganan el sustento. Por el contrario aparecen continuamente inmersos en sus universos cerrados, perdiéndose en sus propias divagaciones, a través de las cuales intentan resolver toda una serie de problemas interiores y capitales, propios de una existencia dolorosa.

Es concretamente este aspecto de la realidad el que interesa particularmente al autor y que generará una reflexión profunda sobre el sistema de relaciones interpersonales en el mundo, aunque este análisis intenso de la realidad descuide el reflejo de lo que muestran las doctrinas «falsamente realistas»,

⁴⁰⁸ Esta complejidad de los personajes no facilita la puesta en escena. Un estudio comparativo de las distintas representaciones de la obra nos parece muy interesante para constatar, entre otros aspectos, las opciones que han adoptado los distintos directores para resolver este problema esencial de la naturaleza múltiple de los personajes. Como avanzábamos en nuestra introducción, nosotros no hemos emprendido esta interesante tarea —propia de otra tesis—, ya que nos alejaría enormemente del camino anunciado. Véase en este sentido el estudio que Jean-Jacques Daetwyler dedica a las primeras representaciones de la obra, in *Arrabal, Op. cit.*, pp. 145-154.

⁴⁰⁹ Véase el texto inédito de Jorge Lavelli sobre su concepción de los personajes de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, in Gille, Bernard, *Fernando Arrabal, Op. cit.*, pp. 143-144.

o sea una fotografía exterior rápida y barata. El autor desdeña los juicios prematuros y que se cuelguen etiquetas y sambenitos fáciles a sus personajes y a un teatro que es de naturaleza mucho más existencial que social.

Dans mon théâtre, il n'y a jamais eu d'ouvriers, ni de chômeurs, ni, à vrai dire, de rien ! Mes personnages échappent à la condition sociale, et n'ont pas de profession.⁴¹⁰

Estamos frente a un realismo muy particular, ya que el complejo fenómeno de la realidad englobaría los dos aspectos de la vida anteriormente citados, el material y el existencial, exterior e interior, objetivo y subjetivo. Desgraciadamente en nuestra sociedad de consumo lo primero importa más que lo segundo.

Por esta razón a veces será difícil determinar la edad de los héroes arrabalianos, aunque en ciertas obras pánicas exista alguna indicación en este sentido, o el hecho de utilizar una palabra genérica como *niña* o *abuela* nos pueda ayudar a este respecto. En el caso concreto del Arquitecto uno de los misterios que se ciernen sobre él es precisamente su edad, lo que le hace convertirse en un personaje fabuloso, sabio e intemporal.

Estos perpetuos inadaptados, que hablan el lenguaje desnudo de la infancia, directo y sin tapujos, sin sombras enturbiadoras, a través del cual se deja vislumbrar por momentos una suerte de sabiduría intemporal, pasan toda su existencia en un territorio aislado, en una tierra de nadie al margen del mundo adulto, contándose sus pesadillas, intentando empren-

⁴¹⁰ Chesnau, Albert y Berenguer, Ángel, *Entretiens avec Arrabal : plaidoyer pour une différence*, Op. cit., p. 56.

der la ardua tarea de convertirse en alguien, de imaginarse todopoderosos, libres, felices y respetados.

En un continuo desfase en relación con su situación vital *real* en la sociedad –todos son a decir verdad pobres, abandonados, vulnerables y por tanto naturalmente crueles–, tampoco son conscientes de la acción que están llevando a cabo que terminará por aplastarlos. Es en este mismo contraste, que es en sí fuente de comicidad, entre lo que son y lo que aparentan ser, entre lo que creen que dicen o piensan y lo que significan realmente en los límites de una acción necesaria que toma cuerpo y presencia, siempre abocada al fracaso pero continuamente renovada, donde se encuentra su parcela de libertad más pura e inalienable.⁴¹¹

Desde un punto de vista temático encontramos en esta obra representados todos los conflictos de la existencia humana, que van desde la sumisión al poder establecido a la búsqueda del amor, pasando por la lucha entre la civilización y la barbarie o los actos de fe.

Pero este teatro, por caótico y complejo que pueda parecer, nunca corre el peligro, según su autor, de caer en una proliferación sin fin del juego que acarrearía el estallido del teatro.

N'oubliez pas qu'à certains moments l'Architecte croit que l'Empereur joue, allons qu'il ne joue pas, et vice et versa. Quand l'Empereur décide de mourir, après avoir révélé son passé sordide, il ne joue plus et il est seul à le savoir. Il y a donc certaines adhérences dans la pièce, des minutes de véri-

⁴¹¹ Serreau, Geneviève, « Introduction », in Arrabal, Fernando, *Théâtre II*, Paris, Christian Bourgois, 1968, pp. II-III.

té qui empêcheraient la prolifération du jeu, l'éclatement de ce théâtre.⁴¹²

Siguiendo con las propias manifestaciones de Arrabal sobre su obra, no estamos ante una pieza pornográfica o escatológica, que tendría por única pretensión cumplir con un deseo de provocación. Se trata más bien de hacer visible su fidelidad al hombre, ambivalente y ambiguo, sublime y grotesco tejido de sueños.⁴¹³

Por esta razón los personajes pánicos, y en concreto el Arquitecto y el Emperador, representarían esta complejidad del ser que genera las contradicciones propias al ser humano. Y es que, como el autor ha señalado en varias ocasiones, todo lo que es humano es confuso por excelencia.

Por esta razón la confusión nos asalta y nos hace plantearnos cuál es la verdadera identidad del Emperador y si estamos asistiendo simplemente a los delirios de un loco, que es víctima de un desdoblamiento de personalidad, o a un hombre que libra una lucha sin tregua contra su *alter ego*. En la propia obra encontramos pistas que nos ayudan a decriptar ese misterio o enigma identitario.

En definitiva hay momentos en los que la triste realidad del personaje supera la fantasía del juego. Toda esa serie de transformaciones, travestismos y subterfugios, que se suceden a un ritmo a menudo frenético, no son más que mentiras e ilusiones de un hombre que ha emprendido el duro camino iniciático de la búsqueda de su verdad.

⁴¹² Schiffres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, *Op. cit.*, p. 151.

⁴¹³ Véase Daetwyler, Jean-Jacques, *Arrabal*, *Op. cit.*, p. 97.

Así vemos que el Emperador no es más que un pobre empleado que entra a formar parte de una comedia grandilocuente y que necesita de un público para creerse él mismo el juego que propone. Sin embargo, en la soledad de la isla y abandonado por el Arquitecto, la memoria se convierte en un juez implacable.

L'EMPEREUR. (*à l'Empereur mannequin*) : Qu'est-ce que j'étais ? Ma profession ? Aucune importance. (*Honteux*) : Eh ! bien, les derniers temps, j'avais un bon salaire, il ne faut pas croire. Comme ma femme a été contente quand on a fini par m'augmenter ! Si j'avais continué, j'aurais pu monter dans l'ascenseur principal et j'aurais obtenu la clef des cabinets directoriaux.⁴¹⁴

De este modo la crueldad, instalada en el epicentro de la vida cotidiana y anodina del hombre, es tan apremiante y opresora que ya no se puede ocultar por más tiempo y se ve expuesta tan crudamente que se deforma. Por esta razón los personajes, el Arquitecto y el Emperador, harán constantes trayectos de ida y vuelta de un extremo a otro de la existencia.

Bernard Gille señala que el cuadro pánico *Arrabal combattant sa mégalomanie*, que incluimos en la Galería Pánico, podría dar título a esta obra en la que la locura de la grandeza y el poder se ven continuamente ridiculizados por el humor y la escatología.

Aunque no es muy difícil avanzar una interpretación de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* como las dos caras de la misma persona, el hecho de que el autor haya puesto dos personajes en escena, cuyas características son muy distintas, no

⁴¹⁴ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 19.

nos parece azaroso. Por esta razón nuestra interpretación se inclina por dos unidades antagónicas y complementarias al mismo tiempo, lo que ilustraría perfectamente esta lógica pánica hecha de la conciliación de los contrarios, como el amor y el odio o la amistad y la soledad.

Cabría igualmente anticipar alguna interpretación simbólica de la obra. Es cierto que Arrabal se obstina por negar cualquier simbolismo en su producción, con argumentos algo peregrinos a decir verdad, quizá por ese espíritu de contradicción que siempre lo anima. No obstante es muy difícil obviar este aspecto especialmente fértil en dicha pieza.

J'ai écrit cette pièce avec un grand bonheur mêlé de souffrance et beaucoup de gâité.

Je l'ai écrite le matin, contrairement à mon habitude. Et à la campagne. Donc, pas de symboles.⁴¹⁵

El título en sí, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, trae inmediatamente a la mente todo un sinfín de resonancias *orientales* o bíblicas que el autor utiliza con relativa frecuencia. Pensamos verbigracia en *Baal Babylone* o en *La tour de Babel*.

Arrabal, como tantos otros niños y familias españolas, ha tenido una estricta formación religiosa en la que las sagradas escrituras constituían un eje central. El autor siente una profunda admiración por la Biblia a la que se siente unido de forma afectiva. Por esta razón el universo bíblico le proporciona infinidad de imágenes y símbolos.

Es cierto que el título de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* no tiene ecos puramente bíblicos. Sin embargo la referencia al

⁴¹⁵ Schiffres, Alain, *Op. cit.*, p. 99.

antiguo imperio de Asiria en Mesopotamia nos hace pensar en ese espacio mítico y religioso del Próximo Oriente, cuna de la civilización judeocristiana.

L'EMPEREUR. Qu'as-tu rêvé aujourd'hui ?

L'ARCHITECTE. L'Assyrie qui est le plus grand empire du monde occidental dans sa lutte contre la barbarie du monde oriental...

L'EMPEREUR. Bougre d'âne ! C'est le contraire !⁴¹⁶

Por otra parte esta obra representa, a nuestro entender, la vuelta a *Babilonia*,⁴¹⁷ capital del imperio imaginario de Arrabal desde su tierna infancia, y continuación simbólica de su primera novela autobiográfica *Baal Babylone*.

Aparte de todos estos nombres de resonancias míticas, el hecho de que se aborden en la obra temas como el sacrificio y el canibalismo nos conecta igualmente con ritos arcaicos, concretamente los del dios Baal.

La historia también nos proporciona una información interesante en cuanto a los graves conflictos políticos y de poder que enfrentaron a Babilonia y a Asiria, una mezcla de atracción y repulsión histórica, como la propia relación ambivalen-

⁴¹⁶ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 14.

⁴¹⁷ Querriamos precisar igualmente que *Babylone* era el nombre de un pequeño teatro de la *rive gauche* en el que « un nouveau théâtre » apareció entre 1947 y 1953, donde se llevaron a la escena obras de autores como Samuel Beckett (1906-1989), Eugène Ionesco (1912-1994), Arthur Adamov (1909-1970) y Jean Genet (1919-1986). Teatro que, como sabemos, fue calificado por los críticos, de modo apresurado, de « théâtre de l'absurde ».

te que se establece entre el autor-adulto –L'Empereur d'Assyrie– y su memoria-niño –Baal Babylone–.

L'EMPEREUR. Comment veux-tu que nous arrivions à...

L'ARCHITECTE. À Babylone.

L'EMPEREUR. (*Effrayé*). D'où sors-tu ce mot ? Qui te l'a appris ? Qui vient te voir pendant mon sommeil ? Il se jette sur lui et l'étrangle à demi.

L'ARCHITECTE. C'est toi qui me l'as appris.

L'EMPEREUR. Moi ?

L'ARCHITECTE. Oui, tu as dit que c'était l'une des cités de ton empire d'Assyrie.⁴¹⁸

Aunque Arrabal niegue su conocimiento de Artaud por esta época y que, de haber sabido que el gran autor y teórico del teatro había hablado de emperadores asirios, habría cambiado su título, lo cierto es que Antonin Artaud definía de esta manera el teatro de la crueldad que preconizaba.

Il ne s'agit pas de cette cruauté que nous pouvons exercer les uns contre les autres en nous dépeçant mutuellement le corps... ou tels des empereurs assyriens, en nous adressant par la poste des sacs d'oreilles humaines... Nous ne sommes pas libres. Et le Ciel peut nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre cela.⁴¹⁹

⁴¹⁸ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 12.

⁴¹⁹ Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin* [1938], Paris, Gallimard, col. Idées, 1974, p. 21.

Lo cierto es que en su entrevista con Alian Schiffres reconoce Arrabal que Artaud lo había previsto todo y ya había hablado del Emperador de Asiria.⁴²⁰

No obstante debemos precisar que la intención de Artaud, a pesar de que su propia teoría resulte críptica y enigmática por momentos, era evitar escenas como la del final de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* en la que el Arquitecto, como sabemos, se deja llevar por pulsiones caníbales. Una vez más Arrabal va más lejos que el supuesto maestro, retiene sólo las imágenes y, como un niño travieso, aprende voluntariamente la lección del revés.

Finalmente querríamos señalar que existen en la obra numerosos ecos míticos que constituyen los pilares o cimientos de nuestra civilización y nuestra cultura. Dichos elementos nos recuerdan claramente al universo mitológico de la Antigua Grecia.

En este sentido se podría considerar la obra como un viaje iniciático en el que se dejan vislumbrar las huellas de tantos otros periplos épicos y míticos, como los homéricos de Ulises guiado por Hermes (que es además el padre más verosímil de Pan).

Es evidente que en esta obra encontramos este mismo esquema arquetípico. No obstante esta obra da buena cuenta de toda la complejidad del pánico, como hemos intentado demostrar, ya que actualiza, por medio de una fértil intertextualidad, toda una serie de referencias literarias esenciales que conforman el imaginario occidental.

⁴²⁰ Schiffres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, Op. cit., p. 72.

C'est bien en effet sous le signe d'une liberté sans entrave rhétorique que s'inscrit l'étonnant dialogue de l'Architecte et de l'Empereur d'opérette dont les références traversent, de l'Antiquité à nos jours, tout un plan de l'imaginaire littéraire occidental : structure épique imitée de l'Odyssée, canevas conventionnel tiré de Robinson Crusoé aussi bien que de la Tempête de Shakespeare ; personnages qui rappellent Prospero et Caliban ou les tragi-comiques Estragon et Vladimir de Beckett (voir *En attendant Godot*), avant de relever de l'anonymat des figures de Kafka, empêtrés qu'ils sont dans le labyrinthe administratif de leur improbable procès.⁴²¹



⁴²¹ Gourvennec, Patrick, « Architecte et l'Empereur d'Assyrie (I) », *Op. cit.*, p. 112.

{10.4}. FOUR ROSES FOR LUCIENNE {1967}
DE ROLAND TOPOR

ROLAND Topor parece sentirse cómodo en una multitud de modos de escritura diferentes. Una mezcla de géneros que desafía de nuevo las normas clásicas, pero que le confiere un aspecto de absoluta modernidad.

El denominador común seguirá siendo esa libertad de tono y de imaginación. No obstante, aunque Topor cultivara todos los espacios del arte y la literatura, un terreno especialmente fértil para el autor es el de la *nouvelle* o relato corto.

De todos los libros de relatos cortos sobresale *Four roses for Lucienne*, donde se alternan la narración en primera y tercera persona y donde encontramos un florecimiento especial de las premisas pánicas.

En la contraportada de la edición de bolsillo de este libro encontramos la siguiente reseña bibliográfica anónima, escrita probablemente bajo la algarabía de la muchedumbre estudiantil que tomaba las calles parisinas en ese mayo ya mítico, que no por irónica –flaco favor le haría el editor incluyendo un juicio tan demoledor sobre la obra– nos parece menos significativa.

De este modo el autor se presta a un juego, permitiendo la inserción de un juicio de valor y una apreciación moral sobre su obra, denuncia de forma encubierta a esa parte de la crítica que establece, según esquemas pétreos de pensamiento,

lo que es o no literatura e intenta dirigir nuestras voluntades sobre lo que debemos o no tener en nuestras bibliotecas.

Sans être totalement dénuées d'invention, ces 43 nouvelles n'ont aucun intérêt. D'un humour macabre et volontairement déséquilibré, souvent érotiques, parfois antireligieuses, elles n'ont pas leur place dans nos bibliothèques.⁴²²

Estaríamos pues frente a uno de esos libros de usar y tirar, o lo que quizá hubiera satisfecho más los refinados gustos del autor, un libro para consumir mientras se alivian ciertas necesidades corpóreas.

Sin embargo, bajo esta pretendida liviandad o ligereza de espíritu propia de la denominada literatura menor, subyacen toda una serie de cuestionamientos de extrema gravedad y de honda calada, que hacen que nuestra risa se tuerza por momentos y que, tras la lectura de esos relatos, se apodere de nosotros un tremendo desasosiego.

Se trata de una serie de cuarenta y tres relatos, de longitud y temática variable, pero donde encontramos las constantes de toda la obra toporiana.

El título obedece al relato homónimo, el decimosegundo, en el que descubrimos que Lucienne es la esposa de Dan—protagonista y narrador— y *Four roses* es la marca de *bourbon* elegida para alcanzar un estado de embriaguez que le haga soportable la visión monstruosa de su bienamada.

Sin duda Topor se siente especialmente cómodo cultivando este tipo de género literario pues el relato corto, por su

⁴²² Topor, Roland, *Four roses for Lucienne* [1967], Paris, Christian Bourgois/10-18, 1978.

inmediatez y brevedad, le permite entrar en la ficción de sope-
tón, con una tremenda agilidad, y salir de la misma con el
mismo apremio, para así tratar de muchos temas que le intere-
san y sobre todo para sacudir nuestra conciencia y despertar
nuestra imaginación.

Desde el título de la obra asistimos pues, sin más preám-
bulos, a la desmistificación de la mujer y esposa –y por consi-
guiente de la institución del matrimonio– como dechado y
salvaguarda de virtudes y belleza, entendidas en un sentido
clásico.

Observamos por tanto que el humor corrosivo y denun-
ciador del autor surge por la presencia de lo inesperado, la
brusca ruptura de tono, la falta de adecuación de la situación
evocada a menudo dramática, la forma de reaccionar grotesca
de los personajes y el contraste entre lo que el personaje dice y
lo que debería decir, en loor de las mínimas normas de socie-
dad y demás convenciones culturales y preceptos religiosos.

La pauvre Lucienne n'était pas méchante. Elle était laide, simplement. Des traits grossiers, un nez immense, des cheveux filasses, des seins en berne, des jambes s'évasant dans le mauvais sens, et dans tout ce gros corps adipeux, pas un atome de charme.

Certains hommes épousent une femme parce qu'elle représente leur idéal de beauté, d'autres parce que c'est une amie d'enfance, d'autres parce qu'ils la trouvent intelligente, d'autres encore par peur de la solitude et que n'importe quoi vaut mieux... Cela avait été mon cas. Mais après cinq années de mariage, la solitude me paraissait mille fois préférable à son odieuse présence.

Affublé de ce monstre, la vie ne m'était plus supportable qu'à l'aide de quelques verres de raide, sans trop d'eau.⁴²³

Aparte de mostrarnos el desdoblamiento del personaje entre lo que es y lo que le gustaría que fuera, Topor ataca a través del humor más corrosivo los pilares de la sociedad occidental, basados esencialmente en relaciones de poder, en este caso familiares.

Otros dos ejemplos significativos, por tratar de temas considerados tabú por las mentes bienpensantes, que pretenden dirigir el rumbo de nuestras vidas, serían el relato *En suisse* donde se trata el tema del canibalismo, *La classe dans l'abîme* donde aparece la crueldad con los niños y *Accident* donde se ridiculiza la figura de Cristo y sus milagros.

En el primero Phil, Georges y Henri están perdidos en la nieve a la espera de ser rescatados. Phil tiene una pierna congelada y apenas puede moverse. La situación se extrema y el hambre hace que Georges y Henri resuelvan ir cortando trozos de la pierna insensible del tercero en discordia mientras éste duerme.

Después de asada y cuando se disponen a comer tan succulento manjar, Phil se da cuenta de que ese sabor le es familiar. Los otros intentan justificarse:

Bon, on aurait peut-être mieux fait de t'avertir, d'accord. Ce n'est quand même pas la peine d'en faire un drame.⁴²⁴

⁴²³ *Ibid.*, pp. 59-60.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 13.

Acabada la pierna del mutilado Phil, los otros dos intentan que la que le queda se le congele a su vez, desarropándolo por la noche, hasta que se deciden a atacar y descubren con desprecio que la segunda pierna estaba casi enteramente terminada y exclama el narrador:

Ce cochon de Phil l'avait mangée en suisse!⁴²⁵

La classe dans l'abîme es sin duda uno de los relatos con un humor más corrosivo por tratar de una situación grotesca en el momento en que unos niños se enfrentan con la muerte.

La historia nos cuenta cómo un autocar que transportaba a los niños de una escuela cae por un terraplén. Muchos niños están muertos y otros gravemente heridos. El conductor yace sobre el volante con el pecho abierto. El profesor, el señor Laurent, comienza a dar la clase normalmente mientras vienen a socorrerlos.

– Allons, allons, les enfants, du calme s'il vous plaît ! Silence, silence, chut !... Allons, du calme. Merci. Nous allons faire un peu de conversation. Cela ne nous fera pas de mal. La conversation est excellente pour le vocabulaire et pour les nerfs. Alors c'est entendu ? Je ne veux ni plainte ni gémissement. Sinon, je serai obligé de vous punir. Ne m'y obligez pas. Ce n'est agréable ni pour vous ni pour moi.

« Alors je commence. Ne répondez pas tous à la fois. Levez la main avant de parler. Bien. Où sommes-nous ? Sommes-nous à l'intérieur ou à l'extérieur ? » (Un petit garçon qui a la tête passée à travers le pare-brise hurle : « Je ne sais pas ! »). [...] (Les gémissements des enfants vont crescendo. Monsieur Laurent a été obligé de hurler les dernières

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 16.

questions pour se faire entendre. Furieux, il emprunte l'allée centrale pour aller châtier les perturbateurs. La position inclinée du car rend sa progression difficile. Une jambe tendue le fait trébucher. Monsieur Laurent donne une gifle à l'élève. La tête se détache et va rouler au fond du car. Monsieur Laurent, préoccupé, regagne péniblement sa place. Au passage il attrape quelque chose qu'un élève est en train de porter à sa bouche. « Confisqué », dit-il. Il regarde l'objet et le jette. C'est une langue. Dehors, la vie de la nature reprend. On entend chanter un oiseau, meugler une vache. Les mouches, entrées par les fenêtres aux vitres brisées, passent gaiement d'un écolier à l'autre.)⁴²⁶

Topor, preguntado por el significado de este relato, responde entre risas que la elección de dicho tema no quiere decir que sea partidario de ese tipo de accidente y que cogió a los niños como ejemplo del mismo modo que habría podido hablar de sexo o de la muerte. El autor no se define como un cronista de la realidad sino como un explorador del imaginario colectivo.

Nous avons toutes sortes de fantômes, de rêves, de façons de penser, qui font partie intégrante de l'imaginaire. Je ne suis pas un chroniqueur de la réalité, je suis plutôt un explorateur de cet imaginaire. De même, je n'ai pas peur de mes dessins, parce que ce sont justement des dessins, des images inventées. De même encore, je n'ai pas peur de ce que j'écris, parce que ce sont des fictions, des mots, et pas des documents ou des articles.⁴²⁷

⁴²⁶ *Ibid.*, pp. 28-32.

⁴²⁷ Boncenne, Pierre, «Entretien de Roland Topor avec Pierre Boncenne», in *Lire, Op. cit.*, p. 109.

En *L'Accident* asistimos a un trastocamiento irrisorio de la historia sagrada:

Jésus s'engagea résolument sur la surface du lac de Tibériade. Les apôtres, encore incrédules, observaient les pieds du Sauveur. Jésus marchait sur les eaux ! Il n'enfonçait pas d'un millimètre. Les yeux levés vers le ciel, il semblait avoir oublié l'endroit où il se trouvait.

Un hurlement jaillit de la poitrine des apôtres. Trop tard.

Jésus n'avait pas remarqué la peau de banane. En moins de temps qu'il n'en faut pour le supposer, il glissa et se rompit la nuque sur la crête d'une vague.⁴²⁸

Estas consideraciones humorísticas en torno a acontecimientos de la vida de Cristo rozan siempre la blasfemia, con el fin de alcanzar la liberación de las normas y preceptos impuestos por la religión.

Topor se esfuerza por luchar contra esa imagen de Dios intransigente. A su entender, del mismo modo que debemos rechazar que la mentira aceptada del arte se tome por la Verdad, también hemos de impedir que la mentira aceptada de la religión se tome por la única verdad.

Una de las instituciones que de forma más vehemente ataca el autor es la familia (o la a menudo hipócrita relación entre padres e hijos), precisamente por presentarse como prototipo ideal de vida social. Si a todo esto le añadimos una pequeña o gran dosis sexual, el resultado no puede ser más contundente.

El relato titulado *Conte de Noël* resume a la perfección los recursos humorísticos vehiculados por el autor, centrados esencialmente en el contraste que se establece entre lo que uno

⁴²⁸ Topor, Roland, *Four roses for Lucienne*, *Op. cit.*, p. 51.

espera al leer el título y lo que realmente sucede, entre lo que debería ser –según las reglas imperantes en la sociedad– y la sorpresa de lo que resulta ser; amén de hacer evidentes, entre otros factores, los esclerosados e incluso anquilosados convencionalismos vigentes en torno a la sexualidad «normalizada».

Topor, en su deseo de romper con los convencionalismos imperantes en nuestra sociedad y los arquetipos o tipologías a menudo falsas y prejuiciosas en torno a la homosexualidad, nos muestra a un Papá Noel homosexual y con claras inclinaciones pedófilas, aunque termine por decantarse por el padre, sin duda más acorde con sus gustos viriles.

Vemos por otra parte como la pasividad sexual que se le suele atribuir a las personas afeminadas es subvertida, siendo este peculiar Papá Noel el que penetre sexualmente al verdadero papá, cuya sexualidad no se cuestiona. Un padre que, ante la ausencia de su mujer, como si la estratagema estuviera previamente calculada, parece aceptar el juego con la excusa del sueño en el que está sumido.

A las doce en punto de la noche de Navidad, el pequeño Henry espera a hurtadillas a Papá Noel con el fin de pedirle un vagón de correos para su tren eléctrico. Sin embargo su alharaca se torna de inmediato en perplejidad y desilusión ya que, en vez del fornido y bonachón héroe infantil, se encuentra con otra imagen hartamente distinta. Y además cecea, lo que, mostrado gráficamente por medio de la distorsión de los fonemas, contribuye sobremanera a la hilaridad del pasaje.

Bouh, fit-il d'une voix de fausset, et en zozotant, ze me çuis tout çali ! [...] Oh ! le raviçant petit garçon ! Bonzour petit garçon !
Bonjour Père Noël...

Le petit Henry était interloqué. Ce n'était pas ainsi qu'il imaginait le Père Noël. Celui-ci était jeune, et plutôt maniéré.

Viens t'asseoir çur mes zenoux... Ze te donnerai des bonbons.

Le Père Noël s'était assis sur le rebord de la cheminée. Henry s'empressa d'obéir. Les bonbons étaient délicieux, et les caresses qui les accompagnaient douces, très douces...

Où sont tes parents ? Demanda le Père Noël d'une voix insidieuse.

Maman est à la montagne, et papa dort dans sa chambre, expliqua sérieusement le petit Henry.

Très bien ! Alors ze vais dire bonzour à ton papa. Recouce-toi et çois çase.

A pas de loup, l'homme en rouge se glissa dans la chambre du papa d'Henry. Sans faire de bruit, il ôta ses grosses bottes et pénétra dans le lit. Le père, endormi, balbutia :

Qui est là ?

C'est le Père Noël, fit le Père Noël.

Et il le sodomisa.⁴²⁹

Desde el punto de vista literario, aparte de las consideraciones humorísticas ya reseñadas y de su claro valor de revulsivo social, estamos frente a una parodia finamente orquestada del tipificado «cuento para niños».

Concluiremos este análisis selectivo destacando que una vez más el autor intenta desprenderse de los tópicos y las férreas normas que rigen, no sólo la sociedad y la cultura, sino igualmente la creación literaria y que, en pos de un ennoblecimiento de la Literatura, no hacen sino empobrecerla.



⁴²⁹ *Ibid.*, pp. 100-101.

[10.5]. LA VÉRITÉ SUR MAX LAMPIN [1968] DE ROLAND TOPOR

ESTA breve historia ilustrada publicada en 1968 está compuesta por 68 dibujos en los que vemos al protagonista Max Lampin en las más disparatadas situaciones. Cada imagen viene acompañada de una frase o de un pequeño texto que aparece bajo la misma, en la que el narrador nos cuenta algo de la cotidianidad del anti-héroe de la historia, que está relacionada con los instintos más bajos del personaje.

Los dibujos, que incluimos en nuestra Galería Pánico, parten todos de un esquema similar en el que vemos al protagonista dibujado de medio cuerpo hacia arriba generalmente. Raras son las excepciones en las que lo vemos de espaldas o solamente de cintura para abajo. Aparte del único personaje de la historia, los dibujos reproducen igualmente otros objetos, animales o seres que ilustran las características de este ser despreciable.

Max Lampin es un personaje que obedece al estereotipo de funcionario de clase media, de mediana edad igualmente, vestido con traje chaqueta de rayas, camisa abotonada hasta el cuello y corbata, de poco pelo, cara ovalada y gafas redondas. Sería el prototipo básico del hombre de doble moral que ofrece una imagen social completamente distinta a sus más viles pasiones.

Los 68 episodios de la historia son los siguientes:

Max Lampin est un fumier.

Max Lampin est une ordure.

Max Lampin est une crapule.

Max Lampin se touche dans les cabinets.

Max Lampin salit tout ce qu'il touche. Tout ce qu'il touche pue.

Max Lampin pète tout le temps.

Max Lampin a des boutons répugnants plein la gueule.

Max Lampin est une capote anglaise pleine de glaviots.

Max Lampin répand une odeur infecte autour de lui.

A bas Max Lampin. Crève charogne.

Max Lampin est une ordure de fumier de saloperie de merde.

Max Lampin chie partout.

Max Lampin est un voleur, un mouchard, un SS.

Max Lampin canaille aux mains rouges de sang.

Max Lampin pue des oreilles et des narines comme du cul.

Max Lampin a la chiasse parce qu'il a bouffé trop de merde.

Max Lampin a des morpions qui lui bouffent la bite.

Max Lampin gros cul couilles molles.

Max Lampin crapule ordure qui donne envie de dégueuler à tout le monde.

Max Lampin foutu con sent le purin.

Max Lampin con au cul moisi.

Max Lampin bave sur sa chemise et pisse sur son froc.

Max Lampin a une tête de nœud qui dégouline du sperme rance.

La mère de Max Lampin est une sale putain ignoble qui se fait enculer par tout le monde.

Max Lampin boit de la pisse et se fait sucer par les flics.

Max Lampin pue de la gueule et sa langue est pleine de vers.

Max Lampin est un sale rat couvert de pustules et de morve.

Max Lampin se rentre des canettes de bière dans le cul et puis il fait la danse du ventre devant la glace.

Max Lampin a les yeux pleins de caca, et le soir, ils sont pleins de merde.

Max Lampin a la morve qui lui descend dans le cou.

Max Lampin charogne rongée de vermine en train de pourrir.
Max Lampin a la pine pleine de pus.
Max Lampin a de la merde entre les doigts du pied.
Max Lampin on te pisse à la raie
Max Lampin on va te foutre plein de merde dans la gueule
chiée.
Max Lampin, sale fumier on va te crever.
Max Lampin on va te murer la gueule saloperie.
Fumier ordure cul crado Max Lampin crève.
Max Lampin immonde porc on va te foutre dans la merde
avec du purin jusqu'aux cuisses.
Crie dégueulasse salaud crève chiotte Max Lampin.
Max Lampin est noir de crasse grouillant de vers.
Pine dans le cul merde enculé Max Lampin.
Max Lampin est une raclure de pissotière, il saigne du cul.
Max Lampin est plein de dégueulis.
On va te chier sur la langue putain de Max Lampin.
Max Lampin a des étrons à l'intérieur de la tête.
Con merdique voleur salaud Max Lampin dégueulasse.
Max Lampin est recouvert de chancres pleins de pus.
Max Lampin a le ventre plein de ténias.
Max Lampin dans le cul chie merde cuisse.
Max Lampin lèche le sexe des vieilles putains grasses sur un
tas de fumier grouillant de vers blancs.
Max Lampin se branle avec la balayette des chiottes.
Max Lampin suce les mouchoirs sales des tuberculeux.
Max Lampin sale ordure qui se fait enfiler dans les chiottes
par des rats pleins de croûtes.
Max Lampin crève ordure.
Max Lampin crève fumier.
Max Lampin est couvert de sperme dégueulé avec de la mer-
de dans le cul.
Max Lampin crève pourri vendu.
Max Lampin bouffe ses crottes de nez.
Max Lampin crève mouche à merde dégueulasse.
Max Lampin crève.

Max Lampin crève.
Max Lampin crève.
Max Lampin crève.
Max Lampin crève.
Max Lampin crève.
Max Lampin crève.
Max Lampin crève.
Max Lampin crève.^{43º}

Vemos que este enigmático relato o historieta ilustrada empieza, como nos tiene acostumbrados Topor, *in medias res*. Nada sabemos de la identidad real del personaje ni de su vida anterior al momento de ficción que compartimos.

La primera característica del antihéroe es definitoria para todo lo que va a seguir y nos presenta en cierto modo el contrato de lectura o del mundo de fantasía que se nos propone. Al ser calificado inicialmente de «estiércol» y de «basura», se abre un campo semántico específico relacionado con las heces y los excrementos: el olor de los mismos, el orificio por donde se expulsan etc.

Posteriormente se pasará revista al resto de humores del cuerpo, relacionados tradicionalmente con la categoría de lo abyecto, la inmundicia o la escoria y que están proscritos por la moral y la cultura: los mocos, la orina, el esperma. Entraríamos de este modo sin previo aviso en la categoría de lo indecible, de lo inefable, de lo que forma parte de los bajos instintos del hombre.

En este relato el autor nos propone por tanto de forma minuciosa otro viaje, a través de Max Lampin, por el territorio corporal en lo que éste tiene de excrecencias y desechos, en su

^{43º} Topor, Roland, *La Vérité sur Max Lampin* [1968], in *Un beau soir, je suis né en face de l'abattoir*, Paris, Denoël, 2000, pp. 7-16.

parte más física, un recorrido de lo íntimo en definitiva que no deja de ser un recorrido cultural a contracorriente.

Por otra parte volvemos a encontrar ese cierto placer infantil de decir lo que está prohibido, de verbalizar sin tabúes y con las palabras exactas todo ese léxico relacionado con el cuerpo y condenado por todos los preceptos del saber estar y saber vivir.

El resultado es un fuerte contraste entre el personaje que tiene un aire anodido, indiferente y aburrido y los calificativos que se le atribuyen. Esa fuerte oposición es generadora de un humor corrosivo, que pretende hacer tambalear los pilares de la sociedad, desvelando de este modo su hipocresía, y que conduce por otra parte a la alienación del hombre, a que éste se avergüence de su propio cuerpo como algo sucio y despreciable. Una cultura que tiende hacia la uniformidad del ser y la perfección corporal, convirtiendo en monstruos y seres viles a aquellas personas que no entran en esos cánones de belleza o de comportamiento falsamente higienista y saludable.

Desde el punto de vista del lenguaje la interpretación se complica. Por una parte, el texto escrito a mano, con una caligrafía calculada y colegial, amanerada, unas frases repetitivas, una sintaxis pobre y desarticulada y un lenguaje que bascula entre lo muy popular y lo infantil, entre el insulto y la blasfemia, entre la frase hecha y la amenaza, contribuye a acentuar ese contraste entre texto e imagen, entre personaje y atributos, entre parecer y ser, entre interior y exterior, entre público y privado, entre ficción y realidad. Topor asevera en su libro de máximas y pensamientos titulado *Pense-bêtes*:

Le langage populaire, avec son radotage obsessionnel, sa pauvreté de vocabulaire, sa manie fastidieuse d'énumérer les

détails superflus, sa dépendance du concret, voilà d'où surgit soudain la poésie sans crier gare.⁴³¹

En este sentido el texto sirve a su vez de revulsivo social, trata de eliminar las connotaciones sociales negativas que parasitan al lenguaje. Se enfrenta a las categorías de lo impropio, a la escisión entre lenguaje culto y vulgar. Se opera por tanto igualmente y de manera insidiosa una revalorización poética de lo vulgar en su sentido etimológico, en cuanto que representa realmente al pueblo, en cuanto que designa aquellas parcelas de la realidad fácilmente reconocibles por todos los seres humanos. Se trata en suma de un intento de eliminar fronteras sociales, de definir sin tapujos las cosas por su nombre, para que estas palabras dejen de tener connotaciones morales añadidas de pecado, vulgaridad, vileza o clandestinidad.

Les mots étrangers, sans permis de séjour, on les reconduit à la frontière linguistique. Les clandestins qui demeurent sont féroce­ment exploités.⁴³²

La repetición sutil pero constante de ciertas palabras —como crápula, basura, estiércol, mierda, culo, cagar, etc.— van minando de tal manera el texto que lo cargan de violencia y lo precipitan hacia el abismo. Le confieren además un ritmo acelerado que anuncia su propia desaparición, arrastrando a su vez al propio personaje hacia la muerte, el asesinato y la nada.

Pero por otra parte no hay que olvidar que este lenguaje, que puede aparentemente ser inofensivo, se vuelve intolerante

⁴³¹ Topor, Roland, *Pense-bêtes*, *Op. cit.*, p. 13.

⁴³² *Ibid.*, p. 17.

por momentos cuando define al personaje como desecho, escoria y mierda que debe ser eliminada.

Se crea de este modo una gran brutalidad, maldad y agresividad, muy peligrosas en potencia, que no posee el lenguaje en sí, pero que, utilizado por ciertas personas y en ciertos discursos sectarios y excluyentes, desvela sus temores, su miedo al otro, su cólera y su virulencia.

Este lenguaje claramente sexista y homófobo insiste sobremanera sobre una parte del cuerpo relacionada con la sexualidad homosexual: el culo, con connotaciones añadidas de lo excrementicio: «pine dans le cul merde enculé Max Lampin [...] saigne du cul». En efecto desde la mitad del relato el lenguaje ya ha adquirido una fuertes dosis de violencia y expresa claramente los deseos de aniquilación y asesinato del protagonista: «Max Lampin, sale fumier on va te crever», anticipación anunciadora del propio final.

Estaríamos por otra parte ante una reivindicación de la corporeidad de la persona, de la fisicidad del ser, de la exacerbación de los sentidos, que pasa por la recuperación de los olores corporales, por el rechazo del disimulo y la ocultación de la esencia del ser, que no es otra que su propio cuerpo y todas las emanaciones que de él se desprenden.

No obstante el narrador no sólo nos presenta una imagen execrable y vitanda de Max Lampin, desde el punto de vista físico y corporal, sino que en correlación con la misma se encuentra su baja catadura moral, puesto que esa represión que oculta el personaje engendra a su vez características involucionistas, xenófobas, fascistas o depredadoras.

Asistimos por tanto a una violencia en ambos sentidos y básicamente a través del lenguaje y de lo excrementicio, gene-

rada por la no aceptación del otro: la más evidente del narrador hacia el personaje –por su falsedad, su doblez y su colaboración con un régimen social o político corrupto– y la más sutil del personaje hacia el narrador, por su vulgaridad, su inferioridad y su incultura.

En el fondo pesa un gran pesimismo sobre todo el relato, pues no hay diálogo ni comunicación y la única salida al conflicto que se plantea es la agresividad, el rechazo y la muerte. Al final el lector está dividido entre el héroe y el narrador y termina inclinándose hacia la aparente y posiblemente engañosa debilidad de Max Lampin.



[10.6]. LA CUISINE CANNIBALE [1970]

DE ROLAND TOPOR

ROLAND Topor trata en toda su obra temas casi filosóficos y de clara índole antropológica y universal, como el canibalismo presente en *La cuisine cannibale*. Se trata de otra serie de relatos cortos relacionados con uno de sus temas preferidos, la comida y el arte del buen comer. Aquí, bajo esa constante capa del humor más corrosivo y vitriólico, nos enfrentamos a un recetario o a un tratado sobre la especie humana bajo el ángulo preciso de su « qualité comestible ».⁴³³ Así el narrador explica en la *Introduction* las ventajas de la carne humana, comparándola a la del resto de animales, antes de pasar a su cuidada selección de platos.

La chair du porc, plus grasse, est de digestion difficile. Elle ne convient qu'aux hommes qui font beaucoup d'exercice ou qui sont astreints journallement à un effort physique considérable.

Le veau, le bœuf, le mouton, donnent une viande légère, dont la principale qualité est la facilité de digestion. Elle est tendre, évidemment, mais d'une saveur fade, végétale, et en tout cas très peu nutritive. Quant à l'enrichissement moral : zéro.

⁴³³ Topor, Roland, *La cuisine cannibale* [1970], Paris, Balland, coll. Point-Virgule. 1986, p. 9.

L'homme est le meilleur aliment de l'homme, et l'on s'en apercevra un peu plus chaque jour. Qu'est-ce que l'espèce humaine sinon un élevage « laissé en friche » [...]. Qu'est-ce qu'un cadavre, sinon de la nourriture abandonnée aux vers ?⁴³⁴

Pero no todos los humanos son comestibles, hay algunos que son impropios al consumo y es fundamental saber discernir si se trata de una buena carne. Para ello el autor nos deleita con algunos consejos o principios preliminares, que constituyen los rudimentos de un nuevo arte del buen comer y que desafían obviamente los imperativos sociales unánimemente reconocidos desde su misma enunciación. Es evidente por otra parte la apología del tabaco y el alcohol.

Un sujet féminin sera, sauf exceptions dues à certaines professions, préférable à un sujet masculin.

Un sujet fumeur est souvent plus sain, et son goût plus fin, qu'un sujet non fumeur.

Certaines maladies, comme le diabète, par exemple, peuvent être une véritable bénédiction pour le gourmet (cf. les alcooliques et leur savoureuse cirrhose du foie).

Un sujet trop sportif risque d'être in mangeable (et imbuvable).

[...] Laissons donc à l'amateur la joie de découvrir seul que la famille humaine, sa famille, est vaste, généreuse et variée.

Peut-être alors, pour lui, le repas reprendra-t-il sa fonction véritable, qui est essentiellement culturelle et humaniste.

Peut-être le mot « amour » redeviendra-t-il, dans sa bouche, la clef ambiguë qui ouvre le cœur ou l'estomac.

C'est la grâce que je vous souhaite.⁴³⁵

⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁴³⁵ *Ibid.*, pp. 11-12.

A través de estas simples recetas, el autor hace un repaso de sus temas predilectos y un recorrido por todos los estamentos sociales y culturales. He aquí un ejemplo de receta de los más sorprendentes por tratar de los bebés, tema totalmente tabú en nuestra sociedad como ya hemos señalado con anterioridad.

BÉBÉ À LA BRISSAC. Coupez le bébé en tranches ou morceaux pas trop épais ; faites prendre un peu de couleur dans du beurre chaud, puis ajoutez-y des échalotes et du persil hachés fin. Laissez le tout cinq minutes, saupoudrez d'une cuillerée de farine, et lorsque la farine est mêlée à la viande, mouillez d'une larme et d'un verre de lait. Salez, poivrez, et laissez cuire pendant une heure. Dix minutes avant de servir, ajoutez une cuillerée de sirop contre la toux.

Cette manière d'accommoder les bébés est excellente, car loin de durcir l'âme, elle l'attendrit.⁴³⁶

Toda una serie de extractos de supuestas noticias de prensa (con la consiguiente variedad en la tipografía y disposición de la páginas, ya que aparecen a veces en sentido horizontal y no vertical como el resto del libro, por lo que hay que girarlos para poder leerlos de manera adecuada) que parodian, a través de un humor vitriólico, el tipo de enunciado periodístico, concretamente de *faits-divers* o sucesos macabros, completan el panorama. Veamos algunos de los ejemplos:

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 29.

**Le rescapé du « Kiroto » a conservé
un doigt du mousse**

en souvenir

Pour gagner son pari⁴³⁷

**LECARABIN CROQUE
LE CADAVRE**

L'ogre du Ventoux

N'AIMAIT PAS L'AIL

Le monstre a salé

sa victime avant de la dévorer⁴³⁸

L'AMANT DE JOSETTE

n'a pas digéré sa femme

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 58.

Le dentiste buvait LE SANG de ses patientes :
il est en prison⁴³⁹

La désespérée met sa tête
dans le four,
SON FILS ALLUME LE GAZ

LE FAUX PRETRE
faisait manger
de la chair humaine
à ses fidèles⁴⁴⁰

UN BIBERON A PERMIS D'IDENTIFIER
le mangeur de nourrissons

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 84.

Devenue folle⁴⁴¹
elle jette
SES YEUX

dans
le bouillon

Il mange sa femme...
et meurt
EMPOISONNÉ !

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 98.

Les cendres de la grand-mère

avaient servi à faire⁴⁴²

LE GÂTEAU

**Christian (4 ans) ne voulait pas
manger sa soupe :**

sa mère le fait cuire

IL TROUVE

une oreille dans sa choucroute

Une femme atrocement mutilée

Découverte dans LA CANTINE DE L'USINE : il y avait de

La blanquette

au menu⁴⁴³

⁴⁴² *Ibid.*, p. 112.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 121.

Estos sorprendentes ejemplos nos dan debida cuenta de la diversidad tipográfica formalmente pánica.

Amén de las propias recetas, los anuncios publicitarios se completan por algunos consejos, máximas pseudo-filosóficas o aforismos del autor, pequeñas narraciones u otro tipo de vivencias que se pretenden autobiográficas en algunos casos y que aparecen en cursiva para diferenciarlos de los demás tipos de texto, narrados a veces en primera persona y otras muchas en tercera. Esta otra tipología de textos reproduce un exquisito lenguaje de *gourmet*, sibarita y amante de los buenos manjares.

*Je voudrais disposer pour quelques instants de la plume d'un Brillat-Savarin pour vanter les qualités d'un bon bras d'alpiniste, cuit dans le plâtre.*⁴⁴⁴

*J'ai cherché à connaître la recette du « vieux à l'ancienne », en vain. C'est peut-être dommage.*⁴⁴⁵

*La plus émouvante viellarde de ma vie, je l'ai mangée sur une terrasse, au bord d'un lac en Amérique du Sud. Le vent, changé d'ail, de menthe et de café qui soufflait de la terre ne parvenait pas à étouffer la saveur de cette vieille-là. Bien des années ont passé depuis ce repas que rythmait la prière d'un jeune abbé en colère, je ne l'ai pas oublié.*⁴⁴⁶

Como podremos imaginar los sabrosos juegos de palabras, homófonos y homógrafos, se le resistirían al traductor más voraz.

*L'homme est assez difficile à conduire à l'abattoir car il est capricieux et peu intelligent.*⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 90.

*Rappelez-vous que le pompier mort n'aime pas l'eau.*⁴⁴⁸

*D'un côté, la formidable assemblée des gourmets et de l'autre, chétive et rougissante, la crème des hommes.*⁴⁴⁹

*Qui saura dire les délices d'un technicien à la crème, d'un curé de campagne, d'une brochette de moines, de verrues râpées aux ciboulettes, ce glorieux animal qui se donne entièrement à son semblable, de la chair à la peau, en passant par son sang, sa graisse, ses intestins, ses pieds, son foie, se voit souvent refusé par les siens qui lui préfèrent d'autres espèces. Son déclin commence peut-être.*⁴⁵⁰

*Pour réussir les enfants de Marie : ne faites pas bouillir à gros bouillons l'eau de la cuisson, mais maintenez-la frémissante.*⁴⁵¹

*Pour rendre bien tendre une nurse anglaise qui a tendance à protester : mettez-la dans une marmite propre, bouchez et secouez fortement jusqu'à ce que la nurse ait retrouvé l'humeur idéale.*⁴⁵²

*Un bon conseil : ne vous énervez pas en farcissant un obèse, ne vous dites pas d'avance que vous allez le ratez. Être une bonne petite ménagère est une chose, une autre est d'intoxiquer sa famille sous prétexte qu'il ne faut rien gâcher.*⁴⁵³

Como vemos el libro es riquísimo en registros, pues una vez más encontramos los succulentos dibujos pánicos de clara factura neosurrealista, donde un hombre se dispone a engullir

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 104.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 108.

su propio pene convertido en mujer-sirena, otro hombre vestido se come a modo de tajada de sandía un trozo de vientre, que acaba de cortar con un cuchillo de una mujer desnuda en aparente estado avanzado de gestación, o dos cabezas de hombre devoran en ostentosas dentelladas los glúteos de una mujer mientras ésta les aprieta la cabeza con las manos.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

En este libro de relatos toporianos asistimos de nuevo a esta desmistificación de todo lo que se considera sagrado o tabú tanto social como culturalmente. A nuestro modo de ver se trata sin duda de la gran lucha toporiana particular, a veces sin ambages, otras de forma más subrepticia, por desenmascarar los convencionalismos y falsedades que imperan en nuestra sociedad que se pretende avanzada.

No obstante el autor es consciente de la dificultad que puede tener el lector para adentrarse en los recovecos del subconsciente o de ese universo particular que él propone.

Como adelantábamos en nuestra introducción, el autor trata de forma humorística –a la vez que simbólica– en este

libro uno de los grandes tabúes de la humanidad que es el *sparagmos* o el canibalismo.

En efecto «y si los hombres nos comiéramos los unos a los otros», es la propuesta que, como hemos podido comprobar, nos lanza Roland Topor en *La cuisine cannibale*, que no hace más que poner de manifiesto, como continuamente hace Arrabal en sus obras, el ritual de la Eucaristía cristiana en el que el cuerpo y la sangre de Cristo son ofrecidos a la comunidad.

Sin embargo todos estos temas tan graves (en el fondo el hombre es un lobo para el hombre) se maquillan, se travisten, adquieren una apariencia carnavalesca, liviana.

En cuanto al recetario propiamente dicho, que constituye la parte central del libro y esencialmente las páginas de la derecha —como los dibujos—, nos encontramos con sugerencias que pasan por el *Myope au gratin*, los *Basques Basquaise*, la *Cervelle de meunière* o los *Membres mayonnaise*.

BASQUES BASQUAISE. Coupez les pieds au ras du béret; pelez et lavez les pieds, mais contentez-vous d'essuyer les bérets avec un linge humide. Hachez les pieds avec de l'ail et du persil.

Faites cuire les bérets à l'huile d'olive très chaude ; surveillez bien la cuisson, retournez-les souvent, laissez-les dorer sans se dessécher. Répandez sur eux le hachis de pieds. Salez, poivrez. Au dernier moment, arrosez d'un jus de citron.⁴⁵⁴

MEMBRES MAYONNAISE. Enlevez les membres d'une sec-
te quelconque, coupez-les en plusieurs morceaux et servez
avec une sauce mayonnaise.⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.

Topor nos proporciona igualmente otras recetas aún más sofisticadas, aunque no por ello más difíciles, como el *Sperme sur le plat*, el *Missionnaire en hachis à la chapelure*, la *Tête de patron dans la purée* (receta que viene acompañada de una poesía –para romper la monotonía de tanto precepto culinario– de un supuesto poeta contemporáneo llamado Gabriel Nigond), la *Soupe au fous* (receta que adopta igualmente la forma de soneto, con sus dos cuartetos y sus dos tercetos de rigor y que firma Henri Chantavoine, poeta) o la succulenta *Soupe aux restes de nain*.

SPERME SUR LE PLAT. Mettez dans un plat de porcelaine allant au feu et qui puisse être présenté à table un morceau de beurre gros comme une noix. Laissez-le fondre; lorsqu'il est chaud, versez votre sperme dessus, salez, poivrez, et dès que le blanc est pris, servez immédiatement. Il faut que le centre soit encore un peu liquide.⁴⁵⁶

Esas propuestas culinarias se pueden completar con otro sinfín de platos que pueden ir desde el apetitoso *Garde-chasse au madère*, hasta los *Restes d'automobiliste en fricassée*, pasando por *Le myope au gratin*, las *Cuisses de filles jambes en l'air*, el *Gros lard sur le cul*, el *Barbu à poil*, los *Pieds de majorette aux œufs*, la *Langue de fumeur*, el *Foie de suisse à la poêle* o la *Verge sautée*.

LE BARBU À POIL. Après avoir tordu le cou à un barbu, ôtez-lui tous les poils, grattez-le, pincez-le, videz-le, talquez-le mais ne le rincez pas. Essayez-le délicatement en tampon-

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 119.

nant, et mettez-le cuire dans un court-bouillon. Servez-le baignant dans une sauce blanche.⁴⁵⁷

VERGE SAUTÉE. Il est plus facile de cuire ainsi la verge que de la faire griller, elle risque moins d'éclater pendant la cuisson. Coupez la verge en deux morceaux égaux, piquez-la avec la pointe d'un couteau tous les trois centimètres environ, et tout autour.

Faites chauffer l'huile dans une grande poêle (que l'huile ne soit pas trop chaude). Déposez les morceaux de verge, cuisez ensuite à feu un peu plus vif. Retournez les morceaux sur toutes leurs faces en les maniant avec précaution à l'aide de deux cuillers.

Égouttez bien les morceaux de leur huile. Servez tel quel avec de la bonne moutarde blanche.⁴⁵⁸

Podemos observar que todos los estamentos sociales y todo tipo de geografía humana pasa por la olla, pero veamos como Topor se deshace de la madre, como antes lo hiciera Fernando Arrabal, aunque de modo más lúdico y menos grandilocuente, tirando por tierra todas las teorías psicoanalíticas del *drama* edípico.

MAMAN AUX ROSES BLANCHES. Embrassez maman sur les deux joues puis coupez-la en deux ; jetez dessus de l'eau bouillante ; ôtez la tête qui sourit avec bonté – elle vous couperait l'appétit – la colonne vertébrale et tous les os qui peuvent être ôtés. Préparez des pommes de terre cuites à l'eau que vous couperez en ronds et que vous mettrez en salade. Mélangez des petits bouts de maman à la salade, et arrosez d'huile d'olive au moment de servir. Vous n'oublierez pas

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. III.

de glisser quelques roses blanches sous le plat : elles protégeront la nappe, et puis maman les aimait tant...⁴⁵⁹

Y para que la comida no deje de ser apetitosa, otros consejos sobre cómo salar la carne humana, preparar una buena sopa, aromatizar o dar sabor a un plato, pelar un cojón, o servir el coño –como todos sabemos el vocablo *con* ha pasado a designar comúnmente en francés al *tonto* o *gilipollas*–. Esta breve receta nos servirá para concluir este análisis.

LE CON. Le con se sert avec un peu d'huile et un filet de vinaigre.⁴⁶⁰



⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 31.

**[10.7]. ARS AMANDI. OPÉRA PANIQUE [1970]
DE FERNANDO ARRABAL**

SI *Le couronnement* nos presentaba la ascesis de un hombre que parte a la conquista del conocimiento, este revisitado arte de amar, como lo entiende Arrabal, nos cuenta posiblemente aquella otra destilación, que nos permite desprendernos de ese flujo de humores serosos para alcanzar el camino que conduce a la muerte redimida por el amor.

Esta obra que lleva el subtítulo de *Opéra panique* aparece fechada por el autor en París entre marzo de 1967 y abril de 1968. Fue publicada por Christian Bourgois dentro del Théâtre VIII en 1970.

Estamos de nuevo en presencia del camino o del viaje iniciático tan característico de las obras pánicas, recreación del *via crucis*, que nos facilita la aceptación de las miserias de nuestra condición para salir purificados. En dicha obra encontramos a la mujer de dos rostros, viva imagen de las máscaras que simbolizan el propio teatro.

La fábula es relativamente sencilla. Fridigan parte a la búsqueda de su amigo Erasmo Marx. En su camino se encuentra con Lys que comparte techo con sus dos criados Ang y Bana. Fridigan asiste perplejo a la relación –de fuertes componentes lúdicos– de amor y sufrimiento que se desarrolla entre los otros tres personajes, hasta el punto de dudar de todo lo que está viendo y oyendo.

Cada vez va teniendo más detalles para comprender que su amigo ha sido sacrificado por la gigantesca Lys, pero ya es demasiado tarde para escapar, pues él también ha caído en las redes de su encanto irresistible. Así, seducido, acepta ser también víctima suya. Esto le permite encontrar a Erasmo y ambos conviven, reducidos al tamaño de insectos, como los que él contemplara al ver por primera vez a Lys, con esa mezcla de mujer-diosa o abeja reina tan gigantesca como la del comienzo de la obra.

La pieza no aparece dividida por parte del autor ni en actos ni en cuadros ni en escenas. Se podría decir que asistimos a un único acto pero que aparece dividido en secuencias marcadas por los cambios de luz –el paso de la oscuridad a la claridad–, por la interferencia del sueño o lo onírico en la ficción –con la aparición de maniqués que representan a personajes históricos o literarios y que adquieren precisamente vida en la oscuridad– y por la proyección de imágenes de gran tamaño de cuadros famosos de carácter marcadamente tétrico, violento o simbólico. A veces el autor inserta en el texto tres asteriscos que separan escenas marcadas por una transición espacio-temporal más brusca.

La obra empieza igualmente con la oscuridad absoluta y transcurrirá sumida en la penumbra, exceptuando los proyectores que iluminan directamente al personaje. Esta ausencia de luz, propia de ambientes claustrofóbicos, interiores y oníricos, es otra de las características reincidentes en las obras pánicas.

La presencia inicial de la oscuridad, como fuente de caos y de confusión la encontraremos igualmente en *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* o en *Le jardin des délices* por sólo citar algunas. Incluso está presente en relatos cortos o novelas de Ro-

land Topor. Como veremos en *Portrait en pied de Suzanne* toda la novela transcurre en un ambiente gris, falto de luz y durante la noche; atmósfera que se apodera del personaje, dando la impresión de que fuera éste mismo, su estado de ánimo y sus luchas internas, el que, a la imagen de (anti)héroe romántico, creara el paisaje.

Alfredo Rodríguez López-Vázquez nos recuerda que la oposición entre luz y claridad es una proyección conceptual de lo que Peter Brook entiende por teatro sagrado o «Holy Theatre» y que teoriza en su famosa obra *The Empty Space*, representaciones en las que se produce la manifestación de lo invisible.

Como es sabido, Brook, espiga gran cantidad de ejemplos del teatro de Shakespeare, aunque su curiosidad intelectual y su cultura teatral le permitan justipreciar obras como las de Artaud o Grotowski.⁴⁶¹

Brook hacía unas consideraciones sobre la dicotomía oscuridad/luz presente en el teatro de Beckett y que se podrían aplicar a los obras pánicas.

Beckett's [o Panic's] dark plays are plays of light, where the desperate object created is witness to the ferocity of the wish to bear witness to the truth.⁴⁶²

⁴⁶¹ Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, «Arrabal, Calderón y Claramonte: tipología de la manifestación en el teatro sagrado», in Torres Monreal, Francisco, *El teatro y lo sagrado. De M. De Ghelderode a F. Arrabal*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, p. 297.

⁴⁶² Brook, Peter, *The Empty Space*, London, Penguin, 1972, p. 65.

Estas observaciones particulares sobre la obra de Beckett se ven avaladas y ampliadas por unas reflexiones posteriores sobre el teatro en general.

Para mí, el teatro avanza [...] recorriendo un camino que se aparta de la soledad para ir en busca de una percepción mucho más aguda en tanto es compartida. Una fuerte presencia del actor y del espectador puede producir un circuito de intensidad única, capaz de romper todas las barreras, de manera que lo invisible se haga real. Así, la verdad pública y la verdad privada se convierten en partes inseparables de la misma experiencia esencial.⁴⁶³

El aspecto formal de *Ars Amandi* es por tanto reincidente en la producción pánica del autor. Se trata una vez más de una de esas estructuras circulares que empiezan y acaban de la misma manera o, como gusta de decir a Arrabal, acaban y empiezan del mismo modo, pues no hay que ver en este detalle un final sino un principio. El texto comienza con una indicación escénica que dice así:

Au moment même où commence l'ouverture la scène apparaît plongée dans une obscurité totale. Peu à peu la lumière revient ; au fond on aperçoit le corps géant de Lys. Pelotonnés en des endroits précis de son corps une foule d'insectes que l'on ne distingue pas nettement (mouches ? cafards ? sont en train de fourmiller. Ils émettent un bruit semblable à celui des abeilles... ce sont donc peut-être des abeilles.⁴⁶⁴

Vemos como el autor plantea igualmente al lector y al espectador un enigma paralelo al comienzo de la obra. Al final

⁴⁶³ Brook, Peter, *Más allá del espacio vacío*, *Op. cit.*, p. 77.

⁴⁶⁴ Arrabal, Fernando, *Ars Amandi*, *Op. cit.*, p. 11.

de la obra de resonancias, a nuestro entender, claramente borganas, el enigma se resuelve y se cierra igualmente el círculo estructural y mítico al mismo tiempo.

Obscurité.

Peu à peu la lumière revient. Au fond on aperçoit le corps nu de Lys. Blottis en des endroits précis de son corps, on voit une foule d'insectes, qu'on distingue difficilement étant donné la distance, et qui pourraient être des abeilles, des mouches, des cafards... comme dans la première scène, mais nous, spectateurs, savons maintenant que ce sont Fridigan, Erasme, les personnages, toute l'humanité.⁴⁶⁵

Jean-Jacques Daetwyler comparaba estas estructuras sabiamente calculadas con un cristal tallado, forma rigurosa que permite igualmente la visualización de un universo caótico y cambiante, complejo y proteiforme, deformado y repetido, vertiginosamente confuso, insidiosamente pavoroso.

Pénétrer le théâtre d'Arrabal revient un peu à plonger son regard dans un cristal taillé : la multitude des images, découpées, répétées, déformées, fait apparaître le monde ambiant dans une confusion vertigineuse qui désarçonne, effraie parfois ; et pourtant qu'y a-t-il dans la nature de plus structuré qu'un cristal, de plus rigoureusement géométrique ?⁴⁶⁶

Recordemos de pasada que obras como *Oraison*, *Fando et Lis*, *Le labyrinthe*, *Cérémonie pour un noir assassiné* o *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* tienen un final y un principio prácticamente idéntico, lo que acentúa esa repetición de la historia, esa ausencia de final.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁶⁶ Daetwyler, Jean-Jacques, *Arrabal*, *Op. cit.*, p. 39.

En la obra que nos ocupa toda una retahíla de objetos y animales de índole claramente onírica interfieren en el desarrollo de la historia. La técnica narrativa es esencialmente visual y nos recuerda más bien toda una serie de secuencias propias del cine, donde una superposición de instantáneas constituyen el entramado de la acción. En este sentido estaría en la línea de los relatos pánicos de fuerte impronta neosurrealista como *La pierre de la folie* o *Fêtes et rites de la confusion*.

Temáticamente encontramos de nuevo parte de las obsesiones propias al universo arrabaliano y concretamente las secuelas de la experiencia dolorosa de la prisión, aunque dichas alusiones están más veladas que en otras obras como por ejemplo *Le jardin des délices*.

Ahora bien la obra es riquísima en registros y mezcla de géneros, pues la intriga propiamente dicha cuenta con resortes típicos de la novela policíaca, verbigracia el enigma que rodea a los personajes. La presencia de resortes superrealistas es constante, por lo que estamos, a nuestro parecer, ante una de las manifestaciones más puras, nos atreveríamos a decir aún contradiciendo las premisas pánicas que defienden lo impuro, del pánico.

El tiempo y el espacio están por lo demás claramente deformados, como si los contempláramos a través de un kaleidoscopio. Se trata de una imagen a la que el propio Arrabal alude a menudo para definir los recuerdos borrosos que se agolpan de forma dolorosa en su imaginación.

La didascalia inicial, a modo de fábula introductoria, nos resume que Fridigan, que va a la búsqueda de su amigo Érasme Marx, llega en una etapa de su viaje a un castillo. En la terraza del mismo percibe el cuerpo de una gigante que yace desnuda.

En varios repliegues de ese majestuoso cuerpo corretean minúsculos insectos de difícil identificación, cuyo significado y naturaleza conoceremos al final de la obra, cuando sintamos de cerca «el latir de los mundos siderales de los insectos diminutos del «Firmamento», que no enseñan ni aconsejan, sólo muestran el ejemplo de su tránsito».⁴⁶⁷

Los personajes de esta obra de teatro que el propio autor califica como hemos visto de «ópera pánica» son básicamente cinco.

La protagonista indiscutible es Lys, una mujer muy bella que baila de una manera extraña. Se trata de una gigante endiosada que mueve los hilos de la humanidad. Lys tiene reminiscencias de la Laïs de *Le jardin des délices*, personaje principal en cuanto al caudal de palabra, que es una actriz muy bella. Estamos de nuevo ante una Lis (de *Fando et Lis*) revisitada. Esta Lis –con las consabidas y claras referencias autobiográficas a Luce, la esposa del autor– está presente en los personajes de Lucasa de *Cérémonie pour un noir assassiné*, Li de *Concert dans un œuf*, Silda de *Le couronnement*, L. de *Une chèvre sur un nuage*, Lis-ka de *Une tortue nommée Dostoïevsky*, Lois de *Une orange sur le mont de Vénus*, Lilit de *Le ciel et la merde II*, Elisa de *Le roi de Sodome...*

Aparte de Lys encontramos al ya aludido Fridigan, que no deja de recordarnos, si salvamos algún juego fonético con reminiscencias infantiles a Ferdinand, o sea Fernando, o lo que es lo mismo Fando, el personaje masculino de *Fando et Lis*.

Para Donahue el nombre del personaje indica su inexperiencia en el terreno amoroso y su calidad de frígido, quizá en

⁴⁶⁷ Torres Monreal, Francisco, «Prólogo», in Arrabal, Fernando, *La piedra iluminada*, *Op. cit.*, p. 9.

un sentido poético de frío o incapaz de amar. Dicho adjetivo se suele aplicar normalmente a la mujer, a su posible anafrodisia o anorgasmia en las relaciones sexuales, por lo que la interpretación del crítico americano nos parece algo fantasiosa –tanto en lo que respecta a Fridigan como al ausente Érasme del que desconocemos todo– y demasiado centrada en el aspecto sexual, que si bien es importante no es único, a pesar del claro papel iniciático en un sentido mucho más global que desarrolla Lys a lo largo de toda la obra.

Fridigan is ignorant of the ways of love; as his name indicates, he is frigid. Lys, however, will initiate him into love, and then permit him, along with many others, to prey upon her in a continual act of love. Erasmus, we may assume, fell prey to Lys's trap immediately before Fridigan; he, like Fridigan, was ignorant of love. Perhaps, as were his namesakes, he is more interested in cerebral pursuits. If not completely ignorant of love, the pair is certainly ignorant of the type of erotic love that Lys shows them.⁴⁶⁸

Su compatriota Podol ya había vinculado con anterioridad la frigidez con el nombre del protagonista masculino que ha de ser iniciado. Sin embargo el proceso de transformación apuntado no se limitará al plano físico sino que alcanza sobre todo el plano metafísico y espiritual.

Fridigan, whose name alludes to the frigidity of his spiritual and physical being prior to this «transformation», is able to

⁴⁶⁸ Donahue, Thomas John, *The Theater of Fernando Arrabal, Op. cit.*, p. 84.

achieve a more meaningful level of existence through physical and metaphysical suffering.⁴⁶⁹

Fridigan tiene 30 años, como indica el autor en la primera didascalia donde presenta a los personajes de la obra. Este dato que no es en absoluto baladí –en nuestro intento de vincular una vez más al personaje con el nombre deformado y la propia experiencia del autor, tamizada por la memoria, la imaginación y el sueño– si tenemos en cuenta que en marzo de 1967 –cuando Arrabal comienza la redacción de esta obra (como el propio autor nos precisa al final de la misma « Paris, mars 1967-avril 1968 »)– tras la publicación por Éric Losfeld el 17 de enero de ese libro iniciático titulado *Fêtes et rites de la confusion* (compuesto como sabemos de treinta y seis laberintos a modo de subcapítulos, que conforman los seis capítulos de los que consta el relato, todos titulados por lo demás *Le rond-point*, que por su propio significado nos proporciona la imagen de la circularidad y el eterno retorno y de clara factura neosurrealista) cuenta apenas con 35 años.

Contamos igualmente con otros dos personajes, dos criados (no entraremos aquí en el resorte enorme de personajes que aparecen en pareja, con una relación de interdependencia y reciprocidad, mezcla de ternura y crueldad, con claras tendencias sadomasoquistas, que aparecen en numerosas obras de vanguardia o del mal llamado teatro del absurdo. Por no citar más que una no perderemos de vista por su carácter paradigmático a *Les hommes* de Jean Genet).

Estos dos « domestiques » están « préposés au laboratoire par Lys ». Donahue también reduce bastante su papel

⁴⁶⁹ Podol, Peter L., *Fernando Arrabal, Op. cit.*, p. 84.

en la obra a meros asistentes en los rituales sexuales de Lys y considera evidente la asociación resultante de la combinación de sus nombres Bana y Ang con el término vulgar en inglés americano *bang*, que designa el coito sexual.

Bana and Ang are Lys's two laboratory assistants [...], they prepare the unsuspecting Fridigan for his love feast with Lys. These two are neither children nor adults; they are somewhat reminiscent of the characters of Arrabal's earliest plays, for they are adults but continue to play children's games. Their main role is to be assistants in this ritual, and it is not by coincidence that a combination of their names gives the vulgar American term for sexual intercourse, «bang.»⁴⁷⁰

Por último un tercer personaje masculino cierra el trío de Lys y Fridigan y aparece como amigo ausente de éste. Se hace llamar por el nombre compuesto de Erasme Marx, mezcla desde su misma apelación de docto erudito y político revolucionario. No será la única vez que Erasme aparezca en una obra del autor. Recordemos que Erasme, de unos 40 años, es el personaje principal de la obra *Le ciel et la merde* donde desempeña el papel de amo.

No obstante el autor señala que varios personajes míticos, que van desde Drácula a Don Quijote, pasando por Cristo y Superman, aparecen en la obra, sin precisar con exactitud cuáles, como si el propio lector tuviera que completar la lista. Estos maniqués, que cobran vida en determinados momentos de la acción, nos permiten efectuar un recorrido por todos los arquetipos y personajes míticos y legendarios que constituyen y pueblan el imaginario occidental.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

La interpretación general que efectúa Raymond-Munschau de esta obra es acertadamente prudente, más abierta y poética, pues reconoce que se produce una eclosión pánica particular y una rica fusión o confusión de elementos en todos los sentidos, que dan debida cuenta por parte del autor de una intención deliberada de no delimitar o restringir la ambigüedad de los personajes, los planos ficcionales, los objetos, las coordenadas espacio-temporales, etc.

Ce mouvement de bascule du pour au contre, cette impossibilité d'appréhender le monde, ces objets qui se changent en leur contraire, vont ordonner le déroulement de la pièce. Frigidan a pénétré dans le château de Barbe-Bleue pour y trouver une princesse de rêve et les cauchemars de Goya. Aux mains de deux domestiques (mais ne sont-ils pas plutôt quelques princes complices) il va subir la lente préparation à l'épreuve finale. Sur son chemin, en même temps que les instantanés d'un monde moderne en raccourci [...], il va rencontrer la mémoire mythique de l'humanité.⁴⁷¹

En esta obra las didascalias externas juegan un papel primordial pues llegan a ocupar más espacio que el propio texto. Regrupan todos los campos propios de estas indicaciones, desde la luz, al espacio, pasando por el tiempo, los objetos, etc.

Arrabal crea un subterfugio en dichas acotaciones o didascalias para que el lector (o el futuro director de escena) se sienta parte integrante de una creación, por lo demás acabada y fijada por el texto. Quiere despertar su imaginación haciéndole una serie de preguntas que él ya conoce de antemano. Esos seres ínfimos ¿qué son realmente, moscas, cucarachas o

⁴⁷¹ Raymond-Munschau, Françoise, *Arrabal, Op. cit.*, pp. 77-78.

abejas? Deja en cierto sentido que precise lo impreciso, responda a las cuestiones, complete las indicaciones a su antojo. Nada es lo que parece. Nada aparenta ser definitivo.

*Pelotonnés en des endroits précis de son corps une foule d'insectes que l'on ne distingue pas nettement (mouches ? cafards ? sont en train de fourmiller. Ils émettent un bruit semblable à celui des abeilles... ce sont donc peut-être des abeilles.*⁴⁷²

En la primera intervención de Lys descubrimos inmediatamente la razón del subtítulo de *Opéra panique*. Un asterisco nos precisa que « les rares dialogues qui ne seront pas chantés sont en italique ».

Es curioso destacar que una de las aficiones de Lys es la pintura, una de las artes, junto al dibujo, más cultivadas por los pánicos. De hecho cuando Fridigan la descubre por primera vez en su castillo, se encuentra realizando esta actividad.

No olvidemos que para Arrabal la creación artística tiene un significado afectivo especial, en tanto en cuanto le recuerda a su padre, que hacía dibujos y pintaba igualmente. La pintura servirá sobre todo en esta época pánica como desencadenante de todo un universo onírico, poético y doloroso al unísono.

No obstante la música, tan presente en esta *Opéra panique*, servirá igualmente para traer a su memoria y a la ficción literaria todos esos recuerdos agridulces, amalgama de pena y regocijo, del padre ausente.

Durant des années j'ai parcouru l'Espagne à la recherche de ses lettres, de ses tableaux, de ses dessins. Mon père peignait et

⁴⁷² Arrabal, Fernando, *Ars Amandi*, *Op. cit.*, p. II.

chacune de ses œuvres éveille en moi des univers de silence et de cris que traversent cent mille chevaux couverts de larmes.

[...] Parfois, quand je pense à lui, l'orange et le ciel, l'écho et la musique, se vêtent de toile à sac et de pourpre.

[...] Et quand je l'appelle, le silence s'emplit d'escalier de fer et d'ailes.

[...] Mais j'ai voyagé avec lui –en imagination– la main dans la main, par des sentiers et des galaxies, caressant des fauves inexistants, buvant à des sources et des trous d'eau douce dans le sable.

Mon père était un « rouge ». [...] Je me plais à penser que j'ai les mêmes idées artistiques et politiques que lui. Et comme lui je chante l'émotion tremblante, les miroirs nageant dans la mer, et le délire.

[...] Mais la calomnie, le silence, le feu et les ciseaux n'ont pas éteint la voix du sang qui franchit les montagnes et me baigne de lumière et de lymphe.

[...] Je l'imagine au centre d'un kaléidoscope illuminant mes peines et mes inspirations.⁴⁷³

No en vano Frigidan emprende su viaje iniciático, de jaez caballeresco, en busca, no del grial, sino de su apreciado amigo Érasme Marx, cuando hace un alto en este refugio que es el castillo-prisión habitado por Lys y sus criados. Podríamos decir que parte a la búsqueda del conocimiento, de lo sublime, y se encontrará con el amor, a través de todo un ritual a la vez lúdico y cruel, que la hará arrastrarse por el fango para conseguir su ideal.

Tanto Ang como Bana tienen un defecto –monstruoso a los ojos exteriores– desencadenador de magia y poesía dentro

⁴⁷³ Arrabal, Fernando, «Fernando Arrabal Ruiz, mon père», in *Viva la muerte. Baal Babylone*, Op. cit., pp. 9-11.

de ese microcosmos. Ambos tartamudean cuando hablan normalmente y dejan de hacerlo cuando cantan, por lo que las conversaciones con su señora y ama Lys –y en lo sucesivo con el visitante Fridigan– se convertirán en canto, elegía de la ausencia y oda de la presencia.

La relación entre Lys y los criados será una mezcla inocente de ternura y sufrimiento, como ocurre muy a menudo en toda la producción arrabaliana de modo particular y en la totalidad de las obras pánicas de modo general. Se instaura de nuevo entre ellos un vínculo de dependencia ritual, sadomasoquismo y violencia, que Ang y Bana reproducen con el forastero.

Estos «dialogues of cruelty», como los denomina Ruby Cohn, forman la estructura subyacente e interna de ésta y otras obras y al mismo tiempo son los signos evidentes y externos de la relación maestro-esclavo que existe entre los personajes.⁴⁷⁴

Como tan acertadamente señalara Georg F. W. Hegel, la servidumbre no es únicamente un fenómeno histórico, sino que es igualmente una etapa necesaria en el desarrollo de la conciencia de uno mismo y en el mantenimiento de dicha conciencia. Estos personajes, que viven en los márgenes de la sociedad, necesitan ese tipo de relación de interdependencia cruel si quieren mantener la conciencia de su propia identidad.⁴⁷⁵

Acabaremos nuestro análisis con unas consideraciones sobre la locura. Al enigma sobre el destino de Érasme Marx, de cuya presencia en el castillo hay signos cada vez más evi-

⁴⁷⁴ Cohn, Ruby, *Currents in Contemporary Drama*, Bloomington, Indiana University Press, 1969, p. 229.

⁴⁷⁵ Donahue, Thomas John, *The Theater of Fernando Arrabal, Op. cit.*, p. 10.

dentés, se viene a añadir una subversión en las aparentemente afectivas relaciones entre el ama y sus esclavos. Estos intentan demostrar a Fridigan que viven esclavizados de la locura de su ama y que no hacen más que seguir un juego de apariencias que les permite subsistir. La acusan de demencia y, venciendo su miedo, tratarán de convencer al forastero de este hecho.

Huelga recordar que la locura forma parte del universo arrabaliano y pánico y da por título a una de las obras pánicas incluidas en nuestro corpus: *La pierre de la folie*.

La «Revue de poésie» *Vagabondages* dedica su número 52 a Topor y Arrabal bajo el título de *Folie*. En la portada de la misma podemos ver un dibujo de Topor que destaca en rojo sobre fondo negro, donde se aprecia una cabeza de hombre, coronada por una rata que hace las veces de cerebro y parte trasera del cráneo. Dicha reproducción, a partir de un grabado del autor, la reproducimos en nuestra Galería Pánica.

El otro Érasme que aparece en la obra arrabaliana, guardián, amo, señor, inquisidor, ujier de justicia, según su rol cambiante, de *Le ciel et la merde*, da comienzo a la pieza recordando la parábola de aquel viejecito que sostenía que « c'est le fou qui conduit le monde, celui qui a beaucoup de livres à la maison mais qui ne les lit ni ne les comprend ». A lo que añadió « qui lance toujours des modes nouvelles ne répand que honte et que désagrément. A ses côtés se tient un fou. »⁴⁷⁶

Un loco que siempre permanece pues a la vera de aquél que «lanza modas nuevas» no propagando más que vergüenza y sinsabores. Una demencia pánica acentuada por esos universos cerrados y claustrofóbicos que puede encontrar su gé-

⁴⁷⁶ Arrabal, Fernando, *Le ciel et la merde*, in *Théâtre IX*, Paris, Christian Bourgois, 1972, p. 27.

nesis, en el caso concreto de Arrabal, en los propios desarreglos mentales de los que supuestamente sufría el padre del autor en prisión.

À Ceuta, il tenta de se suicider en s'ouvrant les veines et moi, aujourd'hui encore, je sens couler son sang humide sur mon dos nu.

Le 4 novembre 1941, atteint de « troubles mentaux », paraît-il, il fut transféré de la Prison Centrale de Burgos à l'asile de l'Hôpital Provincial de la même ville. Cinquante-quatre jours après il s'échappa et disparut... pour toujours... Dans mes pérégrinations j'ai rencontré ses gardiens, ses infirmiers, son médecin..., mais sa voix et l'expression de son visage je ne peux que les imaginer.⁴⁷⁷



⁴⁷⁷ Arrabal, Fernando, «Fernando Arrabal Ruiz, mon père», in *Viva la muerte. Baal Babylone*, *Op. cit.*, p. 10.

**[10.8]. PORTRAIT EN PIED DE SUZANNE [1978]
DE ROLAND TOPOR**

CON esta novela se demuestra una vez más que existe una coherencia propia de Topor, que a los ojos de cualquier mente ordenada y calculadora podría pasar por una falta de coherencia o una coherencia absurda.



Nos encontramos con el deseo toporiano de querer llevar una situación insostenible, inquietante y horrible hasta sus últimas consecuencias. La novela que nos ocupa se presta a un

resumen relativamente sencillo: el narrador se enamora de su pie izquierdo herido, hasta el punto de tomarlo por la mujer de su vida y de asesinarlo colocándolo debajo de un tranvía. Sin embargo, para llegar a este momento de desesperación cercana a la locura y a la autoinmolación o al automutilamiento, toda una serie de vicisitudes se suceden, que no hacen sino crear un ambiente tenso y misterioso que conduce a ese trágico desenlace.

El título nos da la clave, no sin cierta ironía y juego de palabras, de tres de los elementos importantes de la ficción: el retrato, el pie y Suzanne. Ahora bien las cosas nunca serán lo que parecen, pues nunca asistiremos a un retrato de cuerpo entero de Suzanne, sino al retrato del pie del protagonista que él identifica con una mujer amada en el pasado y que obedece a ese nombre.

La narración está contada en primera persona por un narrador omnisciente y omnipresente, que es además la propia voz del personaje principal, suerte de antihéroe, a través de cuyos ojos vemos todo el mundo que le rodea.

Así el lector tiene la impresión de que se trata de un monólogo de dicho narrador, del que desconocemos no sólo su nombre sino su condición social, su edad, su trabajo, su vida privada... o las razones que le han empujado a emprender esa huida.

Él mismo ignora muchos detalles referentes a su pasado, como si todo un proceso amnésico se hubiera operado en su interior. El lector sólo lo acompañará en esa huida –a partir de ese momento de vida en común que comparten– viéndose obligado a ir rellenando esos huecos de su pasado. Sólo sabe-

mos que tiene la afición de dibujar en una antigua agenda ajada por el paso del tiempo.

J'ignore si je suis peintre, architecte ou employé, mais je dois être pauvre puisque j'attache une grande importance à mon travail. Les raisons pour lesquelles j'ai dû fuir Paris sont ambiguës ; en tout cas j'évite soigneusement de penser aux circonstances de mon départ.⁴⁷⁸

El contrato está servido una vez más y el enigma propuesto. Aunque el protagonista evite pensar en las razones de su huida, esto no hará sino acrecentar la curiosidad en el lector que intentará resolver ese misterio.

Sabemos que se encuentra desde hace veintitrés días –es curioso constatar que el número 23 parece fascinar a Topor. Recordemos que la Alicia de *Alice au pays des lettres* se queda dormida en la página 23 de su cuento, lo que desencadena la fantasía y la ficción–, detalle muy preciso que contrasta con la imprecisión de sus recuerdos, en una ciudad extranjera llamada Caracas, pero que no es de Venezuela, que sus habitantes pronuncian *Carcasse* con una entonación lúgubre que le provoca un gran malestar. El narrador recorre sin tregua ni respiro el dédalo de sus callejuelas negras.

Nos enfrentamos una vez más con la imagen del laberinto tan propia de las obras pánicas y con esa ausencia de luminosidad, tétrica y asfixiante, que se apodera del estado de ánimo del protagonista y que confiere una sensación de onirismo al relato.

⁴⁷⁸ Topor, Roland, *Portrait en pied de Suzanne*, *Op. cit.*, p. 7.

Es más, podríamos decir que, como si de un nuevo Lorenzaccio se tratara, no es el espacio exterior lo que influye en la psicología del personaje, sino que es su propia interioridad, oscura y lúgubre, la que se proyecta en sombras fantasmales que confieren un aspecto glauco y tétrico a todo lo que contempla.

Les maisons possèdent de somptueuses façades baroques, mais je souffre de constater leur état de délabrement. Les détails des ornements et des sculptures disparaissent sous une couche de crasse. Le ciel, un ciel d'hiver, ne donne guère de clarté non plus. Je m'abîme les yeux à scruter la pénombre tout en sachant d'avance que mes croquis son faux. Les formes et les valeurs se dérobent, les angles changent. Les pierres que je m'acharne à déchiffrer se troublent comme une eau sale. Ma main explore à l'aveuglette des paysages glauques.

L'obscurité devient si dense, maintenant, que la page de mon agenda se fond dans la nuit. Une pensée me traverse :
« Le dessin doit être juste puisqu'il est aussi confus que le modèle. »⁴⁷⁹

A parte del gusto por el dibujo, algunos son los detalles de índole autobiográfica que nos permitirían situar espacialmente la narración en Polonia, aunque desconocemos que exista en ese país una ciudad que se llame Caracas. En efecto el narrador desvela que sus progenitores nacieron en ese país *miserable* de Europa central del que ignora la lengua. Un hecho de capital importancia viene a añadirse a ese ambiente espectral y mortecino que aislará aún más al héroe de forma amena-

⁴⁷⁹ *Ibid.*, pp. 8-9.

zante: la incomunicabilidad absoluta con el resto de personas, muy escasas por otra parte, que encontrará en su periplo.

La confusión temporal, hecha de anticipaciones, nos da debida cuenta del estado de hastío –mezclado con la sensación pavorosa de ser un fardo del que alguien se acaba de deshacer– que se apodera del narrador y de la repetición confusa y circular de las mismas acciones.

Large est le fleuve, mais nul reflet ne joue au creux de ses vagues.

Un pont sans éclairage le traverse, un peu plus loin, à gauche. Lorsque je devrai m'y engager, tout à l'heure, mon cœur battra.⁴⁸⁰

Puente que tendrá que atravesar irremediabilmente para refugiarse en el hotel en que que vive, a la otra orilla del río. Desde su ventana en el séptimo piso podrá contemplar cómo los tranvías desiertos llegan a su trayecto final o a la estación término. Esta visión obsesiva y que se produce muy pronto en el relato es, en cierto modo, anunciadora del trágico desenlace final y del ambiente amenazante y fúnebre que planea por todo el texto.

El primer contacto con la especie humana que tiene el protagonista y que le hace despertar de su aparente letargo se produce de forma violenta, con derramamiento de su propia sangre, al ser golpeado duramente por una piedra en la nuca, lanzada por un mocosito ladronzuelo que intenta robarle y que lo deja maltrecho tras un forcejeo silencioso y feroz. En contraposición con la ausencia de vida que nos transmite el narra-

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pp. 9-10.

dor de lo hipotéticamente animado, el objeto inanimado aparece metafóricamente dotado de alma y de poder de acción.

La réalité devient plus accessible dès qu'elle fait mal. Le caillou qui m'a blessé ne présente rien de commun avec mes mouvantes façades. Il n'est pas flou, lui. Ses caractéristiques sont simples mais précises. Son poids écrase, ses arêtes déchirant, ses angles percent. Il sait faire jaillir le sang.⁴⁸¹

Este fortuito accidente hace que el héroe tome conciencia de su propia monstruosidad, del asco que produce su cuerpo, de su deformidad física, y que reviva —como ya le ocurriera al héroe arrabaliano de *La pierre de la folie* al que los compañeros del colegio llamaban Quasimodo— con toda intensidad el sufrimiento y el rechazo cruel que le causó su diferencia durante su niñez y adolescencia.

La absurda premisa higienista y moral de que el cuerpo es el espejo del alma se manifiesta aquí con toda su crudeza con la propia animalización del personaje, que se autoinflinge un castigo moral, activado por su sentimiento de culpa y pecado que debe ser expiado. De este modo se rebaja a la condición de cerdo que sólo sirve para ser engordado y sacrificado y que se regodea revolcando su propia grasa por el fango.

A la soledad física e interior se viene a añadir de forma trágica, a través de la conciencia, la soledad afectiva.

Mon Dieu, je suis trop gros ! Personne ne m'aime. Je suis encore jeune, pourtant. Mais il en a toujours été ainsi. A l'école, on me surnommait Bouboule, et plus tard Gros-Bide ou Gros-Lard, ou Gras-Double. Dieu, comme j'ai souffert !

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. II.

Je suis seul à savoir quel trésor de pureté se trouve enfoui sous mes bourrelets de graisse. Les autres considèrent avec dégoût ce corps qu'ils croient être la représentation physique de mon état moral. Ainsi les visiteurs d'un zoo se figurent-ils souvent les animaux comme des types d'humanité coupable, condamnés à exposer au vu de tous leur dégradation. Le singe est un homme obscène et le tigre un homme fourbe, le serpent un homme vil et le lion un homme fier. Moi je suis un porc. Glouton et sale. L'esprit incapable de s'élever au-dessus du sol. La pesanteur divine me dicte sa loi : à ras de terre demeure mon corps, là doit croupir mon âme.⁴⁸²

El héroe ha conservado esa imagen infantil traumática de sí mismo, reforzada por la idea religiosa de la falta, que le impide desarrollarse afectivamente en la vida adulta. Esta toma de conciencia involuntaria y fortuita hace que se manifieste su obsesión por la comida y por el deseo de estar delgado, lo que desvela a su vez su desequilibrio y su escisión entre su envoltorio físico y su parte psíquica, entre su ignominia exterior y su pureza interna.

Un desdoblamiento y una dualidad esquizoide en suma que trasluce su estado de enfermedad mental y que contrasta con su extrema lucidez e inteligencia por momentos. Esta dicotomía de su ser y el no reconocimiento de su cuerpo como algo suyo sino como un parásito, un ente extraño con vida propia, extranjero a él mismo, le ha hecho pasar por sucesivas y dolorosas etapas de anorexia y bulimia que han puesto en serio peligro su supervivencia.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 11-12.

J'ai souvent pris la décision héroïque de cesser de m'alimenter. Complètement. Ainsi l'alternative serait simple : maigrir ou mourir. Ma gangue de graisse fondrait, la maudite ! Je surgirais alors, translucide éphémère, tel qu'en moi-même je suis. Par malheur, je ne dispose pas d'une volonté suffisante. La faim triomphe aisément de mes belles résolutions, je craque. Et si, d'aventure, je m'obstine à résister, plus exemplaire est ma faillite. Je m'empiffre de charcuterie, de pain et de gâteaux à la crème. Je bouffe à en crever. Pour détruire le corps ignoble dont je suis la victime. Tant pis si mon âme enfantine est entraînée dans sa chute ! Je ne me regretterai pas.⁴⁸³

La segunda persona que encuentra en su deambular es una mujer pálida, vestida de negro, que le tira de la manga hacia algún sitio desconocido. Se trata de una pobre mujer que sobrevive dando de comer a gente en su casa y que el narrador confunde con una prostituta. La ilusoria posibilidad de poder gustar a alguien, aunque sea por dinero, se desvanece en una mezcla de amargura e hilaridad, que subraya lo cómico de la situación y la desesperación del protagonista.

Je la méprisais injustement, le cœur gonflé de rancune pour son indifférence blessante. Le comique de la situation m'apparaît enfin. Il ne faut pas confondre ventre et bas-ventre ! Je dois m'arrêter de marcher pour reprendre haleine tellement je ris. Quel superbe malentendu ! Ce corps adipeux que je m'apprêtais à coller contre sa chair, elle avait su le juger d'un coup d'œil, en experte. Il manquait moins d'amour que de nourriture !⁴⁸⁴

⁴⁸³ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 17.

Pronto descubrimos una de las razones de su huída. En París, en el número 8 de la rue de l'Hôpital-Saint-Louis en la que vivía, su existencia se había hecho insoportable, debido a las continuas amenazas de los vecinos que adquieren vengativos aires de asesinos para el narrador.

Mes voisins n'étaient pas commodes. Ils avaient glissé dans ma boîte aux lettres un article découpé dans le journal dont le titre annonçait : « Le bruit provoque de plus en plus de drames. » [...] J'avais fui à la première occasion.

Le locataire de l'appartement situé au-dessous du mien vient me relancer à Caracas.⁴⁸⁵

El desprecio por su cuerpo es tan sumamente pánico que siente una especie de atracción y repulsión al mismo tiempo. Esta sensación contradictoria despierta en el narrador los instintos más bajos, la crueldad más fina hacia su propia persona; fomenta las ansias de autoaniquilarse, de sacrificarse, de comerse su propia carne.

Le corps nu que j'aperçois chaque fois que je passe devant la glace me soulève le cœur. Cette chair blanchâtre parsemée de poils noirs m'attire et me répugne à la fois. Sa laideur m'est odieuse mais la faim me rend altruiste. Je salive en regardant ma viande.⁴⁸⁶

En su desesperación ni siquiera la religión le sirve de ayuda. De una forma irónica y casi blasfematoria interpreta que la

⁴⁸⁵ *Ibid.*, pp. 20-21.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 22.

bestialidad, que se ha apoderado de su cuerpo, es fruto de la justicia divina.

La prière me monte souvent aux lèvres, bien que je ne sois pas croyant. Je ne crains pas le vide causé par l'absence de Dieu. J'y gagne au contraire une marge plus grande pour évoluer. Je supporte mieux la carence divine qu'un creux à l'estomac. A moins que l'une ne soit la cause de l'autre. Dieu se trouve en chaque homme. En chacun, il prend une forme différente. Chez moi, c'est la faim. « Le gourmand creuse sa tombe avec ses dents », prétend le proverbe. Les miennes sont capables d'édifier une église.

Après tout, c'est peut-être la soif d'absolu qui m'aiguise l'appétit ! La faim bestiale dont je souffre serait, dans ce cas, la plus haute manifestation de ma spiritualité. J'ai tort d'en avoir honte. Je suis fou de la contraindre !⁴⁸⁷

Su único objetivo a partir de ese momento será darle rienda suelta a sus instintos primarios y satisfacer esa hambre que lo devora interiormente. Coge uno de los escasos taxis que deambulan en la oscura ciudad e intenta explicarle al conductor con gestos que busca algo de comer y beber. Vemos pues los vaivenes anímicos del héroe que pasa de un estado de profundo pesimismo a otro de súbita alegría, producida por la idea de satisfacer su apetito voraz. En esa oscura noche de su alma el paisaje cambia de inmediato tras esa chispa fugaz que se instala en su mirada. El objetivo de buscar comida se convierte en el único fin de su existencia, borrando por un momento todas las profundidades abisales de su interior.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, pp. 22-23

Le vent siffle d'allégresse par la vitre entrouverte. Tout paraît simple. Même les façades qui surgissent à la lueur des phares révèlent enfin leur incroyable beauté.⁴⁸⁸

Pero el cuarto contacto humano que tendrá no será precisamente con una camarera de una inhóspita cantina, sino con una joven dependienta reificada por la mirada del narrador, que se convierte así en un tentetieso carente de inteligencia con una frente estrecha y una boca entreabierta. Todas las personas constituyen una amenaza para él. No puede imaginar otra relación que no esté basada en el interés, en el sufrimiento y en la dominación característica de los rituales sadomasoquistas, en los que el maestro y el esclavo adquieren sentido. La desolación, la incomprensión y el aislamiento es tal que contribuye a acentuar la idea de onirismo, unida a una evocación blasfematoria de los rituales y ceremonias cristianas.

Lorsque j'ai terminé mon numéro de mime, elle hoche la tête et va choisir une boîte dans une pile. Puis elle m'invite à prendre un siège, et lorsque j'ai obéi, elle s'accroupit à mes pieds, dans une attitude de prière, ou plus exactement d'adoration. Je me plais à imaginer que ma venue dans ce magasin de Caracas, à trois heures du matin, était depuis des siècles annoncée par les prophètes, et que cette femme accomplit les rites prévus par le cérémonial. Telle une esclave consentante, elle retire mes chaussures. Je suppose qu'elle s'apprête à me laver les pieds, après quoi nous partagerons le pain et le vin. Mais elle se contente de soulever le couvercle de la boîte en carton, et de défaire le papier de soie qui enveloppe une paire de souliers, d'un modèle identique aux miens.⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, pp. 27-28.

Este episodio es de capital importancia en la novela puesto que pone de relieve el pie que ya anunciara el título y da un giro en el relato hacia la acentuación y la exacerbación del sufrimiento. Después de insultar y amenazar a la muchacha, que acepta resignada el asesino que le envíe la fatalidad y que, ya sea un destripador educado o un estrangulador rústico, se parece al protagonista, se marcha de la tienda dejando sus zapatos viejos.

Pronto comprobará que esos zapatos son pequeños y se convertirán en un instrumento de tortura. En una suerte de letanía religiosa a la inversa, maldice su sensiblería, a la vendedora, al taxista, a la ciudad y a su cuerpo que es, a sus ojos, el único culpable de todo el mal que le acecha. Una vez más los objetos inanimados cobran vida para torturarlo y castigarlo.

Quelque part, très loin de mon cerveau, un morceau de cuir me cisaille le talon, et bien, mon cerveau est parfaitement renseigné. Il ressent toutes les affres éprouvés par le pied, à l'instant même, et sans indifférence. A chaque pas, je suis au bord de l'évanouissement. Que j'attaque du bout de la semelle ou du talon, la torture augmente. Mes joues sont inondées de larmes, je gémis comme un enfant.⁴⁹⁰

Cuando llega a su hotel el ascensor está averiado. Los siete pisos que debe subir se convierten en otras tantas etapas de un calvario, acentuado por el derramamiento de sangre, que lo convierte aún más en víctima propiciatoria.

Finalmente pierde el conocimiento, lo que hace que se opere una metamorfosis en el protagonista y que descienda un escalón más en esa bajada a los infiernos y en esa progresiva

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 30.

animalización. Dicha transformación no deja de recordarnos al héroe de la *Metamorfosis* de Franz Kafka, ese inquietante Gregorio Samsa, viajante de comercio, que una mañana al despertar, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto. El hombre sigue pensando y sintiendo como la persona afectuosa que siempre fue. No se explica la fantástica mutación que ha experimentado, pero tampoco desea amargar la vida a su familia, así que decide anidar debajo de la cama.

Así este héroe toporiano parece corroborar la idea de que la humanidad, al igual que los niños de baja edad, busca refugios en lo irracional, una vez alcanzada la supuesta edad adulta. Un hombre que descubre que dicha irracionalidad alberga el peso de una maldición, como si el cosmos se hubiera desvirtuado en un caos, como si la razón humana se negase a encontrar en el mundo signos externos tranquilizadores, indicios de una congruencia que compartir.

De este modo, como Joaquín Vidal Albiñana dijera del escritor checo y judío, para Topor el cosmos deja de participar en la aventura del hombre y no ve en él más que absurdidad.

Como si la primitiva hostilidad del mundo, presente a lo largo de milenios, retornase para asumir su ciega fatalidad sobre un ser humano atónito y dislocado. *Imago mundi* carente de una autoridad, agónica ante la dispersión de sus propias representaciones, tantas como observadores. Aquella «santa realidad», a la que se refería Paul Claudel, se hallaría despojada de su inmanencia unívoca. Como si el intelecto y la norma –*nous* y *nomos*– se hubiesen desvanecido frente a la disformidad elemental de unas sombras primordiales. Y esta regresión, este retroceso –involución purificadora para algunos–, suscitara el gran espectáculo o el gran escándalo de nuestra modernidad, en los vérti-

ces de cuyo triángulo, si se quiere, cabría situar el sarcasmo lúdico de Tristan Tzara, la lógica nihilista de Ludwig Wittgenstein y las disonancias atonales de Arnold Schoenberg. Simbología geométrica del desamparo, sobre cuya desazón se cierne el demonismo estético nietzscheano. Las repercusiones de su influjo sobre lo social, lo político y lo religioso son ineludibles para interpretar los avatares de nuestro siglo XX. La angustia prepotente y exultante de Nietzsche [...], no obstante, se agostaría en aquella frágil exclamación de J. P. Sartre: «El hombre es una pasión inútil».⁴⁹¹

Nuestro héroe despierta por tanto de esa pesadilla transformado, pero no será todo su ser sino su pie izquierdo el que, fruto de una atroz metamorfosis, comenzará a tener vida propia.

El siguiente personaje con el que se cruza, una muchacha gorda y pelirroja de piel clara marcada de moratones y rojeces, con sus gritos de pavor, será quien le desvele su nueva naturaleza.

Pendant la nuit, la serviette s'est dénouée, et ainsi que je le craignais, le drap est tout ensanglanté. L'aspect de mon pied gauche m'effraie. Il a doublé de volume, il est bariolé de couleurs incongrues : un arc-en-ciel atteint d'éléphantiasis. L'entaille est encore plus impressionnante aujourd'hui. On dirait qu'elle a été obtenue à l'aide d'une hache. Les bords de la fente, ourlés comme des lèvres, vomissent des caillots.⁴⁹²

No obstante su instinto animal es superior al sufrimiento y la única idea que logra que se olvide de su estado actual es el

⁴⁹¹ Vidal Albiñana, Joaquín, «Franz Kafka o la ebriedad del abandono», in Kafka, Franz, *Obras escogidas*, Barcelona, Círculo de lectores, 1983, p. 7.

⁴⁹² Topor, Roland, *Portrait en pied de Suzanne*, *Op. cit.*, p. 32.

deseo de conseguir comida. A fuerza de llamar insistentemente a la recepción conseguirá que un camarero de piso, joven crápula de mirada pícara y pérfida, tras previo pago, le traiga una bandeja con comida. Mientras tanto se convence una vez más de su naturaleza monstruosa y de no formar parte de la humanidad. Así como si del Emperador arrabaliano se tratara, aunque por distintas razones, el héroe se considera el único superviviente de una especie extinguida, una curiosidad biológica.

Ma vanité passe les bornes. Je considère l'humanité avec une commisération hypocrite. En réalité, je me félicite de ne pas lui appartenir. Et s'il advient que je m'attendrisse au spectacle affligeant du malheur, c'est avec délectation. Je suis friand de mélodrame. Je peux goûter, grâce à mon cœur exceptionnel, toutes les nuances de l'injustice. Tout en versant des larmes, je ne peux qu'admirer la délicatesse de ma sensibilité. Car je ne suis pas humain, bien sûr. Il n'y a qu'à me regarder pour s'en convaincre.⁴⁹³

Pero aún en esas circunstancias extremas que rozan lo soportable, el lector se ve sorprendido por la incursión del humor en el personaje a lo largo de su devenir, por ejemplo cuando evoca su civilización y ese paraíso perdido que nunca poseyó, pero que ahora en la distancia se dulcifica. Topor deja entrever una vez más otro leitmotif de su obra, su gusto por la comida, su sibaritismo y su arte del buen vivir.

Ah, si j'étais parmi les miens ! On m'apporterai des volailles rôties, des gigots fleurant l'ail, des beignets de salsifis, des fonds d'artichauts avec de la mayonnaise, des frites, du canard à l'orange, des saucisses aux lentilles, du jambon de Parme, du

⁴⁹³ *Ibid.*, pp. 36-37.

fromage de Fribourg, de Brie, de Coulommiers, du camembert, du roquefort, des raisins, le café et l'addition, bien sûr, mais je serais rassasié, je paierais sans faire grimace.⁴⁹⁴

Finalmente decide capitular y dejar que su cuerpo se imponga sobre su razón, gobierne sus actos, someta sus voluntades. El héroe pone así en práctica todas esas constantes que se dan cita en las representaciones y acciones sacrificiales, en las que se produce un desdoblamiento en las fronteras de la mirada interior, que vinculan el horror al regocijo, para hacer visible que la herida, el pavor y la monstruosidad también forman parte de la condición humana. El autor consigue de esta manera simbólica y pesadillesca que se cumplan los preceptos artaudianos al conseguir que se vea esa danza macabra de los párpados y los dientes.

Sournoisement, mon corps fait bande à part. Je n'ai plus d'autorité sur lui. Il ne juge même pas nécessaire de m'informer. Il me censure. La douleur du pied, dont l'enflure dessine une bosse monstrueuse sous la couverture, se diffuse, atténuée, dans la jambe. Les mâchoires s'entrechoquent sur un rythme de danse macabre, un tic agite la paupière inférieure gauche. J'assiste, impuissant, à ces manifestations d'indépendance. Ma foi, j'y gagne une tranquillité d'esprit presque confortable. Je ne me battrai pas pour conserver le pouvoir. J'en suis fatigué. Que mon pied grossisse comme la grenouille de la fable, et qu'il éclate si ça lui chante ! Que ma paupière batte ! Que mes dents claquent !⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ *Ibid.*, pp. 37-38.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, pp. 38-39.

Al final la muerte termina con el relato, como no podía ser de otra manera. El narrador pone su pie, convertido en una Suzanne opresora y asfixiante, bajo el tranvía y termina con ese sufrimiento, exorcizando y expiando además en sus propias carnes el crimen que cometiera realmente en París y que, a nuestro entender, le hizo emprender esa huida sin retorno.

Écoute ce tintamarre. C'est un tram qui roule vers le terminus. Combien reste-t-il de voyageurs sur la plate-forme ? Deux ? Cinq ? Descendons du trottoir, nous pourrions mieux les compter. Le fracas des roues sur les rails s'intensifie. Le sol vibre. Adieu Suzanne !

Avant de pousser Suzanne sous le tramway, j'ai eu le temps de penser : « A Paris, quelqu'un est mort. »⁴⁹⁶

Podríamos concluir que tras la lectura de *Portrait en pied de Suzanne* y de otras obras toporianas, así como después de revisar la obra literaria de Kafka, todas las apariencias se conjuran para desvelarnos que la imagen de la condición humana dejó de ser lo que siempre ha sido a falta de una ley universal que rija su destino. Y, sobre todo, parece como si «el mundo no fuera ya idóneo para acoger al hombre».⁴⁹⁷



⁴⁹⁶ Topor, Roland, *Portrait en pied de Suzanne*, *Op. cit.*, p. 121.

⁴⁹⁷ Vidal Albiñana, Joaquín, «Franz Kafka o la ebriedad del abandono», *Op. cit.*, p. 7.

[10.9]. RUMSTEAK. MORCEAUX CHOISIS [1980] DE ROLAND TOPOR

UNA vez más constatamos que el polifacético Topor se siente cómodo en una multitud de géneros literarios, que ponen de manifiesto su gusto particular por salirse de los senderos batidos y de los caminos explorados, su anhelo de cultivar lo híbrido, lo impuro y lo bastardo. Aquí estamos frente a un conjunto de canciones o poemas *sui generis*, que escapan al sentido tradicional de poema oficialmente consagrado.

El título de la obra, como siempre ocurre en el autor, nos plantea ya una distancia humorística respecto al contenido de lo que vamos a encontrar. Se trata del primer juego al que nos enfrentamos sin ni siquiera abrir el libro.

En efecto *Rumsteak* retoma el origen inglés de la palabra («rump steak»), que designa en el lenguaje específico de la carnicería un trozo exquisito y tierno de ternera o buey, suerte de solomillo. Esta desvirtualización inicial de la palabra francesa que se escribe «romsteck» o «rumsteck» nos envía por su sonoridad a otras dos adyacentes, el «rhum» (ron) y el «steak» (filete o bistec), mezcla por tanto de bebida alcohólica y de nuevo carne de ternera.

Asistimos de nuevo al universo de la comida y la bebida, de todo lo que tiene que ver con la nutrición y por ende con el aparato digestivo, universo tan cercano al autor como hemos visto en *La cuisine cannibale*.

Por otra parte el primer poema de la recopilación llevará el mismo título genérico de la obra.

Pero junto a *Rumsteak* encontramos un subtítulo que precisa el anterior, se trata de *Morceaux choisis*, que abre dos campos semánticos ricamente representados en el interior de la obra. La primera palabra, *morceaux*, nos enviaría directamente al universo de la fragmentación, del troceamiento, que caracteriza a la carne para el consumo humano. Dicho término, al estar calificado por *choisis*, nos da la idea de calidad, de selección.

El segundo campo semántico correspondería al mundo musical. Se trataría de esos fragmentos elegidos con los que se suele formar al melómano aficionado o al pupilo en ciernes y que nos informa anticipadamente del carácter musical de la obra.

No obstante el título, rico en connotaciones semánticas y poéticas, contrasta con la imagen que ilustra la portada y que reproducimos en nuestra Galería Pánica. Se trata de una anciana, vestida con bata y zapatillas negras bastante tradicionales –que podría muy bien representar a una viuda– y con el pelo recogido en una especie de moño, que se dispone a apoderarse, no sin cierta violencia, del trozo que ha elegido de un esbelto joven, musculado y completamente desnudo. Su elección se ha centrado, como podemos imaginar, en el miembro viril en estado de excitación, a juzgar por el contraste entre su tamaño y la talla de la mano de la señora. El único inconveniente es que el tirón que ésta ha propiciado al desventurado jovencuelo ha arrancado dicho «morceau choisi», arrastrando igualmente en su ímpetu los testículos, el pubis y una tira de carne que, pasando por el ombligo y el pecho, se lleva igualmente consigo la boca, la nariz, la frente y un trozo de cabellera, como si de una monda de patata se tratara.

Este dibujo constituirá uno de los *leitmotive* visuales que encontramos dentro del cancionero y se repetirá en nueve ocasiones en el interior.

El citado cancionero está dividido a su vez en distintos cancioneros de longitud variable a modo de capítulos. En cuanto a las poemas y canciones, unos también son más extensos que otros, yendo desde el poema más elaborado en cuanto a rima y versos se refiere –dividido en varias partes y estrofas– hasta la *comptine*, o canción infantil que suelen entonar los niños para designar a quien le toca hacer algo o se le atribuye un papel específico en un juego; pasando por los simples pareados formados por una sola palabra o los pequeños poemas en prosa que reproducen pensamientos del autor. No obstante este tono infantil caracterizará todo el cancionero.

Las partes en las que se divide la obra y que recoge al final una «Table des matières» son las siguientes: *Les chansons de Roland*, *Le diable à quatre*, *Lime-triques*, *L'enfer c'est Geneviève*, *Vous êtes devant et Deux mots avant de conclure*.

La parte más extensa es la primera titulada *Les chansons de Roland*, que es la que analizaremos en detalle. Está compuesta por treinta y seis canciones. El título por lo demás no deja de ser original e irónico a la vez. Vemos la capacidad que tiene Topor para jugar con el lenguaje; para desvirtuar o subvertir todas las referencias literarias y los pilares básicos de la cultura.

Al llamarse Roland, como ese famoso héroe épico, el juego está servido. El plural, exacto en este caso dada la variedad de canciones, le viene al pelo para defender su idea de la pluralidad, de la variedad, de la mixtura y de las distintas verdades o versiones de la verdad que se pueden ofrecer.

Huelga recordar que *La Chanson de Roland* es una obra épica francesa que forma parte de la *Geste du roi* y que constituiría en cierto modo una biografía legendaria de Carlomagno, donde los hechos históricos dan pie a la exaltación de los sentimientos patrióticos y religiosos. Se trata del cantar de gesta francés más antiguo y ejemplar, escrito en la segunda mitad del siglo XI y publicado por primera vez por Francisque Michel en 1837. Se puede hablar de una obra homogénea, concebida y escrita en dialecto anglonormando por un escritor único que firma con el nombre de Turolde. Este cantar de gesta está dividido en cuatro partes que se corresponderían con la traición, la batalla, el castigo de los enemigos paganos y el castigo del traidor. Está compuesto en versos decasílabos repartidos en 291 tiradas asonantadas.

Veremos que los valores que defiende este nuevo Roland distan mucho de los ideales medievales de su tocayo épico, pasando de nuevo del héroe al antihéroe.

Debajo del título, *Les chansons de Roland*, encontramos un dibujo, a partir de un grabado del autor, reproducido igualmente en nuestra Galería Pánica, que ocupa la página entera. Representa un paisaje marino donde destaca el mar, un acantilado y tres gaviotas. Sobre la arena se encuentran dos personajes jóvenes, un hombre y una mujer, que contrastan fuertemente por la desnudez de ella –vestida sólo con unos zapatos de tacón– y la vestimenta de él, que recuerda a la de un paje o lacayo y que consta de camisa, chaleco, pantalón corto ceñido a la rodilla y medias. Contrariamente al personaje femenino va descalzo.

La mujer es mucho más voluminosa sin llegar al gigantismo tan característico de los autores pánicos. El hombre, que

anda sobre las puntas de los pies, lleva vendados los ojos y busca como si se tratara del juego de la gallinita ciega. En esa búsqueda su mano atraviesa el cuerpo de la mujer que se encuentra agujereado en la parte central del mismo, desde el ombligo hasta encima del pecho. Este dibujo se repite en diez ocasiones a distintos tamaños dentro de los *Cantares de Roldán*.

En estas canciones Topor pasa revista a todos sus temas preferidos. Desfilan igualmente toda una serie de personajes que representan el poder institucional y contra los que muestra su hilaridad y distancia: críticos de arte y literatura, entrevistadores, políticos, militares, religiosos, aristócratas (*Monsieur Lapin va bien*), etc.

En cuanto a las canciones son básicamente descriptivas, suerte de baladas, pequeñas historietas en forma de poema. El lenguaje es bastante popular, jugando como hemos apuntado con el registro infantil y de la *comptine*. Suelen estar divididas en varias partes, por lo general en tres, que acaban de la misma manera, o sea con la palabra infantil que se repite, especie de estribillo que marca el carácter lúdico de la composición.

Los versos son variados, todos de arte menor, siendo los que más abundan los octosílabos y van rimando por lo general de dos en dos (aa bb o bien ab ab) en una rima fácil pero rica en general.

Mostraremos como ejemplo el primer cantar, que proporciona el título de la obra entera y que da debida cuenta de la aversión que el autor tiene hacia los entrevistadores y todos aquellos que quieren circunscribir o limitar su obra a toda una serie de prejuicios e ideas recibidas por un lado, y conocer los resortes y los entresijos de su inspiración por otro, cuando él mismo los desconoce.

Esta es una de las razones apuntadas por Pierre Tilman que han contribuido a que su obra sea un lugar de malentendidos y de aparentes contradicciones, tanto más cuanto que fue un personaje muy solicitado mediáticamente. Su risa sería por tanto la salida de socorro de alguien que no se siente cómodo en este terreno.

Amené sans cesse à répondre aux questions, il lui fut difficile de ne pas trahir la complexité des choses et impossible de donner plusieurs réponses en même temps. Pourtant, rien n'obéit à une seule raison. Comment s'empêcher donc d'éclater de rire ? L'être humain est un animal pensant à de multiples niveaux, piégé dans la cage d'un seul sens. Face au réel lui-même et à la perception que nous nous en fabriquons, le rire vient jouer son rôle thérapeutique.⁴⁹⁸

El ejercicio del crítico se ve ridiculizado, ya que las preguntas que plantea son todas banales y faltas de inteligencia, pasando de un tema a otro sin transición, lo que acentúa su carácter burlesco y el tono irrisorio: de la porcelana a la amistad, de la morfina a la cocina o a las influencias, de la política a la inflación, de la juventud a la sequía...

Finalmente, después de toda esta serie de interrogaciones retóricas, puesto que no encuentran ninguna respuesta coherente por parte del autor, más que el título repetitivo de la canción, interviene lo onírico y lo inesperado, única solución posible al tedio planteado por la mediocridad del personaje descrito, donde el autor da rienda suelta a su rica imaginación de la que el entrevistador carece.

⁴⁹⁸ Tilman, Pierre, « Tout ce qui est Topor brille. Laughter Outre-Tombe », in *Art Press*, n° 248, juillet-août, 1999, p. 27.

Rumsteak

I

Un monsieur très distingué
Est venu m'interviewer
Il m'a dit mon cher Roland
C'est vous qui êtes le plus grand
Je voudrais des renseignements
Sur votre vie, votre carrière
Que faisiez-vous l'année dernière ?
Que ferez-vous l'année prochaine ?
Aimez-vous la porcelaine ?
Avez-vous beaucoup d'amis ?
Restez-vous longtemps au lit ?
Prenez-vous de la morphine ?
Savez-vous faire la cuisine ?
Qui vous a influencé ?
Alors moi sans hésiter :

Rumsteak Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak

II

Je laisse mon intervieweur
Émerger de sa stupeur
Puis il reprend ses esprits
Et me demande mon avis
Sur la crise et la relance
Et sur le rôle de la France
Est-ce que j'ai une opinion
Sur le taux de l'inflation
Suis-je inquiet pour la jeunesse
Ai-je souffert de la sécheresse

Et si c'était Mitterand
Qui devenait président
Qu'y aurait-il de changé ?
Je lui réponds sans me lasser :

Rumsteak Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak

III

Le malheureux journaliste
Se met à danser le twist
Il éclate d'un rire fou
Et me suate sur les genoux
Il s'écrie dans son délire
Les rumsteaks sont des navires
Qui s'éloignent à l'horizon
Répondez à mes questions :
Mangez-vous des casse-noisettes ?
Si vous étiez une omelette
Auriez-vous autant de poils ?
Voyez-vous toutes ces étoiles ?
Alors pour le rassurer
Tendrement j'ai murmuré

Rumsteak Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak Rumsteak
Rumsteak Rumsteak⁴⁹⁹

⁴⁹⁹ Topor, Roland, *Rumsteak. Morceaux Choisis*, Paris, Le Dernier Terrain Vague, 1980, pp. 8-10.

El segundo *cantar* denuncia una vez más los convencionalismos de nuestra sociedad, las trampas de la doble moral. El autor nos hace visible la necesidad que siente el hombre de encerrar, etiquetar, catalogar todo lo distinto, todo lo que es considerado como horroroso. Se pone de manifiesto del mismo modo el gusto macabro por la reliquia y la muerte. El lenguaje empleado sigue siendo muy popular tanto léxica como sintácticamente y contrasta fuertemente con el tema tratado, lo que crea la comicidad denunciadora.

Evidencia igualmente la pulsión morbida que tiene el ser humano de presenciar lo que socialmente se considera repugnante para salir tranquilizado de esta visión, suerte de catarsis que se opera en aquél que al contemplar –eso sí tras la barrera circense o el cristal museístico– lo que escapa a los dogmas y a las normas sociales, en definitiva lo monstruoso, se siente regocijado y seguro en su normalidad, habiendo satisfecho por lo demás ese placer voyeurista de tendencia claramente sexual.

Por su parte el estribillo, que reproduce en forma dialogada la reacción de una mujer que se refugia en su marido ante tal espectáculo, muestra la tipología de personajes que se sienten atraídos por este tipo de contemplación. El lenguaje, ampliamente codificado y vacuo, que intenta reproducir la seguridad en lo estable, lo afectivo y lo convencional, insiste en la fuerza del hombre frente a la fragilidad de la mujer, en los clichés más estereotipados del sentimentalismo y de la poesía lírica que reproduce un mundo idílico –dama y caballero– de clase media heterosexual. Su reiteración, además de contribuir al efecto cómico, muestra su falta de originalidad y su práctica ausencia de sentido otro que la conservación reproductora de la norma.

Finalmente la frase que sirve de colofón al estribillo: *Suivez le guide*, muestra por un lado el carácter cíclico de la composición, suerte de *mise en abyme* de lo absurdo de la convención o la norma, y por otro lado la falta de libertad física y mental de estos personajes que necesitan ser guiados, conducidos, mandados, manipulados, dirigidos... convirtiéndose en robots en manos de dictadores, involucionistas, sectarios y xenóbofos, desprovistos de iniciativa propia y en última instancia más monstruosos que los propios personajes que se preservan en las immaculadas vitrinas, para regocijo de los que se consideran normales.

También podríamos interpretar este cantar como una denuncia de las convenciones artísticas y estéticas que reposarían sobre dos columnas: lo tranquilizante y lo decorativo.

Este universo de lo antiestético por un lado y de lo monstruoso por otro se extiende sobre tres niveles: el asesinato y el crimen, las deformaciones físicas y las perversiones sexuales o uniones *contra natura*.

Topor, como buen pánico, se erigirá de forma sutil y subversiva al mismo tiempo, liviana en apariencia y grave en profundidad, en defensor de todos esos hipotéticos monstruos, otorgándoles un lugar preponderante en su obra, frente a todos aquellos que quisieran verlos relegados a las vitrinas protectoras de esos museos del horror.

Tango au musée des horreurs

I

La salle Un c'est celle des tueurs
Des assassins des étrangleurs
Leurs crimes se font dans la nuit noire

Et ces vitrines c'est leur histoire
Bien sûr c'est pas très rassurant
Possible que ça vous glace les sangs
Mais les dames diront aux Messieurs
Avec un regard langoureux :

J'ai peur chéri
Tiens-moi serrée dans tes bras
J'ai peur chéri
Toi qui est fort protège-moi
J'ai peur chéri
Regarde combien mon cœur bat
J'ai peur chéri
Mais tu sais bien qu'il bat pour toi !

Suivez le guide .

II

La salle Deux c'est celle des affreux
Des monstres verts des nains hideux
Aux pieds fourchus au nez camard
Aux bras velus au[x] yeux bizarres
Bien sûr c'est pas décoratif
Possible que ça vous dresse les tifs
Mais les dames à leur cavalier
Commanderont sans hésiter :

J'ai peur chéri
Tiens-moi serrée dans tes bras
J'ai peur chéri
Toi qui est fort protège-moi
J'ai peur chéri
Regarde combien mon cœur bat
J'ai peur chéri
Mais tu sais bien qu'il bat pour toi !

Suivez le guide

III

La salle Trois c'est celle des piqués
Des jeux pervers des excités
Ils ont d'étranges accouplements
Contre-nature à contre-temps
Bien sûr c'est pas de tout repos
Possible que ça vous rende sado
Mais les dames à leur partenaire
Chuchoteront à bout de nerfs :

J'ai peur chéri
Tiens-moi serrée dans tes bras
J'ai peur chéri
Toi qui est fort protège-moi
J'ai peur chéri
Regarde combien mon cœur bat
J'ai peur chéri
Mais tu sais bien qu'il bat pour toi !

Suivez le guide

IV

Maintenant la visite est finie
C'est par ici qu'est la sortie
Si vous avez du capital
Vous pouvez prendre des cartes postales
Bien sûr c'est pas très esthétique
Possible que ça vous coupe la chique
Mais plus tard en les regardant
Les dames diront en rêvant :

J'ai peur chéri
Tiens-moi serrée dans tes bras

J'ai peur chéri
Toi qui est fort protège-moi
J'ai peur chéri
Regarde combien mon cœur bat
J'ai peur chéri
Mais tu sais bien qu'il bat pour toi !

Suivez le guide⁵⁰⁰

La tercera canción, *Je m'aime*, título verdaderamente in-sólito para una canción, hace referencia a la masturbación de una manera poética y profunda.

Después encontramos *Bloody Mary*. Siguiendo el mismo esquema de las anteriores –canción en tres partes con un estribillo que se repite– el yo poemático se traviste o metamorfosea en mujer asesina, con una inclinación particular por el color, olor y sabor de la sangre humana. El título una vez más representa un juego de palabras y nos presenta en cierto sentido el tema a tratar desde la distancia y la distorsión del humor pánico.

Efectivamente esta *Marie Sanglante* es igualmente un cocktail de renombre internacional en el que resalta el color del zumo de tomate, en una clara asociación vampírica con la sangre. El hecho de que el crimen señalado se produzca en el lecho conyugal nos da debida cuenta de la violencia que se puede llegar a generar dentro del seno familiar, aunque esta vez sea la mujer la que tome la iniciativa.

En cuanto al momento temporal, una vez más la acción narrada ocurre durante la noche, momento predilecto por los pánicos para dar rienda suelta a su feroz imaginación.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, pp. 11-13.

Por último el propio nombre de María trae a la mente, sobre todo para los católicos, las virtudes de la madre de Jesús, que en este caso, aunque sea de forma velada, se ven claramente distorsionadas.

No obstante podríamos añadir que no será la primera vez que el autor se meta en la piel de una mujer para convertirse en asesina, pájaro de mal agüero o representante de la muerte, que acarrea la perdición de los hombres.

Este es el caso de esa inocente *Sophie* –que se autocalifica de neurasténica y que da título a la canción homónima– que al son de la java –con un aire inocente y festivo– recuerda de qué manera Dédé le Frisé, Jojo l' corsico y Bebert le Camé pasaron a mejor vida, por el mal fario que trae la intermediación de esta P'tite Sophie, cuyo carácter y estado durable de abatimiento, acompañado por una melancólica tristeza, contrasta con el aire popular y divertido del baile y la música que la propia canción evoca.

Et puis un jour la s'ringue à Bébert
L'a conduit au cimetière
La s'ringue à mon Bébert d'amour
Que j'utilise toujours⁵⁰¹

Cabe destacar con que desenvoltura estos personajes marginales, como el drogadicto Bebert o la propia Sophie, ocupan de forma subversiva el epicentro del poema-canción. Pero pasemos a *La sangrante María*.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 25.

Bloody Mary

I

Je me suis réveillée
Cette nuit vers trois heures
Je me suis habillée
Dans l' noir au p'tit bonheur
Et puis j'ai tâtonné
Comme une somnambule
Pour trouver la poignée
D' la porte du vestibule
Dans la salle de bains
J'ai ouvert un tiroir
Tout d' suite j'ai mis la main
Sur les lames de rasoir

Marie Sanglante
Je suis Marie
Marie Sanglante
Bloody Mary

II

Pieds nus sur la moquette
Je glissais en silence
J'entendais dans ma tête
Le sang battre en cadence
Je me suis approchée
Du grand lit conjugal
Quand je me suis penchée
Le cœur me faisait mal
Et puis j'ai lacéré
Son visage et son corps
Oui je l'ai tailladé
Il hurlait à la mort

Marie Sanglante
Je suis Marie
Marie Sanglante
Bloody Mary

III

Après j'ai allumé
Pour admirer l' tableau
Y avait du raisiné
Jusque sur les rideaux
Tout était écarlate
Comme un coucher d' soleil
Les heures en jus d' tomate
Coulaient sur le réveil
J'aime l'odeur du sang
L'odeur et la couleur
J'aime le goût du sang
Il ne me fait pas peur.

Marie Sanglante
Je suis Marie
Marie Sanglante
Bloody Mary⁵⁰²

La intervención del azar, tan presente en la obra pánica, hace que una historia acabe de forma completamente opuesta a como se esperaba, pero en el fondo más justa. Es el caso de *Le mauvais client* donde se le atribuye a la coquetería y al deseo de aparentar más joven y guapo, que hace que el protagonista se quite las gafas con lo que su miopía se acentúa de manera trágica para su trabajo, el inesperado desenlace final en el que se confirma, de forma humorísticamente blasfematoria, que la

⁵⁰² *Ibid.*, pp. 16-17.

divina providencia se divierte jugando malas pasadas y riéndose en la cara de los que se creen intocables.

Por otra parte asistimos a la evocación, siempre tamizada por el humor más corrosivo, del universo sórdido de la noche y de sus bajos fondos de prostitutas, gánsters y sicarios pagados y mantenidos por los propios políticos corruptos que los denuncian públicamente. Una sociedad donde sólo cuenta el poder del dinero, donde todo se compra y se vende, incluso el amor o la muerte. Un ambiente que tiene cierto regusto a película de cine americano de los años cincuenta.

Le mauvais client

Au bar de l'Atlantic Palace
J' me suis installé incognito
Je me regarde dans la glace
En dégustant un vieux porto
Je fais plus jeune sans mes lunettes
Mais j'y vois moins c'est bien normal
Je ne distingue ni ma rosette
Ni ma cravate de percale
Et si ma chevelure grisaille
J' vais pas en faire une maladie
Je n' suis pas encore sur la paille
J'ai d' quoi m'offrir une p'tite amie

A moitié prix

Au bar de l'Atlantic Palace
J' commence à trouver le temps long
Comme je n' veux pas laisser de traces
Je fourre le verre dans mon veston
Dans une atmosphère de coton
Duke Ellington joue en sourdine

Un vieil air de quarante deux
Dans la poche de ma gabardine
J'ai un calibre vingt-deux
Mon client vient de franchir la porte
Je reconnais sa face de rat
C'est pour de types de cette sorte
Que j'exécute mes contrats

A moitié prix

Au bar de l'Atlantic Palace
Un meurtre vient d'être commis
L'exécuteur était un as
Car on ne l'as pas vu pas pris
La victime avait tout' les chances
De remporter les élections
Mais la divine providence
Lui a joué un tour de cochon
Car par excès de coquett'rie
Je me suis trompé de carton
Ah, la myopie quelle connerie
J'ai pas reconnu mon patron

Saloperie.⁵⁰³

Roland Topor siempre se interesó por todo lo ambiguo, por esa mezcla de naturalezas humanas o esas intersecciones entre el hombre o la mujer y el animal. En efecto los animales, a menudo despreciados por el hombre como seres inferiores, ocupan en sus dibujos y en su obra pánica un lugar preponderante.

⁵⁰³ *Ibid.*, pp. 28-29.

En la obra que nos ocupa destaca el poema *Requiem pour les animaux* donde estos seres ínfimos o despreciados, monstruosos o encerrados en zoos para deleite de la especie superior, tomarán un día su venganza.

El poema descolla igualmente porque representa un cambio de forma respecto a la mayoría de canciones vistas hasta el momento. Por una parte, es una mezcla de fábula, pequeña obra teatral recitada, y canción.

Por otra, está dividida en siete cuartetos de versos octosílabos que riman a b b a (rima abrazada), lo que acentúa el fuerte contraste entre la forma de tendencia clasicista o academicista y el contenido. En este sentido Pierre Tilman precisa con respecto al lenguaje utilizado por el autor:

Au sein du langage, il vient y déranger les mots. Comme son rire, si Roland Topor a généralement respecté les codes formels, quelque chose affleure continuellement dans son œuvre qui dérange le sens. Il n'a cherché ni à détruire ni à inventer un langage, ses dessins et ses textes ont l'air conventionnel. Et pourtant Roland Topor, esprit parfaitement anti-conventionnel, décolle parfois tellement de la raison qu'on a l'impression d'être entraîné dans une autre logique, proche du non-sens ou du cauchemar. On perd pied, pris dans une terrible évidence qui échappe à toute forme fixe alors que son écriture souscrit aux conventions et qu'il dessine d'un trait un peu vieillot, comme un artiste du 19^e siècle –évoquant Callot, Doré, Grandville ou Rops– peu cités dans la modernité –, ou bien Alfred Kubin ou James Ensor –qui ont peut-être meilleure presse.⁵⁰⁴

⁵⁰⁴ Tilman, Pierre, « Tout ce qui est Topor brille. Laughter Outre-Tombe », *Op. cit.*, pp. 26-27.

Predominan por otra parte las referencias bíblicas, apocalípticas y proverbiales que se hacen eco de este universo animal y del tono elegíaco –subvertido como siempre ocurre en Topor–, de la composición.

Requiem pour les animaux

Puisqu'ils ne peuvent prendre les armes
Ces misérables animaux
Réduits par l'homme à zéro
Ne redoutons d'eux que leurs larmes

Que de leurs glandes lacrymales
S'écoule un jour la détresse
Alors ce sera notre espèce
Qui subira le sort fatal

Car ces millions de pauvres bêtes
Martyrisées et massacrées
Pourraient bien rendre au vieux Noé
Une monnaie de sa tempête

Alors viendra l'autre déluge
Celui des larmes innocentes
L'espèce humaine aux mains sanglantes
En vain cherchera des refuges

Tant de bestioles ont disparu
Il faudra bien les imiter
A quoi sert de savoir nager
Lorsque la terre n'est plus en vue

Et nous ferons le tour du monde
Paresseusement, entre deux eaux
Nous visiterons notre zoo
Baignant dans une soupe immonde

En attendant cette vengeance
Avant que tout ne soit fini
Faisons ensemble je vous prie
Une minute de silence

(Le chanteur regarde sa montre. La minute est troublée par des cris d'animaux. Il salue.)

Rideau⁵⁰⁵

El cuerpo y sus excrecencias es otro de los *leitmotive* o de las obsesiones de Topor. Así todas las inmundicias, escorias y desechos corporales pasan por su obra, como entes que adquieren vida propia independientemente y a pesar de las resistencias del cuerpo que parasitan.

No podían faltar el típico acné juvenil, esos granos repletos de pus, esos otros furúnculos o inflamaciones circunscritas del aparato pilosebáceo de la piel, que se ponen a bullir en plena estación primaveral y que no distinguen de sexos.

Así la primavera, que siempre ha sido consirada como la estación propicia al amor y a los idilios lírico-pastoriles, es también el momento de la explosión indiscriminada de las purulencias corporales.

Este es precisamente el tema central de la canción-poema *Les bourgeois du printemps*, himno subversivo a la primavera, que contempla igualmente de soslayo el tema del deseo sexual y de la infidelidad amorosa, contradiciendo una vez más las construcciones y preceptos sociales que se empeñan en asociar sexualidad y amor.

⁵⁰⁵ Topor, Roland, *Rumsteak*, *Op. cit.*, pp. 30-31.

La composición, con un lenguaje popular –tanto desde el punto de vista sintáctico como léxico– y al mismo tiempo altamente metafórico, como acostumbra el autor, está dividida en dos partes claramente diferenciadas que se corresponden con dos momentos del día –la mañana y la tarde–, vinculados con el universo personal e íntimo del yo del poeta narrador y la introducción del universo exterior de su bienamada y el deseo sexual.

Les bourgeons du printemps

Le vingt et un mars au matin
En m' rasant dans la salle de bains
Je vois que j'ai un gros bouton
Sur la lèvre au-d' ssus du menton
Le printemps n' donn' pas qu' des idées
L'épiderme est tout remué
Quand la sève en fureur bouillonne
Un peu partout le corps bourgeonne

Le printemps allume ses lampions
Sur le visage des garçons
On voit surgir pleins de volcans
La première journée du printemps

Le vingt et un mars à midi
Mon bouton a encore grossi
Son aspect est si déplaisant
Que je reste dans l'appartement
Je préfère ne rencontrer personne
Mais à la porte voilà qu'on sonne
C'est vrai j'avais un rendez-vous
Avec la fille dont je suis fou

Ouf! C'est pas elle c'est son oncle
Car ma chérie a un furoncle
Inutile de se lamenter
Pas la pein' de m' dissimuler
Dans une semaine ce sera fini
Je r' verrai ma petite chérie
En attendant pour patienter
Je vais au cinoche pour draguer

Il n'y a pas que sur les garçons
Que l' printimps entre en éruption
Il sème aussi ses escarbilles
Sur le minois joli des filles⁵⁰⁶

La religión con todas esas imágenes idolatradas que inspiran devoción, con sus corolarios de miedo y de sufrimiento, con todas sus supersticiones y supercherias es atacada de forma virulenta por el autor.

Bastantes son los ejemplos en la obra que nos ocupa en los que se denuncian todas estas mentiras comúnmente aceptadas como pilares de la fe, como la virginidad de María (tema ampliamente abordado en la obra más reciente *La Véritable Nature de la Vierge Marie*), que es atacada de forma irreverente –tuteo, elisión popular de la *u* del pronombre de segunda persona *tu*, utilización de la expresión *petit gars* para referirse al Niño Jesús o a Cristo, respuesta evasiva e incomprensible de la Virgen que esconde una referencia altamente sexual e incestuosa con su propio hijo– en la canción *Zozo lala*.

Quand on d' mandait à la Madone
Comment t' as fait ton petit gars ?

⁵⁰⁶ *Ibid.*, pp. 32-33.

Elle répondait en langue teutonnes
Je m' le suis fait zozo lala⁵⁰⁷

Siguiendo con este mismo principio, Topor se obstina en hacer visible, a través del humor, el carácter melodramático de todos esos líderes o héroes religiosos y políticos, reyes incluidos, «Ces grands oiseaux de proie», que prometen simbólicos dominios o tierras que no existen, en el cantar *De Moïse à Mao*.

Acabaremos nuestra selección con uno de los poemas más subversivos y delirantes no sólo por tratar de manera blasfematoria la figura de *cristo* –para el autor en minúsculas–, sino por la forma y estructura misma de la composición, que desvirtúa o parodia la letanía cristiana en latín propia de la misa, hasta tal punto de que no hay encadenamiento lógico de ideas, sino una verborrea sin sentido.

Por otra parte el lenguaje es a su vez prácticamente incomprensible y no corresponde con la realidad que quiere significar, lo que contribuye a denunciar las corruptelas, falsedades, mentiras y fanatismos aniquiladores de los dirigentes políticos y religiosos. Ilustra pues a la perfección el dicho marxista de que la religión, en este caso junto a la flor de lis –figura heráldica formada por tres flores de lis esquematizadas y unidas–, emblema que representa a la monarquía, es el opio del pueblo. Parece que estemos ante uno de esos discursos proferidas por los *sots* de las *soties* medievales.

Hourra pour le christ

Hourra pour le christ
Mort aux erratum

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 36.

Et que Dieu bénisse
Notre délirium
Car la fleur de lys
Est pire que l'opium
Fille de vice
Pronobis
Il faut que périsse
Au podium, au podium
Tous les factotum
Fille de tous les vices
Monte sur le podium
Ora pronobis
C'est ton post-scriptum
Fille, fille
De tous les vices
Aura ora ora pronobis
Notre délirium
Au crématorium
C'est cotum
Tous ces factotum
Et ton post-cruptum
C'est cotum
La fleur de lys
Est pire que l'opium
Que Dieu bénisse
Le roi des Grossium
Hourra pour le christ
Trombonne à coulisse
C'est cotum
Fille de tous les vices
Passe-moi le tournevis
C'est cotum⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ *Ibid.*, pp. 42-43.

Junto a la religión y las autoridades civiles, militares y eclesiásticas, Topor denuncia en otros tantos poemas y canciones, como en el resto de su obra, el poder del dinero y la ambición que caracteriza al ser humano.



[10.10]. CAFÉ PANIQUE [1982]

DE ROLAND TOPOR

ESTE libro toporiano, con el que acabamos el análisis de nuestro corpus pánico, está compuesto por treinta y ocho historias cortas en las que el escritor da una vez más libre curso a sus humores negros y virulentos, a su clara inclinación por la ironía o el sarcasmo más devastador y sacrílego. Todas las historias tienen un título parecido, en el que se hace referencia al personaje principal que la anima en la mayoría de los casos y excepcionalmente a sus dos protagonistas.

En cuanto a los nombres de dichos héroes, se trata de pseudónimos o apodos compuestos que reflejan una característica, siempre irrisoria, de dichos personajes. De nuevo el universo culinario adquiere una particular relevancia.

Topor pasa revista a todos los poderes fácticos del mundo social y cultural ridiculizando su mezquindad y sus intereses creados. Así nos encontramos con unos personajes de variopinto pelaje que sufren las consecuencias de una sociedad demasiado opresora y policial.

De este modo asistimos a la historia de: Attends-la-suite, Goût-Bulgare, Double-Face, Frisée-aux-Lardons, Doux-Jésus, Pleine-Lune, Ris-de-Veau, Sur-Place, Pommes-Vapeur, Fermeture-Éclair, Rage-au-Cœur, Chaussettes-Humides, Verre-en-Main, Pas-de-Bol, Coupe-Cigare, Cosy-Corner, Yellow-Cab,

Petite-Annonce, Petit-Suisse, Gros-Bide, Voix-de-son-Maître, Coudes-au-Corps, Tranche-Lard, Sans-Moi, Coucher-de-Soleil, Radio-Londres, Cœur-Croisé, Tant-qu'à-Faire, Poney-Express, Vodka-aux-Herbes, Bella-Ciao, Tableau-Noir, Coup-Dur, Coup-Farci, Triple-Dose, Douche-Froide, Beaux-Restes, Sur-la-Brèche, Peut-Mieux-Faire, Tue-Mouches, Roue-Libre, Pasce-Soir, Secret-Bancaire, Grand-Duché, Petite-Mongolie, Extérieure, Pisse-Vinaigre, Salon-de-Thé y Demi-Tarif.

El título general de la obra hace referencia al Café donde se suelen dar cita esos personajes extraños y caricaturescos. El lenguaje será por tanto bastante coloquial, plagado de frases hechas y dobles sentidos que incitan al humor, en fuerte contraste con la cruda realidad de la historia narrada.

Asistimos por tanto a todo un retrato de sociedad, un universo marginal poblado por seres ínfimos y despreciados socialmente; que se agita entre el bar y el burdel, donde se dan la mano las ansias de grandeza y la miseria moral y social más absoluta, como la historia agridulce, tierna y cruel a la vez de *Triple-Dose*.

Rue de Richelieu, au Duc, le beaujolais n'est pas mauvais, mais c'est le patron qui est bouchonné. Enfin, comme il reste ouvert très tard, nous y passons de temps en temps avec Verre-en-main et Cul-sec, histoire de boire le dernier avant de rentrer. C'est là que Triple-Dose, la marchande de journaux, nous a raconté son histoire, en mouillant de ses larmes le fleurie de l'année :

– Je l'avais trouvé rue d'Aboukir, près d'une poubelle. Un cactus en pot, pelé comme un vieux chat. J'aime les plantes. Elles ne sont pas en train de vous casser les oreilles toute la journée. Elles se contentent de peu : quelques gouttes d'eau par-ci par-là, un dépoussiérage de temps en temps, et du soleil, de

la lumière... Ah ! Si on pouvait leur ressembler, mais non, nous, nous en voulons toujours plus, jamais contents ! Regardez ces grèves continuelles, ces réclamations, ces manifestations... Enfin. J'ai ramassé mon cactus, je l'ai mis chez moi, sur le rebord de la fenêtre. Il semblait content. Oh, il n'a jamais manqué de rien, mon Jésus. Oui, c'est ma petite manie, je donne des noms à mes plantes, et lui, je l'ai appelé Jésus, à cause de la couronne d'épines, vous comprenez... Bien soigné, bien chouchouté, il a pris vingt centimètres en un mois. Et puis il a attrapé cette sale maladie des cactus qui les rend tout spongieux. Vous savez, une sorte de cellulite, c'est grave pour une plante grasse. J'ai fait tout ce que j'ai pu pour le sauver, mais mon Jésus était perdu. Il n'y avait plus d'espoir... Alors, mon pauvre cactus, j'ai dû le faire piquer !

Sans vouloir tomber dans un anti-alcoolisme primaire, je crois que c'est elle qui était piquée !⁵⁰⁹

A veces esos mundos sórdidos se ven engrandecidos o deformados por la aparición de elementos fantásticos u oníricos que sirven de válvula de escape y contribuyen al ambiente general de comicidad delirante.

Se trata además de un libro ilustrado por once dibujos siguiendo la misma factura superrealista a la que nos tiene acostumbrados el autor. Las historias son de longitud variable y en ellas aparece un narrador omnisciente y omnipresente que da vida a sus personajes, siendo él igualmente uno de ellos. La forma dialogada es por tanto la más habitual.

Veamos uno de los ejemplos donde el pánico de la situación hace que aparezca la fantasía más desbordada, ya presen-

⁵⁰⁹ Topor, Roland, *Café Panique*, Paris, Seuil, coll. Point Virgule, 1982, pp. 116-117.

te en *Portrait en pied de Suzanne*. Nos referimos a *L'histoire de Sans-Moi*.

– Ce type, Sans-Moi, avait une trouille bleue du dentiste. Un jour, pourtant, il se décide à prendre rendez-vous, convaincu par une nuit blanche qui l'a laissé sur les genoux. « Je vois ce que c'est, dit le dentiste, une vieille carie dans la molaire. Pas la peine d'avoir peur. Je vais tuer le nerf, ensuite vous ne sentirez rien. » Il enfonce une longue aiguille pour sonder la carie. « Hum ! Profonde, en tout cas ! » Sans-Moi, bouche bée, transpire à grosses gouttes. La main du dentiste pénètre dans la carie à la suite de l'aiguille, puis le bras, et finalement le dentiste lui-même disparaît à l'intérieur de la dent comme s'il allait à la cave. Sans-Moi entend l'écho de ses pas décroître, puis il se retrouve tout bête sur son fauteuil, plus solitaire que dans la salle d'attente. Au bout d'une petite heure, il se risque à appeler : Ohé ! Y a quelqu'un ? » Une voix lointaine lui répond, comme s'il était ventriloque : « Voilà j'arrive ! » Et, en effet, le dentiste sort de la molaire, très à l'aise, mais le regard sournois. « C'était vraiment une très vieille et très vaste carie. Maintenant que la dent est insensibilisée, je vais vous l'arracher. Vous ne sentirez rien. » « On ne peut pas mettre une couronne ? » demande Sans-Moi qui adore parler technique. Mais l'autre répond que ce n'est pas possible et, crac ! il arrache la molaire d'un seul coup. Par la suite, Sans-Moi a appris la vérité. En explorant la dent, son escroc de dentiste a découvert des peintures rupestres. Il a fait classer le site, et maintenant on peut le visiter dans son cabinet, à condition de ne pas fumer et de payer son ticket. Comme quoi la moralité se perd aussi vite que les dents.⁵¹⁰

⁵¹⁰ *Ibid.*, pp. 84-85.

Este tipo de escritura reposa en la forma supuestamente canónica del relato corto fantástico. Vemos como en el universo cotidiano surge un acontecimiento imprevisto e imposible según todas las leyes conocidas de dicho universo. Por tanto una situación marcada por la banalidad y la insignificancia se carga de una fuerza nueva gracias a la sorpresa y el estupor.

La simplicidad con la que surge lo fantástico asegura el éxito del procedimiento y del relato, que en el caso de Topor se ve completado por su característico humor pánico.⁵¹¹ Este tipo de historias donde lo extraño se apodera de lo habitual a través del pánico, a pesar de su violencia y su crueldad, se tinte de comicidad y a veces de poesía.

La originalidad de esta tipología o género de textos, ampliamente cultivado por Topor, consiste en tejer hilos y crear vínculos inesperados, que serán obligatoriamente analógicos pero no científicos, entre el mundo real y anodino y el hecho extraño o extranjero que acaece de forma sorpresiva. En este relato en concreto observamos un juego de palabras inconsciente basado en una comparación tradicional entre una caries y una caverna.

Otro de los procedimientos de desvirtualización de la realidad para mostrar otros mundos posibles y que las verdades nunca son únicas es proporcionar varias versiones de una historia, que se da por fehaciente y comúnmente aceptada. Es un mecanismo pánico que también se encuentra en Arrabal, principalmente en torno a la historia sagrada y a la vida de Cristo.

⁵¹¹ Véase Bessière, Irène, *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, coll. thèmes et textes, 1974.

En el caso de Topor este proceso de reescritura de la historia se acompaña, como siempre, por una dimensión humorística y deformante.

Como ya lo hiciera en *Four Roses for Lucienne*, en *Café Panique* también encontramos historias que ridiculizan lo que se da por sagrado. Concretamente en *L'histoire de Peut-Mieux-Faire*, Roland Topor se inventa una estratagema para proponer una nueva versión de la vida de Jesús que, a los treinta y dos años, o sea justo antes de morir, se enamora de una joven romana llamada Lacrima-Christi, como alguno de esos caldos de renombre, con el consiguiente juego de palabras que engendra el apelativo.

Este hecho hace que se dé una nueva versión de la historia pretendidamente sagrada, pues Jesús abandona a sus apóstoles por la mujer y éstos lo denuncian a las autoridades romanas, con lo que la historia acaba con la muerte por crucifixión de Cristo, como estaba previsto en la historia oficial, pero por muy distintas razones.

— Vous avez pas vu le film d'hier ? demanda Peut-Mieux-Faire en se laissant choir sur la banquette. C'était beau !

— Comment il s'appelait ?

— *La femme qui fit damner Jésus !*

— Pas vu. Sur quelle chaîne ?

— Je sais pas. Mon poste est détraqué. Pour le faire marcher, j'enfonce une fourchette dans un trou derrière la caisse et je tourne. Quel film !

Puisque Peut-Mieux-Faire avait tellement envie de nous raconter son malheureux film, on lui donna ce plaisir moyennant une bouteille de chinon.

— Jésus venait d'avoir ses trente-deux ans lorsqu'il rencontra Lacrima-Christi sur une petite plage de Judée. C'est une

jeune Romaine en voyage touristique. Tout le soleil d'Italie dans un corps de femme, et bien roulée malgré son jeune âge. Dès qu'il la voit, au sortir du bain, Jésus perd la tête. Elle n'est pas longue à succomber, en dépit d'une haine irrationnelle pour la barbe. Dès qu'il accepte de couper la sienne, elle lui tombe dans les bras. Ils filent le parfait amour sur les bords du lac de Tibériade. Bien entendu, les apôtres font la gueule.

- Et ton père ? s'inquiète Jean. Tu ne peux pas le laisser tomber !
- Qu'il se débrouille sans moi ! vocifère Jésus. J'ai trente-deux ans, il est temps de couper les ponts. Je veux vivre ma vie.
- Et ton enseignement ? intervient alors Pierre.
- J'y reste fidèle, répond Jésus. Car, en vérité, je vous le dis, comment peut-on prétendre aimer les hommes, en général, si l'on n'est pas capable d'aimer une femme en particulier ? De l'aimer passionément, de tout son cœur. Méfiez-vous des beaux discours pleins d'amour pour l'humanité lorsqu'ils sont tenus par des célibataires endurcis.
- Et nous ? insiste Judas.
- Et bien quoi, vous ? Combien de fois ne vous-ai je pas mis en garde contre le culte de la personnalité ? Ne comptez pas sur moi pour vous guider. L'âme est inaliénable. Il faut que vous vous trouviez votre chemin tout seuls. Sinon, vous n'aurez aucun mérite à emprunter la voie royale. Un sentier à soi vaut mieux qu'une avenue publique.

Tandis qu'il parle, *Lacrima-Christi* le couvre de petits baisers sur tout le corps, et Jésus s'interrompt fréquemment pour les lui rendre.

Mais les apôtres grondent. Après s'être embarqués dans l'aventure en compagnie de Jésus, ils se sentent floués. Il y a toujours de ces petites jalousies mesquines dans les commu-

nautés d'hommes. Finalement, Judas se dévoue. Il va dénoncer le messie qui est mis en croix, comme vous savez. Pendant son supplice, il n'a que le doux nom de Lacrima-Christi aux lèvres. Afin d'éviter qu'on ne l'entende, Marie-Madeleine et les apôtres font un vacarme épouvantable pour couvrir sa voix. Ensuite, Lacrima-Christi, effondrée, est recueillie par Ponce-Pilate, un ami de ses parents. Elle doit partir les rejoindre à Rome, mais juste avant que le bateau ne lève l'ancre, Jésus revient et l'amène. Ils sont damnés. Fin. Vous savez que j'ai été élevé dans la religion hindouiste. J'ignorais l'histoire de Jésus. Mais après avoir vu le film, je suis décidé. Je vais me convertir !⁵²

Este ejercicio no es en absoluto inocente, sino que desdramatiza los tabúes y las prohibiciones impuestas por la religión. Es por tanto de naturaleza sacrílega, ya que persigue un trastocamiento general y profundo de los valores, que lo glorioso y sublime se convierta en ridículo, lo serio en cómico, lo noble en vulgar.

Siendo precisamente lo vulgar y lo ridículo los nuevos valores en los que basa su estética y su audaz imaginación. Además dicha historia viene acompañada por uno de los dibujos en el que vemos a Jesús con sólo su corona de espinas y su paño a punto de poseer a una joven voluptuosa, cuya cara denota su placer, que yace desnuda sobre el lecho.

Vemos en todos estos relatos una gran fineza y economía de medios con un máximo de efecto que hace que esta escritura concisa y denunciadora, esencialmente pánica, sea única e inimitable.

⁵² Topor, Roland, *Café Panique*, *Op. cit.*, pp. 129-132.

Acabaremos este análisis con la continuación de la historia precedente en la que el autor-narrador le pide cuentas a su personaje Peut-Mieux-Faire por todo el revuelo que ha causado su narración de la historia de Cristo.

J'étais passé au Nouvel Obs, vers la fin août, pour voir s'il y avait moyen de toucher mon chèque en urgence, et j'avais découvert avec stupeur que quelques lecteurs râlaient drôlement. Ils avaient envoyé des lettres ulcérées pour dire que j'étais une ordure d'une bassesse pas possible, et tout ça à cause de ce pauvre Peut-Mieux-Faire, parce qu'il avait raconté la vie du Christ de travers. Bon, je me dis, c'est de sa faute, c'est à lui de répondre à la critique. Je le trouvai au Café Panique sur le coup de midi, en train de siroter sa Suze. Je flanquai sur la table le tas de photocopies.

– Voilà, c'est toi qui m'as mis dans la merde, à toi de m'en tirer.

Il lut attentivement les lettres, un étrange sourire aux lèvres. Quand il eut terminé, il vida sa Suze cul-sec.

– Tu veux que je te dise, ces gens-là, moi, je les trouve pas très catholiques.⁵³³



⁵³³ *Ibid.*, p. 133.

{II}. ESTUDIO TEMÁTICO- COMPARATIVO PÁNICO

{II.I}. LA CRUELDAD

La violence sucrée de l'imaginaire console tant bien que mal de la violence amère du réel.⁵¹⁴

INTENTAREMOS ahora profundizar un poco más en el sufrimiento o la crueldad pánica tan presentes en la obra toporiana y arrabaliana desde un punto de vista temático y comparativo para obtener consideraciones de conjunto.

Aunque, como hemos señalado con anterioridad, al hablar de crueldad en la literatura –o más concretamente en el teatro– y el arte, no podemos olvidar el famoso credo artaudiano que vincula dichos conceptos, no es menos cierto que existe una diferencia entre la inspiración y las orientaciones pánicas y las teorías de Artaud, que se podría resumir en la ausencia de futuro o de ilusión en el caso de Antonin y en ese nuevo rayo de

⁵¹⁴ Topor, Roland, *Pense-bêtes*, *Op. cit.*, p. 13.

esperanza que, aunque parezca fugaz por momentos, se vislumbra en los pánicos, lo que les otorga una particular dimensión dentro del mismo linaje sucesorio.

No obstante la crueldad siempre predominará y no podemos hablar de una relación de equilibrio. En este sentido los autores pánicos, al igual que otros autores como Ghelderode o Witkiewicz, en tanto que sucesores de Artaud, considerarán la crueldad como principio estético de sus obras. El teatro de Arrabal se insertaría, como gran parte del teatro moderno, dentro de lo que Benjamin Crémieux calificara de « théâtre de la virulence ».⁵¹⁵

Eugène Ionesco afirmaba en su *Journal en miettes*: « La vie est un malheur »,⁵¹⁶ « la condition humaine est inadmissible ».⁵¹⁷ Y es que la crueldad del destino sólo se puede comparar con la propia maldad del hombre,⁵¹⁸ ya anunciada por muchos autores antes que por los propios pánicos, una crueldad humana que Michel de Ghelderode calificaba en una carta escrita a Jac Boonen el 28 de marzo de 1936 como « éternelle et souveraine ».⁵¹⁹

⁵¹⁵ Véase Sawecka, Halina, « Cruauté comme principe esthétique : Witkiewicz – Ghelderode – Arrabal », in Mamczarz, Irène (études réunies et publiées par), *Théâtre de la cruauté et théâtre de l'espoir*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 125.

⁵¹⁶ Ionesco, Eugène, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 28.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁵¹⁸ Véase a este respecto, Lioure, Michel, « La cruauté dans le théâtre d'avant-garde en France », in *Romanica Wratislaviensia XV*, *Op. cit.*, p. 143.

⁵¹⁹ Beyen, Roland, *Ghelderode*, Paris, Seghers, 1974, p. 103.

Por su parte Michel Lioure precisaba que la crueldad en la literatura –concretamente en el teatro– era el reflejo de la crueldad del mundo. Ésta constituye un *leitmotiv* presente en muchos autores del siglo XX.⁵²⁰ Halina Sawecka retoma el estudio que Lioure realizara a finales de los setenta y efectúa una vez más un repaso de algunas obras en las que el motivo o la estética de la crueldad se manifiesta de forma más evidente.

Que l'on songe aux traits de sadisme et d'agressivité parsemés dans *La Leçon*, *Victimes du devoir*, *En attendant Godot* ou *Les Bâisseurs d'Empire*, aux macabres obsessions d'Ionesco dans *Le Roi se meurt* et *Jeu de massacre*, aux vieillards déchus des *Chaises* et de *Fin de partie*, aux meurtres rituels accomplis dans *Les Bonnes* ou *Les Nègres* de Genet, aux héros mutilés d'Adamov dans *La Parodie* et *la Grande et la petite manœuvre*, ou encore aux tortures infligées aux personnages d'Arrabal dans *Les Deux bourreaux*, *Le Cimetière des voitures* ou *Sur le fil* : on ne saurait pas ne pas constater ici la présence et l'exploitation d'un leitmotiv cher à toute une génération de dramaturges et constituant une thématique, une esthétique et une dramaturgie.⁵²¹

Arthur Adamov era plenamente consciente de las mismas contradicciones que asaltan a los autores pánicos, de la misma

⁵²⁰ Véase a este respecto, Tonelli, Franco, *L'Esthétique de la cruauté. Étude des Implications esthétiques du « Théâtre de la Cruauté » d'Antonin Artaud*. Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1972. Destacan los capítulos dedicados a Ghelderode: « Le Rite et le Mythe au Théâtre », Beckett: « Godot ou le Temps de la Cruauté » y Arrabal: « La Structure Circulaire du Mythe ».

⁵²¹ Sawecka, Halina, « Cruauté comme principe esthétique : Witkiewicz – Ghelderode – Arrabal », *Op. cit.*, p. 126.

dispersión del ser que se traduce en un pesimismo devorador, aunque Fernando Arrabal y sobre todo Roland Topor siempre intentaron conjurar estos demonios que les asaltaban a través del humor. Ionesco reflexionaba sobre este mismo tema de la siguiente manera:

Il fallait non pas cacher les ficelles, mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon. Pas de comédies de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. Pas de comédies dramatiques, non plus. Mais revenir à l'insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence : violemment comique, violemment dramatique.⁵²²

No será el único que reflexione sobre este rico tema tan presente en toda la producción artística y literaria de la segunda mitad del siglo XX. En « Journal terrible », que forma parte de *L'Aveu* y éste a su vez del libro de relatos cortos, de onda calada existencial, titulados *Je... Ils...*, Adamov afirma:

L'horreur épisodique propre à ce temps ne suffit pas à masquer la grande horreur primitive, celle d'être homme. [...] Cet homme devant un autre est seul comme je suis seul. Je crois comprendre que je ne suis pas seul à me sentir seul, et alors se confirme mon sentiment que la peur est au fond de tout. Je

⁵²² Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes, Op. cit.*, pp. 59-60.

saisis l'insuffisance d'une représentation du monde où je serais l'unique sujet pensant.⁵²³

En todas las obras analizadas aparece la constante de la crueldad entre los personajes que a menudo no son conscientes de la dimensión de sus actos. Tanto en las obras de teatro y en los relatos de Fernando Arrabal como en las novelas, relatos cortos y dibujos de Roland Topor, los personajes se torturan unos a otros con una crueldad y una fuerza jubilatoria inusitadas.

Comienza ese juego de dominador y dominado, « maître et valet », tan productivo especialmente en el teatro de vanguardia –baste recordar las parejas enemigas que constituyen los vagabundos de Samuel Beckett, verbigracia Lucky y Zucco de *En attendant Godot* y los amantes de Jean Genet (*Les Bonnes* o *Les Nègres*)–, unidos irremediablemente por una relación cruel a la par que ambigua, continuadora de la gran tradición francesa de la pareja irrisoria de consecuencias trágicas.

Por otra parte en la obra pánica abundan ciertos ecos míticos que constituyen los fundamentos de nuestra civilización y de nuestra cultura, el mero hecho de adorar a un dios constituiría el principal. Las obras pánicas entrarían dentro de la tipología de aquellas ficciones que proponen un viaje iniciático, exterior e interior, que encuentra sus fuentes en las civilizaciones antiguas. Este hecho fue resaltado por Charles Aubrun respecto a *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* de Arrabal.

Au temps d'Homère, cette initiation et cet apprentissage avait prit la figure d'un périple, dans une Méditerranée surtout in-

⁵²³ Adamov, Arthur, « Journal terrible », in *L'Aveu*. In *Je... Ils...*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 125-126.

térieure. Ulysse y bourlinguait, guidé secrètement par Hermès, de banc de sable en récif, de sirènes séducrices en ardentes magiciennes, de Charybde en Scylla, chez le roi des Loto-phages et dans l'île que gouvernait Circé. C'est l'Odyssée.

Or vers 1650, au temps de l'empire des jésuites, cette navigation fut rapportée sous la forme d'un récit romanesque, le *Criticón*, du Père espagnol Baltasar Gracián. Le héros ici est un homme, Andrenio le bien nommé. Il vit seul dans l'île de Sainte-Hélène, au milieu de l'Océan. Soudain la tempête et le tremblement de la terre rejette sur son visage un odieux censeur ; un « refouleur automatique » qui lui impose sa compagnie, Critilo. Odyssée et Criticón, c'est la même structure épique.⁵²⁴

Estamos pues ante el mismo esquema que se repite: Hermes y Ulises, Andrenio y Critilo, Viernes y Robinson, El Arquitecto y el Emperador de Asiria, Proutto y Gisou y tantos otros.

Este extraño diálogo entre Proutto y ese dios de opereta de la novela *Le sacré livre de Proutto* de Roland Topor encuentra toda una serie de referencias presentes en el imaginario literario occidental. Un relato de los orígenes inspirado en la Biblia aunque sea para parodiarla. Una estructura épica propia de *La Odisea*. Un esquema convencional sacado de Robinson Crusoe o de *La Tempestad* de Shakespeare, dos personajes que recuerdan a Próspero y Caliban o a los tragicómicos y más cercanos Estragon y Vladimir (*En attendant Godot*) o a *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* de Arrabal.

La obra por tanto, como muchos de sus dibujos, está altamente referenciada. Estos personajes, sus creaciones en su-

⁵²⁴ Aubrun, Charles V., « Introduction », in Arrabal, Fernando, *Théâtre V. Théâtre Panique, Op. cit.*, p. 12.

ma, son arquetípicos. Gervereau habla de « personnages-paysages », como si los cuerpos fueran espacios propicios para la aventura, cuerpos mutilados, descuartizados, que revelan las aberraciones del *homo sapiens*.⁵²⁵

Topor es un gran imitador de los grabados del siglo XIX, aquellos que aparecen junto al texto en los libros destinados a « apprendre le monde », los que ilustran, son testimonio de un pasado colectivo y evidencian con el ejemplo los desaciertos del hombre.

Fuertemente marcado por *Le Journal des voyages et des aventures de terre ou de mer*, revista de finales del siglo XIX, el autor manifiesta « les pulsions et la cruauté architecturales d'un monde de papier⁵²⁶ », mostrándose vulnerable en todo momento, entre la espada y la pared, entre el texto y la imagen.

Es extraño el relato que no viene acompañado por dibujos o el dibujo que carece de texto: *La vérité sur Max Lampin*, *La cuisine cannibale*, *Rumsteak. Morceaux choisis*, etc., convirtiéndose en una constante de toda su producción.

En la citada obra de publicación más reciente titulada *Le sacré livre de Proutto* se recogen muchos de los *leitmotifs* y de las constantes pánicas de décadas anteriores. Vemos a modo de ejemplo que se repiten cuatro dibujos de forma obsesiva: el primero aparece cinco veces y representa una mano que oprime una cabeza insertada entre los dedos índice y pulgar.

El segundo, repetido en ocho ocasiones, muestra una cabeza aplastada por un pie. En el tercero hay dos medios cuerpos: uno carga sobre su cuello al otro, la mano del primero

⁵²⁵ Gervereau, Laurent, *Topor Le dictionnaire*, Paris, Éditions Alternatives, 1998, p. 10.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 11.

sostiene la nalga del segundo, la cabeza del primero no queda visible y parece engullida por el ano del segundo. El efecto visual es el de una prolongación del primer cuerpo en el lugar que debería ocupar la cabeza. Esta imagen se repite en ocho ocasiones.

Y por fin un trozo de cuerpo de mujer, desde el ombligo hasta las rodillas con una mano que empuña el vello púbico a modo de cadena dejándose vislumbrar debajo de ésta una gota-eslabón. Este dibujo aparece en cinco ocasiones.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

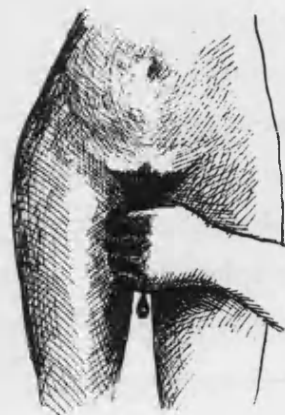


Fig. 4

Pero Topor practica asimismo la extrañeza, una alienación que se hace patente en Proutto –y en otros tantos personajes pánicos, recordemos igualmente el uso a veces inapropiado del lenguaje por parte del Arquitecto en la obra de Arrabal– y en su manejo imperfecto de los códigos lingüísticos.

Muestran de este modo los autores el artificio, la convención inherente al lenguaje mismo, cuestionando esos aspectos sociales que se admiten sin rechistar, por puro sincretismo.

Mal au ventre, Seigneur, expliqua-t-il d'une voix plaintive.⁵²⁷

Como tantos y tantos personajes pánicos, este Proutto toporiano conserva una actitud infantil de asombro y desconcierto ante las cosas. El propio nombre de Gisou es fruto de otro juego.

- Comment se nommait ton père ?
- Gisou.
- Alors nomme-moi Gisou dans tes prières, mais ne m'appelle pas [...].
- Oh oui, c'est bien. Gisou ! Gisou ! Gisou !⁵²⁸

Esto no significa que el autor desprece las propiedades de la existencia adulta o que se refugie nostálgicamente en las supuestas virtudes de tiempos remotos. Se trataría más bien de una manera casi antropológica de escrutar el funcionamien-

⁵²⁷ Topor, Roland, *Le sacré livre de Proutto*, Paris, Syros-Alternatives, 1990, p. 10.

⁵²⁸ *Ibid.*, pp. 11-12.

to de los seres humanos. En efecto estamos ante un proceso de búsqueda que genera sufrimiento. Gervereau precisa:

Il cherche toujours à savoir pourquoi la copulation se passe de telle ou telle manière, la défécation existe, l'attraction sexuelle s'impose, la beauté se décrète, l'interdit et le crime s'imaginent et ne se réalisent pas, le corps fonctionne avec ces organes et cette enveloppe. Il invente alors d'autres coutumes. Il établit une autre médecine. Il multiplie les appendices. Il contorsionne les membres. Il se protège par l'exorcisme de la souffrance.⁵²⁹

Así el lector asiste en las obras pánicas a una serie de pruebas por las que los personajes deben pasar, que van *in crescendo* en cuanto a su grado de vejación, donde se dan cabida todas las formas de la monstruosidad, con el fin de demostrar su fe incondicional o la sumisión caprichosa de unos a otros. Este largo calvario totalmente gratuito evidencia por ejemplo que la fe puede verse sometida a las más duras mortificaciones sin que ésta se vea alterada, al contrario sale fortalecida.

Sin embargo en estas obras –y de modo habitual– el esclavo voluntario se convierte en supliciado consentidor, su humillación se torna en oración, en adoración que da sentido a su vida. Una búsqueda comparable al « je » adamoviano que afirma en *L'humiliation sans fin*:

Je me prosterne devant une force inconnue et je prie. Je me sou mets par un acte de ma volonté à la toute-puissance du mystère, je prononce les paroles de l'humiliation absolue : « Qu'il soit disposé de moi ». [...] L'objet importe peu.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 10.

C'est dans l'acte même d'humiliation que je puise une source volupté.⁵³⁰

En las obras pánicas asistimos a un mundo que no está sujeto a las leyes de la lógica temporal pero que reproduce reglas que simulan el comportamiento real de las sociedades humanas. Los espacios cerrados (la habitación del hotel en *Portrait en pied de Suzanne* de Topor por ejemplo, el espacio de la isla cerrado y al mismo tiempo abierto de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* de Arrabal o de *Le sacré livre de Proutto* de Topor o el castillo de *Ars Amandi* de Arrabal), los ambientes sórdidos, los paisajes nocturnos y asfixiantes, contribuyen a crear esta impresión de imbricación del sueño en la realidad o viceversa.

Este factor podría conducirnos a una interpretación nihilista de estas creaciones. Todo está por hacer, no hay ni final feliz ni muerte del opresor. Estamos frente a un espejo de la vida, deformante ciertamente, pero que nos muestra que estamos asistiendo a una farsa trágica. Podríamos recriminar a este tipo de literatura la falta de alternativa a la alienación del hombre, aceptada por éste sin reacción aparente.

En efecto no hay una salida fácil al drama de la existencia humana, no hay progreso evidente. De ahí que muy a menudo las obras pánicas adopten una estructura cíclica, como es el caso de *La pierre de la folie* o *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* de Arrabal. Si el hombre avanza es para volver al punto de partida. En el caso de Topor la solución es a menudo más trágica

⁵³⁰ Adamov, Arthur, « L'humiliation sans fin », in *L'Aveu, Op. cit.*, pp. 101-102.

pues conduce directamente al aniquilamiento como en el caso del antihéroe de *Portrait en pied de Suzanne*.

Arrabal precisa en este sentido que no sólo las producciones pánicas –en este punto emparentadas con el teatro del absurdo–, vehiculan estas ideas, la historia misma muestra esta circularidad.

¡Mírate un poco la historia y dime cómo las ideas van realizándose! Primero Buda, Confucio después, Cristo a continuación. Este muere en la cruz quizá porque se lo mereció; sus ideas no gustaron a todo el mundo, eran demasiado violentas. Después vendría Mahoma, que proclamó la Guerra Santa, y por fin, en casi nuestros días, hemos tenido a Hitler y Stalin y a gente de la misma calaña.⁵³¹

El ser humano trata continuamente de apoderarse de una parte de los individuos que le rodean, generalmente en su propio beneficio y a detrimento de los demás. Topor alude a esta realidad estigmatizando las relaciones entre los personajes, cimentadas sobre reglas primarias y depredatorias. No nos está descubriendo nada nuevo al recordar que « l'homme est un loup pour l'homme » o lo que Ionesco diría en otras palabras « l'homme est méchant de nature »,⁵³² pero sí que nos lo está mostrando sin ambages.

El ejemplo de *Portrait en pied de Suzanne* es una vez más paradigmático en este sentido, pues el propio pie del protago-

⁵³¹ Isasi Ángulo, Amando Carlos, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, *Op. cit.*, p. 240.

⁵³² Ionesco, Eugène, *Présent passé Passé présent*, Paris, Mercure de France, 1968, p. 113.

nista adquiere vida propia y somete, martiriza y parasita a su dueño, creando unas relaciones de interdependencia cruel.

Basta con hacer desaparecer las restricciones impuestas por la sociedad *civilizada* o con trasladar el marco de la acción fuera de sus fronteras (al espacio mítico de la isla, o al mundo de los sueños, de los muertos o del teatro), para que las máscaras caigan y aflore o se haga visible la verdadera naturaleza del hombre, para que su animalidad y su crueldad con los de su especie, retenida durante tanto tiempo, resurja revitalizada.

Así el canibalismo, como constituyente esencial de la ficción en obras como *La cuisine cannibale* de Topor y con marcado carácter ritual y simbólico en la obra arrabaliana, será una constante más de la obra pánica relacionada con la crueldad del hombre con sus semejantes.

Peggy Reeves Sanday recuerda que la discusión antropológica sobre el tema del canibalismo ha girado alrededor de tres programas teóricos, que aportan un ángulo de visión distinto, según se trate de hipótesis psicógenas –satisfacción de determinadas necesidades psicosexuales–, materialistas –modelo utilitario o adaptativo por el que la gente se adapta al hambre, la carencia o la insuficiencia alimentaria comiéndose entre sí– o hermenéuticas –como parte de la lógica cultural en sentido amplio de la vida, la muerte y la reproducción–.

El canibalismo no es por tanto un fenómeno unitario sino que varía tanto respecto al significado cultural como al contenido cultural y es precisamente su contenido simbólico el que más nos interesa, para poder interpretar su aparición y constancia en las obras pánicas.

El canibalismo nunca tiene que ver tan sólo con el hecho de comer, sino que es, ante todo, un vehículo para mensajes no gustativos, mensajes que tienen que ver con el mantenimiento, la regeneración y, en algunos casos, la fundación del orden cultural.⁵³³

El tema del canibalismo es bastante frecuente en el teatro arrabaliano. Albert Chesnau señala que los símbolos del mito de la devoración planean sobre toda la obra del autor. Para el crítico el tratamiento del rito de la ingestión o de la comida se orientaría en tres direcciones: el festín caníbal –cuyo mayor exponente lo encontramos en *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*–, la última comida del condenado –que encontramos magníficamente ejemplificado en *...Et ils passèrent des menottes aux fleurs*– y el festín metafórico del vampiro.

Chez Arrabal, comme dans la vie courante, ce n'est pas forcément pour manger qu'on s'assied devant une table. On peut par exemple faire une réussite avec des cartes à jouer placées sur un guéridon ou sur une table roulante, comme la mère de Cavanosa. Ou bien encore comme Sylva, la sorcière, s'asseoir sur une des deux chaises qui flanquent une table de café et attendre que vienne s'installer sur la deuxième chaise l'innocent (Giagar) à qui l'on proposera de jouer son âme aux cartes (Le Lai de Barabbas). Le thème est ici intériorisé et Arrabal nous dépeint la dévoration psychologique des plus faibles par les plus forts connue sous le nom de vampirisme.⁵³⁴

⁵³³ Reeves Sanday, Peggy, *El canibalismo como sistema cultural*, Barcelona, Lerna, 1987, p. 18. Para la edición original, véase *Divine Hunger. Cannibalism as a Cultural System*, Cambridge University Press, 1986.

⁵³⁴ Chesnau, Albert, *Décors et Décorum. Enquête sur les objets dans le théâtre d'Arrabal*, *Op. cit.*, p. 150.

En ...*Et ils passèrent des menottes aux fleurs* el director de la prisión condena a Amiel a pasar toda la noche colgado por los pies en el patio, con una temperatura que puede alcanzar los diez grados bajo cero. Nahala, que deberá acompañarlo, morirá. El director se burla de ellos haciendo una referencia a la comida de los funcionarios.

PRONOS (« Directeur »).– Maintenant il y a deux au-dessous de zéro. Cette nuit il y aura sans doute neuf ou dix degrés au-dessous de zéro. Vous autres qui avez osé répliquer effrontément au chef de la galerie vous serez pendus par les pieds au milieu de la cour et passerez comme ça toute la nuit. Qu'on les saïssise.

Il tapote ses mains avec ses gants.

PRONOS (« Directeur »).– Vous deviendrez raides comme des glaçons. Vous ne tiendrez pas une heure. Que votre mort serve d'exemple. Ah ! j'oubliais (*il rit*) : demain matin nous viendrons vous chercher avec un petit déjeuner pour chacun de vous, avec du café au lait et des biscuits, comme pour les fonctionnaires.⁵³⁵

Sacando fuerzas de flaqueza y con el valor que le otorga su impotencia y su rabia, Amiel sobrevive y a la mañana siguiente reclama a Pronos su premio alimenticio o su manjar prometido, esta vez doble, dado el fallecimiento de su compañero.

PRONOS (« Directeur »), *il apparaît avec un bol à la main.*– Mais comment ? Il vit encore ? Ces prisonniers, ils en ont dans le ventre. Mais c'est inouï.

Amiel est pendu par les pieds.

Pronos (« Directeur ») coupe la corde et le dépose sur le sol.

⁵³⁵ Arrabal, Fernando, ...*Et il passèrent des menottes aux fleurs*, Op. cit., p. 67.

Amiel parle d'une voix entrecoupée, au bord de l'épuisement.

AMIEL.— Tenez votre promesse.

PRONOS (« Directeur »).— Tu as la force de parler ?

AMIEL.— Tenez votre promesse.

PRONOS (« Directeur »).— Voilà le café au lait et les biscuits.

AMIEL.— Non, ce n'est pas ce que vous avez promis.

PRONOS (« Directeur »).— Que veux-tu dire ?

AMIEL.— Vous avez promis deux petits déjeuners.

PRONOS (« Directeur »).— Deux ?

AMIEL.— Oui, deux, le mien et celui du mort. Donnez-moi les deux je les mangerai tout de suite.

PRONOS (« Directeur »).— Qu'il en soit ainsi.

Il lui donne un bol. Amiel mange comme un goret.

Il mange comme un goret, mais peu à peu il se transforme.

Il se dirige vers le bol du mort.

Il prend un morceau de biscuit.

AMIEL.— O Seigneur, permets-moi de manger ton corps et de communier avec ton sang.

Avec beaucoup d'onction il prend le morceau de biscuit comme une hostie.⁵³⁶

Este cambio brusco de tono hacia lo místico, durante la comida voraz de Amiel, se asocia claramente con los ritos antropofágicos cristianos. Al reclamar la comida del muerto Nahala, Amiel está tragando el cuerpo de su amigo de manera simbólica.

En la obra pánica breve titulada *Une chèvre sur un nuage*, en alusión metafórica al dios-macho cabrío que es Pan, F. le dice a L. que buscará un pan gigantesco y lo cortará en dos; se deslizará a continuación en su interior para que su bien amada pueda comérselo como si se tratara de un bocadillo, lo que

⁵³⁶ *Ibid.*, pp. 69-70.

provoca las risas de la encarcelada L. en su esfera o burbuja alquímica.⁵³⁷

Pero quizá el caso más flagrante y representativo sea el de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*. Aparte de que el propio título de la obra despierta en nosotros numerosas referencias míticas y culturales marcadas por ceremonias sacrificiales, el hecho de que se aborde directamente en la pieza la temática del sacrificio y del canibalismo, actualiza numerosos ritos arcaicos orgiásmicos y concretamente el mito del dios cananeo Baal. Este título se solía dar a ciertas divinidades agrarias de la fertilidad y de la tormenta. Su culto se desarrollaba en lugares altos y en bosques –lugares naturales donde vive Pan igualmente– e incluía sacrificios, a veces humanos.⁵³⁸

Baal se asocia con el dios-hijo-amante de la Tierra-madre primitiva. Dios guerrero llamado igualmente *Cabalgador de las nubes, Príncipe de la Tierra, Poderoso y Soberano*. Sueña con el poder pero no es nada sin la ayuda del *Príncipe del mar*, Yam, y de la *Muerte*, Mot. El mismo Baal que morirá a manos de su Madre-esposa, Anat, poseída por un furor homicida cuando se celebraba en un copioso banquete la victoria de su valiente esposo e hijo sobre Yam. Anat devorará su carne sin cuchillo y beberá su sangre sin copa. Sin embargo, gracias a este acto total

⁵³⁷ Arrabal, Fernando, *Une chèvre sur un nuage*, *Op. cit.*, p. 43.

⁵³⁸ La información sobre el sacrificio es muy amplia, véase básicamente Jouve, Pierre Jean, *Sacrifices*, Paris, Fata Morgana, 1986, por su relación con el arte y la literatura. Véase igualmente Neusch, Marcel (ed.), *Le sacrifice dans les religions*, Paris, Beauchesne, 1994; Grappe, Christian y Marx, Alfred, *Le sacrifice. Vocation et subversion du sacrifice dans les deux Testaments*, Genève, Labor et Fides, 1998 y Rosolato, Guy, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, Paris, puf, coll. Bibliothèque de psychanalyse, 1987.

de amor, asimilará la virilidad de su vástago y amante y será declarada «mujer con falo», por tanto bisexuada o hermafrodita.

Pasado el tiempo la mitología nos cuenta que la pareja se encuentra en lo más álgido de su felicidad, Baal ha resucitado por consiguiente, y construyen un inmenso palacio a imagen del mundo.⁵³⁹ Igual que Pan, Baal podría haber estado igualmente en el momento fundacional de la obra pánica.

Aunque la historia de Baal no aparezca exactamente igual en las obras pánicas –y en concreto en *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*– es evidente que éstas rezuman resonancias arcaicas y son ricas en ecos de esos mitos ancestrales que encontramos igualmente en la Biblia y evidentemente en la tradición cristiana. Mitos fundadores que los pánicos conocen perfectamente.

Así el Arquitecto, travestido y transformado en madre del Emperador, se entera de que su hijo la ha matado. Un Emperador que desea igualmente que el Arquitecto-madre lo aniquile del mismo modo y lo devore. De este modo el sacrificio se rememora continuamente y cíclicamente por quien lo ha cometido.

El canibalismo formaría parte del drama de convertirse en un yo que empezaría con la madre o con cualquier otra entidad que simbolice la totalidad. Dicho drama sigue un camino que lleva de la satisfacción del deseo al reconocimiento de la conciencia del otro, un camino iniciático a través del cual el yo accede al autoconocimiento y a la autoconciencia.

⁵³⁹ Solié, Pierre, *Le sacrifice. Fondateur de civilisation et d'individuation*, Paris, Albin Michel, 1988. Véase especialmente el capítulo titulado « Le mythe d'Anat-Baal », pp. 197-202.

La identidad individual y social es mostrada por la supresión de sustancias físicas codificadas negativamente y por el consumo de sustancias codificadas positivamente, incluyendo la esencia vital que contiene el cadáver de alguien recién muerto. Esta imagen del flujo de sustancias biológicas entre individuos, que incluye el flujo de esencia vital transmitida por la carne humana de una generación a la siguiente, hace pensar en la alimentación intrauterina. Esto, junto con los poderes vinculados a las sustancias fértiles maternas, que son más temidas que ninguna otra sustancia, proyecta la imagen de una dialéctica de un ego débil y una figura materna abrumadoramente poderosa.⁵⁴⁰

Además no debemos de perder de vista que estamos de nuevo ante el rito de la Eucaristía, conmemoración simbólica del sacrificio y la omofagia –o sea consumo de la carne cruda– del cuerpo de la víctima, ya que no sólo se mata a la víctima sino que se está dispuesto a engullirla.⁵⁴¹

Nos encontramos frente a una clara pulsión canibal que, a nuestro entender, deriva en gran medida de los ritos cristianos. Por eso para poder comprender la dimensión profunda del canibalismo y el sacrificio en la obra pánica deberíamos, como hiciera Marie Balmay, leer la obra de Freud y la Biblia al mismo tiempo, una en cada mano, sin dejar de lado ni una ni otra.

⁵⁴⁰ Reeves Sanday, Peggy, *El canibalismo como sistema cultural*, *Op. cit.*, p. 77.

⁵⁴¹ Véase a este respecto Brunel, Pierre, *Théâtre et cruauté ou Dionisos profané*, *Op. cit.*, p. 58. La bibliografía sobre el tema es extensa, para tener una idea general e histórica véase Nossintchouk, Ronald, *L'Extase et la blessure. Crimes et violences sexuelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Plon, 1993. Señalamos concretamente la tercera parte consagrada a los « Soleils noirs de la sexualité », pp. 125-217.

En efecto ambas lecturas, más que cuestionarse o anularse, en este caso concreto –y quizá en muchos otros–, terminan por mostrar profundas analogías. No se puede negar que tanto el psicoanálisis como la tradición bíblica se fundamentan en relatos que dan debida cuenta respectivamente de experiencias del inconsciente y de experiencias de lo divino.⁵⁴²

L'EMPEREUR (*Olympia*). Je ne me mêle de rien. Ce que je vous disais c'est que quelques jours avant sa disparition un événement s'est produit qu'elle m'a rapporté et qui vaut la peine d'être conté. Tandis qu'elle dormait son fils s'est approché sans bruit, il a placé très soigneusement une fourchette, du sel, et une serviette près du lit et un couteau de boucher. Avec beaucoup de précautions il l'a levé sur la gorge de sa mère et quand il lui a assené le formidable coup de lame qui aurait dû la décapiter, elle s'est écartée. Il semble que l'accusé au lieu de se sentir mal à l'aise, a été pris d'une crise de fou rire.⁵⁴³

Así tanto el asesinato de la madre, cuya muerte y troceamiento altamente grotesco aparece igualmente en *La pierre de la folie* –aunque en este libro pánico sea arrojada a las alcantarillas y en esta obra teatral sea dada como comida a un perro–, como la del propio Emperador –un rey simbólico en definitiva como Jesús– serán presentidas mucho antes de que ocurran.

ARCHITECTE. Comment l'avez-vous tuée ?

⁵⁴² Balmary, Marie, *Le Sacrifice interdit. Freud et la Bible* [1986], Paris, Grasset/Le livre de poche, coll. Biblio essais, 1999, p. 7.

⁵⁴³ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, Op. cit.*, pp.28-29.

L'EMPEREUR. Je lui ai asséné un coup de marteau sur la tête pendant son sommeil. [...] Le chien loup que nous avons... le chien... le chien... enfin, il a mangé le cadavre.⁵⁴⁴

Podemos constatar como Arrabal nos invita por medio del canibalismo a una suerte de cura psicoanalítica, catártica en el sentido artaudiano, que se convierte casi de inmediato en un ritual de asesinato burlesco e irrisorio.

Quelques heures plus tard. Sur la table qui, auparavant, a servi de jugement gît le cadavre nu de l'Empereur. La table est dressée comme pour un repas. Lorsque la lumière éclaire la scène, l'Architecte apparaît, une grande serviette nouée autour du cou. Au fur et à mesure que le dénouement approche, l'Architecte prend la voix, le ton, les traits, les expressions de l'Empereur. Lorsque la lumière revient, l'Architecte est en train de découper le pied de l'Empereur avec une fourchette et un couteau.

L'ARCHITECTE. Mince. Il avait la cheville très dure. (Il scie à demi le pied pour finir de le détacher, mais en vain. [...])⁵⁴⁵

La gravedad del tema contrasta fuertemente con la irreverente hilaridad que produce. En este sentido asevera André Clavel que Arrabal es sin lugar a dudas el único autor que ha conseguido llevar los límites de la irrisión tan lejos.

Sous la chaux vive de son cynisme guignolesque, le monde familier s'effrite comme un décor de carton-pâte. Le rire devient alors un rituel d'évasion, une catharsis capable de dé-

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

jouer la peur qui hanta l'enfance du dramaturge. Il y a là une énergie cannibale, un hédonisme de la confusion [...].⁵⁴⁶

Muchos han sido los críticos de la obra arrabaliana que han destacado que el autor prodiga en sus obras con gran generosidad el horror y la sangre: torturas, ejecuciones, flagelaciones, enucleaciones, emasculaciones, necrofilia o necrofagia, serían otras tantas variantes del mismo tema.

Sin embargo esta crueldad en la que baña la obra pánica, tanto arrabaliana como toporiana, actúa contra el lector o el espectador, en el sentido en que lo sorprende y lo agita en su propia comodidad de consumidor pasivo. No es por tanto azaroso que el autor sitúe bajo el denominador común de *Théâtre de guérilla* dos de sus obras donde la crueldad se manifiesta en todo su esplendor: *Et ils passèrent des menottes aux fleurs* et *L'Aurore rouge et noire*.⁵⁴⁷ Sobre la primera Clives Barnes comentará:

Arrabal se sert d'images sexuelles et scatologiques avec une clarté et une efficacité que je n'ai jamais rencontrés auparavant. Arrabal est un homme de théâtre hors du commun.⁵⁴⁸

...*Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, más que una obra es un grito, como dijera Arrabal, un testimonio sobre la vida en las prisiones franquistas. Philippe Tesón comenta con motivo

⁵⁴⁶ Clavel, André, « Arrabal, Fernando », in Beaumarchais, Jean-Jacques, Couty, Daniel y Rey, Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1994, tomo I, p. 84.

⁵⁴⁷ Arrabal, Fernando, *Théâtre VII. Théâtre de Guérilla: ...Et ils passèrent des menottes aux fleurs, L'Aurore rouge et noire*, Paris, Christian Bourgois, 1969.

⁵⁴⁸ Barnes, Clives, *The New York Times*, 22 de abril de 1972.

de la representación de la obra en 1972 en el parisino Théâtre Palace, sito en el numero 8 de la rue Montmartre:

[...] Elle est en effet un cri puissant qu'il faut aller entendre, recevoir en pleine figure et en plein cœur. La douleur, la révolte et l'espérance y mêlent les accents d'une force, d'une simplicité et d'une sincérité provocantes. Ce n'est pas un pamphlet, c'est beaucoup plus, c'est trop généreux. Ce n'est pas non plus un réquisitoire, mais au contraire une plaidoirie pour la dignité et la liberté. [...] Cette pièce grave et quasi-religieuse est l'un des plus beaux défis qu'un poète contemporain ait jamais lancés à la tyrannie. [...] Elle a d'une cérémonie la grandeur, la beauté et le mystérieux pouvoir.⁵⁴⁹

Estas opiniones contrastan fuertemente con las de *Paris-Match* que, bajo el título de *Arrabal casse la baraque* –donde el verbo *casse* aparece visualmente resquebrajado y a punto de hundirse para acentuar la plasticidad de la composición–, y con motivo de la representación de la obra en el Théâtre de l'Épée de Bois en 1969, comenta:

Un pas de plus dans le scandale du scandale. Contestataire ou snob, le Tout-Paris est avec ou contre, mais ne parle que de lui. Sa dernière pièce déchaîne un anticonformisme et une provocation du nu telles qu'à côté de « Ils passèrent des menottes aux fleurs », les pires excès du Living Theatre ne sont que timides enfantillages.⁵⁵⁰

⁵⁴⁹ Tesson, Philippe, « ...Et ils passèrent des menottes aux fleurs », in *Le Canard Enchaîné*, 8 de noviembre de 1972.

⁵⁵⁰ Véase Glibota, Ante, *Arrabal Espace*, *Op. cit.*, p. 312

Estas encarnizadas polémicas corroboran que los autores pánicos no intentan descubrirnos esa cara amable del ser humano que tanto se han empeñado en mostrar el arte y la literatura. Se proponen hacernos ver ese otro aspecto denotado y animal, en fuerte contraste con la forma grotesca que utilizan, para darle visibilidad a comportamientos depredatorios y crueles que se operan continuamente entre los seres humanos.

Topor en concreto aparecerá ante nuestros ojos como un experto en leer en los repliegues del cuerpo, reconstruyendo a su antojo su forma original, deconstruyendo esa belleza impávida y eterna, falacia del intelecto o quimera de la razón humana, que se empeña en controlar lo desbocado y que se resiste a la corrosión de la carne.

Y es que, por mucho que le pese a algunos, el cuerpo en su devenir conserva la historia de la vida, sigue siendo la esencia del ser y su tumba, el lugar donde se libran todas las batallas. Así una forma de exorcizar la presencia de la monstruosidad en nuestras vidas y de aliviar esta pérdida del cuerpo, será jugar con la monstruosidad misma que representa el cuerpo.

Topor lo hará como nadie y se divertirá a lo largo de su obra cortándolo, invirtiendo sus miembros, travistiéndolo, trocando su verdadero sexo por el sexo opuesto, dejándose poseer por el exterior o torturándolo, como ocurre en *Portrait en pied de Suzanne*, *Le sacré livre de Proutto* o en numerosos relatos cortos y en muchísimos dibujos.

No obstante hay algo en los autores pánicos que los diferencia de los autores existencialistas y es su capacidad de exorcizar esos miedos a través de un humor feroz y catártico a

la vez. En el fondo los autores, cada uno a su manera y con unas problemáticas y obsesiones particulares, no hacen más que poner en exergo el miedo a la desaparición, la disgregación y la muerte.

Circularidad condenatoria, desesperante, sin posibilidad de cambio, incluso el reino de los muertos está jerarquizado, dominado por las leyes carroñeras de la depredación, el fagocitismo y la rapiña con los semejantes. Así la descomposición del cuerpo, la supresión de elementos, las torturas inflingidas al cuerpo del otro, forman parte de la misma metáfora.

No obstante nunca debemos perder de vista la ilusión de la ficción que siempre está presente. De hecho otros elementos como la aparición imprevista de lo onírico, lo fantástico o lo lúdico recuerdan al lector que lo que se propone es un juego y no la vida misma, aunque evidentemente la historia contada pretende dejar una huella en la persona que decide adentrarse en sus vericuetos.

Topor, citando a Cioran, decía que la realidad en sí es horrible y que le producía asma, pero no por ello puede perder el contacto con ella. Para soportarla necesita este juego abstracto que le permite encontrar aquello que puede ser aún humano.⁵⁵¹

Los autores pánicos no se ocupan realmente del inconsciente sino de lo inaceptable. Esta crueldad manifiesta no hace sino disimular la extraña globalidad del mundo. Intentan desarticular las convenciones, las verdades absolutas, las mentiras aceptadas, incluidas sus propias creaciones como en el caso de Topor.

⁵⁵¹ Topor, Roland, *Courts termes*, *Op. cit.*, p. 12.

Le monde entier est au-delà du perceptible, parce que ce qui semble le plus évident, le plus banal –la mort, la souffrance, par exemple– ne l'est pas. Alors, face à ce constat, qu'importe vraiment l'art ?⁵⁵²

No querriámos acabar este capítulo sin señalar que, a nuestro entender, los artistas pánicos –y de forma flagrante Roland Topor en obras como *Le sacré livre de Proutto* o Arrabal en *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*– parecen rendir tributo al poeta y pintor inglés William Blake (1757-1827), que tanto admirara Georges Bataille, junto a John Ford y Emili Brontë, porque una excesiva violencia anuncia en ellos la pureza del Mal. De Blake dirá que « en des phrases d'une simplicité péremptoire, sut réduire l'humain à la poésie et la poésie au Mal. »⁵⁵³

A lo largo de la obra de Blake y especialmente en *The Four Zoas* se observa esta oposición entre una inocencia primigenia del alma y su antagonista, la sabiduría, una perenne disensión entre imaginación y razonamiento, sólo conciliables a través de la poesía y el arte.

Blake aborda los grandes problemas humanos como la separación, el mal o la salvación a través de un complejo simbolismo antropomórfico de singular profundidad, una óptica heredera del cristianismo pero cercana a la herejía gnóstica.

Así Topor y Arrabal, como Blake, muestran a un hombre bicéfalo, con una doble identidad de criatura y de creador, en

⁵⁵² Gervereau, Laurent, *Topor Le dictionnaire, Op. cit.*, p. 12.

⁵⁵³ Bataille, Georges, *La littérature et le mal* [1957], Paris, Gallimard, coll. Idées, 1975, p. 90.

continua tensión entre la caducidad de su existencia y la divinidad de su ser.

Un hombre desprovisto del sentimiento de culpa que supone una caída moral. Dios sólo existe en el hombre y como él es de naturaleza humana y el hombre no es más que un dios que se ha creído ser el único dios. Cada vez que el hombre rechaza el error en loor de una verdad única, está reproduciendo el juicio final.

Los pánicos, a imagen de Blake, están rechazando cualquier muestra de deísmo o de dogmatismo.

Y es que la escritura pánica en general y la toporiana de manera particular, concisa, apretada, beckettiana por momentos, está en permanente búsqueda de la diversidad.

En este sentido la curiosidad toporiana, como la de esa niña de *La communion solennelle* –que se enfrenta a los tabúes de la sexualidad– de su compañero de grupo, sobrepasa la arrabaliana. De ahí la brevedad de sus relatos, el gusto por la « nouvelle », por la bastardía, por el mestizaje, por lo considerado « impuro », por la aglomeración, por la anotación, el diálogo, el aforismo, el trasvase, la intersección, la confluencia.

Los pánicos nos dan toda una lección de compromiso artístico y literario contemporáneo, de intersección entre vida, obra y pensamiento, de ética convertida en estética. Por eso el análisis de sus obras no resulta fácil, pues tienden a la universalidad y a la abstracción al intentar diseccionar los recovecos del alma humana.

Puede que la literatura o el arte no logren acabar con el sectarismo y la intolerancia, con la mezquindad del hombre en sociedad, con la crueldad del ser humano con sus semejantes, con esos vínculos de dependencia y de poder convertidos en

nuevos dioses, con esa apología exaltada de la normalidad y de la verdad.

Puede que desvelar las miserias y los miedos del ser humano no sirva para superarlos pero habrá que intentarlo, firmemente pero amablemente a la vez, la mejor arma será siempre esgrimir una sonrisa pánica aunque sea cruel.



[II.2]. LA SEXUALIDAD

He vivido en una época en que a Caperucita Roja se le llamaba « Caperucita encarnada » para evitar malentendidos; la montaña rusa recibía el nombre de « montaña suiza ». Eso por no hablar de represión sexual que apenas si esá esbozada en mis obras.

Tenía que haber ido más allá.⁵⁵⁴

EL hecho de abordar a un autor por su biografía es un recurso clásico y a veces anodino, sobre todo si la distancia entre la vida y la obra del escritor es grande. Sin embargo y esencialmente a partir del triunfo del psicoanálisis, se recurre muy a menudo a la interpretación de la obra de cualquier artista a partir de sus vivencias y de su infancia.

Este método puede ser peligroso puesto que se llegan a forzar unos vínculos entre la vida y la obra del autor realmente insignificantes o incluso inexistentes. Además, como dijimos en nuestra introducción, la biografía o el contexto social nunca pueden ser una finalidad en sí para explicar una obra artística o literaria —hecho que conferiría una gran opacidad a su propio valor estético—, sino que son capaces de conferirnos ciertas claves de interpretación de la misma.

⁵⁵⁴ Isasi, Amando Carlos, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, *Op. cit.*, p. 232.

No obstante no podemos obviar que en el caso de Arrabal la tentación de recurrir a su marcada biografía, que aparece continuamente en su obra, es difícil de evitar. De este modo toda su producción da testimonio de su infancia y soporta el peso de una dictadura militar que sufrió el autor aunque fuera de manera indirecta. Su adolescencia difícil, las relaciones con su madre, la ausencia del padre, su oposición al régimen y una salud débil serán algunos rasgos biográficos que dejarán una huella inmensa en toda su producción artística y literaria.

Fernando Arrabal emprenderá tanto en su vida como en su obra una lucha personal contra toda la represión que el régimen fascista y las autoridades eclesiásticas afines impusieron en su entorno social y cultural; se erigirá –como Topor– en abanderado de las causas perdidas y en nuevo mesías de los oprimidos, marginados y todos aquellos a los que esa sociedad califica de monstruos.

En el presente capítulo pretendemos acercarnos a la obra pánica de Fernando Arrabal y Roland Topor para dilucidar la importancia de la sexualidad –que el propio Arrabal a veces minimiza no sabemos si irónicamente o injustamente– en su producción artística y literaria.

A continuación haremos unas consideraciones de tipo general sobre la concepción que los autores pánicos tienen de la sexualidad, para centrarnos posteriormente en la presencia concreta de prácticas sexuales como la masturbación o la felación. En un último momento abordaremos la existencia y la asiduidad particular de la homosexualidad y el sadomasoquismo en la obra pánica.

Aunque el sexo y la sexualidad está muy presente en su obra, Roland Topor también intenta quitarle importancia a

esta presencia afirmando que el sexo es « difficilement racontable. » En primer lugar porque ésta no es su finalidad y cuando se hace se tiene poco en cuenta el aspecto imaginario que subyace a la expresión de la sexualidad y que tanto cuidarán los autores pánicos.

Según Topor, cuando la sexualidad es objetivada pasa muy frecuentemente al terreno médico o sociológico, se convierte en algo ingrato, árido, poco atractivo, incluso repelente; con lo que el lector, espectador o contemplador de la obra de arte no se siente identificado, pensando que la sexualidad descrita no es la suya. Así el interés que le podríamos conceder en un primer momento deja de ser de orden íntimo, lo que hace que no provoque ninguna emoción. Por esta razón los autores pánicos intentarán recuperar la emoción que debe despertar la sexualidad en el ser humano a través de la imaginación.

Topor expresa sin tapujos su admiración hacia las obras de Sade, como muestra el gran homenaje que le dedica en la película *Marquis*, realizada por Henri Xhonneux, con textos del propio Sade y de Mirabeau, donde una serie de máscaras –cuyas fisionomías están animadas por servomotores teledirigidos y fabricadas a partir de los dibujos del autor–, aparecen pegadas a modo de casco o prótesis a los actores, para mostrar ese rico universo interior sadiano caracterizado por la libertad, la animalidad y la escritura.

Il y a dans les œuvres de Sade une exaspération de la systématique sexuelle qui ne prétend pas, du moins à mon avis, à l'objectivité, mais vise plutôt à rendre une réalité fantasmatique. Je veux dire qu'il s'agit d'un univers intérieur que les adaptations cinématographiques ou théâtrales ne peuvent transposer honnêtement qu'en opérant également une trans-

formation visuelle. Réduire Sade à ce qui se passe dans le récit sans tenir compte de son style, de ses images, de son choix de mots, revient à le trahir.⁵⁵⁵

Topor se esfuerza en esta película, como en el resto de su obra, en acentuar el aspecto alegórico de la sexualidad, en alejarse de la realidad documental, en imaginar personajes humanos con fuertes características animales. De esta manera, se inscribe en un universo inventado –cercano a esos mundos creados por Grandville o La Fontaine– que le permite hablar de sexo o más exactamente, hacer que el sexo hable, sin ocultar el carácter imaginario que se encuentra en la base de dicho universo.

Se trata una vez más de un gran viaje iniciático hacia el interior del cuerpo y de los fantasmas que perviven en cualquier psique para rechazar, ahuyentar, transgredir en definitiva, los límites permitidos del deseo.

Trop de régimes autoritaires, d'idéologues de tous poils, de religieux et de moralistes, ont prétendu un Homme nouveau, supérieur parce que débarrassé de son animalité, et n'ont réussi qu'à créer des bêtes capables de la pire barbarie. Il nous a paru juste d'établir la différence fondamentale existant entre ces fournisseurs de charniers et l'écrivain philosophe honni pour avoir exploré ses fantasmes et repoussé les frontières permises du désir.⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ Topor, Roland, « Le film des événements », in Topor, Roland y Xhonneux, Henri, *Marquis*, Paris, Imprimerie Nationale, coll., Le spectateur français, 1990, pp. 87-88. Las fotografías de la película que aparecen en este libro son de Christian Carez.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 88.

Para Topor, contra todas las ideas que hemos recibido a lo largo de nuestra cultura y especialmente si ésta es religiosa, el sexo es la garantía más segura de nuestra humanidad. En este sentido gusta de recordar la máxima clásica que asevera que « tout ce qui est vivant sort d'un œuf ».⁵⁵⁷ Por la misma razón todo lo que es humano tiene un sexo. En cuanto se niega, por dogma, el animal humano pierde la razón y se convierte en su propio enemigo.

Por su parte Fernando Arrabal debe sin duda a su estricta educación religiosa la indisociable unión entre Eros y Tánatos. El dramaturgo confiesa a este respecto: « j'ai éprouvé l'intensité de l'amour à travers la souffrance »⁵⁵⁸ e igualmente « [...] je ne conçois pas l'amour sans violence, plus il y a de tendresse dans mon théâtre, plus il y a de violence ».⁵⁵⁹ De este modo el amor y la muerte estarán presentes en toda su producción artística.

Intentaremos en primer lugar analizar el concepto que el autor tiene del amor y de erotismo. A los ojos de Arrabal y contra todas las teorías que existen a este respecto, no hay ninguna diferencia entre el erotismo y la pornografía. Define el erotismo como « de la pornographie rachetée par l'amour ».⁵⁶⁰

Sin embargo se muestra contrario a la vulgaridad que él considera como algo absolutamente distinto. El erotismo y la pornografía pertenecerían a ese mundo fantástico de nuestra infancia o a ese otro de nuestros impulsos más mágicos o ma-

⁵⁵⁷ *Ibid.*,

⁵⁵⁸ Schiffres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, *Op. cit.*, p. 24.

⁵⁵⁹ Palabras de Arrabal, *Entretiens avec Abadie*, O.R.T.F., mayo de 1967.

⁵⁶⁰ Espinasse, Françoise, « Entretien avec Arrabal », in Arrabal, Fernando, *Théâtre III. Le grand cérémonial. Cérémonie pour un Noir assassiné*, *Op. cit.*, pp. 16-17.

ravillosos. Se trata de una gran fuerza que forma parte de las fuerzas del bien, una de esas energías vitales que un día ganarán el combate a las fuerzas del mal. Y estas fuerzas del mal no son otras que la policía, las bombas o la guerra. En los momentos en que vivimos, una de las armas de las fuerzas del mal es transformar el erotismo en libertinaje, lo que conllevaría el desprecio del amor, de la mujer y del hombre.

Por esta razón su teatro se desarrolla en las clases más humildes de una sociedad dominada por el dinero. Aquí no hay cabida para la perversión. En nuestra sociedad de consumo el acto sexual –sea del tipo que sea– no es ni sucio ni bestial sino un simple acto de consumo.

Y es que en opinión del autor, asistimos en nuestros días a una desacralización de la pornografía a través del lenguaje. Muchos ejemplos ilustrarían esta opinión, uno de los más flagrantes sería el hecho de hablar de una persona como « baisable ».

De este modo, Arrabal defiende un amor bestial, violento y sucio e intenta descubrir y actualizar continuamente aquellos momentos de su infancia que correspondan a esta idea.

Sin embargo, el autor se define como alguien muy púdico y prefiere las relaciones monógamas a las polígamas, las primeras le parecen más fascinantes puesto que favorecen la explosión liberadora del erotismo o de la pornografía. Vemos como en sus obras los personajes aparecen muy a menudo en pareja: Fando y Lis o El Arquitecto y el Emperador de Asiria serían dos de los ejemplos. En su opinión hay que ser infeliz para cambiar.

En cuanto al papel que desempeña la mujer en su obra, Arrabal afirma que siempre es la iniciadora, la persona que tiene una carga más instintiva y por tanto ofrece más posibili-

dades eróticas que el hombre, en este sentido estaría en un estado de superioridad.

Aparte del amor heterosexual, la amistad o el amor homosexual –que es otra forma de amor– ocupa un lugar preponderante en su teatro. Es el caso del *Jardin des délices* que trata del amor entre dos mujeres o la ya aludida de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, que puede considerarse como un tratado de la frágil frontera entre la amistad y el amor entre dos hombres.

Pero la homosexualidad planea por toda la producción pánica en general y arrabaliana en particular. Recordemos igualmente que en *Le ciel et la merde* nos enteramos de que la protagonista embarazada, Ribla, va a tener una hija, versión femenina del Mesías, que será pelirroja y que es muy probable que nazca de los amores homosexuales entre dos hombres.

Para completar su tesis sobre el erotismo y su idea de que los grandes escritores eróticos son aquellos que ignoran el erotismo, Arrabal alude muy a menudo a Santa Teresa de Avila, a la que se refiere en estos términos:

Quand elle priaît, elle lévissait. Elle disait alors aux sœurs qui l'entouraient : 'Attachez-moi, soutenez-moi pour ne pas léviter'. Elle n'ignorait pas que si elle lévissait, l'Inquisition la brûlerait vive. Cette femme-là, sans savoir qu'elle parlait d'érotisme, a dit des choses merveilleuses. Par exemple, que Dieu plongeait dans ses entrailles une épée de feu qui lui procurait une douleur et une joie infinies. Il est difficile de mieux parler d'amour.⁵⁶¹

Georges Bataille también alude a este episodio que él reproduce de esta manera:

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

Je lui vis une longue lance d'or et à sa pointe paraissait être une pointe de feu, il me sembla l'enfoncer en plusieurs reprises dans mon cœur, et percer jusqu'à mes entrailles ! Quand il la ressortait, il me semblait les sortir aussi, et me laisser toute en feu du grand amour de Dieu. La douleur était si grande qu'elle me faisait gémir et cependant la douceur de cette douleur excessive était telle que je ne pouvais souhaiter en être délivrée... La douleur n'est pas corporelle, mais spirituelle, bien que le corps y ait sa part et même une large part. C'est une caresse d'amour si douce, qui a lieu alors entre l'âme et Dieu, que je prie Dieu dans sa bonté de la faire éprouver à quiconque pourrait croire que je mens.⁵⁶²

No obstante Bataille precisa que nada está más lejos de sus intenciones que la interpretación sexual de la vida mística, como defienden Marie Bonaparte y James Leuba.

Si, de quelque façon, l'effusion mystique est comparable aux mouvements de la volupté physique, c'est une simplification d'affirmer, que les délices dont parlent les contemplatifs impliquent toujours un certain degré d'activité des organes sexuels.⁵⁶³

No conviene sin embargo descuidar que la experiencia de la contemplación se vinculó muy pronto al despertar más atento referente a las relaciones del gozo espiritual y la emoción de los sentidos. Por lo que resultaría poco probable que

⁵⁶² Bataille, Georges, *L'Érotisme* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Arguments, 1985, pp. 248-249.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 248.

este pasaje de Santa Teresa reproduzca « un violent orgasme vénérien ». ⁵⁶⁴

Ahora bien, lo que les interesa a los autores pánicos y a Arrabal de modo particular es la subversión de la experiencia mística, dejando de lado un análisis profundo de su dimensión y de su alcance erótico.

Se trata de una técnica habitual de los autores pánicos que consiste en servirse del motivo o del ejemplo pero deformando o modificando su contenido. De este modo este pasaje de la unión mística al que aludíamos anteriormente adquiere en *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* unas claras connotaciones burlescas y puramente sexuales.

L'EMPEREUR. [...] Oh ! Seigneur, comme je suis heureux !
Je sens, comme sainte Thérèse d'Avila, que tu m'introduis
une épée dans le cul.

L'ARCHITECTE (*en langage canin*). Dans mes entrailles. ⁵⁶⁵

Vemos pues como el Emperador se entrega a una ceremonia blasfematoria de la unión mística, que se acentúa por la alusión a una unión anal con Dios. Sin embargo este hecho desorientará aún más al Arquitecto, ya que el premio de la fe («une épée dans le cul») o el castigo de no tenerla («des fers rouges dans l'anus») coinciden, lo que conlleva, aparte de la continua parodia a la que el autor somete las referencias religiosas, la incomprensión por parte del personaje que se cuestiona la utilidad efectiva de dicha fe.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 249.

⁵⁶⁵ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.* p. 28.

L'EMPEREUR. Comment ? Tu n'es pas baptisé ? Tu cours à ta perdition. Pendant toute l'éternité tu vas rôtir jour et nuit et l'on choisira les plus belles diablasses pour t'exciter, mais elles t'enfonceront des fers rouges dans l'anus.

L'ARCHITECTE. Tu m'avais dit que j'irais au ciel.

L'EMPEREUR. Enfant ! Comme tu connais mal la vie !⁵⁶⁶

Efectivamente, el cuchillo y el puñal, instrumentos sacrificiales asociados con el asesinato, pueden considerarse igualmente como símbolos fálicos, de placer y dolor, de sufrimiento y éxtasis a la par.

Estas referencias que vinculan la sexualidad y el amor con el sufrimiento a través de objetos punzantes, como el puñal o el cuchillo, aparecen ejemplificadas magistralmente en *Ars Amandi* donde Bana y Ang suplican a Lys, con unas imploraciones llenas de belleza poética, que, para probarles su amor, clave un puñal de larga hoja en su respectivas frentes, acción que ansiosamente esperan arrodillados y con los ojos cerrados. Antes de prestarse a este ceremonial Lys necesita excitar su deseo por medio de la contemplación de fotos de burdeles.

BANA.— Nous serons tes hérissons apprivoisés... nous serons tes singes savants... mais ne nous méprise pas. Aime-nous.

ANG.— Montre-nous que malgré tout nous ne te sommes pas indifférents.

LYS.— Mais que vous êtes sots... Ne faites pas l'enfant. Bien sûr que je vous aime.

BANA.— Nous t'achèterons tout ce dont tu auras besoin, nous t'apporterons nos rêves pour que tu joues aux cartes avec eux, mais... perce nos fronts d'un coup de poignard pour prouver que tu nous aimes.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 14

ANG.– Oui, transperce nos fronts, si nous en sommes dignes.
Ils sortent deux couteaux à large lame.
Ils s'agenouillent et ferment les yeux en attendant que Lys plonge le poignard dans leur front.
BANA.– Même si ce n'est qu'un petit peu : plonge le poignard, de grâce.
ANG.– Oui, oui.
LYS.– Auparavant, projetez-moi des photos de bordels.
*Ils se redressent aussitôt et projettent sur le mur des gravures fin de siècle qui représentent les minois coquins des jeunes putains de l'époque.*⁵⁶⁷

No necesitaremos dar explicaciones simbólicas a estos rituales pues será la propia Liska, el personaje femenino de *Une tortue nommée Dostoïevsky*, como si de una experta en psicoanálisis se tratara, quien nos facilite la interpretación muy certera y atinada de los continuos sueños de clara índole sexual de su neófito marido.

MALIK.– J'ai rêvé que j'étais coiffé de petits poissons allongés comme des anguilles. C'était une sorte de chevelure qui me recouvrait entièrement. Je marchais à ton côté, je prenais ta tête et je te faisais une petite blessure au front avec un couteau, et avec l'extrémité du couteau j'extirpais de ta tête un pois chiche qui avait un visage de vieille.
Silence. Liska réfléchit.
LISK[A].– J'y vois ta nostalgie de paternité : tu rêves toutes les nuits de choses semblables.
MALIK.– Où vois-tu cela ?
LISKA.– Ta tête... les anguilles, tu es la méduse. Cela veut sûrement dire que tu disposes d'innombrables sexes qui surgissent de ta tête, de ton intelligence (nous sommes à l'ère de

⁵⁶⁷ Arrabal, Fernando, *Ars Amandi*, *Op. cit.*, pp. 37-38.

la connaissance). D'ailleurs, pour entrer en contact avec moi, comme si ça ne suffisait pas, tu te sers d'une autre image phallique, le couteau, et avec lui tu extrais de ma tête le fils que tu désires avoir.⁵⁶⁸

En numerosos ritos iniciáticos, empezando por la circuncisión, el sacerdote saca el cuchillo de la vaina como la verga del circunciso saldrá del prepucio. No cabe la menor duda de que el simbolismo general de los instrumentos cortantes o penetrantes es el principio activo que modifica la materia pasiva, por esta razón y de modo frecuente, el cuchillo se asocia simbólicamente a la idea de ejecución, de muerte, de venganza o de sacrificio.⁵⁶⁹

Recordemos igualmente que al final de *La communion solennelle* la comulgante mata en una suerte de ritual al necrófilo con un puñal, mientras éste está poseyendo sexualmente a la muerta, con lo que su vestido blanco queda manchado de esa sangre impura que puede simbolizar igualmente el abandono de su etapa de niña.

LA FILLETE.– (*Froidement.*) Que fait-il avec la morte ?

LA GRAND-MÈRE.– Il couche avec elle.

La fillette et la grand-mère sortent à gauche.

Au loin se perd la voix de la grand-mère.

VOIX DE LA GRAND-MÈRE.– Aujourd'hui, alors que tu vas recevoir la première communion, tu vas devenir une vraie

⁵⁶⁸ Arrabal, Fernando, *Une tortue nommée Dostoïevsky*, in *Théâtre VI*, Paris, Christian Bourgois, 1969, pp. 153-154.

⁵⁶⁹ Véase Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1969], Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1989, p. 306.

petite femme. Le Seigneur va descendre dans ton cœur et te purifier de toute faute...

Longue pause.

La lumière baisse.

La fillette habillée en première communion entre en scène avec un couteau. Elle s'approche du cercueil, contemple longuement ce qui s'y passe. Enfin elle donne des coups de couteau à l'intérieur (dans le corps du nécrophile).

Le sang tache sa robe de communicante.

Elle rit.

Des ballons rouges montent du cercueil vers la lune.⁵⁷⁰

Podemos constatar por tanto que, a lo largo de la producción arrabaliana y en múltiples circunstancias, la muerte aparece acompañada por el amor o la sexualidad. Tanto en *La communion solennelle* como en *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* o en *Ars Amandi* esta unión se integra dentro de un ceremonial sacrificial que posee una fuerte simbología sexual (como de hecho ocurre en numerosos ritos arcaicos). La muerte ligada a la sexualidad representa sentimientos ambivalentes de devoción y de odio al mismo tiempo.

En el caso concreto de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* pone de manifiesto una relación con una clara tendencia incestuosa entre la madre y el hijo. No cabe la menor duda de que sobre toda la obra de Arrabal planea la sombra del recuerdo de esas relaciones ambiguas que siempre mantuvo con su madre, adorada y odiada al mismo tiempo y secretamente acusada de haber entregado a su padre a las autoridades franquistas y posteriormente haber usurpado su autoridad.

⁵⁷⁰ Arrabal, Fernando, *La communion solennelle. Cérémonie panique, Op. cit.*, pp. 26-27.

L'EMPEREUR (*épouse*). Il la haïssait mortellement et il l'aimait comme un ange, il ne vivait que pour elle.⁵⁷¹

Tras este repaso a la problemática amorosa en la dramaturgia arrabaliana, nos centraremos a continuación en esas manifestaciones de la sexualidad que están condenadas por la religión y la sociedad bienpensante, al menos en el dominio de lo público.

Las formas del amor consideradas como diferentes o, mejor dicho, las distintas identidades o representaciones sexuales son frecuentes en las obras de los autores pánicos.

Como muy certeramente señala Francisco Torres, existe en Arrabal una voluntad manifiesta de mostrar la sexualidad, que se concretiza adquiriendo forma teatral. Éste era uno de los aspectos que más le impresionaba de los artistas surrealistas –sobre todo pintores– a pesar de sus limitaciones.

De este modo se podría establecer un paralelismo entre Arrabal, Topor y Genet en lo referente a la expresión de la sexualidad en un contexto de represión social y moral.⁵⁷² El ser humano al ser primera y esencialmente sexual, todas las formas de sexualidad le son propias.

Así en las obras pánicas de Fernando Arrabal, especialmente el teatro, como en las de Topor, en particular en sus dibujos, encontramos muchos de los tópicos que aparecen en el teatro de Jean Genet: la muerte y sus secuaces, el deseo, la violencia, la transgresión o el crimen.

⁵⁷¹ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 24.

⁵⁷² Torres Monreal, Francisco, «Introducción», in Arrabal, Fernando, *Teatro pánico*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 45.

Teatro ceremonial que se inspiraría en tres fuentes básicamente: una ceremonia que recuerda al teatro de Extremo-Oriente, un sacrificio propio de la misa cristiana pero donde el pan y el vino se habrían sustituido por humores corporales como la sangre, el esperma o las lágrimas y un juego muy serio y grave típico de los niños.

Los pánicos, al igual que Genet, se podrían considerar en este sentido «alquimistas de la inversión» pues transmutan en «virtudes teologales» los «vicios» de la sociedad represiva y celebran, desde el interior, esta inversión del mundo donde reinan los traidores, los travestidos, los monstruos, los reprobados y los asesinos. El arte permitiría, según Genet, de este modo sustituir la eficacia de la belleza por la fe religiosa.

Au moins cette beauté doit-elle avoir la puissance d'un poème, c'est-à-dire d'un crime.⁵⁷³

En *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, hay un momento en el que el Arquitecto se convierte en el perro del Emperador, puesto que este último expresa sus inclinaciones zoofílicas que perviven en él de una manera más o menos velada, unidas a las pulsiones claramente sadomasoquistas y homosexuales.

L'EMPEREUR. Si tu veux savoir la vérité, je n'aimais qu'un seul être : mon chien-loup. Il venait me chercher tous les jours. Nous nous promenions ensemble, comme deux amoureux : Pégase et Pâris. Je n'avais pas besoin de réveil : c'était lui qui tous les matins accourait me lécher les mains[...].

L'ARCHITECTE. Je suis ton chien-loup des îles..

⁵⁷³ D'ormesson, Jean, *Une autre histoire de la littérature française*, Tome 2, Paris, NiL Éditions, 1997, p. 316.

L'EMPEREUR. Eh ! Médor ! Va chercher, va chercher ! [...]
Dans l'échelle des créatures il n'y a que l'homme pour inspi-
rer un dégoût soutenu, la répugnance que fait naître une bête
est passagère. (*Le chien-architecte approuve, heureux, et aboie jo-
yeusement.*) Celui-là était vraiment des miens. C'est ça, reste à
mes côtés pour toujours comme un chien et je t'aimerai toute
l'éternité, ensemble comme le chien Cerbère et Homère nous
parcourrons les royaumes abyssins de l'Océan !⁵⁷⁴

Como ya lo anunciábamos anteriormente, nos resulta evidente que la homosexualidad parece fascinar a Arrabal, dada la presencia importante que ésta ocupa en su obra. El autor se pronuncia a este respecto afirmando:

Sí, me fascina, y primeramente porque en España, era el Mal, como el comunismo y como la masonería. Por esta razón los homosexuales españoles han ejercido sobre mí la fascinación que experimento frente a cualquier minoría perseguida. En segundo lugar, supone para mí una tentación, como la droga o el juego. No me quiero abandonar a ella porque estoy convencido de que si me dejara llevar una sola vez, sería algo definitivo. Estos mundos de la droga, el juego y la homosexualidad deben ser tan seductores, tan fuertes que no se puede renunciar a ellos una vez que hemos sido iniciados. Por esta razón siempre me he negado a la iniciación. Quizá me esté perdiendo una vida homosexual apasionante, pero en cualquier caso si me la estoy perdiendo, es voluntariamente.⁵⁷⁵

Cabría pues hacerle una primera crítica a Arrabal al comparar la homosexualidad con la droga o el juego, ya que se trata

⁵⁷⁴ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 28.

⁵⁷⁵ Chesnau, Albert y Berenguer, Ángel, *Entretiens avec Arrabal : plaidoyer pour une différence*, *Op. cit.*, p. 117.

de aspectos muy diferentes de la condición humana y seguidamente manifestar su falta de valentía al no atreverse a enfrentarse con ese fuerte deseo que él confiesa y que sólo sublima a través de sus personajes. Nos atreveríamos a afirmar que existe en esta actitud una clara tendencia represora o inhibidora, que encuentra su liberación al decir lo que no se ha podido verbalizar durante años y al expresar lo que no se ha permitido hacer y se querría llevar a cabo. « Ne sommes-nous tous des refoulés optimistes ou pessimistes ? », añade Arrabal.⁵⁷⁶

Es curioso destacar que el Emperador antes de vivir en la isla estaba casado y que su vida marital no era precisamente satisfactoria, incluso pegaba a su mujer, ésta última confiesa que se soportaban, que le engañaba con otros hombres y que no tuvieron hijos. Una mujer que cuando se le pregunta cuál hubiera sido su deseo secreto contesta:

L'EMPEREUR (*épouse*). [...] J'aurais aimé aussi, bien que je n'aie aucun[e] inclination, pour le saphisme, disposer d'un harem de femmes qui prendrait soin de moi.⁵⁷⁷

Frente a este amor heterosexual anodino y frustrante, el amor hacia el Arquitecto, al estar lejos de las convenciones sociales, parece sincero. Aunque muchos críticos han señalado que la transposición entre el Emperador y el propio Arrabal es evidente, nuestra pretensión no va más allá del análisis de una estética y una temática artística y literaria que puede, o no, tener vinculaciones con la vida real de los autores.

⁵⁷⁶ Espinasse, Françoise, « Entretien avec Arrabal », in Arrabal, Fernando, *Théâtre III, Op. cit.*, p. 16.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 24.

Queremos creer al autor cuando afirma que no busca en esos temas más que el estimulante o el acicate de la vida y la dicha de vivir lejos de cualquier norma social y moral. Algunos podrían pensar que se trata de una extraña forma de conseguirlo, pero cada autor busca sus propias vías de expresión artística y su manera de liberarse del peso de una sociedad demasiado opresora.

A nuestro modo de ver, el hecho de verbalizar este sufrimiento, de hacer visibles todas estas obsesiones es una manera de enfrentarse a ellas o de superarlas y eso, en la sociedad y en la época en la que le ha tocado vivir a Arrabal, es signo de una gran valentía.

Roland Topor también hace en su obra algunas referencias a la homosexualidad, como en el relato corto titulado *Conte de Noël* del libro *Four roses for Lucienne*, aunque en mucho menor grado que Fernando Arrabal –siendo una constante en el caso de Arrabal y un motivo en el caso de Topor–, ya que es sobre todo el cuerpo femenino, visto por la mirada del hombre, el que aparece de forma obsesiva en sus dibujos y en su obra.

Topor recuerda en su introducción al libro, ilustrado una vez más con imágenes singulares, *L'Amour à voix haute* –que constituye, gracias al genio del azar, un sublime poema erótico o mejor aún una obra de arte dramático improbable–, en el que recoge la gran diversidad de comportamientos orales –recogidos durante cuarenta años, movido por una motivación puramente científica y humanista– que los amantes manifiestan durante el acto amoroso y que, al alcanzar el paroxismo del goce, pueden ir desde un aparente sometimiento a la tortura, que se trasluce por la profusión de berridos animales que

erizarían todos los pelos de la cabeza, hasta la logorrea de aquellos otros que sienten la necesidad imperiosa de comentar en caliente lo que ocurre en su interior. Brillat-Savarin calificaba este acto como el sentido genésico y lo situaba tras los otros cinco, considerándolo incluso el más potente, ya que los incluía todos.

Bien es cierto que dicho acto genera muchos fluidos entre los que podríamos incluir simbólicamente a la palabra. Se trata de toda una serie de propósitos que no tienen ningún parecido con los que acostumbramos a oír en sociedad –crudos, vulgares, ingenuos, tiernos, emotivos o ridículos– y que se manifiestan sin embargo en lo que Topor denomina la actividad favorita de los adultos en estado de crisis.

Les sens sont nos moyens de connaissance du monde réel qu'ils nous permettent de conceptualiser. Chacun d'entre eux génère une terminologie spécifique afin de désigner les émotions qu'il provoque et permettre de les définir en les analysant. Le sexe inspire lui aussi un langage propre à son champ d'exploration.⁵⁷⁸

En este libro no podían faltar algunas mínimas referencias a la homosexualidad masculina y femenina, dando fe del hecho de que todo ser humano en determinados contextos se ve enfrentado a este tipo de prácticas o deseos, que hay que asumir sin traumas. Desvela además el deseo por parte de la pareja de conocer estos impulsos o prácticas homosexuales en el otro.

⁵⁷⁸ Topor, Roland, *L'amour à voix haute. Mots, propos, répliques, échanges au cours des ébats amoureux*, Paris, Hoëbeke, 1998, « Avant-propos », sin núm. de pág.

C'était comment chez les bonnes sœurs ?
Il y avait des attouchements au dortoir ?⁵⁷⁹

Aparecen igualmente alusiones a la sodomía y la penetración anal, que puede atraer tanto o más a una mujer que a un hombre o a todo tipo de parejas, sea cual sea su orientación sexual. Temas por lo demás presentes en varios dibujos del autor de forma sugerente e irónica.

Debemos puntualizar que el autor no se regodea en estos temas, que no son en absoluto los únicos que contempla en su rica obra, sino que forman parte de manera natural del resto de las manifestaciones del cuerpo y la sexualidad del ser humano. Por otra parte, a nuestro modo de ver, nunca son hirientes, pues se sugiere más que se muestra y siempre aparece la distancia del humor, de lo maravilloso y lo onírico, que les confiere una dimensión nueva.

J'ai l'anus encore fragile
J'aime ton cul
Alors, tu l'aimes mon cul ?
Je vais te sodomiser
Tu en es resté au stade anal
Ouille, mon cul !⁵⁸⁰

En *Portrait en pied de Suzanne*, una vez que el pie izquierdo del héroe se ha metamorfoseado en Suzanne y ha tomado vida propia, vemos como, guiado por ésta, se siente atraído por un joven que contempla desde la ventana de su hotel y que, tras

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ *Ibid.*

tropezar con un raíl de la estación, yace en la acera mojada con el tobillo torcido.

De sa plante délicate, Suzanne palpe la cheville blessée. Elle promène ses mignons orteils le long du pantalon trempé. [...] L'intimité de Suzanne et son protégé progresse rapidement. Ils ont échangé de mystérieux signes de reconnaissance, et ils se sont découvert une souche commune. J'assiste, bien qu'exclu, au rituel des retrouvailles. Pour eux la différence de langue ne constitue pas un obstacle. Au contraire, l'impossibilité de communiquer avec les mots facilite leur contact. Le toucher est moins ambigu que la parole, il prête à moins de désaccords.⁵⁸¹

Hay un claro desdoblamiento esquizoide de la narración entre lo que sucede realmente y la percepción onírica que tiene el personaje a través de Suzanne; se abre un abismo en la mirada interior que hace que el joven piense que el narrador es homosexual y que busca sus favores sexuales a cambio de dinero.

Vemos como el personaje, en un deseo desesperado de olvidar su monstruosidad y encontrar un poco de afecto, inventa una estratagema mucho más dolorosa, reproduciendo el esquema del desprecio al otro y proyectando toda su frustración hacia los demás, que serán presentados continuamente como enemigos de su propia integridad en todos los sentidos, física, moral, sexual, etc. Se adelantará por tanto a la percepción depravada que tienen los demás de su persona haciendo que sean ellos las víctimas de sus juicios morales. Así se va aislando cada vez más, al no asumir que la amenaza no viene del exterior sino de él mismo.

⁵⁸¹ Topor, Roland, *Portrait en pied de Suzanne*, *Op. cit.*, pp. 82-84.

Enfin Suzanne se décide à me suivre. Mais pas seule ! Je frémis. Ils se connaissent à peine, et déjà elle ne peut se passer de lui. [...]

Une scène pénible a eu lieu dans la chambre. Pauvre Suzanne, elle a vu ce qu'il coûte de faire confiance à n'importe qui ! A peine entré, il a commencé à se dévêtir. J'en étais malade. « Ils ne vont quand même pas s'accoupler devant moi ? » pensais-je, tâchant de réfréner ma nausée. Ah, bien oui. L'homme était un dépravé, un homosexuel. Il éprouvait à mon égard une attirance malsaine. Suzanne ne l'intéressait pas. Il ne lui a pas jeté un regard, à aucun moment ne s'est soucié d'elle. L'ignoble personnage me lançait de langoureuses œillades puis, comme je ne me décidais pas assez vite, à son gré, il a passé une grosse langue obscène sur ses lèvres, un doigt tendu vers mon pantalon. Je l'ai mis à la porte, non sans difficulté. Il réclamait de l'argent. Il ne cessait de répéter « dollars, dollars... » d'une voix suppliante. C'est un mot facile à comprendre. J'ai dû lui remettre une petite somme pour m'en débarrasser. Il m'a craché au visage avant de disparaître.⁵⁸²

Aparte de este testimonio desgarrador, que va más allá del motivo de la homosexualidad mal asumida y los juicios morales en torno a la misma, el autor se interesa particularmente por la confusión de los sexos, la ambigüedad del ser humano que aúna parte masculina y femenina y sus corolarios, que pueden ir desde la androginia a la bisexualidad, o más bien la ambivalencia propia del hermafrodita.

En la extraordinaria obra de teatro titulada *L'ambigu*, Topor desmonta el mito seductor de Don Juan, para convertirlo

⁵⁸² *Ibid.*, pp. 85-87.

en un narcisista empedernido que sólo está enamorado de su parte femenina. Así se presta a un extenso monólogo –o diálogo sin respuesta con su *alter ego*– ante la escucha de su criado Sganarelle.

La pieza empieza de este modo tan sorprendente, en el lugar preciso donde los demás donjuanes se acaban. Cuando Don Juan descubre afeitándose la parte femenina que abriga sin saberlo en su interior, cae inmediatamente rendido por sus encantos. Así esa pareja infernal, Don Juan y Jeanne, reunida en su único cuerpo se va a enfrentar a las dudas y desgarros propios de cualquier pareja de amantes.

Atrapado en un juego de reflejos propiamente barroco, cae en los subterfugios lúdicos de la seducción y se metamorfosea en un nuevo Narciso, bajo la mirada atenta de Sganarelle que asiste impertérrito a estos últimos avatares del desdoblamiento esquizoide de su amo.

Dom Juan est en train de se raser devant un miroir posé sur la table, à côté d'une cuvette. Quelques coups de rasoir achèvent de retirer les ultimes traces de mousse.

Dom Juan se plaque la serviette sur le visage.

Elle se teinte de sang. Il l'examine avec surprise.

DOM JUAN

Je me suis coupé ?

(Il scrute son visage dans le miroir.)

Non. Impossible ! Pas moi...

Mais ce n'est pas moi!!!

Je ne me reconnais plus.

Sans le collier de barbe ni la moustache, ça fait une différence bien sûr.

Pourtant, je n'ai pas pu changer à ce point-la !

Je sais a quoi je ressemble tout de même ! Je me suis assez regardé lorsque, désolé d'être imberbe, le reflet de ce visage glabre me donnait la nausée !

Ces yeux ne sont pas les miens. Ni ces sourcils, ni cette bouche. Et les dents; minuscules ?

Où sont mes dents majuscules ?

Il m'en manquait une, au fond... Elle est revenue !

Et ce nez, ce petit nez délicat n'a jamais été mon nez. J'avais un nez fort, busqué, un nez à caractère. Disparu le caractère !

D'ailleurs, de toute évidence, il ne s'agit pas d'un visage d'homme.

Ça crève les yeux. Celui-ci a une tournure plus aimable.

Joli minois, du reste...

Belle femme.

Enigmatique, nocturne, insaisissable.

Elle se croyait sans doute à l'abri sous les poils, ma décision soudaine de me raser l'a démasquée.⁵⁸³

A lo largo de los once actos que componen la obra, el héroe se deja llevar por una danza fatal, ilusorio *pas de deux* al que se ve abocado. A la vez hombre y mujer, dueño y esclavo, se verá prisionero de su cuerpo e incapaz de escapar a su destino. Incluso en ese funesto trance, trágico por antonomasia, en el que su cuerpo se metarfosea en estatua, el autor deja entrever su humor corrosivo, en una alusión sexual a la dureza de los miembros tan necesaria para esos momentos de orgía y goce sexual, una sexualidad por tanto que va más allá de la muerte.

Tu es donc la Mort, Jeanne ?

Tu la distribues, si généreusement autour de toi !

Prends garde de n'en être pas dépossédée, un jour.

Non, tu ne crains pas de manquer ?

⁵⁸³ Topor, Roland, *L'ambigu*, Paris, Dumerchez, coll. Skênê, 1996, pp. 9-10.

La mort est un trou.
Plus elle se donne, plus il s'agrandit.
Crois-tu me surprendre, Jeanne ?
Espères-tu m'entendre te demander grâce ?
Je ne te redoute pas, Jeanne, même si tu étais ma Mort en
personne !
Peut-être auras-tu peine à me croire, tu m'as conquis au pre-
mier coup d'œil.
J'ignorais ta véritable identité, mais les soupçons n'ont cessé
de m'assaillir dès le début. Tu avais beau feindre l'affection,
jouer l'amoureuse ou la jalouse...
Ton mutisme te trahissait.
Jeanne la muette !
Ah, mes paroles te déçoivent ?
Je ressens le poids de ton dépit !
Tu m'as confisqué un œil, mais il ne te suffit pas. Tu réclames
le second à présent ? Prends-le !
Je te l'offre en souvenir.
J'ai toujours été bon à colin-maillard. A force de cultiver mon
sens du toucher, des yeux ont germé aux extrémités de mes
doigts.
J'irai donc à tâtons. Et j'y gagnerai peut-être.
Le sang se fige dans mes veines, le pouls se ralentit.
Un vide énorme écrase ma poitrine.
Mon cerveau s'écoule par le nez, par la bouche et les oreilles.
L'air ne pénètre plus dans ma gorge.
J'ai froid.
Mon nez est glacé. Partout la chair craquèle et s'écaille.
Les humeurs se solidifient.
Mes membres prennent la consistance du granit.
Mes viscères sont de lave refroidie.
J'ai deux billes d'agate sous les paupières.
Le sol devient socle sous mes pieds !
Regarde, Sganarelle, ton maître se métamorphose en statue
de pierre !

Les mots roulent hors de ma bouche comme des cailloux
mêlés à une pluie de sable.
Angélica... Ornella... Bettina... Patricia... Zélinda...
Quelles orgies pourrions-nous faire !
Dom Juan ne fut jamais si raide, si dur.
J'espère que tu en profiteras, Jeanne !⁵⁸⁴

En una suerte de apéndice o acto final y una vez hemos asistido a la desaparición de la parte masculina –Don Juan–, vemos como el lado femenino –Jeanne–, da a luz un bebé que es niño y también niña: triunfo de la ambigüedad, del hermafroditismo, con lo que se vuelve a repetir de modo simbólico la estructura cíclica o circular tan característica de las obras pánicas.

Dom Juan en chemise de nuit féminine, tenant un éventail dont il couvre et découvre son visage.

DOM JUAN

Coucou, Sganarelle !
Tu ne me reconnais pas ?
Devine qui je suis ?
Dom Juan ?
Hi ! Hi ! Tu n'y es pas, mais alors pas du tout !
Les atomes qui le composaient se sont retournés comme de vieilles chaussettes. Il est devenu un trou noir, capable, pour l'éternité, d'avaler les étoiles sans recracher ni pépin ni noyau.
Dom Juan a été puni.
Bien fait pour lui ! J'ai échappé au châtement, puisque je suis innocente.
Tu entrevois la vérité ?

⁵⁸⁴ *Ibid.*, pp. 72-73.

Tu me perces à jour ?
Je ne suis qu'une femme...
Une simple femme...
Une femme-femme.
Jeanne ?
Appelle-moi Jeanne si cela te chante.
Tu peux me nommer comme tu veux, ça ne me dérange pas.
Tu me croyais muette ?
Et bien, je ne le suis plus.
Dom Juan m'a laissé sa voix en héritage.
Pourqu'elle continue de vivre après lui.
Elle est un peu trop masculine à mon gré mais, que veux-tu, je
lui dois cette consolation.
Et puis, avec le temps, je réussirai peut-être à la rendre plus
mélodieuse.

*(Il se met à pousser des hurlements, et se laisse tomber sur le lit, en
se tenant le ventre à deux mains.)*

Ah, je perds les eaux !
J'ai mal ! Je sens que ça vient.
Pitié, Sganarelle, aide-moi !

(Il halète.)

Fais bouillir de l'eau, apporte des linges.
Aïe ! Aïe !
Non ! Non !
Je meurs !
Un poignard fouille mes entrailles.
Joue ton rôle de sage-femme, Sganarelle !
Je n'en peux plus !
Maudit soit l'enfant de Dom Juan !

(Il pousse un cri terrible, auquel répond en écho le cri d'un bébé.)

C'est un garçon, Sganarelle, mais c'est aussi une fille.⁵⁸⁵

⁵⁸⁵ *Ibid.*, pp. 75-76.

Esta fusión o más bien confusión de lo maculino y lo femenino aparece igualmente *En Portrait en pied de Suzanne*. En un momento crucial de la novela en el que el dolor existencial y físico ha llegado a su paroxismo, el héroe se refugia en su rica imaginación pánica y descubre precisamente en su pie herido su parte femenina, única porción de tierra donde reside la belleza de ese cuerpo monstruoso, que le permite seguir vivo por el momento.

Je vais mieux maintenant. En débarrassant la plaie des impuretés, je l'ai trouvée en bonne voie de guérison. Certes, elle est toujours aussi profonde, puisqu'un doigt entier y loge aisément, mais les parois internes sont lisses et indolores. Mieux, j'éprouve du plaisir à palper ces tissus d'une structure douce et molle. Mon pied lui-même n'est pas indifférent à ce nouveau type de contact. Cela ressemble à une réconciliation. Et voilà qu'en contemplant mon pauvre membre blessé, une pensée absurde me traverse : si c'était Suzanne ?

Après tout, ce n'est pas impossible. D'ailleurs la ressemblance n'est pas seulement due à mon imagination. Mon pied gauche à, de toute évidence, quelque chose de spécifiquement féminin dans son allure. Il est cambré comme Suzanne. Sa chair est laiteuse, sa peau fine comme la peau des tempes de Suzanne, où des veines se dessinaient en bleu. Les ongles sont nacrés, les orteils délicats et longs comme des doigts. Le cou-de-pied n'a pas la vulgarité qui caractérise les autres parties de mon corps. Son élégance n'appartient qu'à Suzanne. Et puis, autre détail significatif, il est net du moindre duvet, alors que le pied droit, en revanche, présente de nombreuses touffes disgracieuses sur la première phalange des orteils. Ce sont bien les jumeaux les plus dissemblables de la terre. A

gauche le charme, la sensibilité, la poésie. A droite le trivial, l'inachevé, le rustique.⁵⁸⁶

Después de ese descubrimiento de lo prototípicamente femenino, tendrá que ocuparse de todos los cuidados necesarios para conservar la belleza de su pie, que pasarán por el uso de cosméticos y de una ropa adecuada típicamente femenina como la lencería. Vemos pues como a la ambigüedad sexual vienen a añadirse otras ideas colaterales como el travestismo.

Je suis frappé une fois encore par l'élégance de ses ongles. Il faudra que j'y mette du rouge. Elle sera encore plus désirable, et j'en souffrirai sûrement. Tant pis, elle ne pourra me reprocher de la négliger. Mais si je n'y prenais garde, elle se laisserait aller. Pauvre fille, elle n'est pas bien brillante non plus ! Quand elle sera rétablie, je renouvellerai sa garde-robe. Elle n'a plus rien à se mettre. Je ne peux pourtant pas la promener en chaussettes ! Elle mérite ce qu'il y a de mieux : des bas en nylon, les plus fins qui existent, des sous-vêtements de soie, avec de la dentelle, et des crèmes, des laits hydratants, des fards, les mille petits riens avec lesquels une jeune femme parfait sa beauté.⁵⁸⁷

Finalmente en una de las numerosas canciones del autor, que siempre hay que interpretar con la distancia de su humor corrosivo característico, vemos como el narrador, de aires visiblemente machistas, tan frecuentador de bares y fauna de todo pelaje, se decanta clara y violentamente por un dulce personaje, tímido y homosexual, antes que por una mujer que muestra muy lascivamente sus interesados deseos.

⁵⁸⁶ Topor, Roland, *Portrait en pied de Suzanne*, *Op.cit.*, pp. 62-63.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, pp. 82-83.

Les barges de Bar-le-Duc.

Il est exquis ce mec
Assis au bout du bar
Il a le profil grec
Un faux air de Bogart
J'aime assez sa manière
De me faire les yeux doux
En louchant dans son verre
Comme un gentil voyou
Un gros bébé timide
Qui voudrait un câlin
Quand mon verre sera vide
Il m'en offrira un

Elle me chie cette nana
Assise au bout du bar
Si elle s'approche de moi
Je lui colle un coquard
C'est vraiment la pétasse
Qui se case pour la nuit
Son parfum dégueulasse
Me détruit le whisky
Je ne suis pas misogyne
Mais il faut avouer
Qu'il y a des frangines
Qui vous rendraient pédé

La tournée des grands ducs
Des bars de Bar-le-Duc
Rend plus noir que les bars
Barbares de Zanzibar⁵⁸⁸

⁵⁸⁸ Topor, Roland, «Les barges de Bar-le-Duc», in *Topor Le dictionnaire*,
Op. cit., p. 54.

Arrabal también muestra un interés particular por la fusión o el intercambio de lo masculino y lo femenino, aunque ésta se produzca en un estado onírico. Este aspecto es patente en la ya estudiada *La pierre de la folie*.

J'ai donné un coup de hache sur la tête du vieillard et elle a surgi du trou nue. Elle est venue vers moi et je lui ai remis un crapaud auquel elle a donné le sein.

Le vieux a refermé son crâne fendu en s'aidant de ses mains. Puis des flammes ont commencé à jaillir de ses pieds. Elle s'est approchée et elle a avalé le feu.

Nous sommes entrés tous les deux, elle et moi, dans une maison, mais bientôt nous nous sommes aperçus que c'était un grand œuf transparent. Nous nous sommes enlacés, et, lorsque j'ai voulu m'écarter d'elle, j'ai senti que nous formions un seul corps à deux têtes.

Le vieillard a soufflé sur l'œuf qui s'est envolé en nous emportant tous deux.⁵⁸⁹

Esta misma idea se plasma en el cuadro *Fernando et Luce séduits par leurs corps échangés* –que reproducimos en nuestra Galería Pánico– pintado por Rafael García Crespo en 1966 por encargo de Arrabal, como el resto de cuadros pánicos.⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Arrabal, Fernando, *La pierre de la folie*, *Op. cit.*, p. 110.

⁵⁹⁰ Para tener una información más exhaustiva sobre estas pinturas pánicas encargadas por Arrabal véase la interesante tesis –que maneja igualmente fuentes literarias– de José Vicente Martín Martínez, *Retratos de Fernando Arrabal: entre la pintura de encargo y la teoría del grupo «pánico»*, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamento de pintura, Valencia, 1996.

Arrabal se referirá posteriormente a este cuadro con el apelativo de *Arrabal tenté par l'ambiguïté*.

En este cuadro redondo o tondo –símbolo de la perfección–, que aparece reproducido en la portada de la edición de Eric Losfeld de 1967 de *Fêtes et rites de la confusion*, vemos como Arrabal y Luce desnudos intercambian sus identidades sexuales, apareciendo el cuerpo femenino con la cabeza masculina y el cuerpo masculino con la femenina. El cuerpo femenino reposa sobre una pierna del masculino –sentado sobre un elemento arquitectónico–, a la vez que con la mano izquierda se agarra por detrás a la cintura del otro y con la derecha le acaricia el pecho. Al fondo se puede apreciar una fuente sobre cuyo pilar fálico se yergue un sátiro –el dios Pan– y sobre una columna a la izquierda una arpía, cuerpo de pájaro y cara de mujer, que observa a los amantes y que bien podría representar a la madre. Es evidente la relación que podemos establecer entre esta representación y el mito del andrógino.

José Vicente Martín comenta a este respecto que la bisexualidad no sólo se refiere a la complementariedad entre los sexos, sino que el andrógino puede entenderse como un signo de la totalidad que integra todos los opuestos, no sólo lo masculino y lo femenino, sino lo celestial y lo terrenal, lo exterior y lo interior, lo sensual y lo mental.

En su unidad o plenitud, el andrógino es un símbolo de la perfección, de la divinidad, pues su naturaleza totalizadora refleja el principio único que rige el universo y que comprende y concilia a los opuestos.

Las referencias literarias a que esta unión de sexos ocurre en el interior de un huevo, tendrían su reflejo en el formato circular del cuadro. [...]

El tema del retrato alude al estado final de unión de los contrarios que persigue la obra pánica reflejados aquí en el intercambio de los cuerpos de los retratados, Arrabal y Luce Moreau, su mujer. Los elementos contrapuestos de la naturaleza humana puestos en juego en la obra pánica buscan su integración final, aspiran a la totalidad.⁵⁹¹

No obstante hay que precisar que en esta reivindicación del amor y de la sexualidad –aunque la mujer tenga un papel primordial de iniciadora y sea el medio de alcanzar la transcendencia– el falo ocupa un lugar preponderante, visión sesgada, reductora y masculina sin lugar a dudas, pero denunciadora al mismo tiempo de las convenciones sociales. El falocentrismo propio de Pan –comúnmente asociado por lo demás a Priapo–, ese imperialismo del pene, ocupará así un lugar preponderante en las obras pánicas y en numerosos dibujos de Topor.

La masturbación, acto eminentemente solitario en el que el hombre o la mujer se abandonan a su propio placer aparece ya en *La pierre de la folie. Livre panique*, libro en el que, como dijimos *supra*, Arrabal reúne todos los sueños o más bien pesadillas que tenía por aquella época y que ponen de manifiesto la difícil relación que mantuvo con su cuerpo y sus complejos infantiles, debidos básicamente a la desproporción, monstruosa a los ojos de los demás niños, entre su cabeza y su cuerpo.

Preguntado Arrabal por Alain Schiffres qué lugar ocupaba la sexualidad en ese clima de represión política, intelectual y moral de su infancia, el autor responde:

⁵⁹¹ Martín Martínez, José Vicente, *Visiones de Fernando Arrabal, Op. cit.*, pp. 204-205.

Je n'y pensais pas, ou plutôt je ne pouvais pas y penser, mais elle m'échappait pour cette raison et m'éclaboussait entièrement comme de la mousse sous pression. [...]

Mon éducation sexuelle fut totalement autodidacte et intériorisée. Je ne pouvais connaître que mon corps.⁵⁹²

Vemos pues que la masturbación está presente desde el despertar más temprano de la sexualidad, unida por otra parte a una mezcla de odio y placer voyeurista frente a los demás camaradas de clase que desprecian al narrador y héroe (o anti-héroe) del relato. La búsqueda del placer solitario se mezcla aquí con la repulsión hacia su propio cuerpo y al dolor que le produce la constatación de su diferencia. Así su propia sexualidad será mal vivida por el adolescente al vincular su deseo a la monstruosidad.

Je sortais de l'école en courant pour décourager mes poursuivants.

Dès mon retour à la maison je me réfugiais dans ma chambre. A travers les rideaux je regardais mes petits camarades qui scandaient « grosse tête, grosse-tête » ou « Quasi-modo, Quasi-modo ».

Alors je me déshabillais complètement, je m'examinais dans la glace de l'armoire, et je voyais qu'en effet, ma tête était très grosse, et que je ressemblais à Quasimodo. Je me mis à pleurer. Les enfants criaient de plus en plus fort « grosse-tête » et « Quasimodo ». Et je continuais à m'examiner, nu, dans la glace –en pleurant. Enfin, je me masturbais.⁵⁹³

⁵⁹² Schiffres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, *Op. cit.*, pp. 24-26.

⁵⁹³ Arrabal, Fernando, *La pierre de la folie. Livre panique*, *Op. cit.*, p. III.

Sin embargo, será a partir de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* cuando el dramaturgo haga numerosas referencias explícitas a esta práctica. La masturbación formará pues parte de la vida de manera natural, como cualquier otra práctica de la vida cotidiana. Así el Arquitecto no duda en preguntarle al Emperador:

L'ARCHITECTE. Tu me masturbes ?⁵⁹⁴

Del mismo modo que el Emperador no vacila en reclamar los besos del Arquitecto, tampoco duda en incluir la masturbación como una de las prácticas que tiene que realizar a diario.

L'EMPEREUR. À une heure déjeuner ; ablutions, puis un peu de sieste, se branler une fois, une seule mais bien, que ça dure trois quarts d'heure...⁵⁹⁵

De todas formas el Emperador, que representa a la sociedad de la que él formaba parte, no puede desprenderse de golpe de todos los prejuicios que ésta tiene en torno a la sexualidad. Así se ha señalado que la presencia de la masturbación en Arrabal no hace más que traicionar la soledad y el profundo desamparo del Emperador abandonado por Dios y por el resto de la humanidad en un minúsculo trozo de tierra.

De este modo su sexualidad será problemática, ya que se debate continuamente entre sus apremiantes deseos sexuales y sus servidumbres, potenciadas por una feroz represión religiosa. No obstante, será incapaz de privarse de este placer. Es el

⁵⁹⁴ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 14.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 18.

propio Arquitecto el que le recuerda que todas las religiones prohíben esta práctica sexual.

L'ARCHITECTE. [...] Si j'ai bonne mémoire, toutes [les religions] interdisent la masturbation.⁵⁹⁶

Y es que la religión, sobre todo la católica, tal como el autor la conoció, hace que el hombre y la mujer se avergüencen de su cuerpo y de la sexualidad como fuente de placer.

San Agustín preconizó este rechazo del placer. Como muy certeramente señala Jacques Le Goff, « c'est l'ère du grand refoulement, dont nous n'avons pas fini de payer les conséquences ».⁵⁹⁷

Efectivamente este santo y teólogo fue el primero que definió en occidente cómo debía ser el acto sexual, la posición (la mujer acostada sobre su espalda y el hombre encima), el uso del orificio adecuado (la vagina) y el miembro apropiado (el pene). Poco tiempo después los textos religiosos clasificaron las actitudes pecaminosas entre las que estaban la fornicación (practicar el coito fuera del matrimonio), la zoofilia, la masturbación y la sodomía, que englobaba tanto la homosexualidad como el sexo anal.

Desde entonces la iglesia siempre ha considerado la masturbación como un acto impuro y pecaminoso, que ha de ser confesado. De ahí surgen otras ideas añadidas fomentadas por la iglesia –que no por ser falsas gozan de poca credibilidad en

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁹⁷ Le Goff, Jacques, « Le refus du plaisir », in Duby, Georges, *Amour et sexualité en Occident*, Paris, Le Seuil, coll. L'Histoire, 1991, p. 183.

ambientes populares— que sostienen que la masturbación causa desarreglos físicos y psíquicos.⁵⁹⁸

Roland Topor también hace referencia a esta práctica pero de una forma mucho más desinhibida y narcisista, con fuerte carga humorística, que le quita gravedad a este acto tan común, saludable y lleno de ternura hacia uno mismo. Numerosos son los dibujos y grabados toporianos —algunos de los cuales incluimos en nuestra Galería Pánico— que dan debida cuenta de esta sexualidad solitaria y pánica.

Dominio del propio placer donde la debilidad y la molicie son admitidas y el rubor no existe, es preferida por el yo lírico a la relación con el otro.

No obstante, la masturbación tampoco está exenta de connotaciones de violencia que la relacionan con una lucha con la propia persona, asociada a la ira y a la agitación. En efecto en el libro de poemas y canciones estudiado, suerte de poemario infantil plagado de rimas fáciles y pareados que recuerdan a los cantos de los juegos de niños, titulado *Rumsteak. Morceaux choisis*, se incluye una canción que lleva por título *Je m'aime* y que reza así:

Moi je n'ai pas besoin de toi
 Pour faire l'amour
 Je peux le faire chaque fois
 Sans ton secours
 Bien sûr parfois je pense à toi

⁵⁹⁸ La bibliografía sobre el tema es extensa, véase por ejemplo Flandrin, Jean-Louis, *Le Sexe et l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1981. Sobre el miedo a la masturbación véase concretamente, Stengers, Jean y Neck, Anne van, *Histoire d'une grande peur, la masturbation* [1984], Paris, Pocket, coll. Agora, 2000.

Le souffle court
Mais je ne suis pas dans tes bras
Au petit jour
Je m'aime Je m'aime Je m'aime

Je possède une chambre interdite
Imaginaire
Le soir venu je la visite
En solitaire
Avec le désir qui m'habite
Et la colère
Je me débats et je m'agite
Je fais la guerre
Je m'aime Je m'aime Je m'aime

Et si la main qui me caresse
N'est pas la tienne
Elle fait preuve d'une tendresse
Moins incertaine
Puisque je connais mes faiblesses
Je suis sans gêne
Je m'abandonne à ma paresse
C'est mon domaine

C'est vrai
Je m'aime Je m'aime Je m'aime⁵⁹⁹

Esta junto a otras canciones del cancionero, tituladas *Noir et Blanc*, *Crédit Réquiem*, *Zozo Lala*, *La Scato*, *Bloody Mary*, *Monte dans l'ambulance*, *Le fantôme de l'Opéra* y *Leçon de choses*, fueron cantadas en el Théâtre G. Philippe por Mégumi Satsu

⁵⁹⁹ Topor, Roland, *Rumsteak. Morceaux Choisis*, *Op. cit.*, pp. 14-15.

con música de François D'Aime, Michel Valmer, Jean-Claude Meistelman, Serge Perathoner y Julio César Pardo.

Con ese mismo tono desinhibido característico de Topor, el autor aborda la masturbación en *L'amour à voix haute*, tanto masculina como femenina, esta vez en el seno de una relación amorosa entre dos personas supuestamente del sexo contrario.

Elle raidit dans ma main
 Astique ma colonne
 Tu as des doigts de virtuose
 Branle-moi
 Branle-toi
 J'aime passer les doigts dans ta fourrure
 Avec trois doigts s'il te plaît⁶⁰⁰

En *Portrait en pied de Suzanne*, el héroe decide acudir a una farmacia para que le curen la herida que le provocó el zapato y que en ese momento ya ha adquirido unas proporciones monstruosas. Pronto descubrimos que esta apertura es asociada al sexo de la mujer y los placeres que le procura la asistente del farmacéutico equivalen a una masturbación femenina, contemplada por lo demás por los otros dos personajes masculinos: el propio narrador y el farmacéutico.

Le pharmacien, dont la blouse et les cheveux sont gris, hoche la tête. Son assistante s'accroupit pour retirer ma chaussette. Elle murmure quelque chose, l'homme glisse un tube de pommade dans sa main tendue. J'assiste à la scène avec un

⁶⁰⁰ Topor, Roland, *L'amour à voix haute. Mots, propos, répliques, échanges au cours des ébats amoureux*, Op. cit., sin núm. de pág.

détachement extraordinaire. L'action se joue entre trois personnages : ma plaie béante et les deux étrangers. Moi je suis un voyeur sans importance. La jeune fille dont j'admire le savoir-faire promène son doigt dans la fente. La pommade me soulage aussitôt et même, à mesure que le doigt augmente sa pénétration et accélère son mouvement de va-et-vient, me procure une sensation de bien-être. Ce bien-être, loin de s'atténuer, ainsi que je m'y attendais, se mue en plaisir. Cette pommade possède un étonnant pouvoir. Ma jambe entière en ressent les délices. De longs frissons de volupté la parcourent. Doucement... Doucement... Les lèvres de la blessure têtent goulûment le doigt de la jeune fille. Et le plaisir croît sans cesse ! Le plaisir, pensais-je, en homme, tend vers un point extrême au-delà duquel il disparaît. Et bien non ! Il augmente. Il gagne. Il déferle. Mon Dieu ! Quel dommage d'être un homme. Quelle chance d'être femme !⁶⁰¹

La felación es otra práctica condenada por la moral judeocristiana que aparece en las obras pánicas.⁶⁰² Franck Evrard nos recuerda que la felación como técnica de estimulación, que tiene por objetivo la consecución del orgasmo, conduce a la renuncia de un modelo canónico del acto sexual por intromisión, a la transgresión de la norma del coito heterosexual.

Practicada tanto por un hombre como por una mujer consigue minar la oposición entre heterosexualidad y homosexualidad. No cabe ninguna duda de que la felación contribuye a la eliminación o a la confusión de los sexos, ya que no inscribe en los cuerpos una distinción fundamental entre lo mas-

⁶⁰¹ Topor, Roland, *Portrait en pied de Suzanne*, *Op. cit.*, pp. 54-55.

⁶⁰² Véase Arrabal, Fernando *Jeunes barbares d'aujourd'hui*, in *Théâtre X*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 15 y p. 38.

culino y lo femenino. Tampoco tiene por qué reproducir necesariamente las oposiciones clásicas entre dominante y dominado, arriba o abajo, penetración activa o recepción pasiva, lo que conlleva un cuestionamiento de la percepción androcéntrica de la relación sexual.

No debemos olvidar asimismo que la felación, al no tener finalidad reproductora o procreadora, contribuye a que se produzca una atomización de la función erótica de la sexualidad humana. Estas dos razones hacen de esta práctica un acicate para la subversión del orden simbólico dominante, al quebrantar el vínculo que asocia la sexualidad con el poder y permite escapar a los dogmas impuestos por la familia, la iglesia o el estado.

No obstante no podemos negar que la atracción que experimenta el hombre por la felación podría explicarse por un fantasma maculino de carácter sádico, ya que pone en escena la sumisión total del otro, pero igualmente masoquista, si tenemos en cuenta la amenaza de castración o de canibalismo que pesa sobre el poseedor del miembro viril.

En sus *Trois essais sur la théorie de la sexualité* Freud asocia la sexualidad oral a la sexualidad infantil, vinculada a su vez al concepto de canibalismo simbólico y por ende al de sadismo, aunque no se trate de masticar carne humana sino de introducirla en la boca y tragar ciertas secreciones del cuerpo humano. Con la aparición de esta obra en 1905 el autor provocó un escándalo en la sociedad de su época, al desterrar la idea de la inocencia sexual del niño y la concepción naturalista que hace de la sexualidad la expresión de un instinto de reproducción. Para Freud el deseo sexual sería de orden fisiológico y se elaboraría psíquicamente en el transcurso de la historia indivi-

dual, que comienza con los primeros placeres vinculados con el amamantamiento.

Une première organisation sexuelle pré-génitale est celle que nous appellerons *orale*, ou, si vous voulez *cannibale*. L'activité sexuelle, dans cette phase, n'est pas séparée de l'ingestion des aliments [...]. Les deux activités ont le même objet et le but sexuel est constitué par l'*incorporation* de l'objet, prototype de ce que sera plus tard l'*identification* appelée à jouer un rôle important dans le développement psychique.⁶⁰³

Tampoco queremos dejar de evocar que esta práctica sexual ejemplifica a la perfección la figura retórica de la parte por el todo. Este aspecto metonímico de la felación no debemos despreciarlo, pues hace visible el falocentrismo propio de la sexualidad en general.

Selon une croyance métonymique ancestrale, la partie est supposée pouvoir jouir pour le tout. Du haut de sa superbe, le sucé s'en remet donc à son organe viril, ce héros solitaire capable de tout supporter, de tout assumer. Alors que le reste du corps, plongé dans l'apathie, reste froid, une minuscule plâge de quelques centimètres est chargée de faire vibrer l'ensemble de l'espace organique. Lui faire sentir sa consistance extrême, la tension de l'énergie qui l'anime et le bonheur final d'un vacillement. [...] Désexué, l'homme a joué deux tours de passe-passe métonymique, l'un à lui-même en se mettant dans la peau de son sexe, l'autre en incarnant sexuellement une bouche étrangère. En effet, en remontant la topographie corporelle à la recherche d'un trou, il est tom-

⁶⁰³ Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité* [1905], Paris, Gallimard, coll. Folio/essais, 1989, pp. 95-96.

bé sur la bouche, cette chose susceptible de faire office et orifice.⁶⁰⁴

El hecho de que el *coitus in os* convierta en zonas erógenas otras partes del cuerpo distintas de los órganos genitales ha hecho que esté incluido dentro de las perversiones. Ya planea de nuevo sobre nuestras cabezas la idea de *contra natura*. La sustitución operada por el coito bucal desafía la naturaleza, añadiendo al territorio del cuerpo real una anatomía del deseo, *fantasmática*, una geografía maravillosamente cambiante e inestable.

Dans cet anti-ordre ou cet ordre inversé du corps, la fixité organique n'a plus cours, les orifices qui n'ont plus une fonction clairement définie réclament le dé-tournement. Animés par un Éros espiègle, la bouche et le vagin ou l'anus, le haut et le bas, commencent à se déplacer, à intervenir leurs zones au nom de mystérieuses affinités ou de secrets contrats.⁶⁰⁵

Massud R. Khan defiende igualmente la idea de canibalismo metonímico sugerido por estas prácticas sexuales pero se opera para él, contrariamente a Freud, una transformación particular de las intenciones agresivas y sensuales. De este modo la incorporación y el deseo de posesión se transforman en ternura. Para Khan, como ya señalara René A. Spitz,⁶⁰⁶ la

⁶⁰⁴ Évrard, Franck, *De la fellation dans la littérature. De quelques variations autour de la fellation dans la littérature française*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2001, p. 25.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁰⁶ Véase Spitz, René A., *De la naissance à la parole* [1957], Paris, puf, coll. Bibliothèque de Psychanalyse, 2002.

boca es la cavidad primaria, un puente entre la recepción interna y la percepción externa, siendo el origen y el modelo de base de dicha percepción; es el lugar donde se transmite el desarrollo de la actividad intencional, donde la voluntad emerge de la pasividad. Defiende de ese modo el papel cognitivo y positivo que desempeñan la boca (felación) y la mano (masturbación).⁶⁰⁷

A pesar de la valiente tentativa de Freud por liberar la sexualidad de los prejuicios sociales y de las antipatías que ésta suscitaba, se tiene a menudo la impresión de que, al atribuirle a la sexualidad no genital una esencia regresiva y primitiva, los psicoanalistas han contribuido indirectamente a mantener ciertos prejuicios culturales vinculados a dichas prácticas.

Sin embargo, al dejar de lado el aspecto destructor y agresivo de los sistemas de fantasías centradas en la actividad oral e insistir sobre su vertiente de ternura, se otorga una nueva dimensión cognitiva y creativa a la oralidad y a la boca, a través de las distintas experiencias vividas.

En este sentido la felación sería un área transitoria que permite que se produzca una reciprocidad deseada, pero manteniendo al mismo tiempo cierta distancia o estado de separación, que no es posible con el coito, donde se establece una fusión amenazadora que acarrearía una pérdida del yo corporal.

Martin Monestier en su magnífico libro, ampliamante documentado, *Cannibales. Histoire et bizarreries de l'anthropophagie hier et aujourd'hui*, se hace eco de la misma idea y bajo el epígrafe de *Tendresse cannibale* afirma:

⁶⁰⁷ Khan, Masud R., « La tendresse cannibalique dans la sensualité non génitale », in *Destins du cannibalisme, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, número 6, Paris, nrf/Gallimard, 1972, pp. 159-167.

Comme certains le soutiennent à propos du lait de femme absorbé par un enfant, recevoir la liqueur séminale peut être discuté sous l'angle d'une anthropophagie originaire, surtout lorsque cette réception est buccale et peut être assimilée à une ingestion, comme dans le cas d'une fellation.⁶⁰⁸

En la ya aludida *L'amour à voix haute* encontramos igualmente esta práctica tan corriente en los intercambios amorosos entre personas del mismo sexo o del sexo contrario. También aparecen otras prácticas lúdico-eróticas que dan debida cuenta de la diversidad de juegos sexuales, que no tienen por qué conducir necesariamente a la penetración y que ponen en evidencia que todo el cuerpo puede convertirse en terreno de exploración erótica, como la axila.

Tu as une langue de caméléon
 Suce
 Lèche
 Aspire
 Mon clitoris est ailleurs
 Sers-toi de ta langue
 Ouvre la bouche
 Avale
 Crache
 J'ai un faible pour la fellation
 Ouvre la bouche
 Coince-là sous l'aisselle⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Monestier, Martin, *Cannibales. Histoire et bizarreries de l'anthropophagie hier et aujourd'hui*, Paris, Le cherche midi, coll. Documents, 2000, p. 167.

⁶⁰⁹ Topor, Roland, *L'amour à voix haute. Mots, propos, répliques, échanges au cours des ébats amoureux*, *Op. cit.*, sin núm. de pág.

La felación, con su particular carácter terapéutico y reconstituyente, no podía faltar en la aludida película *Marquis*, donde, al final de la secuencia 24 que se desarrolla en la celda de Marquis durante el día, vemos que Justine, tras practicarle la circuncisión a Colin, el gigastesco miembro viril de Marquis, dotado de vida propia –e irónicamente único personaje en la película que posee rostro humano frente a la animalidad de los demás–, le propicia unos cuidados curativos que lo salvan del precipicio de la muerte.

JUSTINE (*émue*) Éros plus fort que la mort, c'est admirable !

MARQUIS Chut ! Est-ce que vous n'avez rien entendu ?

JUSTINE Si, un morceau d'anthologie de la Littérature Française...

MARQUIS Non... Ça vient d'ici... (*geste*) du fond de ma culotte !

Effectivement, on entend des cris provenant du pantalon de Marquis.

COLIN (*petite voix étouffée*) Au secours ! À l'aide ! Je suffoque ! Je me meurs !

Marquis sort Colin de sa culotte, inanimé.

MARQUIS Mon pauvre Colin, il est mort. Je l'ai tué...

JUSTINE (*palpant Colin*) Non, son pouls bat encore. Je le sens palpiter aux creux de ma main.

MARQUIS S'il meurt, je me suicide !

JUSTINE Vite, il faut le saigner... une lancete...

MARQUIS (*lui tendant le stylet avec lequel il taille ses plumes et se voilant la face de l'autre main*) Procédez vous-même, j'en suis incapable !

Justine coupe le prépuce. Le sang jaillit.

JUSTINE Le voilà décongestionné... Il faut circonscrire l'hémorragie. *Elle met Colin en bouche.*

MARQUIS Il est sauvé... Je le sens renaître. Continuez vous soin !

*On entend des bruits de clefs.*⁶¹⁰

Podemos constatar que se produce un fenómeno lógico que va de la tiranía fálica, de este troceamiento simbólico del cuerpo que se materializa en la felación, al beneficio de un fragmento que concentra y atrae todas las miradas. Descrito de manera hiperbólica el pene invade la escena de la representación y se convierte en ser autónomo que contribuye a la disolución o evanescencia de su poseedor.



Estamos de nuevo ante la invasión de lo fantástico en la que una parte del cuerpo, en este caso el sexo, se une a otras partes separadas del ser humano –como el ojo, la mano o el pie en *Portrait en pied de Suzanne*– susceptibles de animarse y cobrar vida sin el control de la voluntad humana.

⁶¹⁰ Topor, Roland y Xhonneux, Henri, *Marquis*, *Op. cit.*, p. 44.

Esta existencia autónoma del sexo liberado de la tutela de una consciencia central puede verse acompañada por un sentimiento de inquietante extrañeza y enajenación. Esta manera de engrandecer el objeto sexual se acompaña evidentemente por una focalización del punto de vista, que en el caso concreto de Colin no supone realmente una amenaza porque no aparece animalizado.

Así en esta obra este gigantismo implicaría un acercamiento íntimo que tendería claramente a hacer más familiar la realidad de la sexualidad, que siempre se ha querido ocultar. Este acto otorga en cierto sentido una cara y una fisionomía humanas a lo que se está fragmentando y poniendo de relieve. Se convertiría en lo que Évrard califica de *devenir-visage*.

Así en la aludida *Portrait en pied de Suzanne* el narrador, en un intento desesperado de reconciliarse con su Suzanne y de que la herida de su pie izquierdo –que él asocia con el sexo o con la boca de la misma– le propicie una felación llena de amor, hace que se le disloque el hueso del tobillo. A pesar del dramatismo de la situación, el lector no puede sino simular una risa invertida.

Laisse-moi te prendre, Suzanne. Cède à mon envie de plaisir. Je te désire, Suzanne. Abandonne-toi à mes caresses. Viens. Oui, je sais, mon ventre nous sépare... Mais en forçant sa résistance... En luttant, en insistant, nous pouvons nous rejoindre. Centimètre par centimètre, ta bouche s'approche de mon sexe... Certes, la difficulté paraît insurmontable... Oui, je sais, le genou te fait souffrir... Viens plus près, plus près encore... Un craquement. Je viens de me démettre la cheville.⁶¹¹

⁶¹¹ Topor, Roland, *Portrait en pied de Suzanne*, *Op. cit.*, pp. 90-91.

La felación está igualmente presente en las obras de Fernando Arrabal. Aparece en algunas del período que estudiamos, que no hemos incluido en nuestro corpus como ...*Et ils passèrent des menottes aux Fleurs* o en *Jeunes barbares d'aujourd'hui*.⁶¹²

En la primera, la felación es utilizada de forma blasfematoria, cuando se hace alusión a la que Imis junto a Falidia y Lélia –transformadas en pastorcillas– efectúan al Señor-Amiel, que además pretende ser la Virgen de Fátima hecha hombre. La tergiversación burlesca de las palabras de Cristo y de las uniones místicas resulta evidente. No nos parece inocente además que Falidia, cuyo nombre nos recuerda claramente el miembro viril, tenga inclinaciones muy marcadas por esa parte de la anatomía masculina.

AMIEL.– Je suis la Vierge de Fatima faite homme, mes pastourelles.

Les trois bergères s'agenouillent.

Bruit de cloches.

IMIS.– Écoutez les cloches, Seigneur, elles nous appellent, nous nous marions aujourd'hui.

FALIDIA.– Oui, oui, aujourd'hui tu seras notre divin époux.

LELIA.– Ecoute les cloches. Nous serons tes trois épouses légitimes à partir d'aujourd'hui.

AMIEL.– Non, je serai votre Vierge de Fatima faite homme. Votre Rédempteur en sa vêtue charnelle.

IMIS.– Seigneur, nous sommes tes pastourelles, pourquoi nous tromper ?

AMIEL.– Femmes de peu de foi.

IMIS.– Prouve-nous que tu es la Vierge !

⁶¹² Arrabal, Fernando, *Jeunes barbares d'aujourd'hui*, in *Théâtre X*, Paris, Christian Bourgois, 1976, pp. 15 y 38.

AMIEL.– Venez ! Je vais uriner dans votre bouche mais au lieu d'urine il sortira du chocolat chaud. C'est ainsi que vous comprendrez.

IMIS.– O Seigneur ! Est-ce possible ?

FALIDIA.– Voyons !

IMIS.– Moi d'abord.

Amiel se chouche, ouvre les genoux. Imis met le sexe d'Amiel dans sa bouche et crie : « Miracle ! Miracle ! »

IMIS.– Comme c'est bon ! Comme c'est chaud ! Comme c'est sucré ! C'est du chocolat au lait !

*Elles boivent toutes les trois avec des commentaires enthousiastes, et aux cris de : « Miracle ! Miracle ! »*⁶¹³

Luce Moreau interpreta –quizá con muy buena voluntad– estos actos como un intento de humanizar la figura de Jesús que debe robar, asesinar y copular como el último de los hombres para poder asumir verdaderamente la condición humana.⁶¹⁴

No obstante uno de los pasajes más bellos y poéticos de la misma obra tiene lugar cuando se produce la unión, o mejor aún la comunión, casi mística –en todo caso de resonancias claramente cristianas–, entre Lélia y Amiel, nombre, por lo demás, cuya sonoridad recuerda la sustancia rica en proteínas y energía, de aspecto viscoso como es la miel, pero que se puede asociar metafóricamente al esperma, sin olvidar el comienzo del nombre coincidente con palabras como *amour* o *amant*.

⁶¹³ Arrabal, Fernando, *...Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, *Op. cit.*, pp. 70-71.

⁶¹⁴ Moreau-Arrabal, Luce, *Rôle des sécretions et excrétiens dans le théâtre d'Arrabal*, in Arrabal, Fernando, *Théâtre XVI*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 204.

Orgue.

Les deux femmes retirent le drap.

Amiel et Lélia apparaissent enlacés par terre, complètement nus.

Ils s'agenouillent, nus, se touchant de la poitrine aux genoux.

Avec un recueillement religieux (musique d'orgue), Amiel dépose dans la bouche de Lélia une substance gélatineuse (du sperme) qu'elle avale et lui dit (musique d'orgue) :

AMIEL.— Communie avec mon essence. Reçois le corps de mon corps dans les siècles des siècles. Ainsi soit-il.

LÉLIA, avalant.— Dans les siècles des siècles. Ainsi soit-il.⁶¹⁵

Nos parece evidente que esta escena reproduce el propio acto de la comunión cristiana durante la misa, con la hostia blanda que se funde en la boca y que representa la esencia de Cristo. Ya Georges Bataille destacó en su inquietante *Histoire de l'œil* esta dimensión sexual del ritual eucarístico.

Justement, continua l'Anglais, ces hosties que tu vois sont le sperme du Christ en forme de petit gâteau. Et pour le vin, les ecclésiastiques disent que c'est le sang. Ils nous trompent. Si c'était vraiment le sang, ils boiraient du vin rouge, mais ils boivent du vin blanc, sachant bien que c'est l'urine.⁶¹⁶

Cabría pues hacer la traslación metafórica entre el es-perma y la hostia y entre la felación y la comunión. En este sentido Luce Moreau-Arrabal recuerda que Mabilie ya había sugerido que la comunión no es otra cosa que una sublimación

⁶¹⁵ Arrabal, Fernando, *...Et ils passèrent des menottes aux fleurs*, *Op. cit.*, pp. 87-88.

⁶¹⁶ Bataille, Georges, *Histoire de l'œil* [1928], Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967, pp. 160-161.

de la relación sexual bucal, así como una supervivencia de ciertos cultos fálicos ancestrales y de ritos de iniciación sexual, que se practicaban durante la pubertad en la antigua Grecia.⁶¹⁷

En estos casos, si se nos permite una interpretación abierta y no restrictiva, las escenas de felación relacionadas con la religiosidad dan muestra de una configuración espacial singular, que traduce concretamente el sistema de valores morales, al trazar un orden que representa la oposición del cuerpo frente al espíritu o el materialismo frente al idealismo.

En el eje vertical aparece un territorio con dos zonas fronterizas bien definidas. La esfera de lo alto, de fuerte carga moral y propicia a lo cerebral, la ocupa el busto y el rostro del hombre. La de lo bajo, abandonada a los bajos instintos, constituye un ghetto para los órganos sexuales, tanto el pene como la boca.

En lo que respecta al plano topográfico la felación se acompaña de un doble trayecto. Uno descendiente, realizado por la persona que ejecuta la felación, que partiría del cielo cósmico —o la cabeza espiritual que representa lo alto— e iría hacia lo bajo, la tierra, el vientre o el bajovientre y los órganos sexuales, o sea todo lo que materializa lo concreto, lo material y lo sexual, y que moralmente se considera como una caída hacia el abismo de la aniquilación y la nada.

En cambio la persona a la que se le efectúa el coito bucal aparece inmersa en un movimiento de ascensión que lo conduce de lo material a una esfera superior de lo sublime, suerte de elevación vital que trasciende al hombre. Su cuerpo erguido y gloriosamente vertical es objeto de una levitación litúrgi-

⁶¹⁷ Moreau-Arrabal, Luce, *Rôle des sécretions et excrétiions dans le théâtre d'Arrabal*, *Op. cit.*, p. 205.

ca que lo metamorfosea en una figura hierática, « en un grand fétiche *ex-alté* et statufié ». ⁶¹⁸

En resumidas cuentas se trataría de explotar todo el material religioso judeocristiano con el fin de favorecer la confesión y la manifestación pulsional.

En *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* el autor da debida cuenta de los fantasmas de carácter incestuoso que se apoderan de la imaginación del Emperador. Esta temática encuentra su origen en el teatro griego antiguo y caracterizaría lo que se ha dado en denominar comúnmente «drama edípico». ⁶¹⁹

Así asistimos, durante el juicio ficticio que desarrollan el Arquitecto y el Emperador en la segunda parte de la obra, a una posible felación efectuada por la madre a petición del hijo. La interpretación psicoanalítica de este hecho, como ocurre frecuentemente en la obra arrabaliana, sería la de un sucedáneo del coito imposible o de ese apremiante y potente deseo de posesión de la madre, que siempre está presente en la imaginación del autor.

No obstante la aparición del dinero en el sexo y el hecho de que sea el hijo el que imponga sus condiciones a la madre, desvelan el ansia de limitar por un lado el acto sexual a un simple comercio carnal exento de amor y por otro el deseo de someter y humillar a la madre.

L'EMPEREUR (*épouse*). [...] Alors sa mère a sollicité une entrevue que mon mari a acceptée a condition, premièrement

⁶¹⁸ Évrard, Franck, *De la fellation dans la littérature*, *Op. cit.*, p. 41.

⁶¹⁹ La información es extensa. Véase en este sentido el estudio crítico de Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Baptiste, *Fantasme originare, fantasme des origines, origines du fantasme*, Paris, Hachette, coll. Pluriel, 1998.

que sa mère lui donne pour chaque minute d'entretien accordée une somme très élevée, deuxièmement qu'elle le masturbe avec sa bouche maternelle.⁶²⁰

Sin embargo esta evocación doblemente sacrílega, al unir felación e incesto, despierta una imagen mucho más inquietante del coito bucal, ya que el valor erógeno de los labios se vela respecto a la función castradora de los dientes; función que se puede poner en paralelo con el primer sadismo infantil, de índole oral, que se materializaría en una agresión gozosa y castigadora del seno materno.

Por su parte Alberto Cardín nos recuerda, como ya lo hiciera con anterioridad Lévi-Strauss, que una de las metáforas caníbales más extendidas asocia el sexo y las relaciones de competencia o dominación.⁶²¹ Muchas son por lo demás las expresiones consideradas vulgares que asocian la felación con el acto de comer.

Es evidente que el canibalismo está presente continuamente en el lenguaje y sus estigmas que, asociados al arte culinario, son muy a menudo un sustituto del amor. Parece claro a todas luces que la ingestión representa la posesión total, la posibilidad de apropiarse del otro o de perderse en él. No olvidemos que en las relaciones sexuales la presencia de mordiscos es bastante frecuente. La mordedura vinculada al vampirismo —que como hemos visto está presente en la obra pánica— sería un estigma de la oscura pulsión que se apodera del individuo enamorado, en el que duerme siempre un caníbal.

⁶²⁰ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 27.

⁶²¹ Cardín, Alberto, *Dialéctica y canibalismo*, Barcelona, Anagrama, col. Argumentos, 1994, pp. 60-61.

Esta búsqueda de incorporación y de unidad se extiende al lenguaje amoroso –por no entrar aquí de nuevo en el rico lenguaje culinario presente en la *Cuisine cannibale* de Topor, baste recordar en la vida corriente francesa los famosos *croque-monsieur* o *croque-madame*, amén de las *tête de nègre, religieuse, doigt de sultane, œil de belle-mère*, o nuestras *tetas de monja*–. Monestier nos facilita muchos ejemplos:

Ne dit-on pas juridiquement d'un mariage qu'il a été ou non « consommé ». De nombreuses locutions du vocabulaire amoureux sont très précisément assimilables à des propos de table et démontrent une homologie parfaite entre le sexe et l'alimentaire : « Elle est belle à croquer », « je n'en ferai qu'une bouchée », « elle est appétissante », « j'ai envie de te dévorer », etc. Même référence équivoque avec les tendres qualificatifs dont s'affublent les amants : « Mon petit poulet », « ma biche », « ma caille », « mon lapin ». D'ailleurs, l'adjectif « tendre » est un terme de boucherie.

Le langage vulgaire est encore plus évocateur dans sa trivialité misogyne : « Elle est bonne », « elle est comestible », « je me la suis farcie », « je l'ai fait passer à la casserole », « je me la suis envoyée ou tapée ». Et carrément ordurier : « Je lui ai bouffé le cul ».

Dans un autre registre, celui de l'amour filial, la notion cannibale est tout aussi prononcée. Quels sont les parents qui n'ont pas joué à mordre leurs enfants en faisant semblant de les manger tous crus.⁶²²

Por su parte Maurice Godelier se propone descubrir las razones de la prohibición del incesto, que hacen que el marco familiar sea el lugar prioritario de la intervención de la huma-

⁶²² Monestier, Martin, *Cannibales, Op. cit.*, pp. 172-173.

nidad sobre la sexualidad.⁶²³ Dichas razones nos conducen una vez más a la subordinación del ejercicio de la sexualidad a la reproducción de la sociedad.

En este caso Arrabal, al vincular sexualidad y familia, pretende desestabilizar dos de los pilares de la sociedad humana, a partir de los cuales se construyen todos los sistemas de parentesco: el eje de la filiación y de la descendencia y el eje de la alianza.

L'axe de la filiation est celui qui définit et mémorise de qui provient l'individu, l'axe de l'alliance précise avec qui il lui est permis de s'unir et, éventuellement, lorsque le système de parenté est prescriptif, avec qui il doit s'unir [...], le champ de l'alliance commençant donc au-delà des degrés de filiation, de consanguinité interdits par la prohibition de l'inceste.⁶²⁴

Aunque es evidente que, de manera general, en estos actos de felación –vinculada o no al incesto– el hombre se reafirma como sujeto –sobre todo frente a una madre claramente castradora– y, pese a que no hemos encontrado ninguna alusión directa o explícita al *cunnilingus*, tampoco hay intención manifiesta por parte de los autores de enviar a la mu-

⁶²³ La bibliografía sobre el incesto es bastante extensa, véanse particularmente dos obras recientes, la primera por su aproximación literaria y la segunda por su interpretación plural y psicoanalítica: Baruch, Daniel, *Au commencement était l'inceste. Petit essai d'ethnologie littéraire*, Cadeilhan, Zulma, 2002; André, Jacques (dir.), *Incestes*, Paris, puf, coll. Petite bibliothèque de psychanalyse, 2001.

⁶²⁴ Godelier, Maurice, « Meurtre du Père ou sacrifice de la sexualité ? », in Godelier, Maurice y Hassoun, Jacques (dir.), *Meurtre du Père. Sacrifice de la sexualité. Approches anthropologiques et psychanalytiques*, Strasbourg/Paris, Arcanes, coll. Les cahiers d'Arcanes, 1996, p. 36.

jer de modo genérico a los dominios de lo impersonal, a los límites de la reificación o a los abismos literales de la abyección, siendo que es ella en la mayoría de los casos la iniciadora y la que lleva la voz cantante –y nunca mejor dicho en el caso de *Ars Amandi*– en el terreno sexual y en muchos otros.

Por último querríamos analizar la presencia del sadomasoquismo en la obra pánica como una variante de la relación amorosa. Jacques Sternberg sostenía que no existen sentimientos pasionales sin masoquismo, sólo la ternura, apagada y sombría, puede prescindir de él. Para él el masoquismo no sólo está en la base del amor sino de todas las facetas del ser humano, que incluyen el trabajo o las relaciones con los demás.

Comment expliquer, de toute façon, qu'on ait pu consacrer tant de prose à démonter les mécanismes du masochisme dans l'amour ? Pourquoi dans l'amour seulement ? Si l'être humain n'était pas viscéralement, incurablement, masochiste, il ne supporterait rien dans sa vie de tous les jours. Ni le travail, ni les rapports avec les autres, ni la vanité de la réussite ou l'épuisement de l'échec, ni les distractions de groupe ou la solitude. Il ne supporterait pas de se lever tous les matins pour subir tout cela, ni même de se coucher pour affronter la hantise de la mort.⁶²⁵

Desde un punto de vista científico Carlos Castilla del Pino en su *Introducción al masoquismo*⁶²⁶ presenta una serie de teorías que pueden ayudarnos a dilucidar el origen y la causa de esta conducta en los personajes pánicos. Según sus postula-

⁶²⁵ Sternberg, Jacques, *Dictionnaire des idées revues*, *Op. cit.*, p. 132.

⁶²⁶ Castilla del Pino, Carlos, *Introducción al masoquismo*, Madrid, Alianza Editorial, col. El libro de Bolsillo, 1973.

dos, existe en cualquier individuo normal una conducta masoquista y hay componentes masoquistas en una conducta normal (erótica o no).

El hecho de calificar tales connotaciones como *perversas* implica la introducción de un juicio de valor normalmente negativo, es decir como una consecuencia directa de una conducta patológica aberrante.

La paradoja y la contradicción no caracterizan en absoluto lo que se podría considerar *patológico*. La envidia, los celos, las actitudes ambivalentes, la perplejidad y la indecisión, la inhibición, los componentes fetichistas, voyeuristas, sadomasoquistas, las interpretaciones paranoicas e incluso los fenómenos pseudoperceptivos son formas de conducta que coexisten con un funcionamiento normal del sujeto. En ningún caso pueden emplearse para calificar a un sujeto.

La relación paradójica de objeto que el masoquista establece con su pareja es la expresión de su contradicción íntima, el resultado de la heterogeneidad de su persona –y a decir verdad de cualquier persona y no sólo del masoquista–. Es esta relación de objeto la que hace posible una forma de comunicación interpersonal gratificante a través del dolor o del sufrimiento en su acepción más amplia.

La problemática del masoquismo⁶²⁷ puede abordarse de tres formas: como conducta erótica, como conducta extraeró-

⁶²⁷ No nos parece inoportuno recordar que el nombre de « masoquismo » fue utilizado por primera vez por Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) en su libro *Psychopatia sexualis* [1886]. Para la edición francesa véase Krafft-Ebing, Richard von, *Psychopatia sexualis*, 3 t., Paris, Pocket, coll. Agora, 1999. Era profesor de psiquiatría en la Universidad de Viena y con este nombre califica un tipo de conducta sexual inversa a la que ca-

tica y como estructura de una personalidad. A nuestro entender, en las obras pánicas –y en concreto en el caso de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* o de *Ars Amandi*–, nos encontramos esencialmente frente a la tercera forma, aunque esté íntimamente ligada con las otras dos. No debemos olvidar que el sadomasoquismo obedece a un rito muy específico cuya característica primordial es la constancia y la reiteración. Un cambio, como en la mayoría de los ritos, acarrearía una pérdida de su valor.

En este rito humillante el masoquista adopta frecuentemente el papel de esclavo y se degrada según sus fantasías al nivel de un animal, deseando por lo tanto que lo traten como tal y adoptando posturas semejantes a éste (*equus eroticus*). Deseará pues que lo monten, que lo cavalguen, que lo espoleen, que lo enjaezcan, que lo aten o que le peguen. Así vemos que el rito del «*equus eroticus*» aparece en varias ocasiones a lo largo de la obra pánica, muy a menudo acompañado de la práctica de la flagelación.

Además Arrabal, para dar visibilidad a todo este universo de relaciones crueles que se establecen entre los personajes, se

racteriza al sadismo. La define como una curiosa perversión de la vida sexual que consiste en desear verse completamente dominado por una persona del sexo opuesto (no tiene en cuenta otras posibilidades !), soportando de ésta un trato autoritario y humillante, llegando incluso a alcanzar el castigo efectivo. Como todos sabemos la denominación de esta conducta fue suscitada por el nombre del novelista austríaco Leopold von Sacher-Masoch que gozó de gran fama durante los últimos años de su vida. Su obra literaria, muy extensa, se inspira especialmente en su propia experiencia existencial y erótica.

sirve de diferentes objetos simbólicos.⁶²⁸ En efecto el látigo u otros objetos que pueden tener el mismo uso –como una fusta o una rama– están muy presentes en su teatro.

En *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* constituyen un tipo particular de atributos que acompañan al dominador físico o moral –a veces será el Emperador y otras el Arquitecto, su relación es de total dependencia y complementariedad– y a menudo se presentan como objetos de placer sadomasoquista.

L'ARCHITECTE. Je fais le cheval ?

L'EMPEREUR. Non, ce sera moi !

(L'Empereur se met à quatre pattes. L'Architecte l'enfourche comme une monture.)

Dis-moi hue !

L'ARCHITECTE. Hue dada !

L'EMPEREUR. Fouette-moi avec la cravache!

*L'Architece le fustige avec une branche.*⁶²⁹

Y un poco más adelante:

L'ARCHITECTE. Allons vite, bats-moi, je n'y tiens plus.

Il a le dos nu et attend de recevoir des coups de fouet. [...].

L'EMPEREUR. Où faut-il fustiger Monsieur ? *(Avec emphase)*

Sur ses fesses roses, sur son dos d'ébène, sur ses cuisses, colonnes élégiaques de l'immortelle Sparte ?

L'ARCHITECTE. Bats-moi, bats-moi.⁶³⁰

⁶²⁸ Véase a este respecto la tesis de Neira Calvo, Agustín, *Les objets textuels et significations dans le théâtre de Fernando Arrabal*, Op. cit.

⁶²⁹ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, Op. cit., p. 12.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 15.

No nos gustaría incitar a la conclusión de que estamos clara y simplemente frente a un caso de sadomasoquismo erótico, ya que nos parece que sería erróneo simplificar de tal forma. Así, aunque defendamos la utilización del término sadomasoquismo para definir ciertas conductas de seducción o de relación que se operan entre los personajes arrabalianos, se trata, a nuestro entender, esencialmente de una combinación de sadomasoquismo infantil y moral.⁶³¹

En efecto el dolor y el sufrimiento aparecen raramente el relación directa con una conducta erótica clara. De este modo la expresión del eros y de los instintos de vida no se limitaría a la función sexual concreta, sino que se extendería igualmente a las otras, lo que mostraría el paso previo y sucesivo por las etapas orales, esfinterianas y genitales.

Todas ellas podrían dinamizarse en el ejercicio de la relación erótica habitual con el otro. La conducta masoquista *interferida* —y por tanto la conducta sádica— significa en primer lugar, en el juego previo a la relación genital, la emergencia de fijaciones parciales o relativas en las etapas anteriores de la evolución de la libido, pero igualmente la adopción, específi-

⁶³¹ Nos gustaría recordar que, según Freud, hay tres tipos de masoquismo: en el primero predomina el dolor y el sufrimiento fuertemente vinculados a la conducta erótica (masoquismo erótico). En el segundo predomina la sumisión y su conexión con la conducta erótica es menos manifiesta (masoquismo de tipo infantil o femenino). En el tercero se elige el sufrimiento psíquico como modelo dominante y su relación con la conducta intrínsecamente sexual es aún más vaga (masoquismo moral). Véase a este respecto Freud, Sigmund, «El problema económico del masoquismo», in *Obras Completas*, vol. I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948. Trad. del alemán por Luis López Ballesteros y Torres, ed. revisada por el Dr. Germain.

camente individual, de los medios de relación con el objeto complementario.

De hecho la posibilidad de esta comunicación erótica fundada sobre tales bases sería *presentida* de una forma subconsciente en la elección concreta del objeto, por medio de actitudes que pertenecen al dominio del masoquismo infantil y moral respectivamente. Estos últimos corresponden a una esfera en la que los factores culturales tienen un peso mucho más fuerte.

Para concluir este importante capítulo de nuestro trabajo, diremos que hemos pretendido demostrar que la obra pánica de Roland Topor y Fernando Arrabal –a pesar de algunas limitaciones sobre todo de éste último, fruto de los fuertes prejuicios sociales y religiosos de los que es muy difícil desprenderse completamente– es una obra de la condición humana, parafraseando la famosa novela de André Malraux.

Y esto en varios sentidos. Por una parte muestran los grandes fenómenos de la vida del hombre como el nacimiento o la muerte, las funciones naturales (la defecación, los excrementos, los humores del cuerpo), el amor y la sexualidad. Por otra parte ponen de manifiesto todos los fantasmas presentes en cualquier psique, como el sadomasoquismo, el incesto, la escatología, el voyeurismo, el narcisismo y la homosexualidad.

Creemos firmemente que Roland Topor y Fernando Arrabal –a pesar de ciertas torpezas involuntarias, fruto a veces del desconocimiento pormenorizado de la diferencia o de un humor demasiado destructor– quieren y persiguen a toda costa dar una imagen plural, múltiple y compleja, de la mujer y el hombre y de su sexualidad.

En el caso de Arrabal pensamos que su narcisismo, más que una visión errónea de la homosexualidad, podría más bien devolvernos nuestra propia imagen, poco tranquilizadora, y esta extrañeza ante lo que somos o podemos ser.⁶³² Extrañeza que, según Sócrates, es la clave de la sabiduría.



⁶³² Fedoroff, Mathieu, « Le poète enfant », in Glibota, Ante, *Arrabal Espace, Op. cit.*, p. 144.

[II.3]. EL CUERPO

Un art pour ne pas mourir avant d'avoir tiré toute notre raison de vivre de la déraison même de vivre. Un art pour les égoutiers en vêtements royaux, pour les escaladeurs à tête de verrat, pour les fouilleurs de cul et de ventre, pour les contemplateurs de tripes, pour les racleurs sarcastiques de l'infini, pour les avaleurs d'étoiles, pour les buveurs de vin fort de l'esprit.⁶³³

Si tu défèques sur des lèvres
Si un maréchal boit de l'urine
Si un cheval encule ta femme
Si des bébés violent en sourdine.⁶³⁴

LISKA.– Dans tes rêves, tu disposes d'une imagination qui ne connaît pas les bienséances, ni le bon goût, ni les images distinguées. Ton rêve est une matière brute, c'est l'oiseau des arbres et le réverbère de la nuit.⁶³⁵

⁶³³ Moreau, Marcel, *Les arts viscéraux* [1975], Toulouse, L'Ether Vague-Patrice Thierry, 1994, p. 140.

⁶³⁴ Extracto de un poema de Fernando Arrabal. Incluido en Roman, Jules (présenté par), *Arrabal. Les cahiers du silence*. Aubenas: Kesselring éditeur, 1977, p. 57.

⁶³⁵ Arrabal, Fernando, *Une tortue nommée Dostoïevsky*, in *Théâtre VI*, Paris, Christian Bourgois, 1969, p. 154.

CON el fin de cernir el tema que queremos tratar en este capítulo y que tiene que ver con el cuerpo, sus humores, secreciones, excreciones, escorias y desechos; es decir todo lo relacionado con lo abyecto, partiremos de una definición del término abyección.

Abjection : ce qui inspire du dégoût, qui suscite la répulsion (du latin *abjectus*, de *abjicere*, ce qui est jeté loin de soi, ce qui est jeté à terre); de là, l'idée de séparation et d'éloignement.⁶³⁶

Hoy en día no podemos hacer referencia al término abyección sin pensar en las teorías de Julia Kristeva que dieron una nueva dimensión filosófica a este concepto, integrándolo en la identidad del sujeto, aunque la propia abyección se establezca por oposición al sujeto mismo.⁶³⁷

El análisis de Kristeva propone el empleo del concepto estructuralista de tabú que define los límites, con vistas a construir un sujeto inapreciable a través de la exclusión. Por tanto lo abyecto designaría lo que ha sido expulsado del cuerpo, eyectado como excremento, convertido literalmente en lo «otro». Se trata de una expulsión de elementos extraños. Sin embargo lo extranjero se define en relación con esta eyección y se convierte de este modo en la construcción del «no yo».

⁶³⁶ Dagonnet, François, *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson/Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. Les Empêcheurs de penser en rond, 1997, p. 10.

⁶³⁷ Véase Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. Points, 1983, pp. 9-39. Véase igualmente a este respecto Fletcher, John & Benjamin, Andrew (eds.), *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*, London, Routledge, 1990.

Por esta razón lo abyecto establecería los límites del cuerpo que constituye a su vez los primeros contornos del sujeto. Los límites del cuerpo implican la distinción entre lo interno o íntimo y lo externo o social. Esta frontera se instaure a través de la eyección y el traslado de algo que en su origen forma parte de la identidad en el seno de la alteridad degradante. El rechazo del otro desde un punto de vista social –cuerpo social y no sólo íntimo– implicaría, por medio de este proceso de exclusión y repulsión, la consolidación de identidades en relación con lo otro y esto explicaría el sexismo, la homofobia y el racismo.⁶³⁸

En este sentido Jacques Bril asocia el rechazo del otro a una de las múltiples figuras del sacrificio. Para el crítico es evidente que el racismo y la xenofobia activos, así como las ideologías guerreras, ponen de manifiesto en cierto sentido una conducta sacrificial. Lo extraño y lo otro aparecen, a los ojos de los defensores y representantes del orden, emparentados a la víctima que hay que expulsar o eliminar.

Militarisme et racisme vont de pair en effet : le premier par mise à mort plus ou moins symbolique de l'étranger, par sa prescription, sa relégation, son expulsion ; l'autre par le pacte conclu entre belligérants, de mise à mort réciproque de leurs fils.⁶³⁹

⁶³⁸ Butler, Judith, *Gender Trouble*, New York, Routledge, 1990, pp. 133-134

⁶³⁹ Bril, Jacques, « Figures du sacrifice dans le monde contemporain », in *Dires. Le sacrifice (II). Art, Culture et Société. Revue du centre freudien de Montpellier*, n° 12, Université Paul-Valéry, juillet, 1992, p. 63.

Una vez señalado el carácter simbólico y social de lo abyecto, pretendemos centrarnos en este trabajo en dicho concepto en su primer sentido esencialmente corporal, que forma parte sin duda de la construcción de un sujeto en relación a su entorno, para referirnos a todas esas sustancias que el cuerpo expulsa, segrega o excreta, materias que producen una repugnancia mezclada con vergüenza en el hombre social y que los autores pánicos reivindican a ultranza.

En efecto, al analizar las obras pánicas de Fernando Arrabal y Roland Topor –que engloban tanto las obras literarias como los dibujos–, pronto nos llama la atención las numerosas alusiones al cuerpo humano y a los humores, desechos, escorias y excrecencias que se desprenden del mismo.

Nos proponemos por tanto analizar los valores que estas sustancias corporales pueden adquirir en la obra pánica, lo que nos permitirá igualmente mostrar las imágenes y las metáforas que suscita el hecho de mostrar sin tapujos lo que tradicionalmente se circunscribe al dominio de lo íntimo.

Ante la realidad que le abruma, Topor suele adoptar como válvula de escape la huída, la fuga. Esta evasión se opera generalmente a través de la boca que constituye un agujero ideal para escapar, desaparecer; engullido por ese abismo que constituye el interior del cuerpo humano.

En efecto la boca está directamente conectada con las vísceras y desemboca en otro agujero que produce olores y materias. Pues Topor no dibuja solamente con sus ojos o con sus manos, es un cuerpo, un montón de órganos, un trozo de naturaleza. Y en este sentido el autor sostiene que no es por casualidad que los órganos sexuales se encuentran próximos a los esfínteres digestivos. Del mismo modo que la nariz vigila

por encima de la boca lo que entra, el sexo debe sentir el perfume de lo que sale.⁶⁴⁰

Así Topor, ese gran vividor que gustaba tanto de los grandes caldos, los buenos habanos y los manjares exquisitos afirma –a pesar de la advertencia que reza al principio de su novela, que insiste en que el héroe sólo conserva respecto al autor un lejana similitud familiar y que ambos son el resultado de una pavorosa serie de coincidencias⁶⁴¹ en boca del narrador y héroe de *Jachère-Party*:

À peine éveillé, j'ai avalé une grande goulée de réalité brute, si bien que mon organisme, rendu vulnérable par les excès de la veille, a paniqué. L'adrénaline, larguée à gros bouillons dans mes conduits intimes, a simultanément déclenché tous les signaux d'alarme rouge. Les viscères affolés se bousculent à la recherche d'une hypothétique issue de secours et s'écrasent avec des chocs sourds contre les parois spongieuses, tandis que les intestins, animés de mouvements convulsifs, forment des nœuds coulants qui m'étranglent de l'intérieur. J'ai la chair de poule et le poil hérissé.⁶⁴²

El mismo narrador que rechaza el calificativo de héroe para atribuirse el de hombre.

Je ne suis qu'un homme.

Si j'étais un héros, je ne filerais pas dare-dare aux toilettes, le profil bas et l'amertume au cœur.

N'empêche que ça fait du bien.

⁶⁴⁰ Tilman, Pierre, « Tout ce qui est Topor brille. Laughter Outre-Tombe », *Op. cit.*, p. 27.

⁶⁴¹ Topor, Roland, *Jachère-party*, Paris, Julliard, 1996, p. 9.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 11.

Existe-t-il un autre bonheur que celui de satisfaire ses besoins élémentaires, sans avoir à trop attendre ?

J'arrose la cuvette en fermant les yeux, pour mieux savourer les sons cristallins produits par ma source naturelle.⁶⁴³

Un antihéroine pues que en una visión, demasiado lúcida para ser soportable, de su paisaje interior, presintiendo casi la llegada de lo innumerable, sostiene:

Moi aussi, je vais devenir le gardien de mon propre paysage.

Il ne s'agit pas d'un sinécure : mon paysage fout le camp. Mes dents se déchaussent et jaunissent, mes cheveux tombent, des poils blancs déparent mes sourcils, jaillissent par touffes hors des narines, des oreilles.

Je n'ose imaginer l'aspect de mes organes internes.

Un matin, en parcourant le quartier des Halles, j'ai entrevu un tas de viscères jetés pêle-mêle à l'intérieur d'une voiture à bras tirée à un train d'enfer par un tripier chétif à tête d'assassin.

Voilà sans doute un aperçu assez fidèle du genre de rochers, d'arbres, de ruisseaux et de collines que je contiens.

Le tout baignant dans un liquide verdâtre, avec des traînées huileuses maculées d'écume et de sang.⁶⁴⁴

Más que experimentar un placer al decir todo aquello que ha sido tabú durante mucho tiempo, caso frecuente en la obra arrabaliana, el héroe toporiano muestra una imagen devastadora y pesimista de su propio cuerpo.

El problema de esta huída a través de lo visceral y lo íntimo es que, tratándose de la realidad, no se puede uno esca-

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 24.

par muy lejos. No obstante nos atreveríamos a afirmar que este deseo de huir, de abandonar la realidad del propio cuerpo, ese pánico a lo carnal, es el motor de toda la obra literaria de Roland Topor. Pero sus dibujos igualmente son el testimonio de esta fuga. Así los paisajes que dibuja no presentan ningún interés si no se constituyen en metáfora del cuerpo o incluso en una metamorfosis del mismo.

Des branches d'arbre forment le triangle du sexe de la femme, avec un nid, des œufs et un oiseau qui vole au-dessus. De longues chevelures s'enfoncent comme des troncs dans le sol. Les transformations opérées sont souvent stupéfiantes. Son imagination paraît intarissable. Tout est en perpétuel changement et la stabilité de son dessin ne fait qu'accentuer la puissance des images, fixées dans une immobilité inexorable. [...] Et s'il hurle à la mort comme un animal aux prises avec des forces obscures, c'est que, pour lui, la nature est faite de pourriture, de charogne et d'asticots.⁶⁴⁵

Del mismo modo, aunque no con idénticos objetivos, Fernando Arrabal se atreve igualmente a mostrar y a decir la intimidad del cuerpo sin cortapisas ni preceptos del buen gusto.⁶⁴⁶ El mismo autor afirma al respecto:

⁶⁴⁵ Tilman, Pierre, « Tout ce qui est Topor brille. Laughter Outre-Tombe », *Op. cit.*, p. 27.

⁶⁴⁶ La esposa del autor, Luce Moreau-Arrabal hizo un interesante estudio —ya clásico— publicado en varias ocasiones, una de ellas como « Postface » al *Théâtre XVI*, titulado « Rôle des sécrétions et excréctions dans le théâtre d'Arrabal », in Arrabal, Fernando, *Théâtre XVI*, *Op. cit.*, pp. 195-253.

On m'a dit. Dans votre théâtre il y a tout ce que l'on n'ose pas dire. Et pourquoi n'ose-t-on pas ? Il faut justement dire ce qu'on n'ose pas dire. Et la vie intime ? domestique ?⁶⁴⁷

Pero el autor precisará aún más el tema que abordamos. Así preguntado por el valor y la función de la escatología en su obra y concretamente la presencia de orinales en la escena precisa:

[...] c'est la vie. Le théâtre établit toute une série de limitations artificielles. Normalement on n'y mange pas, on n'y fait pas l'amour. Alors, naturellement on n'y pisse pas non plus. Je ne cherche pas la provocation. Et par moments je suis choqué par ce que j'écris.⁶⁴⁸

Y es que los personajes arrabalianos, anclados en cierto sentido en el mundo de la infancia o en la libertad de los sueños, no tienen conciencia de los criterios sociales del buen o el mal gusto. Confunden por tanto en una amalgama irrisoria conceptos colaterales como la belleza o la fealdad, el saber estar, la estética... en definitiva, los preceptos de la vida en sociedad. Así lo encontramos por ejemplo en *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*.

L'EMPEREUR. Tu n'es pas un artiste, tu n'es qu'un rustre !
Tu ignores tout du sublime, tu n'aimes que les scories.
L'ARCHITECTE. Qu'est-ce qui vaut mieux ? Tu ne m'en a jamais rien dit.⁶⁴⁹

⁶⁴⁷ Gille, Bernard, *Fernando Arrabal, Op. cit.*, p. 130.

⁶⁴⁸ Espinasse, Françoise, « Entretien avec Arrabal », *Op. cit.*, p. 19.

⁶⁴⁹ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie, Op. cit.*, p. 16.

Esta ausencia de estética –y por ende de ética– será por tanto una constante de los personajes pánicos, lo que acarreará por momentos una falta de lógica; todas ellas figuras del orden. En este sentido el gran crítico teatral Bernard Dort señala, no sin ciertos prejuicios un tanto maniqueístas, que las obras de teatro de Arrabal vacilan entre los dos extremos que constituirían la provocación y la autocompasión.

D'un côté il y a le blasphème, le siège des waters installé sur la scène, les vomissures, le sperme et le sang, mais de l'autre ses héros ne cessent de rêver à leur enfance perdue, tout en revivant sans relâche le moment même où cette enfance leur a été dérobée (par la femme – par la mère à la fois impudique et castatrice).⁶⁵⁰

No obstante la esposa del autor tiene, a nuestro entender, una interpretación más exacta de esta presencia de lo corporal y lo íntimo en la obra pánica que nos hace recordar que, aunque algunos quieran escatimarnos los detalles, el alumbramiento, acto considerado tradicionalmente como el más hermoso de la perpetuación de la vida, se produce entre heces y orina –*inter faeces et urinam nascimur*–, amén de otras materias corporales igualmente ricas, nutritivas y protectoras de esa vida en ciernes.

Faut-il rappeler que les grands moments de notre existence : naissance, amours, mort, nous les vivons dans notre chair et avec une grande violence dépourvue de toute distinction ?

⁶⁵⁰ Dort, Bernard, *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971, p. 222.

Joie et souffrance se manifestent par des changements notables dans la régulation des « humeurs ».⁶⁵¹

Procederemos a continuación a efectuar un análisis más exhaustivo de estos desechos corporales que muestran lo abyecto. Proponemos un viaje iniciático pánico, una huida, no hacia el exterior sino hacia el interior, un recorrido por la intimidad del cuerpo que, a pesar de su proximidad, sigue siendo una terra incognita. Este periplo tendrá una parada especialmente prolongada en los órganos genitales y los fluidos o excrecencias que producen.

Ya hemos señalado y analizado anteriormente la importancia que ocupa la sexualidad en la obra pánica. Al ser un acto eminentemente corporal, los fluidos que se segregan en estos actos de comunicación íntima, momentos capitales de la vida humana, ocuparán un papel igualmente importante. Y es que no podemos negar que la sexualidad invade todos los territorios de la existencia del hombre.

Recogemos a continuación un muestrario de frases, que aparecen en *L'amour à voix haute*, generalmente cortas, no exentas del humor característico –tantas veces señalado– que impregna toda la obra toporiana y que aluden directamente o metafóricamente a los humores y emanaciones que el cuerpo desprende en esas circunstancias.

Les spermatos sont lâchés
J'ai mes règles
Tu m'asperges
Essuie-toi

⁶⁵¹ Moreau-Arrabal, Luce, *Rôle des sécrétions et excréctions dans le théâtre d'Arrabal*, *Op. cit.*, p. 199.

Mouche-toi
Tu baves
Les grandes eaux à présent !
Pourquoi tu pleures, idiot ?
Tu sens le fauve
J'ai l'odeur forte des rousses⁶⁵²
Dépose ta laitance
On dirait de la colle blanche
Éponge-toi
Vide tes couilles
J'ai envie de vomir
Secoue-toi un peu
J'ai soif de toi
Il y a des traces pas nettes
J'ai les doigts qui collent
C'est tout mouillé
Seigneur, tu ruisselles !
Regarde, ça fume !
Il y en a sur le mur
Je décharge
J'explose
Je glisse
Le foutre est bon pour le cuir chevelu
Ce sont de vraies larmes ?
Tu as une drôle d'odeur
Je ne suis pas fou de ce parfum
Bouche-toi le nez
Tu me mets l'eau à la bouche

⁶⁵² Comentaremos de paso que el color pelirrojo tiene connotaciones asociadas normalmente negativas, aparte del fuerte olor en este caso, caracteriza igualmente al personaje del traidor en varias obras arrabalianas. Por su parte Jean Boulet le otorgaba el simbolismo sexual de celos enfermizos y mórbidos. Boulet, Jean, *Symbolique sexuelle*, Paris, J.-J. Pauvert, 1961, p. 64.

Avale
Crache
Tu as de la fièvre
Je dégouline
J'ai pissé
Donne-moi ta salive
Donne-moi ton sperme
On dirait des perles de rosée
Ça mousse
Où sont les kleenex ?
Tu as un goût de péché
Il faut que j'aïlle aux toilettes
Tu peux péter ça ne me dérange pas
Tu rougis comme une rosière
Tout baigne
Ton sperme a un goût d'amande
Ta pointe est émoussée
Tu as la toison tout humide
Ne gaspille pas ta salive
Tu as une odeur épicée
Elle goutte
Ça coule
Tu saignes !
J'aime sentir le jet
Ôte ton tampon
Vide ton sac
J'ai honte de ma peau rose pleine de rougeurs
Ah, ton odeur !
Tu pues le vin, l'ail, la sardine
Ça sent l'amour
J'ai de la neige sur les burnes
Le drap est trempé
Ta liqueur séminale arrose la moquette
J'ai des pertes
Il y a des sécrétions
C'est l'inondation

Trempe ta mouillette
 Laisse-moi presser tes points noirs
 Tu n'éjacules jamais ?
 Mon déodorant m'a lâché
 Ta verge a un goût de banane⁶⁵³

Es evidente que en esta obra la concentración de humores y olores ligados a la sexualidad es especialmente abundante. Aunque hay una repartición más o menos equitativa entre propósitos proferidos por hombres y mujeres, es preciso señalar que el falo sigue ocupando una plaza de honor respecto al sexo femenino.

Este hecho será por lo demás una constante en la obra pánica y especialmente en piezas como *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* donde los dos personajes que aparecen son hombres.

Huelga decir una vez más que el héroe arrabaliano conserva de modo general una visión infantil de su propio cuerpo y del mundo que lo rodea. Por esta razón le concede una particular importancia a la orina y a los excrementos; un valor que no está exento de inocencia, ya que considera dichos desechos como creaciones de su interior, de su organismo.

Es bien sabido que la orina forma a menudo parte de los juegos de niños y está muy presente en los recuerdos infantiles del autor que pueblan toda su obra. El narrador de *Baal Babylon* nos lo recuerda de este modo tierno y directo al mismo tiempo.

Quand nous descendions dans les douves, après la classe de la sœur Isabelle, nous jouions à qui pisserait le plus haut sur le

⁶⁵³ Topor, Roland, *L'amour à voix haute*, *Op.cit.*, sin núm de pág. frases extraídas de las 152 páginas sin numerar con las que cuenta el libro.

mur. Je ne gagnais pas. Mes camarades disaient que je n'y arrivais pas parce que je ne savais pas sortir la glande et que ça ne me servirait donc à rien de me retenir.⁶⁵⁴

Además no podemos ignorar que, según Freud, el niño considera la orina y los excrementos como regalos ofrecidos a la madre. Para el psicoanálisis el niño es un perverso polimorfo, por ello no es extraño que le guste mirar a los otros niños orinar o que practique toda suerte de juegos que estén directamente relacionados con la orina. Estamos frente a toda una variación de prácticas que tienen una vocación claramente escatológica.

L'EMPEREUR (*frère*). J'en demande pardon aux femmes, mais je dois révéler que mon frère avait un talent particulier qu'il exerçait en pleine école, boire l'urine de ses camarades de classe.⁶⁵⁵

No obstante queremos insistir en que no debemos equivocarnos en la interpretación y aplicación del término «perversión»,⁶⁵⁶ puesto que los personajes pánicos –arrabalianos principalmente– nunca tendrán la conciencia moral que les

⁶⁵⁴ Arrabal, Fernando, *Baal Babylone*, *Op. cit.*, p. 75-76.

⁶⁵⁵ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 25.

⁶⁵⁶ La bibliografía sobre el concepto de perversión es muy vasta. Véase especialmente Castanet, *La perversion*, Paris, Economica, coll. Anthropos Psychanalyse, 1999. Esta obra clínica psicoanalítica analiza sistemáticamente los conceptos de perversión en Freud y Lacan. Véase igualmente Aulagnier-Spairani, Clavreul, Perrier, Rosolato et Valabrega, *Le désir et la perversion*, Paris, Le Seuil, coll. Points Essais, 1981. Este ensayo propone cinco análisis distintos sobre el fetichismo, la pareja perversa, la erotomanía, la feminidad y el fantasma.

permita juzgarse como tal. Este calificativo siempre resultará de una mirada exterior, ajena y alienante.

C'est le monde policé, classificateur, de ceux qui se prennent au sérieux et font des choses horribles et absurdes : la guerre, les affaires, le ménage, les 'manières'. En face d'eux, le 'pervers polymorphe' affirme, plus que sa liberté, la vérité [...]. Il refuse l'oppression, qu'elle vienne de la famille (la Mère, mutilatrice et culpabilisatrice) ou de la société ou de la Nécessité naturelle ou logique.⁶⁵⁷

En efecto las anteriores revelaciones escatológicas del Emperador se producen en un momento en que el personaje se siente agredido en el transcurso del juicio ante el tribunal.

Sin embargo, si tenemos en cuenta las interpretaciones psicoanalíticas, orinar sobre alguien equivale igualmente a eyacular sobre él o, lo que es lo mismo, poseerlo –como hace Amiel con las tres pastorcillas–. Estaríamos en presencia de un fantasma sádico que tiene por objetivo humillar al adversario.

No obstante las cosas nunca son tan simples en las obras pánicas. En el teatro arrabaliano las situaciones se complican siempre que el autor recurre a la religión y a su corolario, la blasfemia. Una vez que el Arquitecto abandona al Emperador, éste, en su soledad y con un tono fuertemente irreverente, evoca a la humanidad « chiennifiée » que vendría a aliviar sus necesidades encima de un Cristo-perro crucificado en una farola.

L'EMPEREUR. [...] Quelle humanité ! Le Christ aurait dû être un chien, on l'aurait crucifié sur un bec de gaz et

⁶⁵⁷ Fedoroff, Matthieu, « Le poète enfant », *Op. cit.*, p. 144.

l'humanité entière chiennifiée viendrait pisser contre le réverbère.⁶⁵⁸

Por otra parte la orina le sirve al autor como un elemento despreciativo y humillante aplicado a la madre. Una vez más estamos frente a una actitud ambivalente ante la figura materna y el olor desagradable que desprenden sus ropas.

L'ARCHITECTE. [...] Je veux que tu t'habilles comme ma mère pour me manger. N'oublie pas surtout de te mettre son grand corset à lacets. [...] Quelle odeur? Mince! Cette dame devait faire pipi sur elle. Elle sent encore plus mauvais que l'Empereur.⁶⁵⁹

Vemos una vez más que los personajes arrabalianos no se resisten a convertirse en adultos y denuncian de modo espontáneo lo absurdo de un mundo sometido a múltiples convenciones. Ponen de relieve y muestran lo que cualquier ser humano se delecta en hacer a escondidas.

El Emperador confiesa que le gusta ver a su compañero satisfaciendo sus necesidades naturales y manifiesta por los excrementos un interés infantil y una diligencia digna de una madre que vela con ternura por la salud de su retoño, placer voyeurista sin lugar a dudas.

L'EMPEREUR. Et comment as-tu fait, dur ou mou? [...] Pourquoi ne m'en as-tu pas avisé? J'éprouve tant de plaisir à te regarder faire...

⁶⁵⁸ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 21.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 31.

L'ARCHITECTE. C'était plutôt mou et cela sentait.⁶⁶⁰

Desde la luz que puede arrojar el psicoanálisis en estos casos, nos atreveríamos a vincular este interés desmedido por las heces con un miedo a la castración.

Les fèces sont, en effet, une possession commune à l'enfant et à l'adulte, à l'homme et à la femme, contrairement au pénis et au bébé. [...] De surcroît, les fèces sont éternellement renouvelables. Réduire le pénis aux fèces permet d'éviter d'affronter la crainte de castration.⁶⁶¹

Se podría decir pues que todavía no se ha operado en el Emperador la *castración anal*, que hace que el niño controle ciertas pulsiones motoras que le pueden ser perjudiciales en la vida social y en el trato con los demás.

C'est l'interdit de nuire à son propre corps, comme au monde inanimé et animé qui entoure le triangle initial père-mère-enfant, par des agissements moteurs, rejetants, dangereux ou non contrôlés. C'est en fait et à sa racine, l'interdit du meurtre et du vandalisme au nom de la saine harmonie du groupe ; en même temps que l'initiation aux libertés du plaisir moteur partagé avec autrui dans une communication langagière et gestuelle où chacun prend plaisir à s'accorder avec les autres.⁶⁶²

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁶¹ Chasseguet-Smirgel, Janine, *Éthique et esthétique de la perversion*, *Op. cit.*, pp. 197-198.

⁶⁶² Dolto, Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984, p. 108.

Por esta razón el Emperador no ejerce ningún control sobre sus pulsiones. Es violento sin darse realmente cuenta. No sabe tampoco compartir con los demás y, a pesar de las apariencias, su comunicación con su entorno natural es imperfecta. Anclado en su más tierna infancia o deseoso de mantener siempre vivo el recuerdo del triángulo idílico e inicial entre el padre, la madre y el hijo, otorga una importancia particular al ano y a los excrementos.

C'est que là se situe, chez l'enfant encore immature moteur, la première motricité dont il a la preuve qu'elle lui est à lui-même agréable et qu'en général elle donne satisfaction à sa mère, puisque celle-ci vient le changer et emporte ce qu'il a produit. Après succion-déglution, la motricité expulsive urétrale et anale provoque toujours une modification perceptible pour l'olfaction et souvent une variation de sensations en rapport avec la relation à la mère. Par ses excréments, l'enfant rejette la mère imaginaire incorporée sous la forme d'un objet partiel oral qui, après l'avalement qui l'a fait disparaître et, après son cheminement dans le tube digestif, s'annonce pour s'extérioriser au siège. Il a mangé de maman par un plaisir lié au cannibalisme imaginaire et il expulse maintenant ce qui, de maman, par plaisir, se décorpore de lui en excréments solides et liquides. C'est une maman imaginaire qu'il prend et rejette, qu'il reçoit et donne, alors que la mère réelle lui a donné l'objet alimentaire partiel et lui soustrait l'objet digestif excrémental. Objet dont, pour l'enfant, elle semble friande, puisqu'il n'a pas encore d'autre logique ni éthique qu'une logique de l'incorporation des bonnes choses : les excréments de l'enfant sont valorisés en tant qu'objets supposés de nourriture et de plaisir pour la mère. Lorsque le système moteur se développe [...], les soins maternels au siège de l'enfant s'accompagnent de paroles, de jeux, de toute une relation affective à la mère, au cours de laquelle se développe

de jour en jour le schéma corporel. Mais le schéma corporel se développe croisé avec l'image du corps : attachée au don érogène excrémental et au plaisir fonctionnel de la force musculaire motrice, plaisir qu'expriment les battements joyeux de ses membres, son corps, sa bouche, ses sourires, ses gargouillements, ses rêves, ses jeux sonores, et les cris, signifiant sa peine et sa joie à sa mère.⁶⁶³

Otra explicación de la importancia que ciertos personajes pánicos otorgan a los excrementos se podría encontrar en la obsesión de ser y estar limpio y de controlar las necesidades del niño. Esto hace que éste siga el modelo adulto en exceso y le atribuya un valor exagerado a la caca, cuando en realidad no debería tenerlo. Además le gusta jugar a menudo con la retención excrementicia para que el adulto exigente esté contento o para todo lo contrario, hacer que se enfade.

C'est cette attitude valorisante du caca par l'attention qu'on lui porte qui suscite la manipulation des excréments lorsqu'ils sont émis, l'enfant agissant alors à l'instar de l'adulte qui prend plaisir à les lui dérober... pour jouer avec, pense-t-il.⁶⁶⁴

Así la escatología en la obra pánica tendría por finalidad principal la reivindicación de las necesidades corpóreas. Sin embargo esta atracción por los excrementos sería un signo visible de un estado psicológico del personaje, fuertemente vinculado con el mundo de la infancia. Da debida cuenta por lo demás de una ausencia de superación de los traumas infantiles y, una vez más, de una relación conflictiva con la madre.

⁶⁶³ *Ibid.*, pp. 109-110.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 124.

L'EMPEREUR. [...] (*Il sort et revient avec un pot de chambre. Il relève ses jupes et s'assied sur le pot. Il fait des efforts.*) Impossible. Je suis constipé.⁶⁶⁵

El estreñimiento, que no es más que una manifestación del desarreglo del tubo digestivo, puede interpretarse también de manera simbólica. Es precisamente el Emperador, ese embajador de pacotilla y agente del mundo social y represivo, el que no consigue defecar con normalidad. Este no es el caso del Arquitecto, ese buen salvaje para quien las leyes culturales carecen de sentido. Esta disfunción puede por tanto ser un signo de inhibición de la relación motriz con el mundo exterior porque el niño no haya sido debidamente iniciado por la madre o porque se encuentre en mala armonía con ella en lo tocante a la función excrementicia.

Aparte de todas estas interpretaciones psicoanalíticas, sin lugar a dudas primordiales para facilitar la comprensión simbólica del valor y de la función de lo abyecto en la obra pánica, contamos con los elementos suficientes para avanzar otras hipótesis.

Es evidente, por otro lado, que Arrabal da vida a muchas imágenes populares y triviales que forman parte del lenguaje considerado como vulgar y que tanto en su expresión proverbial como lúdica tiene relación directa con todo lo excrementicio y los humores corporales.

No debemos olvidar que muchas personas en España utilizan blasfemias, injurias o insultos, que unen la escatología y la religión o la sexualidad. Baste recordar expresiones vulgares

⁶⁶⁵ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 19.

del tipo «me cago en Dios», «me cago en tus muertos» o «me cago en tu puta madre». Se podría decir que el autor toma estos dichos al pie de la letra.

Además, como ya hemos esbozado, es hartamente sabido que los Padres de la Iglesia –San Agustín a su cabeza–, así como todos los predicadores medievales, han insistido sobre la bajeza de nuestra condición, pues al estar el ano situado junto a los órganos genitales, las ideas de cloaca o de fango que manchan la sexualidad y el nacimiento resultan evidentes.

En este sentido se ha dicho que Arrabal sería uno de los últimos descendientes de esta línea de pensamiento, representada magistralmente por Baltasar Gracián, que tanto admira el autor, que se inscribe a la perfección dentro de toda una tradición de hondo raigambre en España.

No podemos dejar de constatar que el autor no consigue deshacerse, a pesar de sus esfuerzos titanescos, de tantos y tantos prejuicios relacionados con el cuerpo y transmitidos por la religión. Por esta razón el Emperador sugiere que la isla en la que se encuentra ha sido *cagada* por Dios y con todo el desprecio del que éste es capaz. Esta imagen pone en exergo otro de los fantasmas infantiles que es la ilusión del nacimiento por el ano. Así para el niño los excrementos serían preciosas obras de su interior

L'EMPEREUR. Tais-toi Que peux-tu savoir ; toi qui as vécu toute ta vie enfermé dans cette île que les cartes ont oubliée et que Dieu a chiée dans l'océan par méprise.⁶⁶⁶

Si bien es cierto que el autor, a través de los excrementos, hace visible la gran humillación a la que se ve sometido el

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

hombre, cuando una sociedad fuertemente represora ejerce sobre él su tiranía, no es menos verdad que esta presencia obsesiva de los excrementos exige una interpretación simbólica más profunda, que hay que ir a buscar en el inconsciente del autor, fuertemente marcado por muchas experiencias negativas durante su infancia.

Quelque chose me trotte dans la tête concernant mon enfance. J'ai dû faire quelque chose avec mes excréments et mon père ou ma mère m'ont peut-être frappé. Toujours est-il qu'à partir de là mon comportement physique a été conditionné.⁶⁶⁷

La escatología aparece igualmente muy frecuentemente en la obra toporiana. Muchos son los dibujos y grabados que representan excrementos, en muchos casos como fuente de creación artística, como vemos en el grabado reproducido en *Rumsteak* y que recogemos en nuestra Galería Pánico, donde los excrementos, que salen del ano de un hombre en cuclillas que lee el periódico –y que nos recuerda a una foto verídica del pintor Toulouse-Lautrec–, sirven de materia de la obra artística y dibujan una simbólica espiral.

Aunque muchas de las observaciones hechas con anterioridad sobre la obra arrabaliana se pueden aplicar perfectamente a Topor y viceversa, no hay que olvidar que el peso de la religión es mucho menor en este autor, que no comparte estas vivencias infantiles tan traumatizantes con Arrabal.

Para Topor las materias fecales no son algo que haya que ocultar. Los excrementos, fuente de vida, no hacen sino dar testimonio del proceso de la existencia y de la historia.

⁶⁶⁷ Espinasse, Françoise, « Entretien avec Arrabal », *Op. cit.*, p. 18.

Une crotte révèle la présence d'un être vivant. L'étude des excéments en apprend long à son sujet. La merde, première expérience de l'Histoire. ⁶⁶⁸

El tono que adoptan sus alusiones será siempre muy lúdico e intenta recuperar ese poder evocador del lenguaje que no es ni sucio ni limpio, ni vulgar ni culto en su origen. Además las alusiones escatológicas aparecen muy a menudo ligadas a la alimentación, con lo que se cierra de este modo el ciclo digestivo de manera natural y casi mítica, con la idea de eterno retorno, lo que entra por la boca sale por el ano y se vuelve a introducir en la boca.

El personaje, la mujer en este caso, no sólo es consciente de su conducta *obscena* sino que además no se avergüenza de esta práctica socialmente aberrante y la reivindica como muestra de rareza y sibaritismo, alabando la exquisitez del manjar resultante.

Denuncia a su vez la doble moral de aquellos que la censuran por ingerir excrementos, sin admitir la atracción que generan todas las sustancias que el cuerpo excreta, segrega o produce, haciendo alusión directa como ejemplo a la costumbre infantil, que perdura por lo demás en la edad adulta, de hacer bolas con los mocos y comérselas. Este personaje toporiano denuncia igualmente a aquellos mismos que, de manera simbólica, también se hartan a tragar «mierda» viendo la tele o en cualquier otro sitio.

Por otra parte la alusión al lenguaje infantil, igualmente transgresor en este sentido, que en un primer intento de desa-

⁶⁶⁸ Topor, Roland, *Pense-bêtes*, *Op. cit.*, p. 95.

fiar el poder materno-filial utiliza de forma frecuente imágenes, metáforas y palabras desvirtuadas que representan todo lo excrementicio, está muy presente, creando un fuerte contraste con la gravedad o la obscenidad –que se le atribuye moral y socialmente a las prácticas sexuales escatológicas– que genera hilaridad.

Así en *Rumsteak* encontramos un poema-canción titulado *La scato (Staccato)*, dividido en tres partes y cuyo estribillo recuerda esas palabras infantiles, mezcla de burla y desafío, que profieren los niños. El propio título de la canción –en el que el juego de palabras, presente en numerosos títulos del autor, ya nos indica la distancia de la farsa con la que nos presenta la obra– nos anuncia el tema y la música con la que se debe asociar; es decir separando, destacando, claramente las notas.

I

Je suis une femme étrange
Au goût particulier
Oui j'avoue que je mange
La merde sans me faire prier
Je sais peu me comprennent
Ils font les dégoûtés
Ils s'écrient « c'est obscène ! »
Me traitent de névrosé
Et la bouche en cul de poule
En feignant la nausée
Ils fabriquent des boules avec leurs crottes de nez

Caca boudin
C'est le refrain
Des p'tits enfants
Et des gourmands

II

Oui j'avoue que j'en mange
Mais pas n'importe comment
J' la prépare à l'orange
Ou bien dans le piment
Parfois je la fais frire
Avec des p'tits oignons
Ou bien je la fais cuire
Avec des œufs d' poisson
Je m'en fais du tartare
Seulement si elle est fraîche
J' lui donne un goût bulgare
Avec des noyaux d' pêche

Caca boudin
C'est le refrain
Des p'tits enfants
Et des gourmands

III

Voilà c'est ma cuisine
C'est mon péché mignon
Mais ceux qui font des mines
Rouges de confusion
La merde par kilo
Il faut bien qu'ils l'avalent
En voiture, dans le métro
En lisant le journal
Ou bien d'avant la télé.
En couleur en relief
Savourant la patée
Préparée par le chef

Caca boudin
C'est le refrain

Des p'tits enfants
Et des gourmands⁶⁶⁹

En guisa de conclusión a este capítulo podríamos aseverar que hemos constatado que, de forma general, lo abyecto, lo excrementicio, los humores corporales, sirven en realidad para denunciar los tabúes y el servilismo del ser humano sometido a las leyes sociales y a los preceptos religiosos.

Como hemos señalado lo excrementicio puede tomarse en sentido estricto o figurado, ya que como asevera Topor se fabrican tantos excrementos en las circonvoluciones cerebrales como en las intestinales, pero « la merde mentale s'évacue moins régulièrement, et surtout moins facilement ».⁶⁷⁰

Toda esta serie de normas y dogmas han hecho que la historia del hombre sea una historia sesgada ya que sólo contempla una parte del ser humano, dejando de lado y repudiando voluntariamente todo lo que se ha considerado como escoria, desecho y mácula.

Podríamos afirmar que para Roland Topor y Fernando Arrabal, en connivencia con Francis Bacon, se trataría no sólo de asumir todo aquello que se desprecia y se rechaza, sino también de reconocerle una función heurística, que nos ayude a descubrir ese otro flanco de lo humano, ignorado por la historia de la cultura –el arte y la literatura– ya que sin esta parte del hombre el conocimiento de su naturaleza es imperfecto.



⁶⁶⁹ Topor Roland, *Rumsteak. Morceaux Choisis, Op. cit.* pp. 46-47.

⁶⁷⁰ Topor, Roland, *Pense-bêtes, Op. cit.*, p. 55.

[II.4]. LA MONSTRUOSIDAD

OTRA constante o leitmotiv de la obra pánica es la monstruosidad. Intentaremos en este capítulo analizar su presencia y su significado en las distintas obras.

Para entender la obra pánica y la presencia de lo monstruoso debemos comenzar por abordar una serie de reflexiones sobre el concepto de orden. Existe una suerte de máxima salida de la boca de Roland Topor en la que manifiesta que el desorden es el orden sin el poder. Y es que aquellos que escapan a las normas sociales por razones físicas (edad, fealdad, obesidad, deficiencias), étnicas o sexuales se ven sometidos a un proceso de exclusión en el seno de nuestra sociedad.

Los pánicos parecen hacerse estas preguntas en voz alta: ¿Acaso se teme que éstos a los que, en nombre de una supuesta normalidad y un inamovible e impreciso orden, se les denomina monstruos devoren al resto de la sociedad *normal* sólo con el simple hecho de exhibir su diferencia? ¿Acaso no se dan cuenta de que su eliminación no hace sino empobrecer el dominio de la fabulación literaria y de la creación artística?

Un punto de partida y tema esencial de la obra de Roland Topor, Fernando Arrabal y de todos los artistas pánicos será, por consiguiente, la lucha contra la discriminación. De este modo defenderán a todos aquellos que el mundo social ha considerado como monstruos, acordándoles en sus obras el derecho no sólo a vivir como los demás, sino a reivindicar a ultranza su diferencia como seña de identidad.

Por su parte, el sistema totalitario, vigilante hercúleo del orden y las buenas costumbres, debe liquidar a esos monstruos, aplastar con mano férrea a quienes preconizan ese travestismo social y no se resignan a permanecer quietos y enmudecidos en su gueto.

De este modo los artistas pánicos, a través de sus obras, se erigen en defensores de ellos mismos y del resto de seres despreciados, situados al margen, con toda la fiereza que otorga la diferencia. Así Arrabal y esencialmente Topor tratarán estos temas a través del humor principalmente, pero también por la rebelión y el sufrimiento.

Veamos a continuación algunas de las manifestaciones más simbólicas y representativas de dicha monstruosidad. En *La pierre de la folie*, como en otras obras pánicas tanto de Arrabal como de Topor, la madre de forma particular o la mujer de modo general se representa como un monstruo.

La primera imagen que se nos ofrece de ella es la de un vampiro que chupa la sangre del cuello del hijo y le desgarr igualmente la espalda con sus uñas afiladas, mientras pende de su cintura una jaula que encierra a un gorrión herido. Este pájaro no cesa en el empeño de proferir su canto-plañido, constituyéndose en un símbolo de lo masculino y del padre, ya que comparte con el narrador su propia sangre.

No obstante el narrador-niño profesa una atracción fatal por la madre, casi hipnótica, que hace que no pueda evitar caer en sus garras ávidas de sangre.

« Mon enfant, mon enfant. »

Enfin, elle alluma une lampe minuscule et je pus voir son visage mais non son corps plongé dans l'obscurité.

Je lui dis : « Maman. »

Elle me demanda de la prendre dans mes bras. Je la pris dans me bras et je sentis ses ongles s'enfoncer dans mes épaules : bientôt le sang jaillit, humide.

Elle me dit : « Mon enfant, mon enfant, embrasse-moi. » Je m'approchai et l'embrassai et je sentis ses dents s'enfoncer dans mon cou et le sang couler.

Alors, je m'aperçus qu'elle portait, pendue à sa ceinture, une petite cage avec un moineau à l'intérieur. Il était blessé mais il chantait : son sang était mon sang.⁶⁷¹

El tema del vampiro en la literatura presenta una dimensión sexual evidente y continuamente señalada por la crítica. En este caso el acto vampírico libera y satisface las pulsiones sádicas o sexuales prohibidas por la moral o la ley. Esta unión de la crueldad y la voluptuosidad carnal, del amor y el odio, de la atracción y la repulsión, del placer y el sufrimiento se manifiesta por la turbante sensualidad de la figura del monstruo y de la víctima.

En realidad la succión sanguínea muestra la monstruosidad de la madre que devora a su propio hijo, pero es igualmente la traducción concreta e hiperbólica de la pasión amorosa, del deseo de vivir o de la voluntad de imponer un dominio psicológico sobre el otro.

Así el autor hace que las fuerzas desarrolladas en la descripción onírica y narrativa desemboquen y converjan en un acontecimiento paroxístico —que será la mordedura en este caso o las uñas clavadas en la piel—, que junto al derramamiento de la sangre del narrador, víctima propiciatoria, lleva la intensidad dramática a su culminación. La madre encarnará pues esta doble imagen de seducción y perdición.

⁶⁷¹ Arrabal, Fernando, *La pierre de la folie. Livre panique, Op. cit.*, p. 10.

No será ésta la única vez que aparezca la imagen monstruosa e inhumana de alguien muy próximo al universo afectivo del narrador convertido en vampiro. En *Fêtes et rites de la confusion*, libro onírico y vinculado, como hemos señalado, a la génesis del pánico, encontramos que el Cuarto Laberinto del primer capítulo se titula «Le Vampire».

En dicho *labyrinth* vemos a un amigo –pintor– del narrador, que está realizando un extravagante y fantástico cuadro, cuyo personaje principal se asemeja pavorosa y extrañamente al propio narrador, y que es por lo demás poseedor del elixir de la memoria. Éste se ve convertido en vampiro y chupador, en las noches lúgubres, de cuellos de viejas vagabundas entre olores nauseabundos de excrementos y vino.

Reproducimos el laberinto completo, a pesar de su extensión, para ejemplificar la cuidadosa estratagema narrativa del relato –a modo cabalístico de *quête* o enigma a decriptar, con fuertes dosis de suspense que atrapan al lector–, presentado como una entidad independiente en sí con dos niveles de narración que se entremezclan o se cruzan: una interior mucho más simbólica y otra exterior de cariz básicamente expositivo, que coinciden generalmente con la alternancia de la narración en primera o tercera persona respectivamente.

Asistimos igualmente una vez más a la reivindicación de la memoria como cualidad esencial del ser –a la que debe someterse la voluntad, que hace crecer la lucidez y engendra la imaginación y por ende la obra artística o literaria pánica– y del azar como elemento clave que permite emprender el camino de vuelta y resuelve la intriga de modo cíclico.

Je perdais peu à peu la mémoire. J'oubliais les choses les plus simples. J'avais toujours les poches bourrées d'agendas couverts

de notes, de numéros de téléphone, de renseignements. A vrai dire, tous mes souvenirs d'enfance et de jeunesse, avaient complètement disparus.

La collection de tableaux de mon ami était des plus bizarres qui soient. Personne ne savait comme lui peindre des sujets fantastiques et les rendre familiers : en abordant son œuvre, j'avais même l'impression de trouver des réponses à certains mystères tels que le suicide, l'angoisse, la foi, le bonheur.

Les médecins me conseillaient de prendre des pilules au phosphore pour recouvrer la mémoire, mais en vain. Pour comble de malheur, j'oubliais tout ce qui concernait la vie, les événements, tout ce qui, en se mêlant, engendre l'imagination : ma mémoire n'enregistrait plus que les dates, les noms et les chiffres.

L'un des tableaux de mon ami me plaisait particulièrement. Il représentait un homme vêtu d'un costume Renaissance qui se mirait dans une glace. Il soutenait de sa main droite un petit cercueil de verre (à l'intérieur duquel on apercevait une main transpercée par un cadenas, un trousseau de clefs et un château en ruine). Bien qu'il ne l'eût pas encore achevée, je pressentais que cette composition serait son chef-d'œuvre.

Mon ami peintre s'était installé chez moi depuis qu'il avait commencé ce travail. Le premier jour, il plaça une épée au milieu du lit et me demanda de coucher à droite tandis qu'il dormirait à gauche. Bien que le procédé me déplût, j'acceptai.

Il me semblait que cet inexplicable appauvrissement de ma mémoire entraînait, comme il fallait s'y attendre, la perte progressive des autres facultés : ma lucidité diminuait, mon imagination s'étiolait, j'étais incapable de faire un effort de volonté.

Sur la toile, l'homme au cercueil s'examinait dans un miroir rococo. Son image ne reproduisait pas fidèlement la scène : le miroir reflétait le corps du personnage, mais non sa tête ; celle-ci reposait entre ses mains, là où l'on s'attendait à trouver le cercueil.

Quelques jours plus tard, mon ami me fit savoir qu'il venait de donner à la toile le dernier coup de pinceau et qu'il n'avait donc plus besoin de mon hospitalité dont il me remerciait.

Par hasard, je me heurtai à lui sous un pont de la ville, la nuit suivante. Il se serrait tout contre une vieille clocharde, ses lèvres touchaient la nuque de la femme. Une odeur d'excréments et de vin vous prenait à la gorge. J'appelai mon ami mais il ne me répondit pas.

Lorsque je posai ma main sur son épaule, il leva la tête et, sans me reconnaître, me lança un regard courroucé, inhumain, puis il colla de nouveau sa bouche au cou de la vieille pauvre.

Sur le chemin du retour, je décidai de faire un tour à son atelier en profitant justement de son absence. Au milieu du studio, sur un chevalet, se dressait le portrait de la clocharde assise sur une colonne renversée ; un vaisseau fantôme s'approchait d'elle. Le reste de la toile était encore immaculée.

A droite, je découvris le tableau qui me fascinait tant (celui du cercueil entre les mains de l'homme). Il était maintenant tout à fait fini. Le peintre avait dessiné à l'arrière-plan un lion et une vache. Le personnage central me ressemblait étrangement.

J'ouvris une petite armoire, une étagère apparut avec cette inscription : « Réserves de mémoire. » Là s'alignaient plusieurs bocaux ; chacun d'eux renfermait un liquide et était muni d'une étiquette écrite à la main. Sur l'une d'elle figurait mon nom. Je soulevai le couvercle du récipient avec précaution et je bus la liqueur. Alors mon enfance et ma jeunesse et tous les détails de ma vie me revinrent en mémoire.⁶⁷²

La sangre vital, almacenada en frágiles frascos de quintaesencia, que absorbe el amigo pintor a sus víctimas-modelos ante el estupor del narrador, es la memoria de éstos que él mismo necesita para realizar su obra.

En cuanto a la descripción de este cuadro, fruto sin duda de la imaginación del autor desarrollada por la memoria, coincide sorprendentemente con el encargado por Arrabal a su

⁶⁷² Arrabal Fernando, *Fêtes et rites de la confusion*, *Op. cit.*, pp. 25-28.

amigo, abogado, musicólogo, hombre de gran cultura antropológica y pintor figurativo *amateur* Luis Arnaiz Salinas, que frecuentaba el Ateneo madrileño como el autor. Dos años mayor que éste, falleció en 1994. La tela, fechada en 1964, lleva por título *Arrabal décapitant Narcisse* y la reproducimos en nuestra Galería Pánica.

Recordemos de pasada que el protagonista de *Portrait en pied de Suzanne* de Roland Topor, aparte de deambular perdido por el dédalo de oscuras callejuelas de una ciudad extranjera, también se caracteriza por una relación conflictiva con la memoria (al igual que el narrador de *Fêtes et rites de la confusion* sólo retiene fechas, nombres y cifras), con su pasado y con su identidad, que se deduce por la pérdida simbólica de la conciencia y por el uso concreto y práctico de agendas, reutilizadas en este caso, una vez cumplida su función y hechas trizas por el tiempo, como material sobre el que plasmar sus dibujos. Y estamos al comienzo del relato:

Depuis vingt-trois jours dans la ville étrangère je parcours sans relâche le dédale de ses ruelles noires. De temps à autre je m'arrête pour dessiner à l'intérieur d'un agenda périmé dont la couverture tombe en lambeaux.⁶⁷³

Otra manifestación de la monstruosidad será el encarcelamiento. No hemos de olvidar que la jaula, en la que aparece encerrado el personaje o un pájaro simbólico, está muy presente en toda la obra arrabalina y en la obra pánica de modo general y es en una suerte de caja gigante con barrotes a modo

⁶⁷³ Topor, Roland, *Portrait en pied de Suzanne*, *Op. cit.*, p. 7.

de pajarera donde será encarcelado y maltratado, por ejemplo, Fridigan por Ang y Bana, los siervos de Lys en *Ars amandi*.

Y es que como dirá André Ruellan –a propósito de otro artista pánico, Olivier O. Olivier–, los pánicos descubrieron que el universo es una jaula con un único barrote alrededor del que giramos sin parar para evadirnos. Ellos cortaron este barrote. «Que l'Enfer ne nous fasse pas oublier qu'il existait». ⁶⁷⁴

El gigantismo será otro corolario de la monstruosidad que aparece en la obra pánica. Lo infinitamente pequeño o lo infinitamente grande, lo que escapa de lo normal, puebla una vez más el espacio de la ficción. No es la primera vez que Arrabal, Topor o Jodorowsky ⁶⁷⁵ introducen gigantes en sus obras.

Así descubrimos que la Lys de *Ars Amandi* pertenece a ese mundo extraño, de la monstruosidad, que puebla todos los relatos pánicos. En efecto, como vimos con anterioridad, a primera vista se trata de una gigante, como gigantes son igualmente aquellas que adoran a Arrabal mientras que éste es amenazado por la inmortalidad en el cuadro encargado por Fernando Arrabal a Rafael García Crespo y fechado en 1965, que reproducimos en la Galería Pánica.

El gigantismo aparece igualmente en *La pierre de la folie* donde vemos que una gigante golpea fuertemente con una maza las cabezas de los niños provocándoles a la vez la risa y la inundación de sangre de su rostro infantil. La gigante está vinculada en este caso a la figura materna y la ambivalencia que

⁶⁷⁴ Ruellan, André, «Olivier O. Olivier», in *Hermaphrodite*, *Op. cit.*, p. 97.

⁶⁷⁵ Véase la novela con fuertes dosis de ciencia ficción que reproduce igualmente un viaje iniciático, Jodorowsky, Alejandro, *Albina et les hommes-chiens*, trad. de l'esp., Paris, Métailié, 2001.

siempre la caracteriza en la obra arrabaliana. Sería una vez más la iniciadora del niño en el dolor y el placer que quedarán unidos en su mente y sus recuerdos. Por su parte las alusiones burlescas a la virginidad de este personaje femenino contrastan fuertemente con su crueldad y provocan uno de los escasos episodios de esta obra donde blasfemia y humor se dan la mano.

La géante donnait un violent coup de massue sur la tête de chaque enfant qui s'approchait d'elle. Puis les enfants s'en allaient en riant et tâchaient d'arrêter, avec leurs petites mains, le flux de sang qui leur inondait le visage.

La géante était richement vêtue. Sur sa tête elle portait une auréole d'or. Elle m'a appelé et m'a dit : « Je suis l'Immaculée Conception » et elle a levé ses jupes ; j'ai pu voir son hymen brillant.

Enfin je me suis approché d'elle et elle m'a donné un violent coup de massue sur la tête. De la blessure est sorti du feu qui m'a brûlé les cheveux, puis du sang. Et alors je me suis aperçu que l'Immaculée Conception couvrait sa bouche de ses mains, en feignant de prier, tandis qu'elle étouffait un rire.⁶⁷⁶

La misma madre-giganta que encerrará a su hijo en un tarro de la cocina y cerrará la tapa dejándolo en una estantería de la cocina.

Prisonnier du verre je ne voyais que les énormes mains de ma mère qui refermait le couvercle avec force. Puis elle a collé une étiquette sur le flacon et m'a placé sur une étagère de la cuisine.⁶⁷⁷

⁶⁷⁶ Arrabal, Fernando, *La pierre de la folie. Livre panique, Op. cit.*, p. 79.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 81.

En el otro relato pánico titulado *Fêtes et rites de la confusion* el autor-narrador nos presenta, ya desde el primer capítulo o primer *rond point*, a un grupo de peregrinos que adoran a una giganta y que entonan, bajo la pátina de la locura denunciadora e irreverente –que no deja de recordarnos esos estribillos pronunciados por la *Mère sottte* o la *Sotte commune* de las *sotties* del siglo XV–,⁶⁷⁸ una cantinela popular, a medio camino entre lo infantil y lo irrisorio, constituyéndose en toda una apología pánica de la locura, como verdadero estado de la cordura y del entendimiento:

Sur le monument, la géante restait immobile et couchée. Son corps occupait toute la surface du piédestal. Les pèlerins s'approchaient avec les offrandes et les enfants essayaient de grimper pour toucher sa jupe. La géante semblait sourire. Le monument se dressait au milieu du rond-point, nu, privé d'arbres et de bancs.

Un groupe de pèlerins entonna une chanson qui commençait ainsi:

⁶⁷⁸ Recordemos que por *sottie* se designa comúnmente una obra de teatro de forma similar a la farsa –comedia breve compuesta en octosílabos con protagonistas cuyo papel se inspira de la vida cotidiana– pero de versificación generalmente más compleja con protagonistas anónimos o alegóricos como *Le Premier Sot*, *Le deuxième Sot*, *Mère Folie*, *Toutlemonde*, *Le Monde*, *Le Pèlerin*. Como la *farce*, la *sottie* pretende divertir, pero tiene una crítica mucho más corrosiva hacia las instituciones civiles y eclesiásticas, juegan mucho más con el lenguaje y suelen estar vinculadas al mundo estudiantil universitario o a compañías semi-profesionales. El nombre proviene de los propios personajes, *sots* o tontos vestidos con el traje tradicional de los *fous* o locos. La bibliografía es extensa, véase a título de ejemplo, *Les Sotties*, in Droz, Eugénie (ed.), *Le Recueil Trepperel*, Paris, Droz, 1935, vol. I. Véase igualmente Dull, Olga Anna, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994.

Quand serons-nous sages ?
 Jamais, jamais, jamais !
 Quand serons-nous diables ?
 Toujours, toujours, toujours !
 Les fous avec les folles ;
 La terre nourrit tout,
 Les folles avec les fous.⁶⁷⁹

Recordaremos que en esta obra el narrador nos introduce en un universo insólito presidido por la fantasía. Así el héroe se pasea por el cuerpo descomunal de una estatua femenina durante nueve meses. Dicho recorrido iniciático se terminará por un segundo nacimiento celebrado con gran lirismo y embriaguez de los sentidos.

Se podría decir que siguiendo el esquema de *Alicia en el país de las maravillas*, obra por lo demás tan admirada por los pánicos y de la que encontramos igualmente reminiscencias en *Alice au pays des lettres* de Roland Topor que el autor dedica a la memoria de Lewis Carroll, el narrador prosigue maravillado el subterráneo viaje en los fascinantes laberintos del subconsciente.

En la aludida obra de Topor, Alicia es la que se convierte en gigante en su sueño y son las letras animadas las que escapan del libro que está leyendo hacia un sitio misterioso situado debajo de la biblioteca, como seres ínfimos que deben cumplir una misión importante, que no es otra que desempeñar un papel en una representación. Acabaremos este capítulo recordando a esta onírica Alicia, especialmente pánica.

⁶⁷⁹ Arrabal, Fernando, *Fêtes et rites de la confusion*, *Op. cit.*, p. 9.

Elle tenta de reprendre sa lecture, mais les lettres étaient devenues floues. Elle s'approcha du livre sans obtenir d'amélioration. Alors elle posa la joue contre la page vingt-trois et s'endormit.

Une sensation de chatouillis sur le visage lui fit entrouvrir les yeux. Tout de suite elle remarqua que la page vingt-trois, ainsi que la page vingt-deux, d'ailleurs était devenue toute blanche.

« Tiens la neige a recouvert les caracteres » se dit Alice.

Il aurait pourtant été curieux que la neige soit tombée dans le salon. De plus, elle n'avait pas froid. Comme elle se sentait de nouveau chatouillée sur la joue, elle ouvrit tout à fait les yeux. Elle vit un petit personnage qui se tortillait pour dégager sa jambe coincée entre la joue et le papier. En l'examinant avec attention, elle constata que le petit bonhomme n'était rien d'autre qu'une lettre, un A plus précisément.⁶⁸⁰



⁶⁸⁰ Topor, Roland, *Alice au pays des lettres* [1968], Paris, Seuil, coll. Petit point, 1991, pp. 9-12.

[II.5]. LA RELIGIÓN Y LA BLASFEMIA

L'ère de la bureaucratie religieuse es terminée. Nous entrons dans celle de la connaissance, de l'énergie sexuelle, de l'imagination. Le combat sera du carnage.⁶⁸¹

Mais ce qui leur parut à tous par-dessus tout condamnable et blasphématoire fut que je ne veuille m'en remettre qu'à moi du soin de déterminer mes limites, que j'exige d'être laissé libre et maître de ma propre action.⁶⁸²

Les gens qui ont la foi m'ont longtemps dégoûté physiquement. Depuis, je me suis habitué au dégoût.⁶⁸³

Le Pape ne défèque jamais à fond. Il garde toujours un peu de merde en réserve dans l'intestin au cas où il serait pris du besoin urgent d'emmerder quelqu'un.⁶⁸⁴

DESPUÉS de todo lo que hemos dicho hasta este momento, se puede deducir el lugar primordial que ocupan los motivos relativos a la religión en la obra pánica.

⁶⁸¹ Espinasse, Françoise, « Entretien avec Arrabal », p. 17; citado igualmente en Roman, Jacques, *Les cahiers du silence*, *Op. cit.*, p. 6.

⁶⁸² Palabras de Artaud, Antonin, citado por Weitzmann, Marc, « Antonin Artaud à corps et à cris » in *L'autre journal*, n° 1, jan/fév. 1993, Paris, p. 27.

⁶⁸³ Topor, Roland, *Pense-bêtes*, *Op. cit.*, p. 31.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 85.

Nos centraremos en primer lugar en la presencia de la religión en la obra toporiana. Para Topor, la religión, como el arte, es una mentira más que necesitan los hombres para encontrar sentido a su existencia.

Por tanto otro de los grandes *leitmotive* de su obra, que entraría dentro de esas mentiras aceptadas y que marcaría otra gran etapa en su lucha personal contra aquellos que pretenden poner cortapisas a la libertad de acción y de expresión del ser humano, es la religión. El polifacético Topor sostiene al respecto:

Je n'aurais absolument rien contre les catholiques, les musulmans ou les intégristes de tous bords si avant chaque prière ils disaient : « Je sais que c'est faux mais on dirait que... » Le malheur précisément veut qu'ils ne disent pas : « On dirait que... » Ils disent plutôt : « Ceux qui disent « on dirait que », on les tue ». Il y a là un terrible abus de confiance et une intolérable usurpation de pouvoir qui consiste à dire : « Ma façon de penser la vérité est la réalité et le reste de la réalité doit être supprimée ! » À mes yeux il s'agit purement et simplement dans ce cas-là d'un crime contre l'humanité parce que la religion ampute la réalité et la rend criminogène.⁶⁸⁵

Uno de los exponentes literarios más significativos a este respecto es su libro *La Véritable Nature de la Vierge Marie*. Las propias admiraciones del título a modo de dos íes invertidas (guiño gráfico del trastocamiento o travestimiento de los valores sociales que preconiza el autor) nos ponen de manifiesto que el tema está abordado en clave de hilarante sorpresa y de

⁶⁸⁵ Topor, Roland, *Courts termes*, *Op. cit.*, pp- 36-37.

un humor de lo más feroz y provocador, al tratarse de un piedra angular en la que se fundamentan gran parte de las disquisiciones de grandes teólogos y demás autoridades eclesiásticas desde la Edad Media, y por ser a su vez dogma de fe y de veneración de gran arraigo popular.

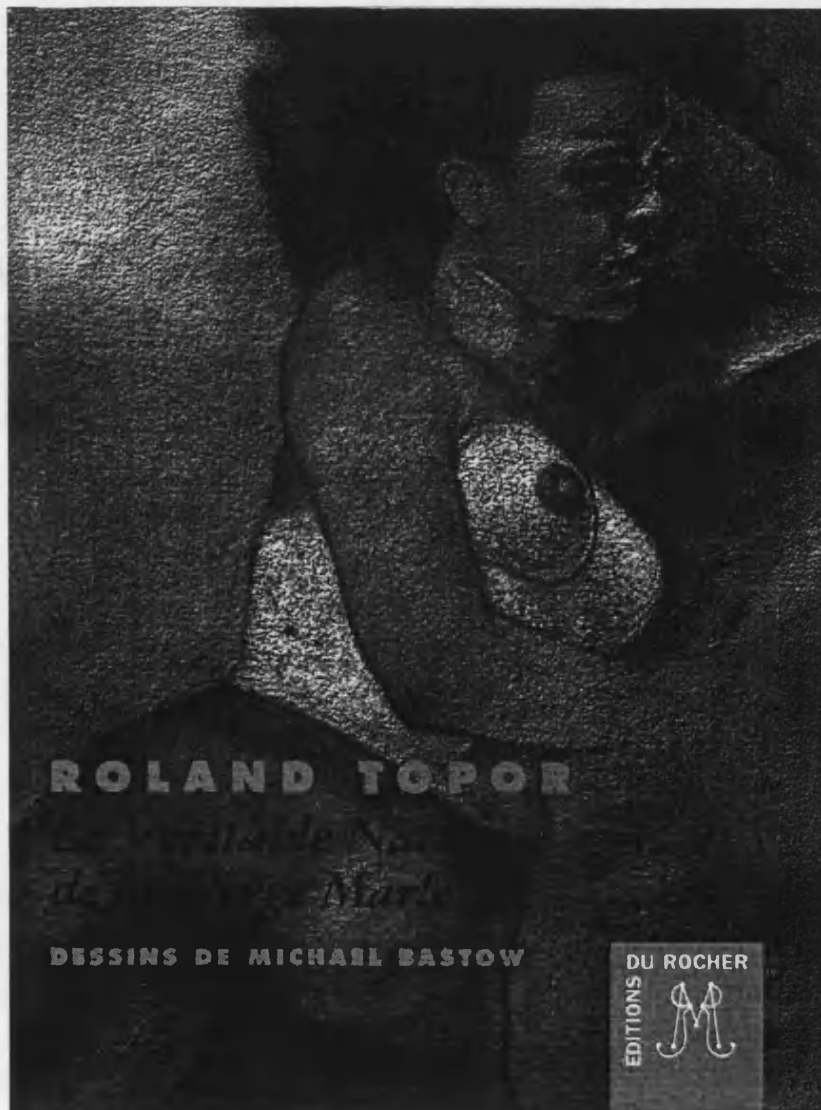


Ilustración portada, Michael Bastow, La plus belle fille du monde (for Roland)

En esta obra o relato corto todo es parodia, desde la desvirtualización del propio monograma, símbolo de María, la tan representada M, hasta los dibujos de Michael Bastoy –que ilustran las XCIC consideraciones a modo de versículos o máximas en torno al tema de la supuesta virginidad de María– en los que se ofrece una imagen de una mujer completamente desnuda y ofrecida, que adopta toda suerte de posturas que no hacen sino resaltar su sexo, sin perder en ningún momento la aureola o nimbo que corona en toda la imaginería mariana la cabeza de la Virgen como símbolo de su santidad, pasando por la propia dedicatoria del libro: *Pour Marie* y por el epílogo que, a modo de oración poética –con el evidente aire popular que le confieren los octosílabos–, concluye:

Envoi:

Ta véritable nature
Est forcément souterraine
Tiens bien fermée l'ouverture
Reste vierge souveraine

Grâce à trois points de suture
Marie fut couronnée reine
Vénus en déconfiture
Se saoule avec les sirènes.⁶⁸⁶

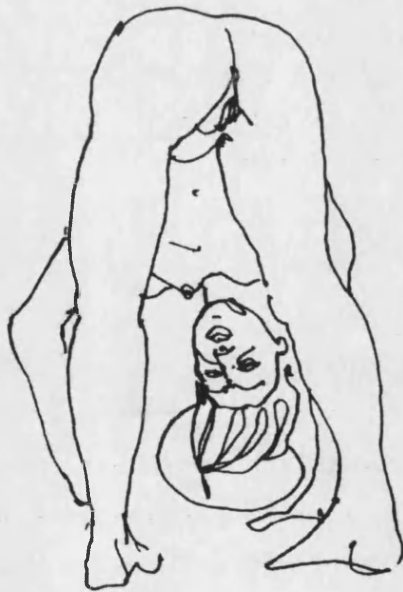
Todo el libro, repleto de juegos de palabras y de dobles sentidos a los que el autor acostumbra, se empeña en desmontar y ridiculizar esta evidente mentira a los ojos del autor que, propuesta como Verdad inalterable sobre la que se ha cimen-

⁶⁸⁶ Topor, Roland, *La Véritable Nature de la Vierge Marie*, Paris, Éditions du Rocher, 1996, p. 70.

tado la fe católica, sólo ha causado luchas entre los hombres y no ha contribuido, a su entender, a ennoblecer la figura de esta mujer. He aquí algunos de los múltiples ejemplos que nos ofrece el texto.

La véritable nature de la Vierge Marie défiait les règles du plus élémentaire savoir-vivre. Elle ne lavait jamais son linge sale sans témoin.⁶⁸⁷

De par sa véritable nature, la Vierge Marie était une femme d'intérieur. Outre le souci de l'épargne qui lui appartenait en propre, elle avait un goût immodéré pour le ménage, à trois.⁶⁸⁸



⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 26.

Après avoir exploré la véritable nature de onze mille vierges,
il découvrit qu'aucune ne s'appelait Marie.⁶⁸⁹

Pour en savoir davantage sur sa véritable nature, composez
36-15 sur le minitel, code Vierge Marie.⁶⁹⁰



El autor, como los otros pánicos, suele abordar el tema de la religión con su humor más devastador, como hemos constatado en los análisis de *Four roses for Lucienne* y *Café Panique*. Predica de este modo la prohibición de enclaustrar la realidad en un discurso único; reivindica, en cierto sentido, la prohibición de prohibir y por ello trata el tema de la religión con un humor feroz pues es conocedor de los grandes daños que ésta causa a su ideal de libertad.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 68.

La religión cristiana, como hemos podido comprobar a lo largo de nuestro trabajo, ocupa un lugar preponderante en la obra de Arrabal.

El uso desvirtuado de motivos sacados de la religión le ha valido al autor el título de impostor y de blasfemador. Sin embargo dejaremos que sea el propio autor el que nos ayude a comprender el alcance de este tema en su obra, así como su significación, con el fin de proceder a su posterior interpretación.

Arrabal recuerda que en *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* hay un pasaje donde se dice que todo lo abyecto que existe está contenido en la palabra Dios. El autor sostiene, casi ingenuamente, que cuando oyó esa expresión en el teatro, pegó un salto pues, como todos los hombres, él también piensa en Dios.

Sin embargo reconoce haber sufrido en sus propias carnes un lavado de cerebro en su más tierna infancia. Se le impuso de este modo de manera violenta no sólo la creencia en un Dios, sino también en la burocracia católica, en todas las supervivencias y las huellas de la Inquisición, que permanece igualmente viva en España. El niño no podía sino salir traumatizado de esta experiencia.

J'ai vécu les horreurs de l'enfer, persuadé qu'on allait me brûler. Maintenant, je n'y pense plus, mais je dormais en tremblant des pieds à la tête, dans la crainte de mourir et d'aller en enfer. Je garde encore le cilices qu'on me donnait étant enfant. À la messe, je les serrais sur ma cuisse et ils me laissaient des marques très fortes. À tel point que, parfois, en les enlevant, le sang coulait. J'ai été traumatisé. Je crois que Dieu existe peut-être, mais un Dieu tout à fait différent de celui qu'on m'a présenté.⁶⁹¹

⁶⁹¹ Espinasse, Françoise, « Entretien avec Arrabal », *Op. cit.* pp. 19-20.

Podríamos encontrar en estos argumentos altamente convincentes una explicación a la presencia casi continua de la religión en la obra de Arrabal.

No obstante al leer sus obras tenemos la vaga impresión de que haya vivido la represión religiosa y sexual de manera más profunda que el resto de los españoles de la época o, en todo caso, de los demás escritores y artistas que no adoptaron esta estética blasfematoria, a pesar de haber compartido una experiencia semejante de la religión.

No nos parece descabellado apuntar que nos encontramos frente a una exageración –por lo demás propia del teatro y del arte– premeditada y perseguida por el autor, aunque plenamente justificada. Estaríamos una vez más ante una cierta complacencia en mostrar de manera directa todos esos actos sacrificiales dolorosos infligidos al cuerpo y propiciados por la religión católica.

Resulta evidente a nuestros ojos que Arrabal persigue una vez más alcanzar el valor curativo de la literaria, al tratar de liberarse de este sufrimiento y de toda la hipocresía religiosa, de esa beatería que le dejó huella en su interior en la época de la niñez y la adolescencia, en la que se es más vulnerable.

Sus armas serán pues la denuncia, la ridiculización y el ataque abierto y para algunos desmesurado.

Sin embargo, desde el punto de vista puramente literario y artístico, nos atrevemos a argüir que el autor tiene una clara inclinación estética por toda la imagería y los elementos accesorios de la religión. Estamos frente a una retahíla de cruces, látigos, mártires, santos y vírgenes que crean un vínculo muy estrecho entre atracción y repulsión, entre amor y sufrimiento.

Dichos motivos o constantes, convertidos en recurso estético y literario, innovadores, osados y sorprendentes en un momento dado, pierden a menudo su fuerza en el análisis global de su obra debido a la reiteración en su uso.

Una de las dudas que asaltan a los personajes pánicos arrabalianos es saber si Dios existe. Una existencia que en el caso del Emperador de Asiria viene condicionada por el propio azar del juego.

L'EMPEREUR. [...] Empereur... savez-vous que j'ai joué l'existence de Dieu au billard électrique ? Si sur trois parties j'en gagnais une, Dieu existait. Je n'ai pas choisi la difficulté. Et puis je manie les flippers avec une telle aisance...⁶⁹²

Frente a la religión, y dada la constante presencia de la ironía y el humor que le quitan gravedad a los propósitos, nos encontramos una vez más ante una postura ambigua o ambivalente. En efecto el autor no niega la existencia de Dios –frente al radicalismo de Topor–, simplemente se divierte siendo irreverente, mostrándose irreligioso o aparentemente impío.

Por esta razón la presencia de la religión en la obra pánica arrabaliana es claramente desconcertante. De ahí que podamos afirmar que las obras de Arrabal, a pesar de las apariencias, son profundamente religiosas pues Dios está en el centro de todas ellas. Concretamente su teatro pánico encarna una aspiración mística que retomaría, aunque a veces sea de forma paródica, la fuente de los poemas místicos de Santa Teresa de Jesús y de San Juan de la Cruz.

⁶⁹² Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 20.

Insistimos una vez más en que, en el caso de Arrabal, debemos disociar claramente la experiencia religiosa íntima del autor y esta «estética mística».

Esto no impide que, como apuntábamos con anterioridad, el empleo de dicho misticismo se vea contrarrestado o completado por un carácter satírico muy marcado, dirigido contra las manifestaciones de la práctica religiosa y contra las instituciones eclesiásticas. En este sentido el artista, el poeta, afirma:

Un artiste, un poète, est un homme en marge, sans Dieu ni maître. Hostile à toute formulation dogmatique, définitive, il est le contestataire absolu et pour toujours.⁶⁹³

Señalaremos, a modo de ejemplo, algunos pasajes de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* que nos parecen significativos y que condenan, siempre bajo este halo satírico, la intolerancia y el sectarismo.

L'EMPEREUR. [...] O Seigneur ! enfin j'ai trouvé la foi. Je veux que l'humanité toute entière soit témoin de cet événement. Je veux que mon chien aussi ait la foi. Chien, dis-moi, as-tu foi en Dieu ? (*Aboiement incompréhensible du chien-loup-architecte.*) Espèce de sarrasin apostat, tu ne crois pas en Dieu ? (*Il s'apprête à le battre, mais le chien s'échappe. Comme un aveugle il en est réduit à tâtonner à droite et à gauche avec sa canne.*) Maudite bête. Viens à mon côté. C'est la voix de la révélation, de la foi. (*Il donne des coups de canne de tous côtés essayant de frapper le chien qui se moque de lui.*) Je ferai une croisade d'aveugles croyants pour aller combattre à grands coups de baïonnettes tous les chiens athées de la terre. Maudite bête.

⁶⁹³ Véase Roman, Jacques, *Arrabal. Les cahiers du silence*, Op. cit., p. 6.

Viens ici. Agenouille-toi avec moi, je vais prier. (*Il distribue des coups de canne à droite et à gauche. Le chien le nargue, aboie.*)⁶⁹⁴

Otras veces el autor va mucho más lejos en esta dinámica denunciadora imparable. Así la blasfemia le sirve de maza que sacude las conciencias y hace que el lector o el espectador se retuerzan en su cómodas butacas.

L'EMPEREUR. [...] Tout ce qu'il y a d'atroce, de nauséabond, de fétide, de vulgaire, se trouve résumé en un mot : Dieu.⁶⁹⁵

Es evidente que, aunque se sea escéptico, agnóstico o ateo, debido a la fuerte carga social y cultural de la religión, no podemos quedarnos impasibles ante estas palabras.

L'EMPEREUR.[...] Sais-tu exacement ce que je fais lorsque je m 'éloigne ? Je défèque de la manière la plus distinguée dans un grand recueillement. Ensuite avec le produit, qui me sert de peinture, j'écris: « Dieu est un fils de pute... » Crois-tu qu'un jour il me changera en statue de sel ? [...] Merde pour Dieu. Merde à sa divine image. Merde à son omniprésence. (*A l'Architecte.*) Ajoute au moins tralala-tralala. Je hais Dieu et tous ses miracles.⁶⁹⁶

Sin embargo, a pesar del impacto y de la agresividad de las palabras, se trata, a nuestro entender, de ridiculizar la fe ciega, la rutina y el carácter mecánico de la práctica religiosa que necesita apoyarse en milagros para fundamentar su creencia.

⁶⁹⁴ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 28.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 29.

L'EMPEREUR. Je te circoncis ? Je garderai ton prépuce sur un autel et il fera des miracles comme les cinquante-six du Christ.⁶⁹⁷

Es muy probable que Arrabal intente despojar a la fe de todas esas supercherías y falsedades para poder alcanzar realmente lo esencial, lo sublime y absoluto.

L'EMPEREUR. [...] Et si je faisais des miracles ? Les carmélites font des miracles (*Il cite*). Et cela vous semble miraculeux de nourrir une foule comme le Christ l'a fait avec deux méchantes sardines et un croûton de pain ? Le capitalisme chrétien a fait beaucoup mieux depuis. » Quel homme celui qui a écrit ces lignes ! Il est des miens !⁶⁹⁸

Pierre Marcabru sostiene que si Arrabal es blasfemador es porque es católico, como lo son los pueblos latinos, o sea impregnado de su propio catolicismo y en permanente lucha carnal con él. Pero se trata de un católico fracasado, rechazado, repudiado, que le pide cuentas a Dios de su miseria y de su incredulidad. Por esta razón no ha sido bien comprendido, sobre todo en Francia donde las críticas han sido particularmente feroces en este sentido.

Il s'agit d'un règlement de comptes. Arrabal se sent volé de ne pas pouvoir être chrétien.

Pour un Français, qui n'est point pris entre l'arbre et l'écorce, j'entends par là qui demeure libre de ses mouvements pas-

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, pp. 19-20.

sionnels, le blasphème n'est qu'un manque de tact, une plaisanterie de mauvais goût, en un mot une clause de style.⁶⁹⁹

Creemos que la incomprensión que denuncia Marcabru es exacta y no se corresponde con el verdadero trasfondo de la presencia de la religión y la blasfemia en la obra arrabaliana. El autor se estaría dirigiendo continuamente a un Dios vivo que lo disgusta, lo contraría y lo amenaza, que ha hecho de él lo que inexplicablemente es.

Debemos escapar de las apariencias pues puede haber un sufrimiento infinito tras una actitud blasfematoria y éste es sin ninguna duda el caso de la obra arrabaliana. A nuestro entender, la blasfemia no es simplemente esa figura retórica que salta a la vista sino que es la huella, el indicio y el símbolo de un dolor mucho más profundo, difícil de acallar y aliviar. Pues como el propio autor señala: « Je crois que Dieu est un mythe comme tous les autres. Mais j'y tiens beaucoup ».⁷⁰⁰



⁶⁹⁹ Marcabru, Pierre, « Essayons de parler calmement d'Arrabal », in Arrabal, Fernando, *Théâtre IV*, Paris, Christian Bourgois, 1969, p. 8.

⁷⁰⁰ Schiffres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, *Op. cit.*, p. 23.

[II.6]. LOS SUEÑOS

Je n'ai pas d'imagination.
Je me sers de mes rêves.⁷⁰¹

Pero las serpientes, las cigarras y las águilas saben que el sueño es de una inocencia salvaje.⁷⁰²

Otro de los rasgos esenciales de la obra pánica es su carácter onírico. El interés por los sueños no es un aspecto original –aunque sí una constante– de los pánicos, ni siquiera de los surrealistas que muy a menudo se apropian de este hallazgo, ni tan sólo del siglo XX, aunque bien es cierto que durante los años sesenta el interés por dicha actividad humana se reavivó de modo considerable, unido a las ideas de trasgresión e irracionalidad ya apuntadas.

Para reflejar la gran importancia que siempre ha tenido el mundo de los sueños en la tradición literaria de todos los tiempos y en cualquier género, José Luis Alonso de Santos recoge el siguiente episodio de la Biblia que demuestra que la interpretación de la actividad onírica está vinculada desde siempre al hombre, así como el carácter básicamente trans-

⁷⁰¹ Espinasse, Françoise, « Entretien avec Arrabal », *Op. cit.*, p. 22.

⁷⁰² Arrabal, Fernando, y al., *La Revolución Surrealista a través de André Breton*, Caracas, Monte Ávila Editores C.A., Col. Estudios, 1970, p. 11.

cidente y metafórico del sueño, y que reproduce dos sueños que el faraón cuenta a José.

He soñado que estaba junto al río; en esto subieron del río siete vacas hermosas y gordas, que se pusieron a pacer entre los juncos de la orilla. Pero después de ellas subieron otras siete vacas flacas y birriosas, tan raquílicas que no he visto otras semejantes en toda la tierra de Egipto. Y las siete vacas flacas y birriosas se comieron a las siete gordas. Después de habérselas tragado no se notaba que se las hubieran tragado, porque su aspecto era tan birrioso como antes. Entonces me desperté. Después tuve otro sueño: de un mismo tallo salían siete espigas granadas y hermosas. Después de ellas brotaron otras siete, raquílicas y agostadas por el viento solano. También las siete espigas raquílicas se comieron a las siete hermosas.⁷⁰³

Antes de dar el gran salto a Sigmund Freud, hay que recordar que desde el cuento infantil más simple a las más elaboradas tragedias griegas, como las de Sófocles, los sueños siempre han constituido una referencia para comprender los procesos psíquicos de la vida anímica de los personajes.

Recordemos que Freud analizó de forma muy detallada numerosas obras sobre el sueño en su revolucionaria *Interpretación de los sueños*. Pero ni siquiera Freud fue el único en manifestar este interés. En efecto durante el siglo XIX se había asistido a una plétora de obras sobre dicho tema principalmente en Francia y Alemania.

El tema del sueño siempre se ha tratado de tres maneras en los textos que se interesan por él en los últimos cien años.

⁷⁰³ Alonso de Santos, José Luis, «Sueños, ficción y fantasía», in *La escritura dramática* [1998], Madrid, Castalia, 1999, pp. 59-66.

Desde un punto de vista materialista el sueño sería un eco en la mente de ciertos acontecimientos fisiológicos, eso implica que las imágenes oníricas serían una suerte de transposición de hechos físicos. Este origen físico de los sueños se encontraría en las sensaciones (frío, calor, humedad...) o en las percepciones subliminales olvidadas.

Una investigación sobre el sueño siempre ha ido en el sentido de observar los estados fisiológicos durante el mismo para encontrar su génesis en los acontecimientos somáticos. Así incluso hoy en día y de manera más o menos popular atribuimos nuestros sueños a lo que hemos comido, al libro o a la película que acabamos de leer o ver, la última experiencia traumática que hemos sufrido...

Una interpretación racionalista del sueño siempre ha descalificado esta actividad humana como algo despreciable y sin sentido. Desde este punto de vista, el sueño no sería más que una especie de desarreglo de las funciones mentales que se relajan durante dicha actividad.

Se trataría de toda una serie de trozos e imágenes inconexas que carecen de significado y valor sin el efecto de cohesión y asociación de la voluntad consciente. Estas interpretaciones asociarían el sueño con la locura. En este sentido no merece la pena detenerse científicamente en ellos puesto que dicho mosaico o puzzle heteróclito y fragmentado no proporciona ninguna información fiable sobre la persona que sueña.

Existe igualmente un tercer punto de vista de naturaleza esencialmente literaria y romántica estudiado a fondo por Albert Béguin.⁷⁰⁴ Estas teorías formarían parte de ciertos poetas,

⁷⁰⁴ Véase Béguin, Albert, *L'Âme romantique et le rêve* [1937], Paris, Jose Corti, 1967. El autor considera a poetas, literatos o músicos de la talla de

literatos, artistas o pensadores con claras inclinaciones místicas. Su reflejo fundamental se encontraría en el propio lenguaje poético y filosófico que revelaría cierta idea religiosa del hombre arcaico o primitivo, según la cual durante el sueño la mente para unos o el alma para otros daría rienda suelta a toda una serie de fuerzas ocultas. Así el sueño podría ser una preciosa vía de comunicación con lo divino.

Durante este estado la mente viajaría por otros espacios y tiempos, recibiría en su deambular y vagabundeo incontrolado mensajes, intuiciones, oráculos de otras dimensiones que incorporaría a las propias coordenadas y vivencias espacio-temporales reales.

Los sueños así entendidos servirían de puente o comunicación con otra realidad del ser que ayudaría a entender su existencia. Tendrían por tanto una importante y real significación personal y subjetiva y serían una fuente inagotable de inspiración y de conocimiento.

Sin lugar a dudas las investigaciones que más repercusión posterior han tenido sobre el tema de los sueños son las de Sigmund Freud, pues supo sabiamente combinar los aspectos anteriormente expuestos sobre la vida onírica.⁷⁰⁵ Es evidente que estaba en desacuerdo con los racionalistas argumentando que el sueño no tenía ningún sentido *prima facie*.

Novalis, Kleist, Lichtenberg, Brentano, Coleridge, Schubert o los franceses Nerval, Baudelaire, Nodier, Hugo y Proust.

⁷⁰⁵ La bibliografía es muy extensa. Véase en especial Freud, Sigmund, *L'interprétation des rêves* [1899], Paris, Puf, 1993 y *Sur le rêve* [1901], Paris, Folio, coll. Essais, 1990.

Il n'en a, en effet, aucun au niveau manifeste, révélant des signes de dissociation, de distorsion et de condensation, comme on en trouve dans les matériaux produits par un esprit aliéné.⁷⁰⁶

Por otra parte y siguiendo la teoría romántica, sostenía que el sueño se podía descifrar, interpretar, y que contenía un mensaje personal de alto valor para la persona que lo produce, siendo el camino principal o *via regia* que nos conecta con el otro mundo, el inconsciente, y una fuente esencial para el propio conocimiento.

También tuvo en cuenta en parte las concepciones de los materialistas pues consideraba que el sentido o finalidad últimos del sueño se encuentra en la psicofisiología del sueño, dado su carácter de protección para el sujeto. Además su génesis también sería material, concretamente los estímulos somáticos, principalmente las tensiones sexuales.

De este modo y durante casi todo el siglo XX los psicoanalistas fueron los guardianes, dueños y señores del sueño y los que más literatura de carácter básicamente interpretativo han producido sobre el tema, convirtiéndose en una especie de nuevos románticos y postergando a un plano ínfimo la *investigación* sobre el sueño. Así cualquier estudio que se interne en los vericuetos del tema del sueño en la literatura no puede obviar las teorías freudianas y psicoanalíticas, por mucho que hayan sido parcialmente abandonadas en los últimos años.

No se puede cuestionar que dichas teorías acordaron una gran importancia a la relación que existe entre los sueños y la creatividad pues estos proporcionaban toda una serie de imá-

⁷⁰⁶ Hillman, James, *Pan et le cauchemar*, *Op. cit.*, p. 33.

genes, recuerdos y pulsiones emocionales que afloran de este modo de lo más profundo de la mente al presente.

En este sentido los sueños serían un medio auxiliar de la creación artística en algunos sujetos, mientras que en otros se convertirían en un delirio neurótico dependiendo de la personalidad del sujeto. Esto hace que los síntomas neuróticos y la creación se asemejen. Una de las posibilidades de la triunfante manifestación de lo reprimido sería la fantasía y la ficción como elementos esenciales de la creatividad.

Sin embargo hay otras interpretaciones coetáneas que van en el sentido de la consideración del sueño como un fundamento arquetípico de la personalidad —que encontramos ampliamente ejemplificadas en los artistas pánicos al vincular la experiencia física con la imaginación, el sueño con las reacciones corporales—, tras las cuales se oculta, vigilante, la figura de Pan, como ya defendiera con imaginativa y sorprendente profundidad Wilhem Heinrich Roscher, colega de Friedrich Nietzsche y del humanista Erwin Rohde⁷⁰⁷ con los que fundó el Club de Filología en la Universidad de Leipzig.

Roscher, gran estudioso de la mitología griega y romana y particularmente del dios Pan, aparece así a nuestros ojos como

⁷⁰⁷ Este filólogo y filósofo alemán comparte muchos puntos de vista con Nietzsche sobre el *Nacimiento de la tragedia*. Véase Rohde, Erwin, *Psyché. Le culte de l'âme chez les grecs et leur croyance à l'immortalité* [1890], Paris, Bibliothèque des introuvables, 2001. El autor recorre los tiempos prehoméricos hasta el período helenístico y encuentra a través de los misterios de Eleusis, el culto de Dioniso y el orfismo toda una vivencia helénica frente al culto del alma, de los muertos y las especulaciones sobre el más allá que fue mutilada y borrada por el racionalismo platónico. Se puede considerar a Erwin Rohde como el primero en haber exhumado dicho sentimiento.

un gran precursor teórico de los artistas pánicos.⁷⁰⁸ Para Roscher el arquetipo se manifiesta como modelo de comportamiento (pánico y pesadilla) y como modelo de representación. Su obra sugiere un método de investigación psicosomática fundado sobre la psicología arquetípica, que otorga un lugar preponderante a los modelos de imaginación descritos con precisión por la mitología. Roscher se ayuda de Pan para abordar los acontecimientos del sueño que irían más allá de una psicodinámica personal al estilo de Freud.

De este modo no se podría reducir a Pan a un complejo individual que sólo se explicaría a través de una interpretación psicológica fuertemente vinculada a la sexualidad –como hicieron Freud o antes que éste Ludwig Laistner– sino que se extendería a todos los aspectos de la actividad humana, sirviendo además de arquetipo que iría más allá de un proceso intrapersonal.

De ahí que los sueños en los artistas pánicos sobrepasen lo propiamente personal o anecdótico para adquirir dimensiones míticas y colectivas. Mito y sueño aparecerán unidos de modo inextricable como ocurre igualmente en Carl Gustav Jung –que al concepto de inconsciente personal de su maestro Freud añade el de inconsciente colectivo o arquetipo al tener en cuenta no sólo el sentido personal de los sueños sino el teológico– o en Mircea Eliade.

On ne peut pas réduire le mythe et la religion à des rêves, mais tous deux prennent leur source dans quelque chose de transpersonnel, dans une réalité qui n'est pas individuelle-

⁷⁰⁸ Véase Hillman, James, « Roscher : sa vie, son œuvre et sa contribution à la psychologie », in *Pan et le cauchemar*, *Op. cit.*, pp. 15-30.

ment humaine, même si elle est humaine au sens archétypique. Le mythe et la religion sont des aspects *sui generis* de la vie, est sans doute aussi de la nature. La sexualité (comme les rêves, le mythe et la religion), est une fonction *sui generis* de la psyché (et non la psyché un dérivé de la sexualité). Chacune parle de l'autre, mais n'est pas l'autre. Leurs paroles sont des mythes, et elles sont reliées entre elles au moyen d'analogies, et non en vertu d'une racine commune. Leur base n'est pas d'ordre naturaliste [...] car la nature elle-même est une métaphore.⁷⁰⁹

Por consiguiente al hablar del sueño en los artistas pánicos estaremos recurriendo a una metáfora de orden poético o *imaginal* y no natural. Para comprender el sueño debemos emplear su lenguaje, no en términos de conceptos naturalistas sino de imágenes.

Para Ernesto Sábato el sueño es el motor del arte y debe vincularse esencialmente con lo arcaico o mágico. En una de sus reflexiones sobre el escritor y sus fantasmas propone el rescate del mundo mágico.

El arte, como el sueño, incursiona en los territorios arcaicos de la raza humana y, por lo tanto, puede ser y está siendo el instrumento para rescatar aquella integridad perdida; aquella de que inseparablemente forman parte la realidad y la fantasía, la ciencia y la magia, la poesía y el pensamiento puro. Y no es casualidad ninguna que haya sido en los países más dominados por la razón abstracta donde los artistas hayan ido en busca del paraíso perdido: el arte de los niños o de los ne-

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 37.

gros o de los polinesios, aún no triturados por la civilización tecnolátrica.⁷¹⁰

No obstante en otro capítulo, en el que presenta la creación como rescate de la unidad primigenia, precisa que si el sueño se convierte en material de expresión artística es porque aún lo informe y lo formal, lo colectivo y lo individual, lo social y lo personal, lo público y lo privado, lo abstracto y lo concreto, lo general y lo particular, lo arcaico y lo actual, la pesadilla y la lucidez.

Luego, a diferencia del sueño, que angustiosamente se ve obligado a permanecer en ese territorio ambiguo y monstruoso, el arte retorna hacia el mundo luminoso del que se alejó, movido por una fuerza ahora de expresión; momento en que aquellos materiales de las tinieblas son elaborados con todas las facultades del creador, ya plenamente despierto y lúcido, no ya hombre arcaico o mágico, sino hombre de hoy, habitante de un universo comunal, lector de libros, receptor de ideas hechas, individuo con prejuicios ideológicos y con posición social y política. [...] Diálogos y pensamientos que sin embargo no tendrán nunca esa pureza cristalina que ofrecen en los tratados de teólogos o filósofos, ya que vienen promovidos y deformados por aquellas potencias oscuras, porque están en boca de esos personajes que surgen de aquellas regiones irracionales, cuyas pasiones tienen la fuerza feroz e irreductible de las pesadillas. Fuerzas que no sólo empujan sino que deforman y tienden esas ideas que enuncian sus personajes y que nunca, así, pueden identificarse con las ideas abstractas que leemos en un tratado de ética o de teología.⁷¹¹

⁷¹⁰ Sábato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas* [1963], Barcelona, Seix Barral, col. Biblioteca breve, 2002, p. 156.

⁷¹¹ *Ibid.*, pp. 202-203.

Pero escuchemos de que otra manera menos teórica y más poética nos lo cuenta la joven Liska en ese diálogo tierno y metafórico que mantiene con su flamante marido en *Une tortue nommée Dostoïevsky*, obra que Arrabal confiesa haber escrito en un momento de crisis y tras la lectura del *Cocodrilo* del autor ruso al que le rinde un sentido homenaje. El sueño no es otra cosa más que el pájaro de los árboles y la farola de la noche, esa es su esencia, su verdadera naturaleza.

LISKA.— Dans tes rêves tu disposes d'une imagination qui ne connaît pas les bienséances, ni le bon goût, ni les images distinguées. Ton rêve est une matière brute, c'est l'oiseau des arbres et le réverbère de la nuit.

MALIK.— Et toi, que rêves-tu ?

LISKA.— Moi, je ne rêve pas : moi je t'aime, je m'enroule autour de toi comme un écheveau et le paradis se pose dans mes yeux.

MALIK.— Moi aussi je t'aime : je sens ton herbe, et ton cristal invente la lumière, la flûte et le vol de la plume.

LISKA.— Tu es un enragé, un poète, tout t'enchanté, tout t'émerveille, tu veux jouer avec tout... et même un animal un peu plus grand que les autres, tu le prends pour un monstre gigantesque.⁷¹²

Este carácter onírico de fundamento esencialmente poético y metafórico es una característica fundamental de la obra arrabaliana. Además el autor pretende y desea dar visibilidad a toda la actividad humana, ya sea diurna o nocturna, sin ningún tipo de cortapisa, censura o lógica.

⁷¹² Arrabal, Fernando, *Une tortue nommée Dostoïevski*, in *Théâtre VI*, Paris, Christian Bourgois, 1969, p. 154.

Los sueños forman parte de la realidad de los personajes, una realidad en la que no sabremos discernir las fronteras entre la imaginación desbordante y la propia actividad onírica. El autor comenta a propósito de la influencia de los sueños en su obra:

Les rêves ont aussi autant d'influence que la réalité. Un cauchemar que j'avais noté le matin même lorsque j'ai été opéré du poumon, se retrouve exactement dans *Le labyrinthe*. Plus généralement, je pense qu'il faut utiliser tous nos fantasmes, ne pas se limiter à l'enveloppe extérieure de notre vie pour être vrai. C'est ce que je recherche : non de provoquer, non de choquer.⁷³

De este modo toda la producción pánica da testimonio de este carácter onírico que tanto Arrabal como Topor o Jodorowsky defienden a ultranza. A fin de cuentas se podría interpretar la obra *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* –y tantas otras– como el producto de otro sueño del autor.

El mismo Arquitecto se divierte soñando con su propia existencia que adquiere proporciones míticas. Él, personaje soñado que sueña con su historia personal, que sobrepasa las fronteras interiores, ésta es una de las claves imprescindibles de dicha obra y uno de los cimientos del pánico.

Por su parte Topor será el primero en reírse de su propia credibilidad, desvelando las claves de la ficción. Proutto, uno de los dos protagonistas de *Le sacré livre de Proutto*, que tantas concomitancias tiene con *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, dirá: « Cette nuit, j'ai rêvé de toi » y Gisou responde:

⁷³ Mignon, « Fernando Arrabal », in Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 10.

Tu oublies qu'il s'agit d'un rêve. J'ai simplement voulu te montrer combien tu serais heureux si j'étais content et fier de toi. Pour que tu mesures la distance entre le rêve et la réalité.⁷¹⁴

Y es que una vez más nada es definitivo, quizás sea el mismo Arquitecto el que para colmar su soledad haya inventado, imaginado, soñado al Emperador, como el narrador de *Portrait en pied de Suzanne* imaginará, engendrará a ésta en sus propias carnes.

Estamos de nuevo frente a una *mise en abyme*, el teatro en el teatro, la inserción de la fantasía en la ficción, el sueño en el sueño y en definitiva el cuestionamiento de los principios *naturales* y la propia naturaleza de la realidad.

Al final resultará que la verdadera y definitoria esencia humana será su propia *contra natura*. No perdamos de vista el carácter paródico y humorístico de la propia reflexión sobre el sueño.

L'ARCHITECTE. J'ai rêvé que je me trouvais seul dans une île déserte et que tout à coup un avion tombait et j'avais une peur panique et je courais partout, j'ai même voulu enfouir ma tête dans le sable lorsque quelqu'un m'a appelé par derrière et...

L'EMPEREUR. Ne poursuis pas. Quel rêve étrange !

Freud, viens à mon secours !

L'ARCHITECTE. C'est érotique aussi ?

L'EMPEREUR. Et comment en serait-il autrement ?⁷¹⁵

⁷¹⁴ Topor, Roland, *Le sacré livre de Proutto*, *Op. cit.*, p. 25.

⁷¹⁵ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 14.

La vida de estos personajes no es más que un sueño pero ellos mismos son ajenos a esta característica, no se reconocen en esta ilusión. Nos parece evidente que en todo este planteamiento se trasluce el mágico Borges –o el sempiterno Shakespeare– y de forma más precisa el gran Calderón, de cuya herencia Arrabal no sólo se siente orgulloso sino equiparable.

[...] El arquitecto... En esta última obra hay mucho de *La vida es sueño*. Creo que el teatro español salta de Calderón a Arrabal, salta para caer, claro. Tenemos las mismas preocupaciones. El rey se imagina ser rey. El arquitecto se cree ser arquitecto. No hacemos otra cosa que poner de relieve la farsa del teatro del mundo. En esto nos damos la mano. [...] *La vida es sueño* es un rechazo del catolicismo. Allí se dice sin paliativos que nadie se puede salvar.⁷¹⁶

En este sentido podríamos afirmar que la vida no es un mundo real sino la culminación de lo que no es o, dicho de otro modo, «vivir es materia limitada tras la deglución, asco de proyectar avernos interiores y sueños de trascenderse en un nuevo desasimiento».⁷¹⁷

El narrador de *Portrait en pied de Suzanne* no sólo vive de manera real la pesadilla de ver su pie izquierdo, magullado y monstruoso, convertido en un ser con independencia y voluntad en ese lugar inhóspito lejano de su medio habitual al que le

⁷¹⁶ Isasi, Amando Carlos, *Op. cit.*, p. 229. Una vez más Isasi no comparte en absoluto los argumentos de Fernando Arrabal que le parecen demasiados sociológicos: «Obrar bien es lo que importa. La voluntad sería el único asidero en el caso de que fallara la razón. No creo que tal actitud sea contraria a la fe. De haberlo sido le habría perseguido la Inquisición.»

⁷¹⁷ Alvar, «Arrabal y el Greco», in *Barcarola*, n° 40, *Especial Arrabal*, Albacete, sept. 1992, p. 34.

ha conducido su huida, sino que, cuando se entrega al sueño, revive igualmente la amenaza febril de la colectividad en el lugar del que partió.

No obstante se ha producido un cambio o inversión de la mirada que desvela su estado de distorsión de la realidad, pues los demás protagonistas de su sueño se sienten agredidos por su observación, del mismo modo que él lo experimenta en la ficción. Se ha efectuado una proyección de su vida real de personaje hacia los demás personajes de su sueño.

Esos entes reproducirán hacia él los mismos sentimientos y arquetipos de conducta que él experimenta hacia la colectividad que le rodea, desvelando así que los ojos que vemos no son ojos porque los miramos sino que son ojos porque nos ven.

Il fait nuit. J'entre dans un café situé près du Faubourg du Temple. Il y a une foule au comptoir. Je me fraie un passage pour l'atteindre, et je commande un marc. En attendant que le garçon me serve, je dévisage les gens qui continuent d'entrer. J'ai peut-être rendez-vous. L'un des consommateurs me prend souvent à partie.

– Pourquoi nous regardez-vous ainsi ?

Sa voix est d'une apreté désagréable. J'ai l'impression qu'il me hait.

– Je ne vous regarde pas... J'attends qu'on me serve.

– Vous comprenez très bien ce que je veux dire. Vous nous observez comme des bêtes curieuses et puis vous vous empresserez de nous oublier !

– L'accusation paraît grave. J'essaie maladroitement de me justifier :

– Mais non, je vous assure...

– Ah oui ? Alors comment vous souviendrez vous de moi ? – Mais... Je ne sais pas. Vous serez quelqu'un que j'ai rencontré dans un bar...

– Vraiment ?

Son amertume éclate. Des voisins interviennent à leur tour.

– Et de moi, comment vous souviendrez-vous ?

– Et de moi ?

– Et de moi [?]

Ils me questionnent avec fébrilité. Je voudrais tous les rassurer, les convaincre de ma sincérité. – Je ne vous oublierai jamais...

Les mots sonnent creux. Je me réveille au prix d'un terrible effort de volonté, mais le malaise subsiste.⁷¹⁸

Acabaremos esta parte de nuestro estudio dejando que la imaginación arrabaliana nos sorprenda de nuevo con esta carta-poema que Arrabal se escribe a sí mismo.

Lettre à moi-même

Je ne suis pas une paisible braise
même si je me cache, alangui,
dans le rêve.

Je ne suis pas un paysage sans
firmament même si les étoiles
dénudent la nuit confidente

Je ne suis pas un souffle du
désespoir même si l'angoisse
traverse mon anxiété de voyageur.

La sauvage éternité m'attire
et me donne la main en cette
parenthèse de vie⁷¹⁹



⁷¹⁸ Topor, Roland, *Portrait en pied de Suzanne*, *Op. cit.*, pp. 50-51.

⁷¹⁹ Arrabal, Fernando, «Lettre à moi-même», 5 octobre 1987», in Glibota, Ante, *Arrabal Espace*, *Op. cit.*, p. 143.

{II.7}. EL HUMOR Y EL JUEGO

Je rêve d'un théâtre où humour et poésie, panique et amour ne feraient qu'un. Le rite théâtral se changerait alors en un « opera mundi » comme les phantasmes de Don Quichotte, les cauchemars d'Alice, le délire de K., voire les songes humanoïdes qui hanteraient les nuits d'une machine IBM.⁷²⁰

L'erreur, comme le rire, est le propre de l'homme. Mais infiniment plus créatrice.⁷²¹

Les rires ajoutés des émissions « comiques » à la télé, on devrait les utiliser partout.⁷²²

EL humor es una constante en los autores pánicos, está en la base del propio dios Pan y es por tanto un elemento esencial y constitutivo, suerte de divisa pánica. Intentaremos en este capítulo dar las claves de este elemento y sus distintas manifestaciones en las obras de Fernando Arrabal y Roland Topor, insistiendo particularmente en este último que es el que, de forma más abierta y transparente, más ha cultivado este aspecto.

⁷²⁰ Arrabal, Fernando, « Le théâtre comme cérémonie 'panique' », in *Théâtre V, Op. cit.*, p. 8.

⁷²¹ Topor, Roland, *Pense-bêtes, Op. cit.*, p. 77.

⁷²² *Ibid.*, p. 79.

Varios han sido los críticos que han señalado la presencia del humor como una constante en los denominados autores del Absurdo como Eugène Ionesco o Arthur Adamov, hasta el punto de parecerles oportuno que sean estudiados como autores del teatro del humor, etiqueta que puede resultar tan fructífera como la vieja etiqueta, puesta por Martin Esslin, de teatro del absurdo.⁷²³

En su particular y a veces corrosivo *Dictionnaire des idées revues*, ilustrado magníficamente por Topor, Jacques Sternberg comenzaba su definición de humor diciendo que no hay ningún ingrediente más maldito que el humor, sobre todo en una sociedad obsesionada por la promoción.

L'humour, en effet, mélange pervers de vitriol, de dérision, de mépris, d'absurde et de révolte ne fait jamais que dynamiter, détruire, mais ne propose aucune solution, rien en échange. L'humour s'impose comme une redoutable arme d'attaque, alors que seules les autorités ont le droit de posséder des armes. Si on pouvait, par décret officiel, interdire l'humour et fusiller les humoristes, il y a longtemps que cela serait mis en application.⁷²⁴

Es evidente que el humor, al igual que la crueldad, es una constante en la obra pánica y que ésta no sería soportable sin el revulsivo del otro. Por esta razón podríamos aseverar que estamos en realidad ante las dos caras de una misma moneda o

⁷²³ Rodríguez López-Vázquez, «Arrabal: el ajedrez y los escenarios del humor», in Cantalapiedra, Fernando y Torres Monreal, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Op. cit., p. 251.

⁷²⁴ Sternberg, Jacques, *Dictionnaire des idées revues*, Op. cit. p. 102.

ante la conciliación de otros dos extremos, aunando por lo demás lo dos aspectos esenciales del teatro.

El también artista y escritor pánico André Ruellan calificaba el humor así entendido como un demonio, pues hace buena pareja con el terror, lo insólito y la burla.

Il [el humor] s'accommode des plus chatoyantes couleurs comme des dessins les plus graciles. L'amateur fanatique d'œuvres austères où seule la palette à droit de cité, le tenant d'une expression pure et dure qui hausse les épaules devant l'intelligence, celui-là passera son chemin caillouteux traînant à sa cheville le boulet de son refus devant le mélange des arts. Aucun serrurier ne lui ouvrira la porte qui mène à ce monde. Il n'apprendra jamais comment on peut se souvenir de l'espoir.⁷²⁵

De este modo, como el propio Ionesco pensaba, si tomamos una comedia y precipitamos el movimiento, se produce una comicidad, así como al hacer de los personajes personas meramente sociales aferradas a la verdad y a la maquinaria social.⁷²⁶

En este sentido los autores pánicos están continuamente planteándose en sus obras si es posible burlarse, transgredir las normas y sobrevivir al mismo tiempo. Su objetivo es por tanto luchar contra las prohibiciones y alcanzar cierta felicidad. Sin embargo parece ser que en el fondo la risa así entendida es directamente proporcional al pesimismo, que cuanto más risa hay mayor pesimismo, como es el caso de Topor, y a menor

⁷²⁵ Ruellan, André, «Olivier O. Olivier», in *Hermaphrodite*, *Op. cit.*, p. 95.

⁷²⁶ Véase Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, *Op. cit.*

grado de incursión de la risa, caso de Arrabal, mayor optimismo, como el propio autor defiende.

El español siempre ha insistido en la defensa de una actitud constructiva y optimista frente a su obra. Así en el carácter cíclico de sus creaciones habría que retener la idea de comienzo y no de fin,⁷²⁷ siendo lo que realmente importa el camino y no la meta.

Quizá el autor nos quiera dar el fraternal mensaje de que el ser humano puede y debe encontrar su salvación en su interior, en sí mismo y no en fuerzas exteriores que lo oprimen y someten, privándolo de libertad.

Convenimos con el autor en que esta máxima es una gran lección de optimismo, pero resulta relativamente sencillo –a pesar del contraste que se genera entre lo humorístico y lúdico y la aparente crueldad que se desprende de las relaciones entre los personajes de obras como *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* o *Ars Amandi*– caer en el desasosiego más absoluto, una vez engullido este humor, que se nos tuerce la risa; mueca por lo demás bastante común tras digerir cualquier plato de *La cuisine cannibale* o saborear muchos de los relatos cortos de *Four roses for Lucienne de Topor*.

En efecto por poco que rasquemos en esta frágil pátina lúdica y humorística, pronto descubrimos la profunda desazón y ausencia de libertad que corroe a los personajes y su frustrante tentativa por liberarse de las cadenas que los oprimen.

⁷²⁷ «Isasi: No, no; aludo a *El arquitecto*... relativamente reciente. Repito: Acaba donde empieza. Arrabal: Al revés, empieza donde acaba.» Isasi Ángulo, Amando Carlos, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, *Op. cit.*, p. 240.

Arrabal no capitula e insiste, de manera bastante ambigua, en buscarle una visión positiva a los conflictos que plantea.

Pues a mí me parece que *El arquitecto...* es una figura con gran esperanza, a pesar de los pesares. Por otra parte, cada uno ve lo que quiere en cada obra. Piensa en los miles de interpretaciones que se han hecho del Quijote [...]. Pues claro que sí. Soy optimista a pesar de los pesares.⁷²⁸

Es evidente que el autor está haciendo un llamamiento, a la vez que desvía el tema, a la sensibilidad del lector o del espectador. Es cierto, sin embargo, que lo propio del teatro es «representar»,⁷²⁹ o sea hacer presentes y actuales –y no necesariamente visibles– situaciones que por su propia esencia no tienen salida y que cualquiera de nosotros está invitado a invertir una parte de su caudal sentimental personal o de su caso particular.

Henri Bergson hacía unas consideraciones muy acertadas sobre la relación de violencia o de ajuste de cuentas que se produce entre la sociedad y el individuo a través de la risa y que se podría aplicar perfectamente a personajes como el protagonista de *Portrait en pied de Suzanne*.

Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*. [...]. Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. [...] Le comique exige enfin, pour produire tout son effet, quel-

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 241.

⁷²⁹ Aubrun, Charles V., « L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie », in Arrabal, Fernando, *Théâtre V, Op. cit.*, p. 13.

que chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure. Seulement, cette intelligence doit rester en contact avec d'autres intelligences [...]. Il semble que le rire ait besoin d'un écho. [...] Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires [...]. Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale.⁷³⁰

Ésta sería pues la esencia del humor pánico, en el sentido en que expone, hace visible, *re-presenta* los desarreglos traumáticos entre el ser humano y su mundo. La extrañeza de este contacto se hace manifiesta a través de la risa. El humor así entendido podría tener un gran valor terapéutico y catártico, pues nos permite escapar a uno de los peligros que acechan al hombre social y que es el verse abocado a la incomunicación y a la soledad.

El humor, aunque se desprenda de los temas más crueles o que supongan grandes tabúes sociales, crea una intimidad y una comunión, al romper el aislamiento del yo de cada lector o espectador. La risa sería una respuesta curativa a todos esos males que nos acechan, a la vez que constituye un gesto social.

José Luis Alonso de Santos nos recuerda cual es la filiación de este tipo de humor entendido como «medicina del alma»⁷³¹ que compensa de este modo los muchos sufrimientos y padecimientos que soportamos en nuestra existencia y quita dramatismo a los mismos.

⁷³⁰ Bergson, Henri, *Le rire* [1940], Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1988, pp. 2-6.

⁷³¹ Alonso de Santos, José Luis, *La escritura dramática*, *Op. cit.* p. 463.

Arrancaría esta corriente de pensamiento con el *Discurso sobre la risa* de Demócrito, obra apócrifa que solía aparecer como apéndice en los *Aforismos* de Hipócrates. En ella se defiende la risa como fundamento de la salud.

Recordemos lo que Miguel Mihura opinaba del humor, unos palabras que parecen salidas de la boca de Topor, sólo que el autor pánico no sólo pasaba el tiempo riendo sino que era su mayor ejercicio vital.

El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone uno en el sombrero, un modo de pasar el tiempo. El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos y demos una vuelta alrededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante los espejos de una sastrería y descubramos nuevos rasgos y perfiles que no nos conocíamos. El humor es verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería. El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar las tardes. Es como un sueño inverosímil que al fin se ve realizado.⁷³²

Los autores pánicos son conscientes de que los seres humanos nacemos, crecemos, nos desarrollamos, hacemos el amor, tenemos muchas necesidades corporales y al final morimos rodeados de conflictos y prohibiciones. El humor sería un arma para afrontar las dificultades que la lucha por la vida

⁷³² Mihura, Miguel, *Mis memorias*, Barcelona, Corrogio-AHR, 1971, p. 55.

provoca en sus protagonistas, en la escena y en la vida. Así tratan de rebatirlas riéndose de ellas.

Aunque aparentemente parezca una evasión, en el fondo se enfrentan indirectamente a la realidad por otros caminos indirectos habitados por el ingenio y el humor. En este sentido la risa no nos permite a decir verdad escapar a los problemas, sino que nos ayuda a vivir con ellos, se trata de rehuir y no de enfrentarse, eludir y no salir al encuentro.

La risa así considerada puede parecer cobarde y falta de heroísmo pero es un gran lección de sabiduría y de saber vivir. Está mucho más al servicio de la supervivencia que de la moral. Por eso el personaje pánico no casa bien en la categoría de héroe, sino más bien de ese pequeño don nadie, ese ser anónimo, que se mira todos los días en el espejo –como el Dom Juan de *L'ambigu* de Topor– y peca de amoral.

El humor pánico está mucho más cerca de la biología que de la religión, lo que permite que el lector o el espectador se libere de muchas de sus pulsiones y vea en este gesto una válvula de escape a la presión ideológica que ha de soportar diariamente en su existencia, en choque constante contra su realidad.

De ahí que la incursión de lo fantástico, lo onírico o lo maravilloso sea tan frecuente. Así, indirectamente, el humor y la risa pánica se entiende, dialoga, con muchos de sus reprimidos deseos y les da la razón, lo que produce en la carnalidad del lector o espectador una euforia que variará según su apertura de mente o su facilidad para adentrarse en el juego propuesto.

Por esta razón la risa así descrita y presentada ha sido perseguida por los moralistas de todos los tiempos y cuenta

con el favor de quienes disponen de menos prejuicios culturales, ideológicos y morales.

Alonso de Santos insiste en que el arte y el oficio de la risa es un arte desengañador, desenmascarador de nuestra propia personalidad, de nuestra sociedad, de nuestras ideologías, de nuestras mentiras y nuestros esquemas.

[La risa] es un arte que intenta ayudar a que nos liberemos de algunas de las ideas erróneas que tenemos sobre la realidad, el mundo y sobre nosotros mismos.⁷³³

No cabe la menor duda de que uno de los credos que Roland Topor sigue a rajatabla es reírse de todo, hasta de las cosas aparentemente más serias, empezando por él mismo. Este humor, a los ojos de la moral bienpensante cruel, macabro y gratuito se convierte en una verdadera premisa para el autor, a veces más intelectual que espontánea.

En este sentido Patrick Roegiers sostiene que lo que realmente sorprende de Topor es su extraordinaria capacidad para servirse del humor, con el fin de expresar lo impensable, y de la crueldad, para abrir las puertas de la imaginación.

Ahora bien, si intentamos dilucidar de qué tipo de humor estamos hablando nos encontramos con varias dificultades. No cabe duda de que se trata de un procedimiento o una estrategia literaria, pero que se resiste a una definición clara y uniforme.

Consistiría en una aceptación consciente de la diferencia entre lo ideal y lo real, dicotomía que no se duda en señalar, lo que es una manera de desprenderse de ella. Y es este tipo de

⁷³³ Alonso de Santos, José Luis, *La escritura dramática*, *Op. cit.* p. 464.

humor uno de los rasgos esenciales de las vanguardias literarias y artísticas, un humor que, convertido en consciencia, adquirirá una serie de connotaciones añadidas en forma de adjetivos de clara índole sinestésica, que aparentemente lo contradicen pero que, a decir verdad, lo complementan: «humor negro», «humor amargo», «humor vitriólico», «humor macabro», «humor triste»; etc.

Precisamente este humor contradictorio es una marca distintiva de una estética que poseen muchos autores contemporáneos o de ruptura, entre los que situamos a los artistas pánicos, en tanto que alborotadores pesimistas, capaces de encontrar el humor y la tragedia en los extremos de la vida. Estamos, sin ninguna duda, ante lo que en francés se denomina «rire jaune», suerte de risa amarga o invertida que desafía a la propia razón en cuanto que va en contra de la propia existencia.

Y es que lo que realmente le resulta «gracioso» a Topor es que la vida no sea alegre sino espantosa. A. Ziv y J. M. Diem nos recuerdan que el humor aparece a menudo vinculado a uno de los temas que más terror produce en el ser humano: la muerte. No es casualidad que se le atribuya a este tipo de humor el calificativo de negro, color que se asocia en nuestra cultura con el luto. Sin embargo sería demasiado reductor limitar este humor a la muerte, ya que puede tratar de otra serie de temas más o menos angustiosos para el ser humano como son la enfermedad, la pobreza, la guerra, las catástrofes o los accidentes, por sólo mencionar unos cuantos.

L'utilisation de l'humour noir permet à l'homme de se défendre contre des situations ou des éléments qui lui font peur. En riant de ces sujets, il essaie de se prouver qu'il n'a pas

peur. C'est le même comportement que celui de l'enfant qui siffle seul dans la nuit noire. L'efficacité du sifflement pour oublier l'obscurité est comparable à celle de l'humour pour dissiper les dangers de la mort : elle démontre que ces mécanismes de défense ont une sorte de pouvoir magique pour nous encourager dans des moments difficiles. C'est l'une des qualités les plus remarquables de l'homme que cette volonté de faire face aux dangers qui menacent son existence.⁷³⁴

No obstante hay otros mecanismos que pueden entrar en juego. Ante dicha realidad el ser humano puede aceptarla como una fatalidad que conduce a la desolación más profunda, propia de la pasividad y la negación, o bien, como hacen los artistas pánicos, reconocer la existencia del peligro e intentar enfrentarse a él de forma activa.

Se trataría de un verdadero desafío a los fenómenos que les producen pavor. El mero hecho de que se atrevan a tratar y darle visibilidad a toda una serie de temas que les asustan demuestra que poseen la valentía de hacerles frente. No se doblegan ni inclinan sus cabezas ante la amenaza. Así la risa aparecería como una victoria sobre el miedo, dando la débil impresión de dominar la situación. Pero vayamos a los ejemplos literarios.

En el relato corto *Four roses for Lucienne* que da título al libro entero, vemos, deformado por el prisma del humor, de qué modo la percepción que los demás tienen de uno rara vez coincide con la propia apreciación de nuestro cuerpo, constante esta de toda la obra toporiana y que encontramos igualmente en *Portrait en pied de Suzanne*, donde el protagonista se asquea de la obesidad y desproporción de su propio cuerpo.

⁷³⁴ Ziv, A. y Diem J. M., *Le sens de l'humour*, Paris, Dunod, 1987, p. 55.

La ilusa evasión ante todas esas quimeras que se adueñan de nuestra mente estaría encerrada en la risa, el vino o la amistad. Palabras que podrían completarse con estas del narrador de *Jachère-party*.

Rien de tel que le vin pour perdre conscience. Un sang nouveau coule dans mes veines, qui a goût de raisin. La mort paraît une idée farfelue, à peu près aussi crédible que Dracula ou le monstre de Frankenstein. Fallait-il être sot pour la prendre au sérieux !⁷³⁵

En este sentido y en un pequeño artículo escrito por el autor en 1966 y titulado «L'artiste multiple», Topor parodia igualmente el tipo de entrevista periodística sobre el porqué de la creación, burlándose de los prototipos de pintor, escritor y director de cine y de los premios, festivales y museos que supuestamente colman de gloria a los creadores y magnifican su obra.

Pourquoi écrivez-vous ?

Pour ressembler à un écrivain. C'est si beau, un écrivain !

L'écrivain : le col de la chemise dénoué, la cravate défaite, la machine à écrire crépitante, la bouteille de bourbon dans le tiroir. Un mégot éteint pendu aux lèvres, le regard dégoulinant d'humanité, et en route pour le Goncourt ! Plus tard, l'écrivain pleure, car c'est si triste la littérature !⁷³⁶

Topor pretende pues desligarse de las reglas imperantes en la sociedad, de los conceptos fijos de las mentes claramente

⁷³⁵ Topor, Roland, *Jachère-party*, Paris, Julliard, 1996, p. 35.

⁷³⁶ Topor, Roland, «L'artiste multiple» [1966], in Gervereau, Laurent, *Topor Le dictionnaire, Op. cit.*, p. 16.

cartesianas y de la estrechez de miras propias de quienes, quizás para protegerse de sus propios miedos, van por la vida con unas inmensas anteojeras que les impiden ver o imaginar otra realidad distinta de la que tienen delante de sus propias narices.

Encontramos un esbozo de dicho principio básico en la creación toporiana en *Courts termes*, donde percibimos claramente que lo que el autor nos propone es un rechazo de todas aquellas mentiras aceptadas por nuestra sociedad como verdades incuestionables y pilares básicos e inquebrantables sobre los que se asientan toda una serie de valores morales y sociales. Una de estas «mentiras» comúnmente admitidas, que cuentan con una aquiescencia generalizada, sería el arte (que incluye la literatura), pero hay muchas más básicamente relacionadas con la sexualidad y la familia.

En esta obra, donde Eddy Devolder entrevista al autor, Topor efectúa toda una pseudoteoría sobre la risa, según sus propios pensamientos fluyen a su boca. Opina que las risas las provoca la inepticia de lo que se está diciendo o la incongruencia de la situación, el carácter irrisorio de las palabras.

Vous pouvez affirmer quelque chose et dans le même temps signifier le contraire en fonction du rire que vous ajoutez, du ton que vous mettez, du clin d'œil ou du geste que vous esquissez.⁷³⁷

Topor defiende así la ambigüedad inherente al lenguaje que los medios de comunicación intentan reducir imponiendo un mensaje elemental, lo que acarrea la mutilación de las posi-

⁷³⁷ Topor, Roland, *Courts termes. En aparté avec Eddy Devolder. Dessins de Roland Topor*, Paris, Dumerchez, 1994, p. 9.

bilidades de juego, la reducción del espacio de libertad que desemboca en una pérdida de sentido.

El autor hace una apología del juego a ultranza, no le gusta sentirse acorralado. Según sus palabras a menudo nos presionan para que simplifiquemos, con el pretexto de precisar nuestro pensamiento y este hecho conlleva de inmediato un sentimiento de pobreza, de privación, de amputación de las motivaciones. Cuando un artista emprende una obra en el terreno de la imaginación siempre hay tres o cuatro razones que justifican el esfuerzo. Intentar resumirlas o encontrar las consecuencias no hace sino aumentar el carácter grotesco de una situación que el artista no ha buscado.

La conséquence, c'est une idée au départ intéressante, riche de possibilités est brusquement résumée en une formule qui prétend incarner « la Quintessence de l'Important » et qui n'est en définitive qu'un sac vide.

C'est évidemment un piège et j'essaie d'y échapper, de la manière la plus élémentaire, la plus viscérale : en rigolant.⁷³⁸

Esta risa incontinida que caracteriza a Topor desarma a menudo a la gente que se encuentra del otro lado: lectores, críticos o entrevistadores que no comprenden que lo burlesco nace del malentendido, del desprecio o de la falta de inteligencia que se puede llegar a manifestar ante el artista que rechaza que le endosen, muy a su pesar « un vêtement du dimanche », que no le sienta bien. Topor huye de esta manera de cualquier intento de parecerse a la imagen que le proponen.

⁷³⁸ *Ibid.*, pp. 9-10.

La risa toporiana constituiría por tanto un arma de defensa frente a la estulticia institucionalizada y generalizada que intenta etiquetar, clasificar, resumir a los seres humanos. Rara vez surge de una situación cómica deliberada, sino más bien de la confrontación a una realidad que provoca una reacción de alergia. Estaríamos frente a un mecanismo de autoafirmación ante un ataque exterior y que constituiría una válvula de escape. Una risa pues nerviosa que contrasta con la situación penosa que se está viviendo.

Dans des circonstances pénibles, mariages ou enterrements, il arrive souvent que des gens rient par réaction nerveuse, sans doute, ou par désarroi. C'est une soupape, une façon d'endurer le réel.⁷³⁹

El asma simbólica que le produce la existencia es la consecuencia de una realidad caricaturesca –que acaba en un callejón sin salida–, de esos códigos sociales tan encorsetados y poco permisivos que acarrearán este tipo de reacción como la única estratagema para escapar a un comportamiento programado, previsto con antelación, y en suma para huir del anquilosamiento y la petrificación.

Cuando uno se siente socialmente brutalizado o traumatizado por las normas que le imponen cualquier tipo de represión, la naturaleza que es en sí irrepresible se manifiesta en esos aspectos donde la fuga es posible. Hay muchas salidas de socorro pero para Topor la boca es la más cercana y eso se materializa en esta risa incontenible que se hace arte y literatura.

⁷³⁹ *Ibid.*, pp. 11-12.

El autor es incapaz de definir con exactitud, siguiendo los pasos estrictos de lo que se considera un pensamiento coherente, las razones que le llevan a la creación literaria y artística como si ese impulso correspondiera a cierto número de respuestas sabias largamente premeditadas y maduras que fueran capaces de satisfacer a un público –lectores, críticos o curiosos– ávido de información.

Para Topor no se puede adquirir el conocimiento sin la experiencia, sin la práctica de la invención. No le gusta por tanto verse reducido, reificado, archivado o clasificado. Nada ni nadie puede estar total y completamente definido, fijo, inamovible y mucho menos la creación artística o literaria. Así la idea del orden en tanto que imposición exterior producirá grima a los autores pánicos.

Je bouge encore et s'il fallait réellement satisfaire à l'image du tiroir, je préférerais qu'il évoque un tremblement de terre ou un phénomène de cet ordre qui provoque des désordres. [...]
Je ne suis pas fixe. Ni fixé.⁷⁴⁰

La idea de lo fijo y sus corolarios lo acabado, lo estático o lo reglamentado aparecen por tanto relacionados con el estancamiento y en definitiva con la muerte. Para sentirse vivo, hay que sentir la continua transformación, la caída, el movimiento que se manifiesta igualmente en la contradicción, en la paradoja, como valores positivos y vitales, en decir una cosa y hacer otra, en la resistencia a emprender la ardua tarea de hacer el inventario de los conocimientos posibles.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

Topor, tanto en sus obras como en las pocas entrevistas que dio, trata continuamente de jugar, consigo mismo primero y con los otros después. Para profundizar en su persona y en su obra, es indispensable partir de este principio fundador. Nunca podemos pretender que la persona que está frente a nosotros responda como deseamos rechazando su propia identidad.

La différence entre les gens qui m'interrogent et moi, c'est qu'ils font leur métier et que je n'exerce pas le même.⁷⁴¹

Topor aprovecha cualquier momento de la vida para convertirlo en creación, para sorprenderse a sí mismo, para descubrirse respondiendo o haciendo lo contrario de lo que piensa, para darse continuamente razones para seguir en continuo movimiento, para emprender ese corto camino que le hace pasar de la realidad a la ficción.

Je suis en train de tâtonner pour essayer de me distraire, de savoir ce que je peux faire, ce que je dis, et de temps en temps aussi pour jubiler et rire de mes réponses ou constater brusquement qu'elles sont complètement en désaccord avec ce que je suis, tout comme il m'arrive de me dire : « Tiens, c'est culotté ce que je suis en train de raconter... » et de creuser un peu. Puis vient un moment où, à l'image d'une gifle, je reçois le flash de la réalité et je fais : « héhéhé ».⁷⁴²

Un claro exponente del humor, la creación y la vida así entendidos lo encontramos en el prefacio de *Made in Taiwan*. *Copyright in Mexico*, última obra publicada de Roland Topor el

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁴² *Ibid.*

año de su muerte, donde se alternan una vez más relatos cortos –que obedecen en general a la tipología de la historieta cómica o del chiste–, pequeñas reflexiones casi filosóficas e ilustraciones, titulado *La vie des morts*.

La frontière entre la vie et la mort n'est pas aussi précise qu'on le prétend. Beaucoup de vivants portent déjà en eux leur propre sépulture et n'existent plus que par habitude, alors qu'un jeune cadavre, abrite encore des cellules bien vivantes, qui s'activent comme si de rien n'était. Cheveux et ongles continuent à pousser allégrement, prenant enfin leur revanche méritée sur la castration continuelle dont ils furent victimes. Il y a des vivants anonymes et des morts célèbres, des vivants oubliés et des morts auxquels on pense chaque jour. Des morts dont on se sent proche, et des vivants inhumains. Des morts vifs et des vivants mortels. Des mourants et des revenants. Des gens qui passent et des passeurs. Qui dit frontière dit contrebande, émigration clandestine. [...] Les gardiens de l'ordre, conscients de leur impuissance, en sont réduits à nier ces phénomènes propres aux confins, les qualifiant purement et simplement de balivernes destinées à effrayer les enfants et les esprits faibles.⁷⁴³

En esta obra se cuentan historias de muertos que toman el cariz de historias cómicas, casi chistes, siguiendo la tradición taiwanesa en la que los difuntos desempeñan el papel de belgas, escoceses o corsos para los franceses, o de catalanes o leperos para los españoles.

La mayoría de textos serán divertidos pero rezumarán ese famoso mal gusto de los muertos cuya capital, como recuerda

⁷⁴³ Topor, Roland, «Préface», in *Made in Taiwan. Copyright in Mexico*, Paris, Éditions du Rocher, 1997, sin números de página.

el editor, está establecida desde siempre en México. Veinticinco de esas historietas están ilustradas con fotos en blanco y negro, manipuladas por el autor, que dan vida a lo que el editor califica de «fantaisie macabre».

Estamos en presencia de esas historias del otro lado en las que el punto de vista del muerto nos desmantela de forma subversiva la percepción que de la muerte se tiene en la cultura occidental. Volvemos a encontrar aquí la obsesión por el cuerpo, el troceamiento del mismo así como el canibalismo.

En efecto ya hemos apuntado que en los autores pánicos —de un modo mucho más ritual y ceremonial en Arrabal y más burlesco, irónico o *farsesco* en Topor— encontramos la pervivencia o más bien la recuperación de ciertos mitos primitivos o arcaicos vinculados con el sacrificio ritual y que alcanzan uno de sus puntos culminantes en el culto dionisiaco, en el que está presente el *diasparagmos*, o sea en el sacrificio de una víctima a través del despiece o desmembramiento de la misma y la *omophagia*, su complemento casi indispensable, o sea el consumo de la carne cruda y de la sangre aún caliente. Esta presencia nos permite construir un puente simbólico entre distintos tipos de religiones, ya que el cristianismo, del mismo modo que la religión dionisiaca, tiene como punto de partida una Pasión.

De esta forma el sacrificio es continuamente recordado, como en la Eucaristía, en la que se procede a un engullimiento simbólico y ceremonial del cuerpo y sangre de la víctima. Pulsión canibal pues unida inevitablemente al ritual de la inmolación, como ya hemos analizado en otro episodio.

Si rastreamos la presencia de este tema en el artes y la literatura vemos que es una constante de todos los tiempos a

partir de Eurípides hasta llegar a los prolíficos años sesenta, desde las teorías de Georges Bataille a las acciones ya señaladas del vienés Herman Nitsch con su teatro del misterio orgiástico, y con una importante representación en Fernando Arrabal y Roland Topor. Estamos pues ante una literatura, un teatro y un arte del exceso que representa una vuelta del cuerpo a la materia y que en el caso de Topor está continuamente expuesta al humor.

Así en la citada *Made in Taiwan* constatamos una vez más cómo opera el humor en la obra toporiana y en este caso concreto, desafiando uno de los tabúes más importantes del ser humano como es la muerte. A modo de ejemplo reproducimos la historieta titulada *Bidoche* que como sabemos significa *viande* (a menudo en mal estado) en francés popular.

Un homme va chez le boucher.

Bonjour, je voudrais une livre de bonne viande.

Je n'ai plus de qualité supérieure. Mais revenez dans deux heures, j'aurai ce qu'il vous faut.

L'homme revient deux heures plus tard.

— Est-ce qu'on vous a livré ma bonne viande ?

Le boucher saisit son couteau et lui découpe un gros morceau de cuisse.

— Goûtez-moi ça, vous m'en direz des nouvelles.

— Vous êtes fou ! hurle la victime en essayant de recoller son bout de viande. Pourquoi m'avoir fait attendre deux heures pour me tailler un steak ?

— Parce qu'il y a deux heures, vous n'étiez pas encore mort, et puis il fallait bien que j'aiguise mon grand couteau !⁷⁴⁴

⁷⁴⁴ Topor, Roland, «Bidoche», in *Made in Taiwan. Copyright in Mexico, Op. cit.*

De nuevo, con un humor feroz y pánico –que deviene insostenible, horrible– al que nos tiene acostumbrados, Topor pasa revista a todos los temas que desafían y transgreden el orden social, político y cultural. Todo es objeto de escarnio, empezando por la familia.

Descendance

Une femme enceinte se fait écraser par une voiture en se rendant à la clinique pour accoucher.

Le mari se lamente : « Hélas, ma femme adorée est morte, et l'enfant qu'elle allait me donner est mort avec elle. Il me faut renoncer à tout espoir de descendance. »

Quelques jours après cet affreux malheur, un ami vient le visiter avec une bouteille de champagne.

– Tu as vu ce tremblement de terre en Turquie ? Mille huit cent cinquante-trois nouveau-morts d'un seul coup, à la tienne veinard !⁷⁴⁵

La política:

Corruption

Avant les élections, deux hommes discutent des mérites comparés des candidats et découvrent qu'ils sont tous morts depuis longtemps, ce ne sont que des cadavres.

Tu sais, finit par conclure le plus avisé, je vais voter pour celui qui est mort depuis le plus longtemps, c'est forcément le moins corrompu.⁷⁴⁶

La sexualidad:

Préservatifs

⁷⁴⁵ *Ibid.*

⁷⁴⁶ *Ibid.*

L'usage des préservatifs est inutile et même dangereux pour les morts, qui s'arrachent trop souvent le pénis en les retirant.⁷⁴⁷

Un bon coup

Un homme drague une fille au cinéma. Il lui fait d'abord du pied, puis lui caresse la poitrine, l'embrasse : elle se laisse faire, consentante à toutes ses initiatives. Pourtant, il est de plus en plus perplexe, car elle n'a qu'une jambe, qu'un sein, qu'une lèvre. Quand la lumière se rallume, il constate qu'elle ne possède également qu'un œil, qu'une oreille et qu'un bras. Telle qu'elle est, elle lui plaît. Il l'emmène à l'hôtel et, quand elle se déshabille, il découvre qu'elle n'a qu'une fesse et qu'un trou...

Comment me trouves-tu chéri ?

Pas mal, mais, euh... tu es plutôt singulière, non ?

La fille le prend de haut.

Moi aussi, quand j'étais vivante, j'avais tout en double.⁷⁴⁸

Como vemos Topor subvierte el lenguaje y todas las referencias espacio-temporales y de la narración, incluido el receptor, para desvelar las convenciones propias a la sociedad y a la propia escritura. Es el mismo mecanismo que se repite en toda su producción.

En *Rumsteak. Morceaux Choisis*, encontramos igualmente un poema-canción de marcada índole narrativa, suerte de anti-balada, que resume magníficamente este espíritu transgresor: todos los poderes sociales son criticados de forma mordaz en sus mezquindades y bajezas: la iglesia, el ejercito, la aristocracia, la administración y todos aquellos que se creen superiores

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ *Ibid.*

y se jactan de ser los detentores y depositarios del saber, de la literatura y del arte. De esta manera desestabiliza, pervierte y corrompe en cierto sentido, los fundamentos de la cultura, sus artificios, sus mentiras y sus sinsentidos. Lleva por título *Flattulence blues*.

I

L'autre jour au salon littéraire
De la marquise Yolande de Grand Air
Y avait un tas de militaires
De flics, d'évêques, de dignitaires.
On lisait le dernier best-seller
Quand éclate un bruit de tonnerre
Aussitôt chacun à bout de nerfs
S'écrie au comble de la colère

Qui a pété ?
C'est-y l'abbé
Ou le curé ?
Le député
Ou le ministre des PTT ?

II

Le lendemain au musée Galliera
Le président ouvre le gala
Au profit des cervelles en bois
Y a du linge et tout le tralala
Le président s'éclaircit la voix
Il semble avoir bien du tracas
Quand soudain patatras
La voix sort d'un autre endroit

Qui a pété ?
C'est-y l'abbé
Ou le curé ?

Le député
Ou le ministre des PTT ?

III

A l'enterrement du général Ballot
C'était pas tellement rigolo
Les officiers étaient plutôt ramollos
La veuve au milieu des sanglots
Brusquement se lance dans un solo
Ausitôt les vieux maréchaux
Entonnent sur l'air des fayots

Qui a pété ?
C'est-y l'abbé
Ou le curé ?
Le député
Ou le ministre des PTT ?⁷⁴⁹

Sin embargo no hay que quedarse solamente con el motivo del humor, sin indagar en el significado profundo que éste esconde y que en el fondo es de una gran calada existencial y de un fuerte pesimismo.

Laurent Gervereau, uno de los pocos estudiosos entusiastas de la obra toporiana, organizador de una exposición retrospectiva que bajo el título de *Toporanapoli* se desarrolló en el Institut français de Nápoles en mayo de 1995 y coordinador de la publicación postuma *Topor. Le dictionnaire*, afirma que Topor no es ningún farsante, cómico o bromista sin más, sino más bien un filósofo, un escritor preciso, un disuasor pánico –casi un secuestrador– de ilustraciones fútiles.

⁷⁴⁹ Topor Roland, *Rumsteak. Morceaux Choisis*, *Op. cit.* 1980, pp. 62-63.

Topor est un faux-fuyant qui distille(ait) ses mots et ses images à la dérobee. Il les enrobe, il les masque. Topor est un foutu philosophe, un salaud d'écrivain précis, un détourneur panique d'illustrations futiles, un redoutable modelleur des corps et des concepts qui sont sa vie. Bref, il vit. Il vivait ? S'il glousse(ait) pour tromper l'ennemi, il ne s'esclaffera jamais vraiment et, au plus profond de la nuit, il faut le voir, l'œil vif, alors que l'interlocuteur s'est déjà noyé dans l'apoplexie hilarante ou le vague à l'âme, décocher une remarque, un exemple d'une incroyable acuité de jugement. Il foudroie l'adversaire, le confort replet, la bêtise [...]. Il n'a rien renié. Topor : curieux, renifleur, l'inverse d'un vieux con. C'est la moindre des choses. Glissant avec élégance sur ce qui l'emmerde. Filant.

Non, Topor ne dit rien à la légère. Et il ne nous fait vraiment pas rire.⁷⁵⁰

Pero avancemos un poco más en nuestro discurso y conozcamos las opiniones del propio autor sobre ese humor tan oscuro para la crítica y tan deleitoso para él.

Topor no se sentirá en ningún momento identificado con un humorista, la palabra humor no le agrada y la rechaza de lleno. Él se define como un *déconneur*, aquél a quien le gusta decir y hacer tonterías. En cuanto al apelativo de *humor negro* admite que si es útil para la gente mejor para ellos.

Ça ne me dérange pas du tout d'être qualifié de déconneur. Je préfère cela, et de loin, à « humoriste » parce que je ne tiens pas à m'aligner sur un humour qui me préexisterait et qui serait défini par d'autres gens, des spécialistes.

⁷⁵⁰ Gervereau, Laurent, *Topor. Le dictionnaire*, Paris, Éditions Alternatives, 1998, p. 14.

Si je le refuse c'est que je suis un déconneur, pas un naïf : je sais pertinemment que la suprême valeur que les gens reconnaissent reste l'argent, et non l'humour. Mais je ne suis pas non plus cynique.⁷⁵¹

Esta idea la encontramos en su obra *Café panique* en este diálogo en el que no es difícil descubrir el parentesco entre el narrador y el propio autor.

Comment, tu ne sais pas qui c'est ? [...] C'est un humoriste. Il fait des dessins terribles : des gens coupés en morceaux, des bébés cloués sur des portes, des pièces de théâtre où les acteurs sont envahis par la merde...
Vau-l'Eau se souvint vaguement d'avoir entendu parler de moi.
Tu es un comique, quoi ?
Pas vraiment, enfin si tu veux...
Parce que les comiques, ils me dépriment. C'est vrai ça, j'aime pas être obligé de rigoler sur commande.⁷⁵²

Topor insiste mucho en el hecho de que él no es más que un *déconneur*. Para él adjetivos como cómico o humorista están demasiado connotados. El humor, a su entender, es algo que está muy delimitado y definido. Esa palabra está muy vinculada con Inglaterra y con la noción de respetabilidad, concepto que él no lleva en absoluto en su corazón. Concibe el humor como una irrupción de la realidad, por ejemplo de la realidad histórica y biológica, que se materializa en el hecho de que no tenemos mucho tiempo, que habrá muchos siglos tras nosotros y que ha habido muchos antes.

⁷⁵¹ Topor, Roland, *Courts termes*, *Op. cit.*, p. 21.

⁷⁵² Topor, Roland, *Café Panique*, *Op. cit.* pp. 9-10.

Este mero hecho de sentirse insignificante, perdido en medio del devenir existencial, es para el autor fuente de humor. La vida es profundamente triste puesto que está condenada a su desaparición, por tanto razón de más para divertirse. Estamos claramente ante lo que algunos críticos han calificado de *nihilisme joyeux*. De hecho Topor no soportaba a los optimistas pues los veía como pesimistas mal informados. Como muy bien asevera el héroe de su novela, supuestamente autobiográfica, *Mémoires d'un vieux con*:

[...] Je m'ennuyais d'une manière abominable et j'avais besoin de m'amuser. Un besoin irrépressible que je n'ai jamais pu laisser insatisfait au cours de mon existence. Cette gaieté turbulente, par laquelle s'exprime mon amour farouche de la vie, est l'un des traits essentiels de mon caractère.⁷⁵³

Pero debemos llegar al fondo de la cuestión y preguntarnos cuál podría ser el significado último de esta risa por momentos insostenible, esta carcajada que se convierte en llanto no se sabe si de regocijo o de espanto. Nos parece poder discernir y comprender que se trata de todo un ejercicio de exorcización de tantos miedos que el ser humano lleva intrínsecos, siendo el más acuciante el saberse conocedor de su avance inexorable hacia la muerte. Reír para no morir es cierto, o más bien para no pensar en la desaparición última, pero risa agónica en todo caso, en cuanto que anticipa el dolor antes de que éste se persone.

⁷⁵³ Topor, Roland, *Mémoires d'un vieux con* [1975], Paris, Balland/Seuil, coll. Point Virgule, 1999, p. 15.

Por eso a menudo el héroe toporiano se verá prisionero de su propio personaje de payaso, de su propio humor con el que pretende escapar al sufrimiento y al horror del mundo que le rodea sin conseguirlo. Se ve atrapado tras la máscara que se ha creado. Esa actitud le hace sufrir más pues hace que se regodee en su propia miseria, en una especie de sadomasoquismo moral. Escuchemos a ese héroe tan humano de *Portrait en pied de Suzanne*.

J'ai réussi à franchir tant d'écueils, au cours de ma vie, que je puis bien triompher d'autres obstacles de moindre importance ! Il faudrait seulement que je cesse de dramatiser chaque incident, comme j'ai tendance à le faire. Avec moi, la plus banale mésaventure tourne aussitôt à la tragédie. Si bien que je perds la tête, j'agis à contresens, et je dois déployer, pour trois fois rien, une montagne d'énergie. C'est de l'enfantillage ! Ce comportement absurde serait comique si je n'en supportais pas les conséquences ! Mais comment rire sous la torture ? Le burlesque ne me soulage pas, il m'accable. En fait, je suis un duo de clowns à moi tout seul. Rien n'est plus malsain que ce tête-à-tête cruel. Je me botte les fesses pour amuser la galerie à mes dépens, ensuite je me lamente parce que j'ai mal aux reins ! On a bien raison de voyager, c'est la meilleure façon de se connaître.⁷⁵⁴

Esta risa toporiana tiene algo de numérico y extraño, terrible, oscuro y amenazante a la par, en cuanto que al servirse de la muerte por un lado como fuente de inspiración y querer escapar a ella por otro, nos la presenta de forma más certera, nos precipita en sus redes en cierto modo, porque la dama de la guadaña sigue teniendo un poder ominoso, abominable y

⁷⁵⁴ Topor, Roland, *Portrait en pied de Suzanne*, *Op. cit.*, pp. 56-57.

execrable sobre los hombres, su fuerza es devastadora y omnímoda. Quizá esta actitud sacrílega toporiana no haga más que sacralizarla. La transgresión del tabú genera nuevas prohibiciones. Pero hay que ser osado para forzar los límites de lo indecible como lo hace Topor y además con esa inteligencia preclara.

La realidad será pues cada vez más insoportable y los momentos de verdad más dolorosos. Sin duda el gran tema que merodea por toda la obra de Topor es el de la muerte que le producía un espanto y un pavor inefables y que hizo que no cesara de girar en torno a ella con una mezcla de extrañeza y diversión como si de una danza macabra se tratara.

No obstante y en contrapartida a la profundidad reseñada, tras la que se oculta la risa toporiana, podemos aseverar que estamos igualmente en presencia de una cierta actitud infantil, cercana a la evasión, que hace que el juego se convierta en la única realidad existente con sus propias leyes, principios y dimensiones, pero que engendra un distanciamiento un tanto esquizoide del propio yo y del mundo.

Intentaremos a continuación profundizar un poco más en la presencia del humor en la obra de Fernando Arrabal.

Si tomamos como ejemplo la escena culminante de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* en la que el Arquitecto se come el cadáver del Emperador que yace sobre una mesa, vemos fácilmente que se trata de una parodia del milagro de las bodas de Canaán. Además al tratarse del tema tabú por excelencia en la sociedad occidental como es la muerte, la transgresión es aún mayor.

L'ARCHITECTE (*parlant au cadavre de l'EMPEREUR*). Dis-moi quelque chose, je te supplie. Fais un miracle. Les saints

parlent, après leur mort, tu me l'as affirmé toi-même. Fais un miracle pour moi. N'importe quoi. Que je sente ta présence, c'est tout ce que je désire. Regarde ce verre d'eau, change-le en whisky (*Il lève le verre.*) Allons, fais un effort. C'est un petit verre de rien du tout. Si je t'avais demandé de fondre une cloche et de rendre fécondes les femmes stériles qui la feraient, tu pourrais te plaindre, mais seulement du whisky... Un petit effort... Encore plus facile : change l'eau en vin blanc (*Il attend, rien ne se produit.*) En vin blanc. C'est l'enfance de l'art... En vin coupé d'eau. (*Furieux.*) C'est bon, je ne te parle plus... Je ne ferai plus aucune attention à toi. Achève de crever tout seul (*Il mord furieusement le pied de l'Empereur. Il saisit le verre d'eau qu'il vient de lever. Il le porte à ses lèvres pour boire. Furieux, il le jette au loin.*) Salaud, fumier. Tu l'as changé en eau de Javel.⁷⁵⁵

El procedimiento seguido por el autor es el siguiente: escoge un relato de la historia sagrada o de la tradición religiosa cristiana de gran valor simbólico, conservando el contenido de algunos elementos, con lo que se produce una ruptura o un desplazamiento de esa carga alegórica que adquiere un nuevo sentido humorístico. En este caso concreto de la versión tradicional, en la que Jesús transforma el agua en vino, pasamos a una versión alterada o deformada por el prisma pánico del humor, en la que el agua se convierte en lejía.

Se pone en marcha de este modo alusivo una operación destructiva de la visión tradicional de la transmisión del mensaje religioso, creándose un combate o una suerte de tensión entre la forma exterior, que permanece más o menos intacta, y el contenido, que cambia completamente.

⁷⁵⁵ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.* p. 32.

Esa antítesis entre lo que parece ser y lo que es se constituye en la principal fuente de humor. El elemento de distorsión paródica será por tanto primordial en el humor pánico en general y arrabaliano en particular, basado esencialmente en el artificio formal, la inverosimilitud lógica, la dislocación de efectos y lenguajes, que se acompañan por toda una serie de burlas, equívocos y chistes dentro o fuera de contexto.

Este humor paródico se basa en la exageración y el contraste con el modelo original, resultando una mezcla de elementos contrapuestos, a la vez degradante y estilizada. En cambio el humor toporiano estará más cerca de la sátira o la burla, al centrarse esencialmente en la ridiculización, ataque o crítica a personajes, ideas o costumbres en un irrefrenable deseo de libertad.

Un análisis en profundidad de ese proceso de destrucción propio del humor pánico arrabaliano nos desvela que los elementos transformados tienen un carácter negativo, si los comparamos con los elementos originales que podrían considerarse como positivos. Así en la versión original del pasaje anteriormente citado se pasa de una bebida potable, apreciada por los gastrónomos y sibaritas y cantada por los poetas, a un líquido tóxico y de olor desagradable como es la lejía.⁷⁵⁶

Estaríamos ante un humor con claras pretensiones ridiculizadoras de una fe, basada en la rutina y el carácter mecánico de la práctica religiosa, que se sustenta en milagros y supersticiones para fundar y mantener sus adeptos. Pocos de estos prodigios se resistirán al humor denunciador del autor: la circuncisión, la multiplicación de los panes y los peces...

⁷⁵⁶ Daetwyler, Jean-Jacques, *Arrabal, Op. cit.* Véase concretamente el capítulo III titulado « Un mysticisme esthétique », pp. 73-85.

Tampoco está exenta de sarcasmo, debido a lo extraño de la situación y al cambio radical del esquema habitual en el que el hombre devora al resto de animales, esa escena de *Une tortue nommée Dostoïesky* en la que Liska, presa del pánico, llora desesperada al comprobar que una tortuga ha engullido a su recién estrenado marido, Malik; hecho que explica compungida al empleado Papiri, que se preocupa más por el estado de la propia tortuga, estrella del zoo, que por el de su semejante.

PAPIRI.- Dites-moi, pourquoi ces cris ?

LI[S]KA.- Je vous en prie, faites quelque chose, c'est horrible.

PAPIRI.- Calmez-vous. Qu'est-ce qui se passe ?

LISKA.- La tortue a avalé mon mari.

PAPIRI.- Elle l'a avalé, pas possible ?

LISKA.- Si

PAPIRI.- Mais elle va crever.

LISKA.- Elle a mangé mon mari.

PAPIRI.- Elle va éclater. (*Très effrayé.*) Quelle responsabilité !

LISKA.- Le pauvre, dévoré par un tel monstre.⁷⁵⁷

Arrabal inventa constantemente una ceremonia a la vez lúdica y cruel para mostrar la opresión a la que puede verse sometido el ser humano por los poderes eclesiásticos o militares. Estos últimos serán igualmente criticados y atacados a través del humor.

L'ARCHITECTE. Tu ne veux pas blasphémer avec moi ?

L'EMPEREUR (*Triste*). Ne m'oblige pas à causer du scandale.

N'oublie pas ces paroles historiques : « Si ta main est cause de scandale, mieux vaut que tu la coupes. » - « Si ton pied... »

⁷⁵⁷ Arrabal, Fernando, *Une tortue nommée Dostoïevsky*, in *Théâtre VI*, Christian Bourgeois, Paris, 1969, pp. 156-157.

Est-ce pour cette raison qu'on voit tant d'unijambistes en ce moment ?⁷⁵⁸

Arrabal trata por tanto estos temas concomitantes de la traición, la opresión y la intolerancia a través de actitudes paródicas, que destilan un cierto humor negro típicamente pánico, tras el que se adivina una cascada de lágrimas y sufrimiento, una profunda tristeza arraigada en lo más profundo de las entrañas de los personajes. Esto hace que Bana y Ang, los esclavos de Lys en *Ars Amandi* pasen de la euforia a la depresión, de la risa al llanto sin transición ni explicación lógica.

LYS, *fort intéressée*.— Mais en fin de compte qui gagne ? Bana et Ang comme fous, encouragés par la question de Lys, continuent à retransmettre le match.

Lys rit, heureuse.

Fridigan au bord de la crise de nerfs tente de se libérer par tous les moyens. Le haut-parleur qui retransmettait le match continue à émettre des sons extrêmement bizarres, puis on n'entend plus la voix de Bana. Ang attache Fridigan avec une serviette comme s'il s'agissait d'une camisole de force. Pendant ce temps, Bana et Ang s'approchent de Lys et commencent à danser avec elle aux « accords » des bruits cacophoniques émis par le haut-parleur.

Ell[e] danse très gracieusement, mais Bana et Ang se conduisent d'une manière grotesque. Tous trois rient aux éclats et la maison rit aussi ; les murs de la pièce vacillent et craquent de rire. Le vacarme est étourdissant. Sans transition, tout redevient silencieux et Bana et Ang pleurent.⁷⁵⁹

⁷⁵⁸ Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 29.

⁷⁵⁹ Arrabal, Fernando, *Ars Amandi*, *Op. cit.*, pp. 36-37.

De este modo, como si de niños se tratara, Bana y Ang reproducen con Fridigan de manera caricaturesca los juegos crueles que han aprendido de Lys y a través de los cuales se opera una mezcla jocosa de violencia e inocencia. Dichos juegos cuentan por lo demás con la aquiescencia y la complicidad maternal de ésta, que también se divierte con la contemplación de dicho espectáculo gratuito cuya algarabía se contagia por lo demás al lector o al espectador.

Ils se heurtent mille fois à Fridigan, le bousculent, lui donnent des coups. Ils rient, heureux.

Enfin, avec violence, Bana frappe Fridigan avec le ballon-globe terrestre. Il éclate. A l'intérieur se trouve du coton en grande quantité.

Aussitôt Ang agrippe la tête de Fridigan et l'oblige à ouvrir la bouche. Bana y fourre tout le coton qu'il peut.

On dirait que Fridigan va vomir.

A présent il lui bourre les oreilles de coton.

Ils rient.

LYS, comme si elle ne se rendait compte que maintenant, et sur un ton de très légère indignation, de caricature de courroux.— Mais que faites-vous ? Cessez de jouer avec ce monsieur. Vous allez l'étouffer. Donnez-lui de l'eau.

Du plafond descend lentement un énorme récipient sur lequel est inscrit le mot EAU. Bana en extrait deux verres d'eau qu'il sert cérémonieusement à Fridigan non sans avoir plongé ses doigts dedans pour contrôler la température.

Ang tourne autour du récipient. Sur une grande étiquette on lit : WE LOVE LYS.

Fridigan boit le verre. Lorsqu'il a fini, les deux domestiques lui frottent violemment la bouche avec d'énormes tampons à vaisselle.⁷⁶⁰

⁷⁶⁰ *Ibid.*, pp. 42-43.

En esta misma *Ópera pánica* Bana está a punto en varias ocasiones de traicionar a su ama, Lys, y de desvelar el secreto que ésta guarda celosamente y que permitiría a Fridigan saber cuál ha sido el destino de su amigo Érasme Marx. Sin embargo Ang, su compañero de juegos inseparable, lo golpea violentamente impidiéndole hablar. La escena se interrumpe por la voz de Lys que profiere mensajes publicitarios y que crean un contraste a la vez humorístico y lúdico.

BANA.— Je peux vous éclairer sur cette énigme...

Ang ôte sa couronne à Bana et il enlève aussi la sienne, empêchant Bana de parler.

ANG.— Non, toi tu ne sais rien.

BANA.— C'est elle...

Violent coup de coude d'Ang qui ne le laisse pas achever sa phrase.

Silence crispé.

Ang sort des lunettes de soleil extravagantes et tous deux en chausent leur nez.

Ils deviennent comme fous, sautent l'un sur l'autre, gesticulent comme une idole du rock (mais sans accompagnement, en silence.)

ANG.— Tu as vu ce que tu allais dire, te rends-tu compte ?

BANA.— Quelle horreur !

Ils se mettent à trembler de tout leur corps pendant un bon moment jusqu'à ce qu'ils tombent par terre comme morts de peur. Silence.

Un haut-parleur baroque descend du plafond, il a la forme d'une oreille. On entend, grâce à lui, la voix de Lys qui récite le bottin des professions, la voix est lascive, caressante. Cette voix semble réveiller Bana et Ang qui gisaient sur le sol, comme épuisés. Bientôt s'instaure un dialogue.

VOIX DE LYS, à travers le haut-parleur. *Voix lascive.*— « Omo lave plus blanc. »

BANA, *voix entrecoupée par la passion.*— Oh, oui, Omo lave...

ANG.— Lave, lave...

Il est si ému sexuellement qu'il ne peut continuer.

VOIX DE LYS, *dans le haut-parleur*.— Aspro calme la douleur.

Idem.

BANA.— Oh, Aspro.

Idem.

ANG.— Douleur.⁷⁶¹

Esta mezcla de situación cómica y dramática, acentuada por un lenguaje inadecuado es la que crea la hilaridad. En *L'Architecte et L'Empereur d'Assyrie* el Emperador abandonado por el Arquitecto continúa el juego de travestismo imaginando que es una carmelita pecadora que, tras haber cometido unas acciones muy malas, se queda embarazada. Se convierte por tanto en una de esas buenas hermanitas que « avec une robe comme celle-là, c'est à peine si on remarque qu'elles sont enceintes ». Cuando llega el momento de dar a luz, gime y llora de forma burlesca imitando la voz de una parturienta. Vemos una vez más como en el momento álgido, en el clímax de la escena, la aparición del humor en fuerte contraste con la gravedad del momento crea un contraste que resta dramatismo y resulta casi grotesco.

L'EMPEREUR (*docteur*). Vous ne savez que forniquer ! C'est la seule chose que vous savez faire sans apprentissage. [...]

L'EMPEREUR (*parturiente*). Docteur, secourez-moi. Donnez-moi la main.

L'EMPEREUR (*docteur*). Noli me tangere !

L'EMPEREUR (*parturiente*). Je sens les dernières douleurs ! Ça vient ! Je le sens très bien.

L'EMPEREUR (*docteur*). Ah voici la tête, bonne tête... les épaules apparaissent. Bonnes épaules. (*Voix haletante, il*

⁷⁶¹ Arrabal, Fernando, *Ars Amandi*, *Op. cit.*, pp. 24-25.

–*parturiente*– *gémít, hurle, bave.*) [...] Un dernier effort. Encore un effort.

L'EMPEREUR (*parturiente*). Je n'en peux plus, docteur. Endormez-moi. Droguez-moi.

L'EMPEREUR (*docteur*). Tu te prends pour Thomas de Quincey. Te droguer ! Un effort et tout de suite ! (*Hurlement déchirant.*) Le voilà. Tout entier. Beau spécimen de terrien. (*Voix de parturiente : il gémit, pleure et se calme.*) Un nouvel élément de la race. Le voilà. On ne pourra pas vous reprocher de ne pas collaborer à la défense des valeurs de notre civilisation. Un de plus.⁷⁶²

Esta alternancia de comportamientos –que se opone claramente a una composición clásica en la que todo debe obedecer a una progresión lógica–, esta ausencia de unidad e incluso de gusto, entendidos en un sentido dogmático y tradicional, que denuncian y combaten el carácter represivo de la sociedad a través del humor y la sátira, se convierten en los rasgos distintivos esenciales de toda una actitud rupturista y vanguardista.

No obstante, como ya hemos sugerido con anterioridad, el objetivo –y también la diferencia– de las obras pánicas no es única y simplemente poner de relieve las miserias y las bajas de la condición humana. Se trataría más bien de hacer que se tambaleen los pilares de la sociedad fundados sobre la intolerancia para, una vez derribados, construir un orden nuevo situado bajo la égida de la tolerancia, un universo donde las nociones de unidad, de medida, de gusto o de lógica se definirán de nuevo a través de otros valores.

⁷⁶² Arrabal, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Op. cit.*, p. 21.

Esas serían las premisas de los autores pánicos, hacer que triunfe la vida y los seres concretos frente a los dogmas, las normas y las ideologías, que forman parte de la opresión del sistema en el que el individuo se siente extraño y prisionero.

Vemos pues como el humor pánico se manifiesta de modo diferente en la obra toporiana y arrabaliana aunque el objetivo a conseguir sea prácticamente idéntico. Mucho más sutil en Arrabal, el humor o la risa están más relacionados con procedimientos más teatrales, vinculados con un humor de situación o basados en la diferencia que existe entre lo que el personaje debería hacer y decir y lo que realmente ejecuta. Por otra parte es inevitable asociar el humor así entendido con la idea de ludismo o de juego infantil, tan presente de manera específica en el teatro de Arrabal.

Milan Kundera es uno de los grandes escritores y pensadores de este siglo que más admira la obra arrabaliana y que ha insistido de forma particular en el aspecto lúdico de la misma, que a veces se ve ocultado por otros aspectos mucho más graves como la crueldad y la provocación, distorsionando el verdadero mensaje de sus creaciones.

Querríamos acabar nuestro estudio sobre el humor centrándonos un poco más en la idea de juego que trasluce en la obra arrabaliana. En la mayoría de los diccionarios el juego se nos presenta como una actividad que consta de cuatro características fundamentales: la gratuidad, la futilidad, la facilidad y la benignidad, siendo una de ellas suficiente para ser considerado como tal. Dicha actividad puede ser física o mental y ha de tener un carácter puramente gratuito y el único objetivo perseguido es el placer que procura su puesta en práctica. Pla-

cer y gratuidad parecen ser pues la esencia del juego, quedando en entredicho su carácter fácil o bueno.

Partiremos pues de la idea que Huizinga, se hace del juego entendido como una acción libre, ejecutada «como si» y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que sin embargo puede absorber completamente al jugador, sin que éste encuentre en ella ningún interés u obtenga ningún provecho; acción, además, que se lleva a cabo en un tiempo y un espacio determinados, que se desarrolla en un orden sometido a unas reglas y que origina asociaciones en las que reina una propensión a rodearse de misterio y a disfrazarse, con el fin de separarse del mundo habitual.⁷⁶³

El juego en el teatro de Arrabal tiene no obstante sus propias reglas, ya que forma parte del «realismo de la confusión» donde el mundo imaginario y el real se entremezclan. De este modo, un acto, una palabra, un gesto, incluso un crimen cometido en sueños, cobran el mismo grado de realidad como si verdaderamente hubieran acaecido.

Así, y a modo de ejemplo, el juego en obras como *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* o *Ars Amandi* implica dos elementos. Por un lado están las reglas del juego, que constituyen la parte normativa intrínseca a todo juego. Por otro lado están las iniciativas de los jugadores que representan el elemento transformador y que formarían parte de la casualidad o el azar. Pero el esquema se complica en un sentido y es que las iniciativas o propuestas de alteración de estos juegos

⁷⁶³ Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, México, Fondo de Cultura Económica, 1943, pp. 31-32, citado igualmente por Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, *Op. cit.*, pp. 199-200.

rituales pueden ser de dos tipos, ya obedezcan o se sometan a las reglas, ya las contravengan o las violen.

Por tanto, como señala Jean-Jacques Daetwyler,⁷⁶⁴ el juego es un elemento fundamental en esta obra, puesto que es constitutivo de la acción, convirtiéndose en el mediador entre la estructura rigurosa (reglas) y la aparente confusión de la acción (espontaneidad) resultado de las iniciativas de los jugadores.

Se trata en concreto de un juego de roles, donde se reproduce un esquema de relación entre un dominante y un dominado, –El Arquitecto frente al Emperador, Ang y Bana frente a Lys o Fridigan frente a Ang y Bana– y que se traduce por unas transformaciones exteriores sucesivas y complementarias, que se visualizan por medio del travestismo progresivo de los personajes, ya sea por el cambio de ropas y de rol en *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* o de capirotos o gorros con formas surrealistas (muelas, brazos, máquinas de escribir, cocodrilos, elefante, cabeza de pájaro...) en *Ars Amandi*.

En cuanto al resto de la producción teatral arrabaliana podríamos afirmar sin correr muchos riesgos que el juego, con el carácter y el significado lúdico-festivo, humorístico y a la vez ritual, que ya hemos explicado, pero profundamente vinculado al mundo infantil, es una constante o un *leitmotiv* de su dramaturgia.

Sirvan como meras ilustraciones los siguientes ejemplos: En *Concert dans un œuf* aparecen unas mujeres jugando al hoola-hoop. En *La bicyclette du condamné*⁷⁶⁵ sorprendemos a unos per-

⁷⁶⁴ Daetwyler, Jean-Jacques, «Le jeu - ou la spontanéité structurée», in *Arrabal, Op. cit.*, pp. 103-113.

⁷⁶⁵ Arrabal, Fernando, *Théâtre II. Guernica. Le labyrinthe. Le tricycle. Pique-nique en campagne. La bicyclette du condamné*, Paris, Julliard, 1961.

sonajes jugando al tren, uno hace de locomotora y los otros de vagones. Del mismo modo en *Bella Ciao*,⁷⁶⁶ los periodistas juegan a la gallinita ciega. La lista sería larga.

El juego con su componente lúdico y humorístico y al mismo tiempo grave y horrible rige por tanto los momentos más importantes y decisivos de la existencia. De esta manera ambos se convierten en metáfora de la vida y de sus combinaciones azarosas.

En un pasaje lleno de hilaridad de la ya ampliamente mencionada *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, el Emperador se juega la existencia de Dios al billar eléctrico. Parece pues que quien mejor controle el juego, quien conozca mejor sus reglas caprichosas, será quien comprenda y en el fondo se apodere en mayor grado de su existencia y de la de los demás, como ocurre igualmente en *Le couronnement*.

Pero no hay que olvidar el carácter ya apuntado de exceso, de desmedida, de crueldad que se puede esconder tras el humor más inocente o el juego más infantil, un ludismo que desemboca casi irrevocablemente en el sacrificio y la muerte.

En muchas ocasiones el juego erótico es el prelude de un juego cruel. Así Cavanosa –pueril trueque de letras tras el que no puede esconderse la evidente alusión a Casanova– juega con sus muñecas maniquíes en *Le grand cérémonial*. Éste es a su vez azotado por su madre, no con el afán de castigarlo sino por puro ludismo.

La flagelación es sin duda una constante en muchas de las obras del autor. En *Le couronnement* uno de los personajes quie-

⁷⁶⁶ Arrabal, Fernando, *Théâtre X. Bella Ciao. La guerre de mille ans. Sur le fil ou La ballade du train fantôme. Jeunes barbares d'aujourd'hui*, Paris, Christian Bourgois, 1976.

re saber la razón que les incita a darse latigazos y otro responde «c'est un jeu»⁷⁶⁷ hasta el punto de que Fildó y Libbé, personajes de *Oraison*, matan a un niño para divertirse, pero ambos quedan decepcionados por la brevedad del placer obtenido: «on ne s'est amusé qu'un instant».⁷⁶⁸

A través de un humor especial, claramente vitriólico y que roza los límites de lo soportable, los autores pánicos, tanto Topor en sus obras literarias y en sus dibujos, como Jodorowsky en sus películas y en sus cómics, como Arrabal en su narrativa y en su teatro, supieron edificar un mundo *otro*, radicalmente original y novedoso en la historia de la literatura y del arte del siglo pasado.

Una visión de la vida que no intenta acallar, subyugar o eludir los tabúes que, a modo de fronteras infranqueables, de trampas de la moral, nos tiende nuestra sociedad. Un universo que da debida cuenta del lado monstruoso de la existencia como parte integrante de ser humano.

Por eso mostramos en este trabajo nuestra aquiescencia sin condiciones ante Roland Topor cuando afirma que no es ningún cínico y que cree en la fuerza de los sentimientos.

Al utilizar el humor como un revulsivo social, los autores pánicos –y quizá en mayor grado Topor por ser más virulento– siempre se han tenido que enfrentar a la incompreensión de los

⁷⁶⁷ Arrabal, Fernando, *Théâtre III. Le couronnement. Le grand cérémonial. Concert dans un œuf. Cérémonie pour un Noir assassiné*, Paris, Julliard, 1965, p. 39.

⁷⁶⁸ Arrabal, Fernando, *Théâtre I. Oraison. Les deux bourreaux. Fando et Lis. Le cimetière des voitures*, Paris, Julliard, coll. Les lettres nouvelles, dirigée par Maurice Nadeau, 1958, p. 28.

demás que los han tachado de cierta complacencia morbosa en el tratamiento de los temas analizados.

Acabaremos esta última parte de nuestro estudio temático recordando que una gran parte de nuestro trabajo, fundado en la empatía, ha intentado darle la razón de modo simbólico a Topor y demostrar que hay gente capaz de comprender lo que dicen los pánicos, que siente lo que expresan, que lee lo que escriben y que esto les tranquiliza.

Se podría afirmar que existe entre esas personas una conivencia, un lenguaje, la expresión de un estado que se define por el rechazo de un tipo de modelos, de una forma de arte o de sociedad.

Topor necesitaba no sentirse aislado o esquizofrénico al pensar que ni somos santos, ni queremos a todo el mundo, que hay gente a la que odiamos, hay gente a la que tememos y otros que nos dan pavor.

Por esta razón y de forma febril los autores pánicos sienten la necesidad de buscar aliados. A fin de cuentas lo que hacen «ce n'est rien d'autre qu'une quête d'alliés»⁷⁶⁹ en esa lucha sin armas, en ese combate irónico, lúdicamente cruel, de la literatura y el arte.



⁷⁶⁹ Topor, Roland, *Courts termes*, *Op. cit.*, pp. 21-22.

{12}. GALERÍA PÁNICA

{12.1}. FERNANDO ARRABAL

BAJO el interés pánico por el autoconocimiento y la hermenéutica del yo, especialmente de los recovecos más profundos de la existencia interior, Arrabal no pasó por alto las posibilidades del autorretrato pictórico como instrumento de desvelamiento y conocimiento.

Entre 1962 y 1968 realizó, en colaboración con los pintores Luis Arnaiz Salinas, Rafael García Crespo y Fernando San Martín Félez,⁷⁷⁰ un total de veinte autorretratos que podemos calificar de pánicos, mediante un complejo proceso creativo en el que se mezclaba el proyecto del propio Arrabal –croquis

⁷⁷⁰ Para una información más exhaustiva, véase la tesis ya mencionada de José Vicente Martín Martínez, *Retratos de Fernando Arrabal: entre la pintura de encargo y la teoría del grupo «pánico»*, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamento de pintura. Tesis dirigida por el Doctor Don Inocencio Galindo Mateo. Valencia, 1996.

dibujados por él mismo, documentación visual (fotos, grabados...) e indicaciones y anotaciones escritas—, con las aportaciones personales de los pintores, dando así cabida a la intervención del azar en el proceso creativo algo importante para la estética pánica.

Si la forma de concebir los autorretratos es cercana a la manera de proceder del *collage* surrealista, en la que la irrupción de diversos fragmentos de la realidad inconexos, al igual que en los sueños, generan una surrealidad, Arrabal prefiere adscribirse al modo de trabajar de Magritte o Dalí cuyas obras son «collages pintados». La pintura confiere una unidad a la diversidad de elementos, una estructura interna que armoniza lo opuesto, lo contradictorio y paradójico, un orden, que bajo el aparente desorden, debe tener la obra pánica.

El estilo elegido por Arrabal es, desde el punto de vista formal, la pintura figurativa académica, más en concreto la pintura pompier del siglo XIX, que también fue muy del agrado de Dalí, y desde un punto de vista conceptual un simbolismo de clara raigambre surrealista.

Con ello Arrabal pone de manifiesto su aversión y rechazo a las tendencias abstractas que dominaban el contexto artístico contemporáneo francés e internacional. Hay que recordar también que el período en el que se realizaron las primeras obras coincide con el contacto con los cenáculos surrealistas parisinos que acogieron de forma positiva las aportaciones del Grupo Pánico, aunque los pánicos, como ya hemos explicado, se escindieran de los bretonianos por su dogmatismo e intolerancia.

La presencia del autor y de su mundo interior en cada una de las pinturas es el hilo conductor de este corpus pictóri-

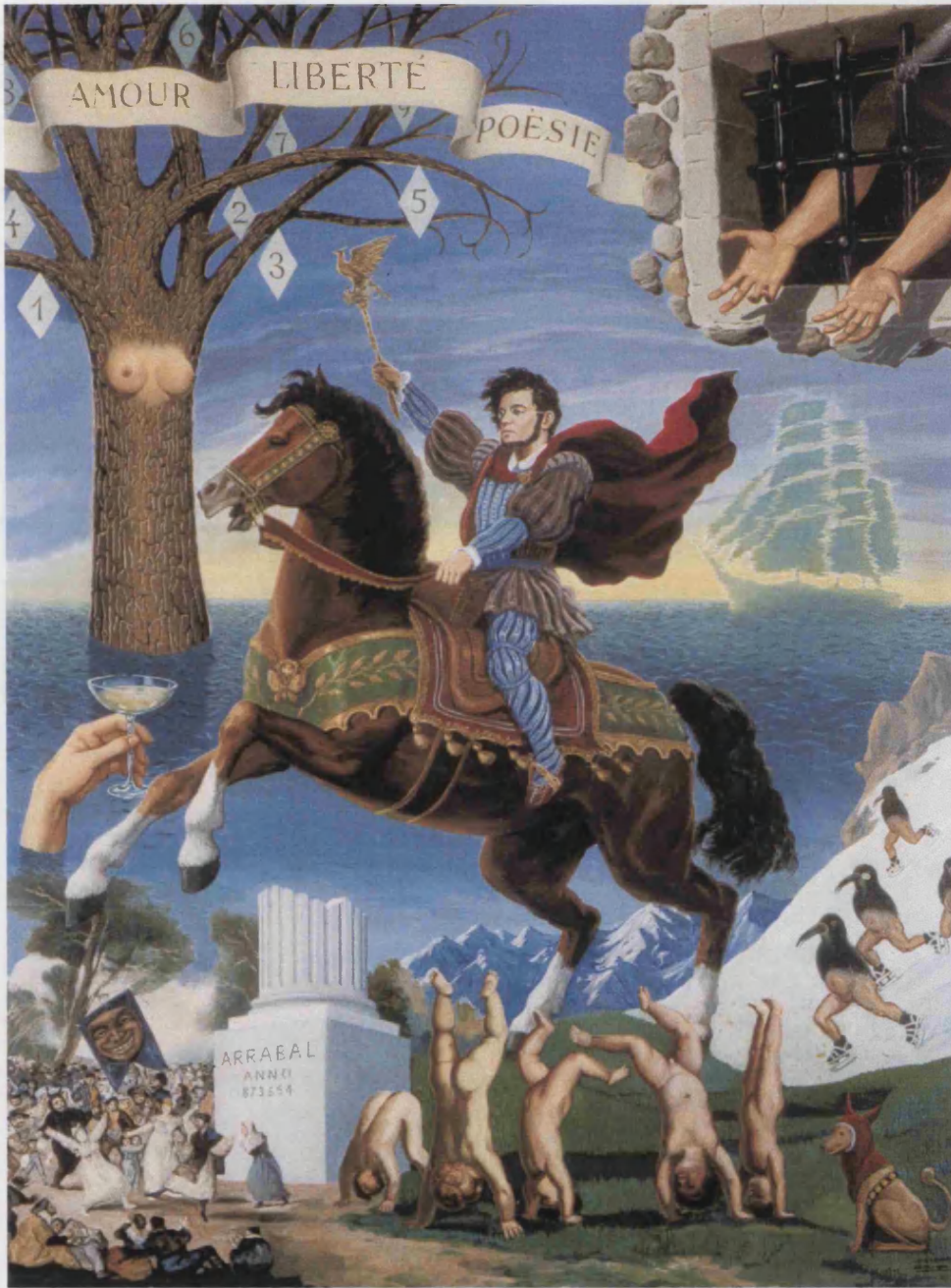
co poblado de imágenes que subvierten la lógica de la realidad empírica, en las que se producen asociaciones aparentemente inverosímiles, metamorfosis monstruosas e inquietantes y en las que, al igual que en su obra literaria, la sexualidad más mórbida desde el punto de vista de los valores sociales establecidos, el narcisismo, la historia familiar, la mitología y las referencias a otras obras artísticas del pasado son una constante.

A continuación especificaremos los títulos de los cuadros, así como el autor y el año de realización.

- [1]. *Arrabal combattant sa mégalomanie*, Luis Arnaiz, 1963.
- [2]. *Arrabal décapitant Narcisse*, Luis Arnaiz, 1964.
- [3]. *Arrabal célébrant la cérémonie de la confusion*, Luis Arnaiz, 1964
- [4]. *La naissance d'Arrabal*, Luis Arnaiz, 1965.
- [5]. *Arrabal adoré par les géantes et menacé par l'immortalité*, Rafael García Crespo, 1965.
- [6]. *Arrabal montre à Arrabal géant l'arbre Arrabal, observés par Arrabal roc*, Rafael García Crespo, 1965.
- [7]. *Anatomie expliquée d'Arrabal*, S. M. Félez, 1965.
- [8]. *Fernando et Luce séduits par leurs corps échangés*, Rafael García Crespo, 1966.
- [9]. *Arrabal sauvé par le phœnix*, Rafael García Crespo, 1966.
- [10]. *Arrabal sauvé par le phœnix*, S. M. Félez, 1966.
- [11]. *Arrabal laché par la géante*, S. M. Félez, 1966.
- [12]. *Arrabal calomnié descend aux enfers*, Rafael García Crespo, 1967.
- [13]. *L'extravagante réussite de Jésus-Christ, Karl Marx et William Shakespeare*, Rafael García Crespo, 1967.

- [14]. *Arrabal et la femme-messie contemplés par la truie*, S. M. Félez, 1967.
- [15]. *Arrabal mystique essayant d'appivoiser sa libido*, S. M. Félez, 1967.
- [16]. *Arrabal dans la nuit des singes papillons rêve de paternité*, S. M. Félez, 1967.
- [17]. *Arrabal enfant refusant le festin*, S. M. Félez, 1967.
- [18]. *Arrabal châtré par l'âne biblique*, S. M. Félez, 1967.
- [19]. *Arrabal Prométée*, S. M. Félez, 1968.
- [20]. *Le Labyrinthe*, S. M. Félez, 1968.





[1]. *Arrabal combattant sa mégalomanie*, Luis Arnaiz, 1963.



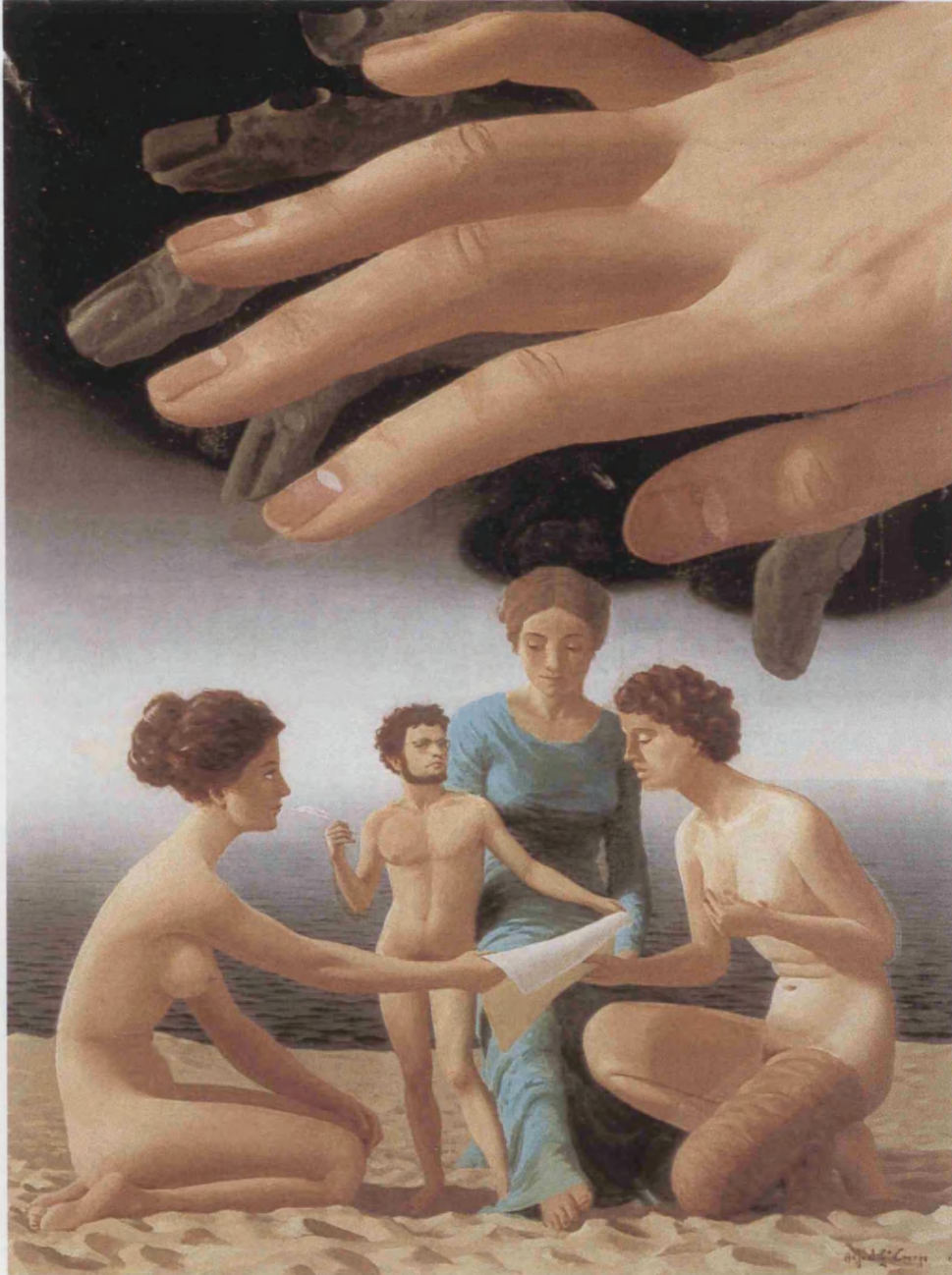
[2]. *Arrabal decapitant Narcisse*, Luis Arnaiz, 1964.



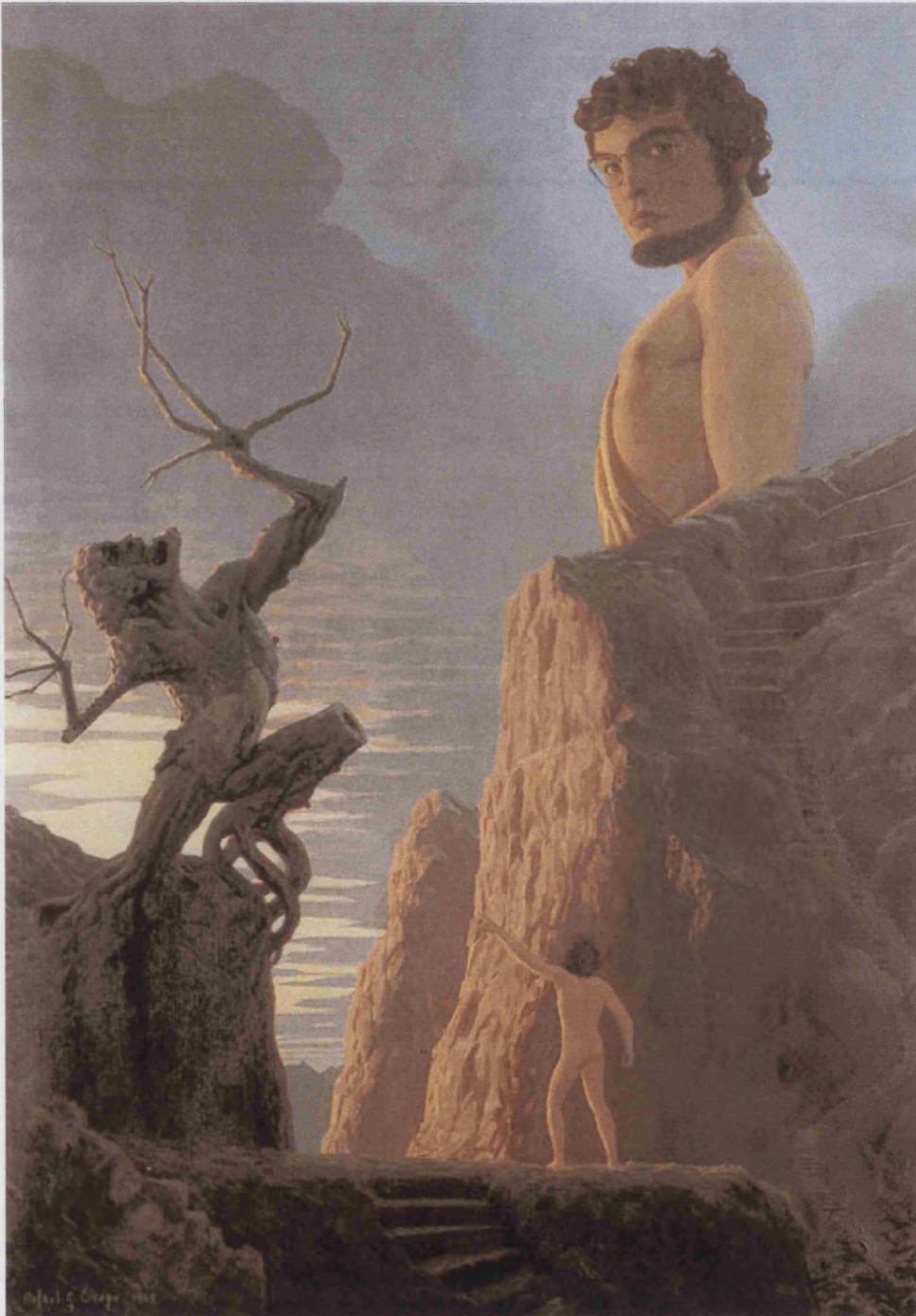
[3]. *Arrabal celebrant la cerimònia de la confusió*, Luis Arnaiz, 1964.



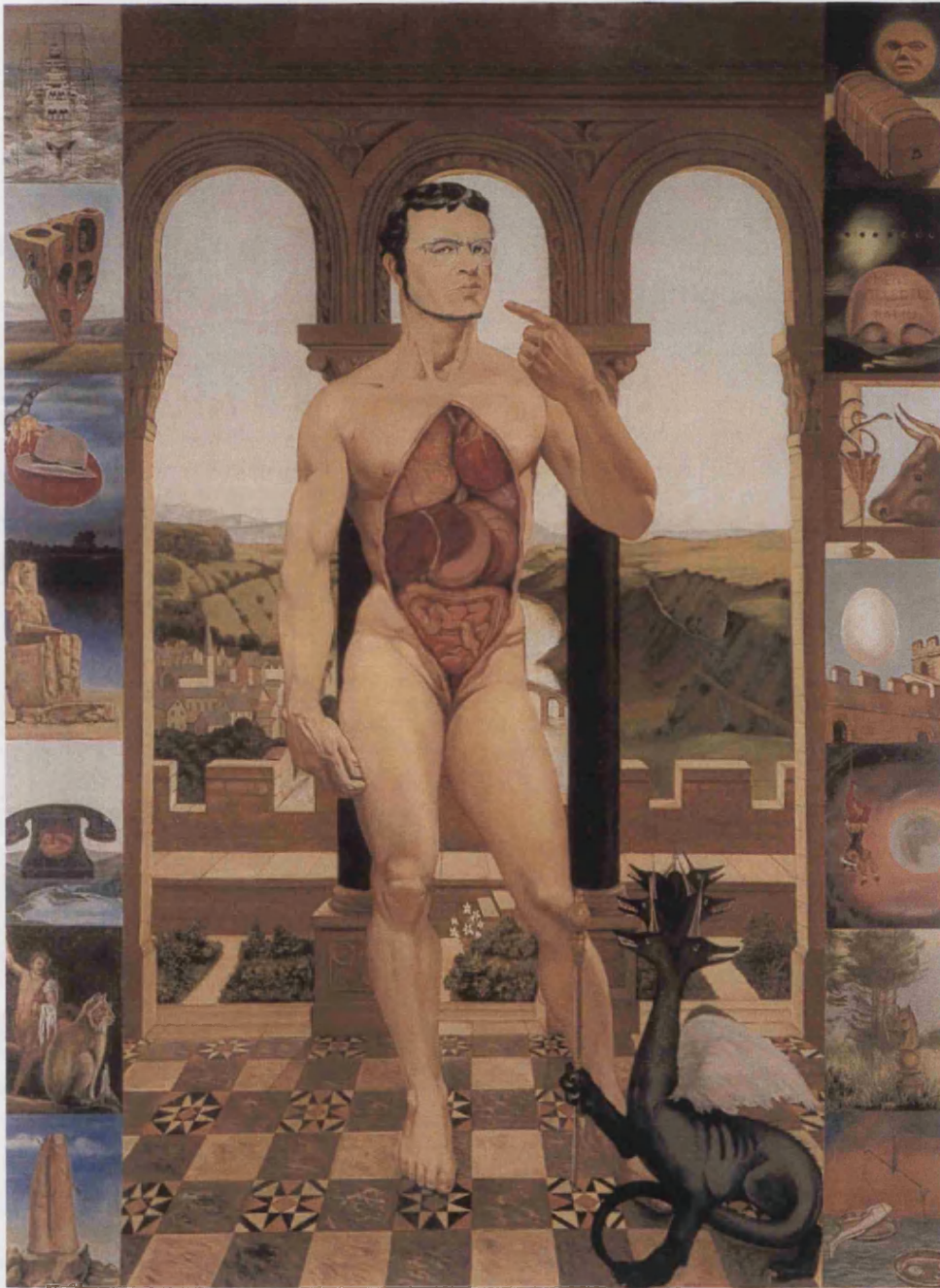
[4]. *La naissance d'Arrabal*, Luis Arnaiz, 1965.



[5]. *Arrabal adoré par les géantes et menacé par l'immortalité*, Rafael García Crespo, 1965.



[6]. *Arrabal montre à Arrabal géant l'arbre Arrabal, observés par Arrabal roc*, Rafael García Crespo, 1965.



[7]. *Anatomie expliquée d'Arrabal*, S. M. Félez, 1965.



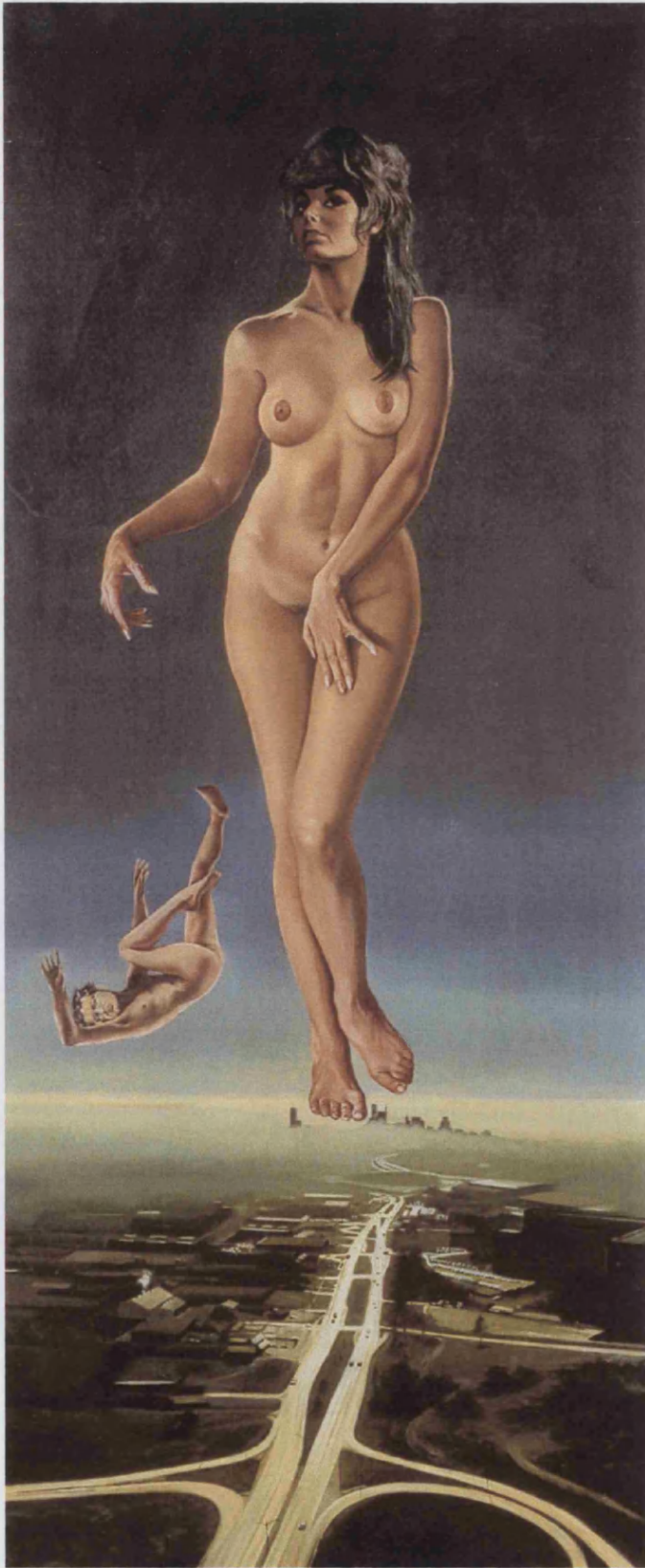
[8]. *Fernando et Luce séduits par leurs corps échangés*,
Rafael García Crespo, 1966.



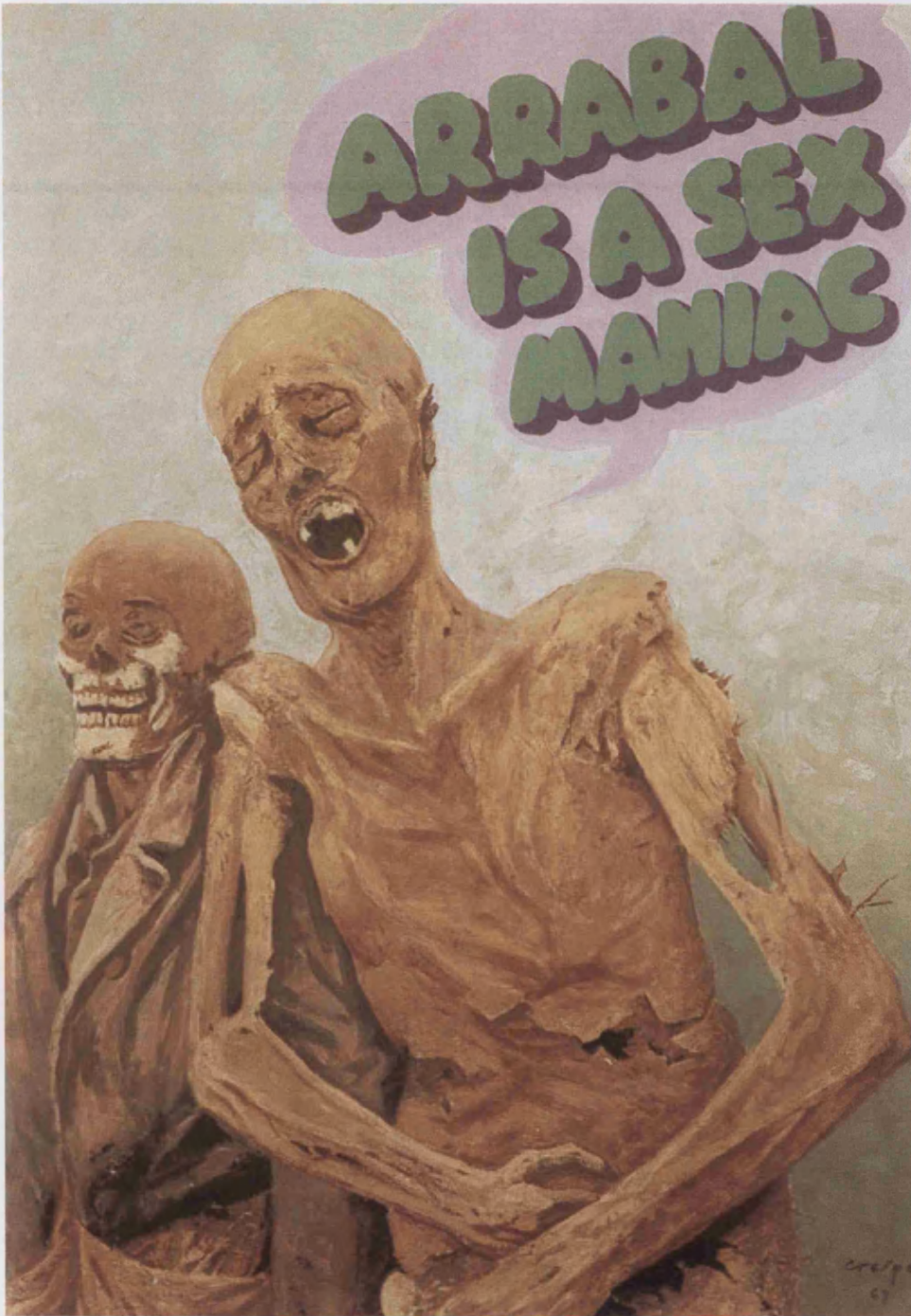
[9]. *Arrabal sauvé par le phœnix*, Rafael García Crespo, 1966.



[10]. *Arrabal salvé par le phoenix*, S. M. Félez, 1966.



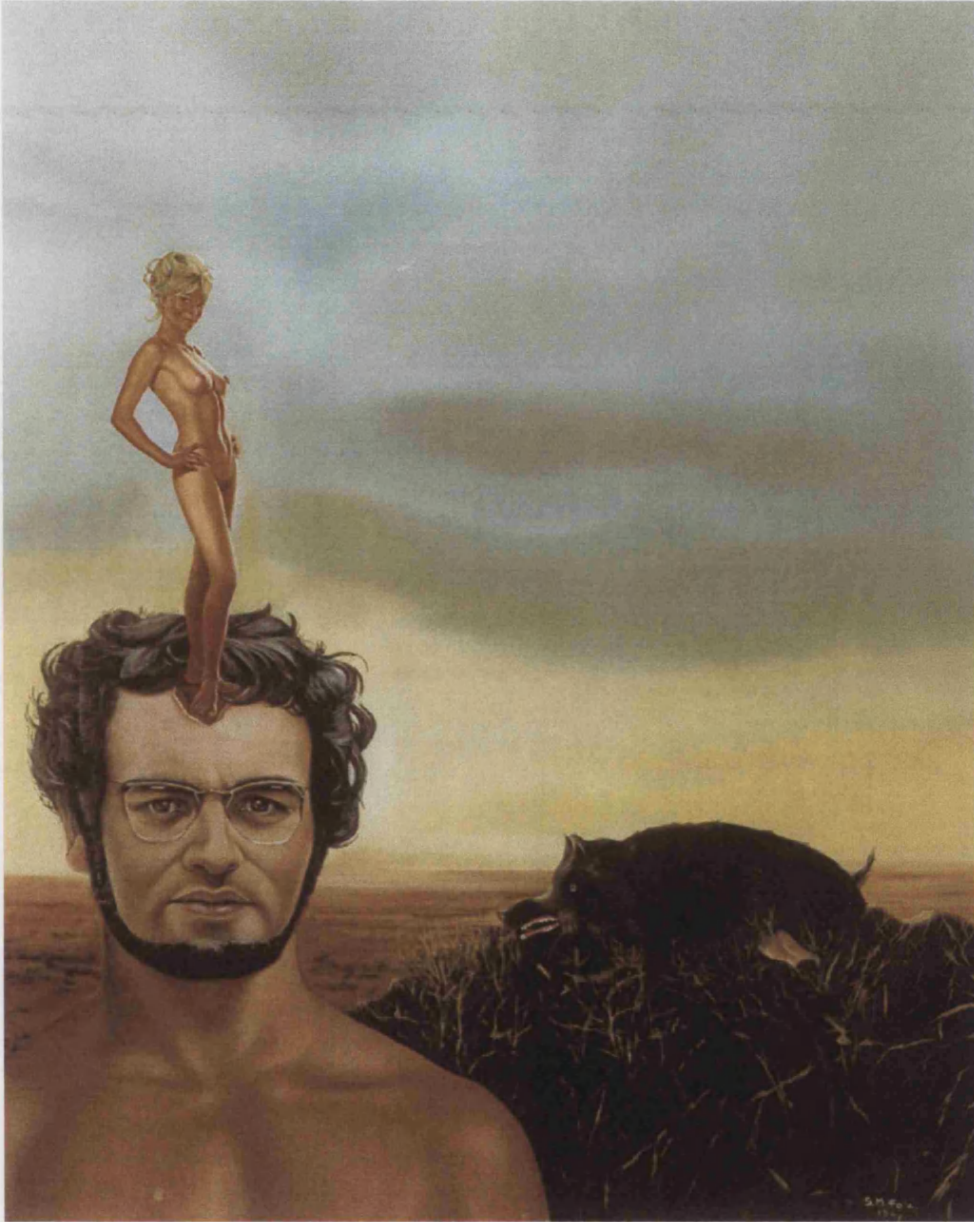
[II]. *Arrabal laché par la géante*, S. M. Félez, 1966.



[12]. *Arrabal calomnié descend aux enfers*, Rafael García Crespo, 1967.



[13]. *L'extravagante réussite de Jésus-Christ, Karl Marx et William Shakespeare*, Rafael García Crespo, 1967.



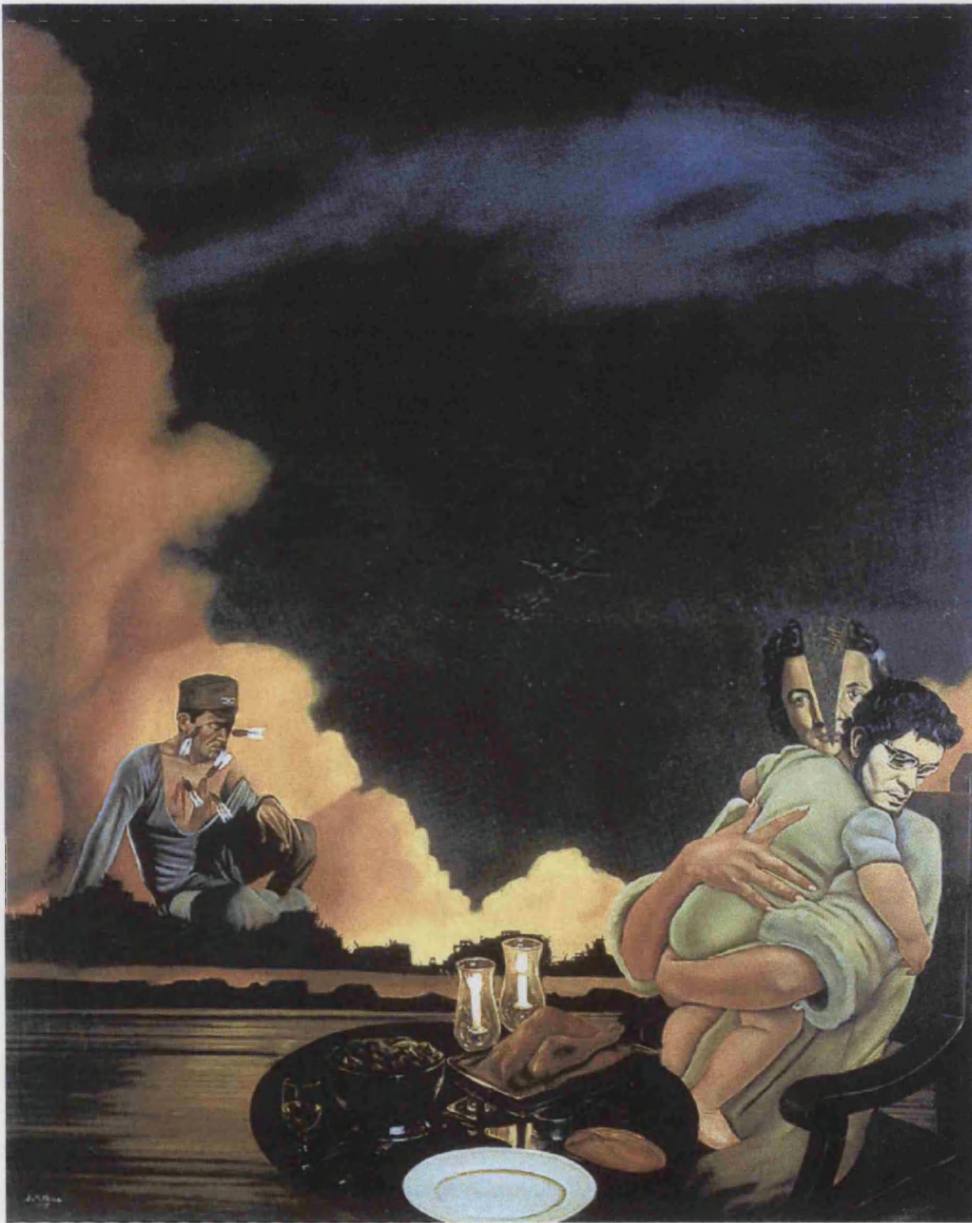
[14]. *Arrabal et la femme-messie contemplés par la truie*, S. M. Félez, 1967.



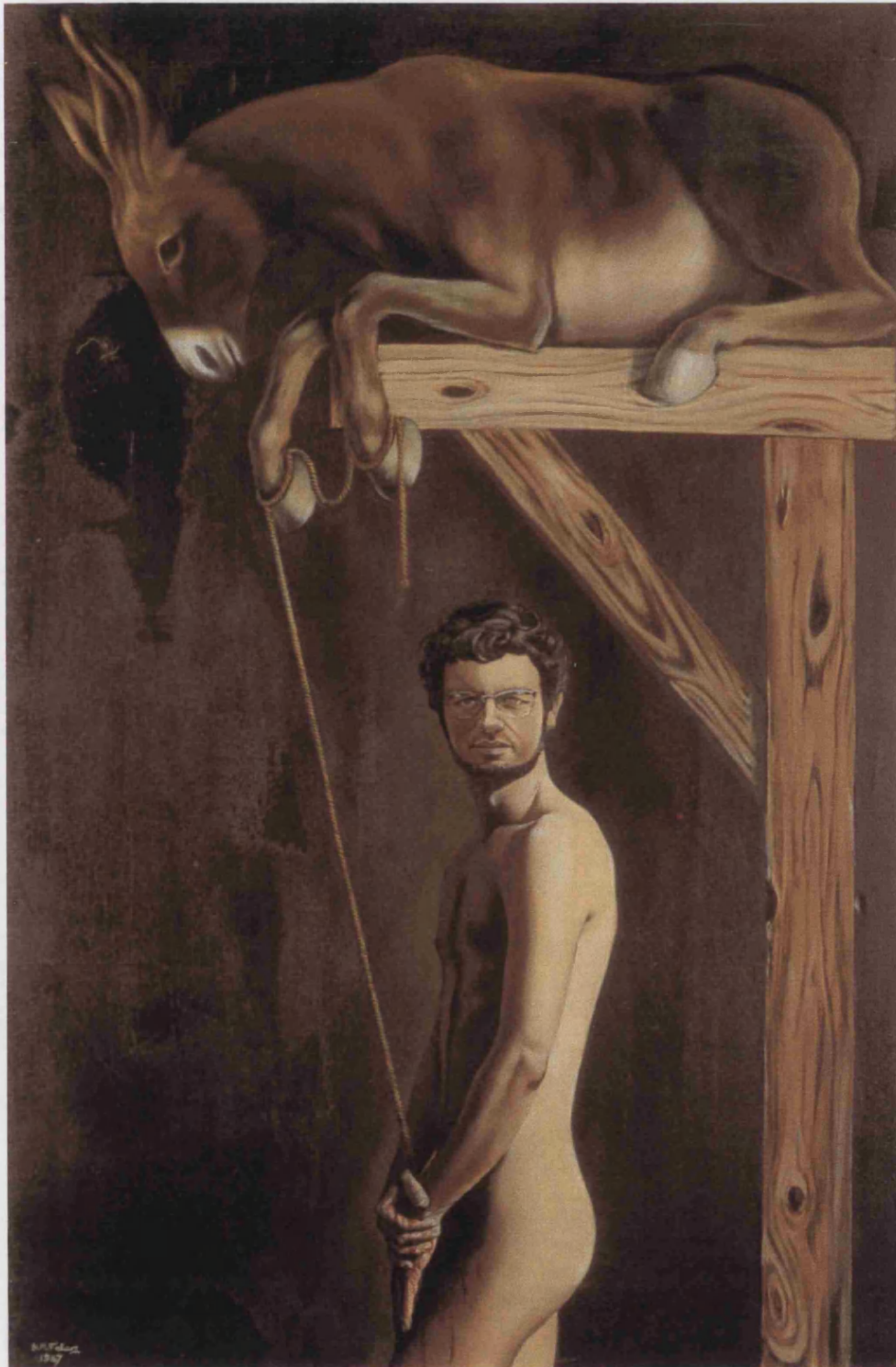
[15]. *Arrabal mystique essayant d'appriivoiser sa libido*, S. M. Félez, 1967.



[16]. *Arrabal dans la nuit des singes papillons rêve de paternité*, S. M. Félez, 1967.



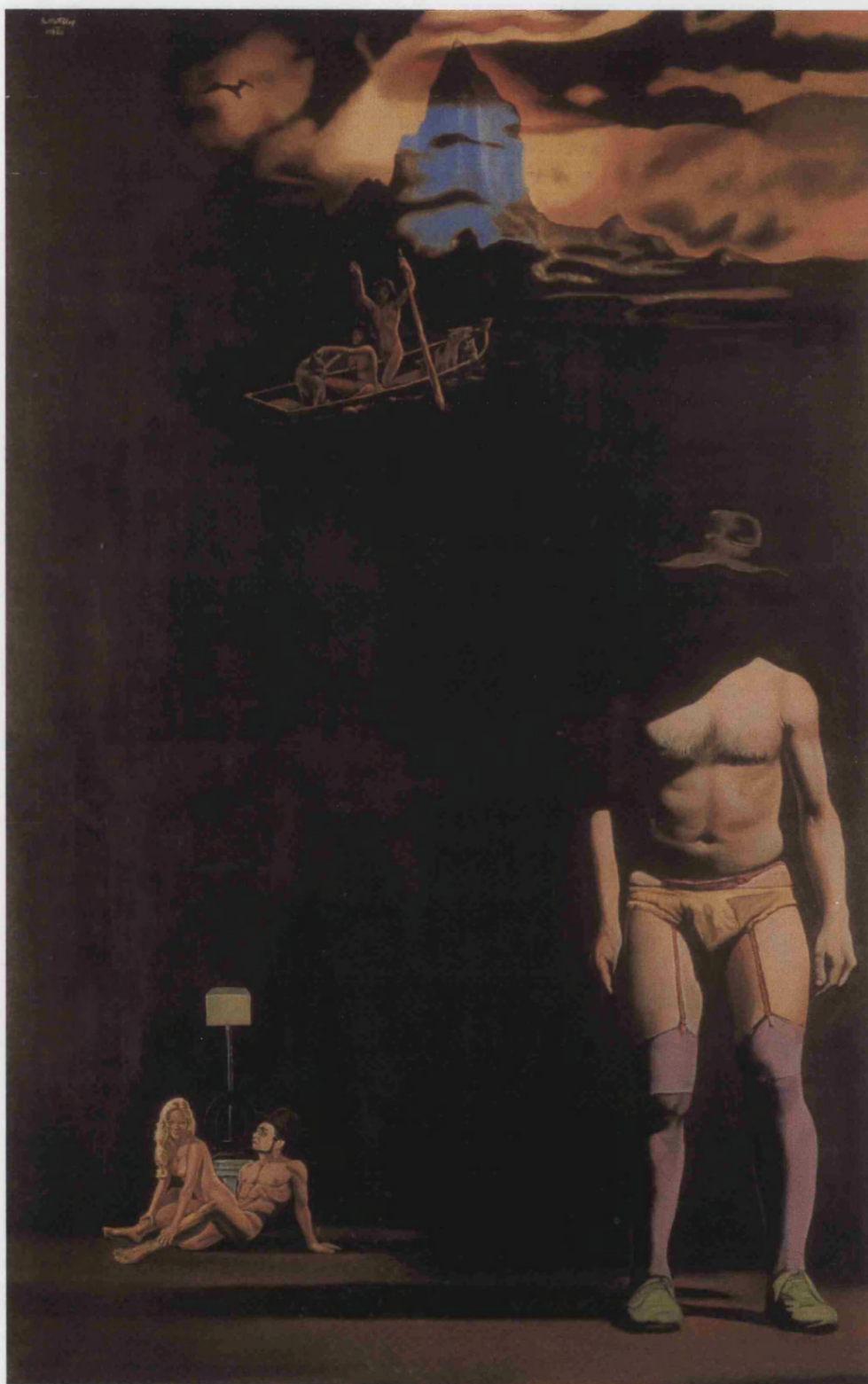
[17]. *Arrabal enfant refusant le festin*, S. M. Félez, 1967.



[18]. *Arrabal châtré par l'âne biblique*, S. M. Félez, 1967.



[19]. *Arrabal Prométée*, S. M. Félez, 1968.



[20]. *Le Labyrinthe*, S. M. Félez, 1968.

[12.2]. ROLAND TOPOR

LA obra artística de Roland Topor es inmensa y heterogénea. Aunque es cierto que su faceta literaria ha sido completamente ignorada por historias y manuales, no se le puede negar su gran importancia dentro del dibujo o del grafismo del siglo pasado. Topor consiguió de manera rotunda imponerse como dibujante e incluso vender muy caros sus dibujos admirables, su fama de gran creador supera fronteras e ideologías. Ha expuesto en los lugares más alejados y variopintos del globo y ha sido objeto de diversas retrospectivas.

Topor, a pesar de ser un literato genial, sigue ostentando el título de dibujante y aunque es precisamente su literatura la que nos ha llevado a sus dibujos –pues la mayoría de sus libros están ilustrados como ya hemos señalado–, hay que decir que es muy probable que en gran parte de los fervientes admiradores de sus dibujos se haya operado el camino contrario.

Desde sus primeros dibujos en los años 60, muchos de ellos publicados en la revista *Hara-Kiri*, hasta sus creaciones más recientes, vemos una clara evolución que va de las figuras solitarias crueles e ingenuas, voluntariamente imperfectas y descuidadas a la creatividad más desbordada, donde se deja patente ese sadomasoquismo poético, esa ebriedad de los sentidos, esa ligereza de la imaginación, esos horizontes fantásticos y fantasmagóricos, esa incursión de lo maravilloso en lo cotidiano, esa permutación de lo físico por lo metafísico. Se

podría decir que hay una tendencia al barroquismo y al virtuosismo con el paso de los años que se acentúa con la aparición del color, la proliferación de detalles y en suma la invitación al sueño y a la metamorfosis. Sin embargo si hay una constante que perdura es sobre todo el desafío de lo que se entiende por buen gusto.

Al contemplar los dibujos de Topor no podemos sino extrañarnos de las acrobacias extraordinarias de su imaginación que contrastan fuertemente con el aspecto falsamente convencional de su estilo.

Vemos que Topor se divierte en explorar el otro lado de la frontera, más allá de las coordenadas perceptibles por la razón o por la anatomía humana. Como ya dijera Ronald Searle,⁷⁷¹ Topor modela lo imperceptible: las leyes de la física, los secretos pensamientos prohibidos, las formas de monstruos desconocidos, la parte grotesca de los mitos. Este es precisamente el mundo de sus *Dessins Panique*, poblado por seres que se nutren de amor –de erotismo o de masoquismo–, que redescubren sus propias extremidades. Un mundo donde lo anormal se convierte en normal, donde los seres se desprenden de su pesadez y adquieren una ligereza insospechada, donde la muerte multiplica sus posibilidades, pero un mundo que encuentra su salvación en el placer y la complacencia con la que el autor se ríe de él. El dibujo toporiano no desprende en absoluto un regocijo exhibicionista sino que muestra las fisuras de nuestros propios pensamientos.

Muchos serían los antecedentes de estos dibujos. Es evidente que El Bosco –y todos esos monstruos salidos de su fér-

⁷⁷¹ Véase Sternberg, Jacques, *Topor*, Paris, Seghers, coll. Humour, 1978, p. 31.

til cerebro— planea por toda la producción del autor. Otros grandes artistas como Brueghel o Goya también están presentes. No podemos tampoco dejar de señalar que Topor se sitúa en la posteridad del surrealismo pero lo revitaliza —haciendo que su arte sea radicalmente original—, al aunar el humor negro y las visiones pobladas por el horror y el estupor.

Aquí sólo hemos reflejado una mínima selección de la producción toporiana. Se trata de aquellos dibujos, grabados o *collages* que obedecen a la estética y a la época pánica y que ilustran algunas de las obras que incluimos en nuestro estudio o que están directamente relacionados con los temas abordados. También reproducimos íntegramente obras pánicas como *La vérité sur Max Lampin* [1968], *Dessins* [1968] y *Phallunculi* [1975].

- [1]. Retrato del autor.
- [2]. *La vérité sur Max Lampin* [1968]
- [3]. *La vérité sur Max Lampin*.
- [4]. *La vérité sur Max Lampin*.
- [5]. *La vérité sur Max Lampin*.
- [6]. *La vérité sur Max Lampin*.
- [7]. *La vérité sur Max Lampin*.
- [8]. *La vérité sur Max Lampin*.
- [9]. *La vérité sur Max Lampin*.
- [10]. *La vérité sur Max Lampin*.
- [11]. Obra grabada. Reproducida en *Rumsteak. Morceaux Choisis*.
- [12]. *Rumsteak. Morceaux Choisis*.
- [13]. *Rumsteak. Morceaux Choisis*.
- [14]. *Rumsteak. Morceaux Choisis*.
- [15]. *Rumsteak. Morceaux Choisis*.

- {16}. *Rumsteak. Morceaux Choisis.*
- {17}. *Rumsteak. Morceaux Choisis.*
- {18}. *Rumsteak. Morceaux Choisis.*
- {19}. Obra grabada. Crueldad.
- {20}. Obra grabada. Sexualidad.
- {21}. Obra grabada. Sexualidad.
- {22}. Obra grabada. Sexualidad.
- {23}. Obra grabada. Sexualidad.
- {24}. Obra grabada. Sexualidad.
- {25}. Obra grabada. Sexualidad.
- {26}. Obra grabada. Sexualidad.
- {27}. Obra grabada. Sexualidad.
- {28}. Collage. Sexualidad.
- {29}. Obra grabada. Sexualidad.
- {30}. Obra grabada. Cuerpo.
- {31}. Obra grabada. Monstruosidad.
- {32}. Collage. Blasfemia.
- {33}. *Dessins* [1968].
- {34}. *Dessins.*
- {35}. *Dessins.*
- {36}. *Dessins.*
- {37}. *Dessins.*
- {38}. *Dessins.*
- {39}. *Dessins.*
- {40}. *Dessins.*
- {41}. *Dessins.*
- {42}. *Dessins.*
- {43}. *Dessins.*
- {44}. *Dessins.*
- {45}. *Dessins.*

GALERÍA PÁNICA

[46]. *Dessins*.

[47]. *Dessins*.

[48]. *Dessins*.

[49]. *Phallunculi* [1975].

[50]. *Phallunculi*.

[51]. *Phallunculi*.

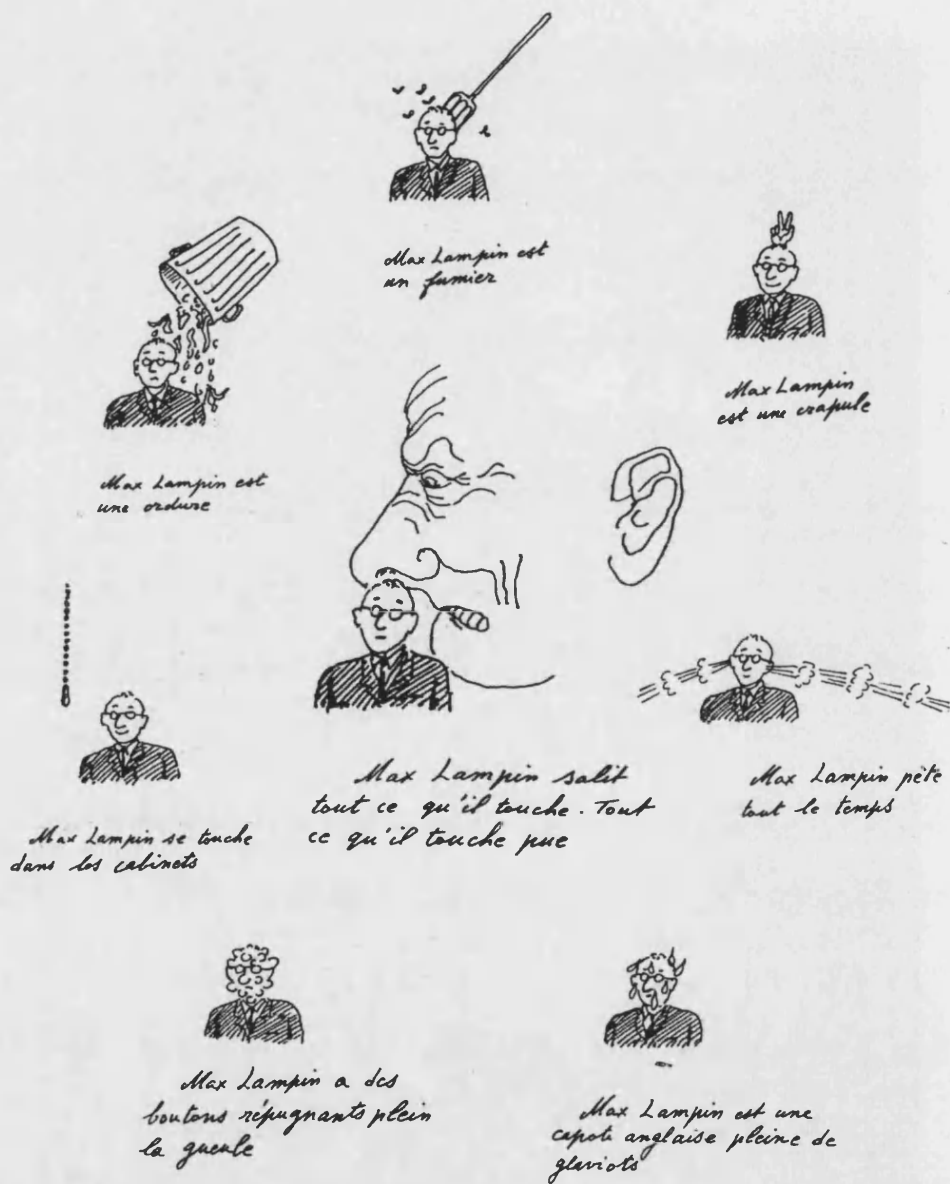
[52]. *Phallunculi*.

[53]. *Phallunculi*.





[1]. Retrato del autor.



[2]. La vérité sur Max Lampin [1968]



Max Lampin repand
une odeur infecte autour de lui



et les Max Lampin
crève charogne



Max Lampin est
une ordure de fumier de
saloperie de merde



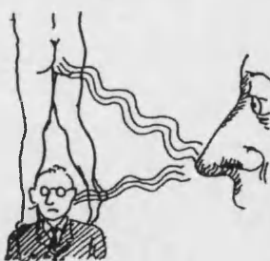
Max Lampin chic
partout



Max Lampin est un
voleur, un monchard, un SS



Max Lampin canaille
aux mains rouges de sang



Max Lampin que
des oreilles et des narines
comme du cul

[3]. La vérité sur Max Lampin.



Max Lampin a la chiasse
parce qu'il a bouffé trop de
merde



Max Lampin a des
morpions qui lui bouffent la
tête



Max Lampin gros cul
(cuisse molles)



Max Lampin crapule ordure
qui donne envie de dégueuler à
tout le monde



Max Lampin foutu con
sent le purin



Max Lampin con au
cul moussi



Max Lampin a une tête
de nocud qui dégoûline de
sperme rance



Max Lampin bove sur
sa chaise et pissé sur son froc

[4]. La vérité sur Max Lampin.



La mère de Max Lampin est une sale putain ignoble qui se fait enculer par tout le monde



Max Lampin boit de la pissé et se fait sucer par les flics



Max Lampin pue de la jacale et sa langue est pleine de vers



Max Lampin se rentre des canettes de bière dans le cul, et puis il fait la danse du ventre devant la glace

Max Lampin est un sale rat couvert de pustules et de morve



Max Lampin a les yeux pleins de caca le matin, et le soir, ils sont pleins de merde



Max Lampin a la morve qui lui descend dans le cou

[5]. La vérité sur Max Lampin.



Max Lampin charogne
rongée de vermine en train
de mourir



Max Lampin a la tête
pleine de pus



Max Lampin a de la merde
entre les doigts de pied



Max Lampin on te
piqué à la raie



Max Lampin on va te foutre
plein de merde dans la gueule
chic



Max Lampin, sale fumier
on va te crever



Max Lampin on va
te murer la gueule salope



Max Lampin immonde porc
on va te foutre dans la merde avec
du purin jusqu'aux cuisses



Fumier ordure cal crado Max Lampin
criste

[6]. La vérité sur Max Lampin.



Cric dégueulasse salaud
nève chienne Max Lampin



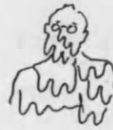
Pine dans le cul merde
enculé Max Lampin



Max Lampin est noir de
crotte grouillant de vers



Max Lampin est plein de
dégueulis



Max Lampin est une raclure
de pissotière, il saigne du cul



On va te chier sur la
langue putain de Max Lampin

Con merdique voluer salaud
Max Lampin dégueulasse



Max Lampin a des étions
à l'intérieur de la tête

[7]. La vérité sur Max Lampin.



Max Lampin est recouvert
de chancres pleins de pus



Max Lampin a le ventre
plein de ténias



Max Lampin dans le cul
d'un merde cuite



Max Lampin tiche le sexe des
vieilles putains grasses sur un
tas de fumier grouillant de
vers blancs



Max Lampin se branle
avec la baguette des chiottes



Max Lampin suce les mouchoirs
sales des tuberculeux

[8]. La vérité sur Max Lampin.

GALERÍA PÁNICA



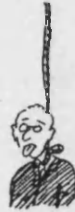
Max Lampin sale ordure qui
se fait enfiler dans les chiottes
par des rats pleins de croûtes



Max Lampin crève ordure



Max Lampin
crève fumier



Max Lampin crève
pourri vende

Max Lampin est couvert
de sperme dégueulé avec de la
merde dans le cul



Max Lampin bouffe ses
croûtes de nez

[9]. La vérité sur Max Lampin.



Max Lampin crève moche à
merde de quoulasse



Max Lampin crève



Max Lampin crève



Max Lampin crève



Max Lampin crève



Max Lampin crève



Max Lampin crève



Max Lampin crève



Max Lampin crève

[10]. *La vérité sur Max Lampin.*



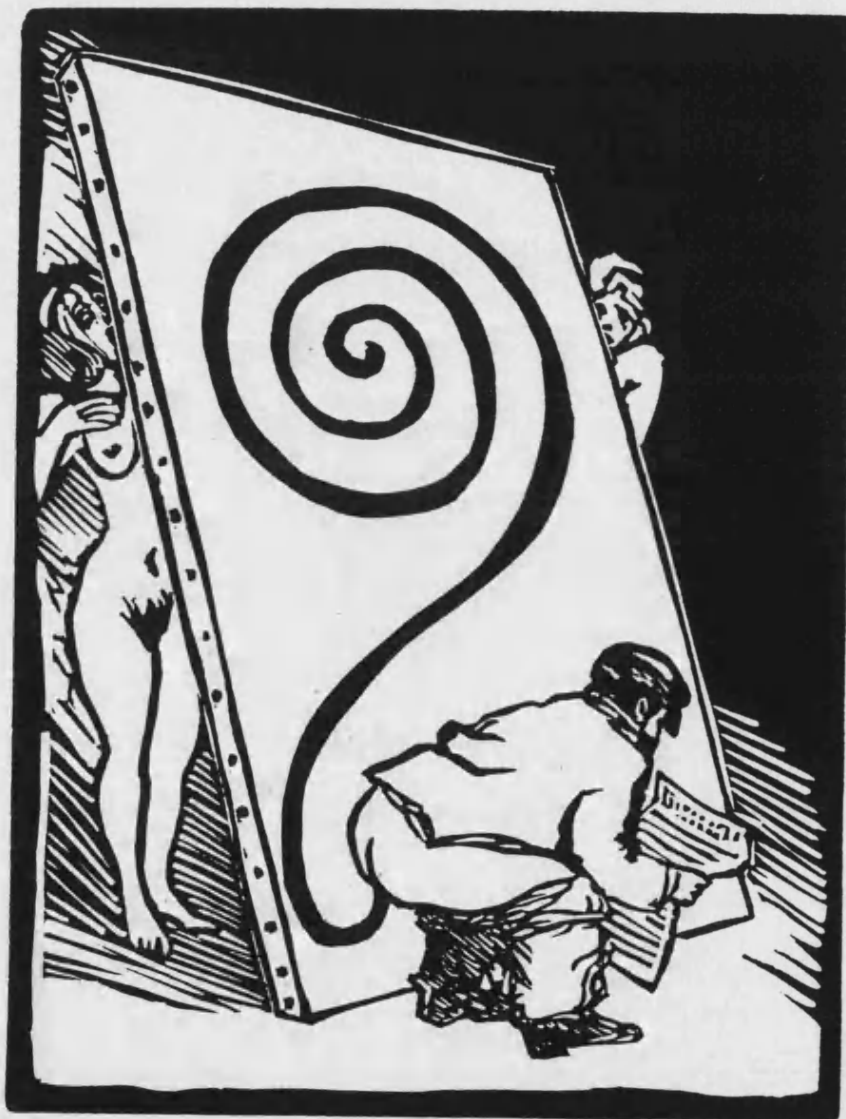
[11]. Obra grabada. Reproducida en *Rumsteak. Morceaux Choisis*.



[12]. *Rumsteak. Morceaux Choisis.*



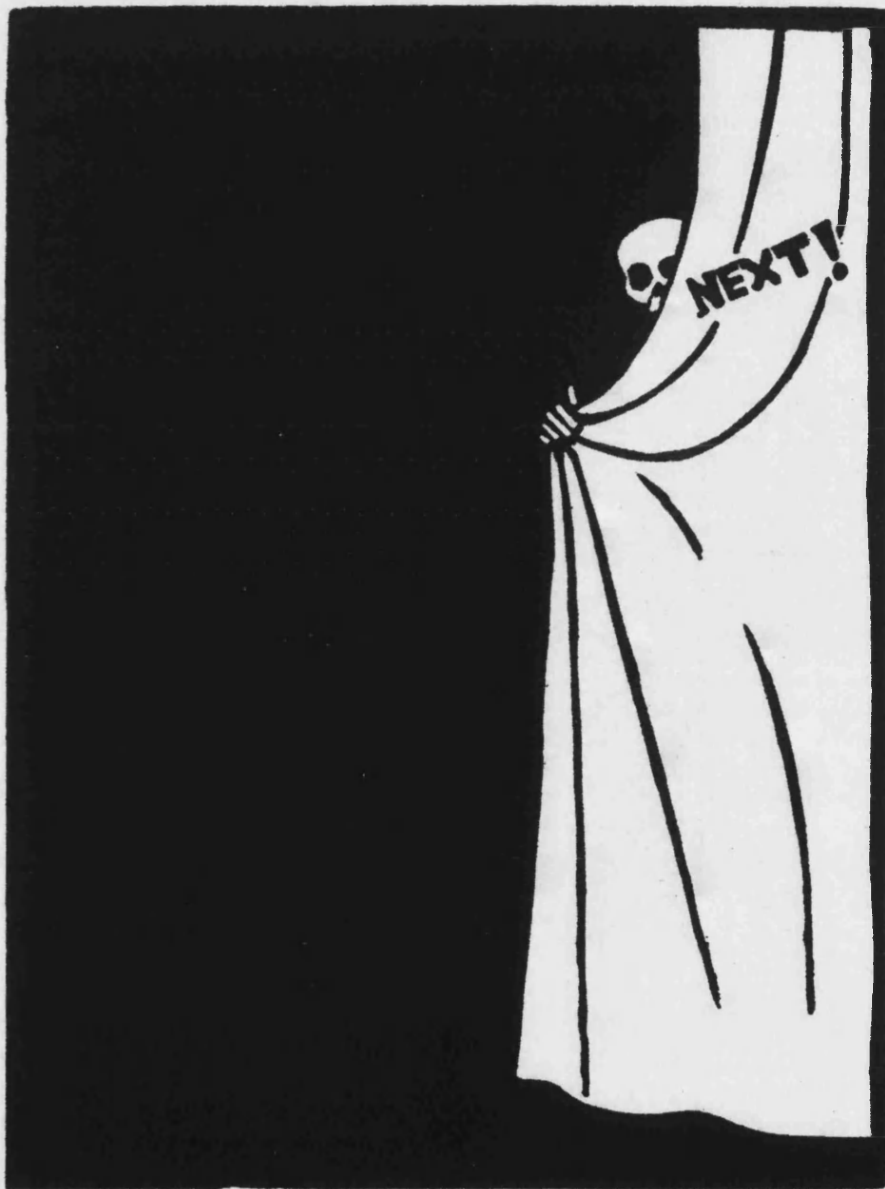
[13]. *Rumsteak. Morceaux Choisis.*



[14]. *Rumsteak. Morceaux Choisis.*



[15]. *Rumsteak. Morceaux Choisis.*



[16]. *Rumsteak. Morceaux Choisis.*



[17]. *Rumsteak. Morceaux Choisis.*



[18]. *Rumsteak. Morceaux Choisis.*



[19]. Obra grabada. Crueldad.



[20]. Obra grabada. Sexualidad.



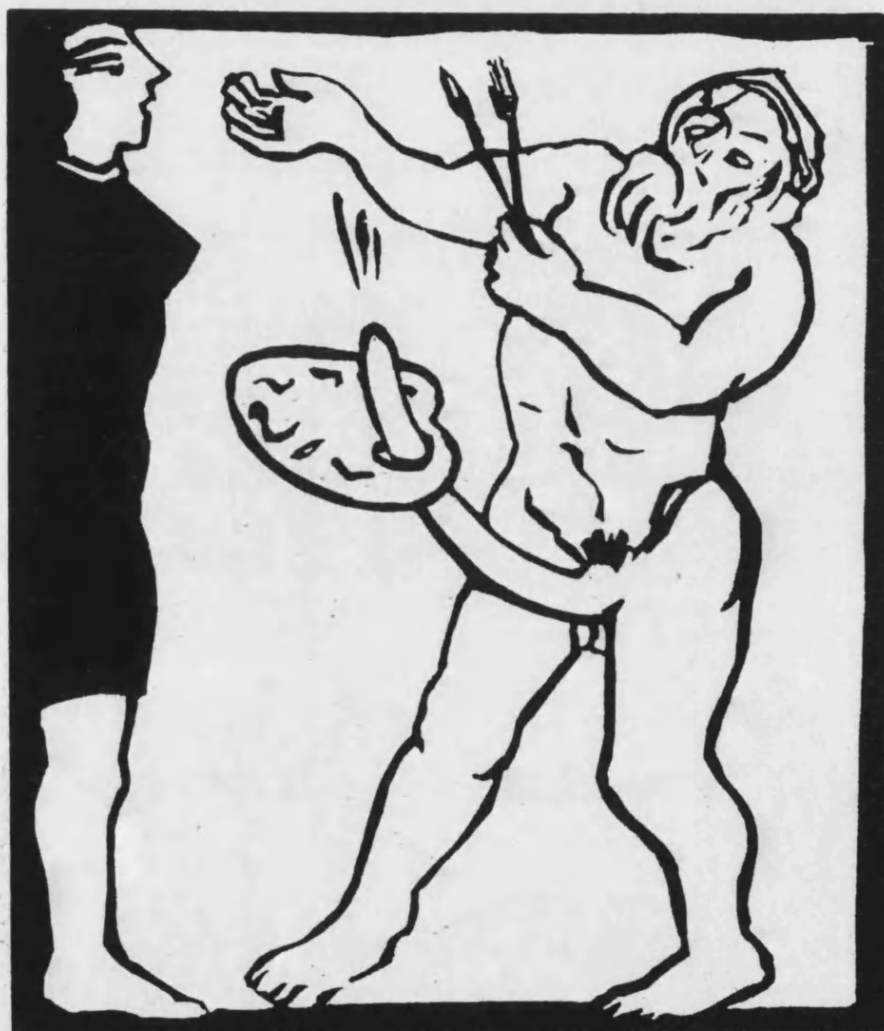
[21]. Obra grabada. Sexualidad.



[22]. Obra grabada. Sexualidad.



[23]. Obra grabada. Sexualidad.



[24]. Obra grabada. Sexualidad.



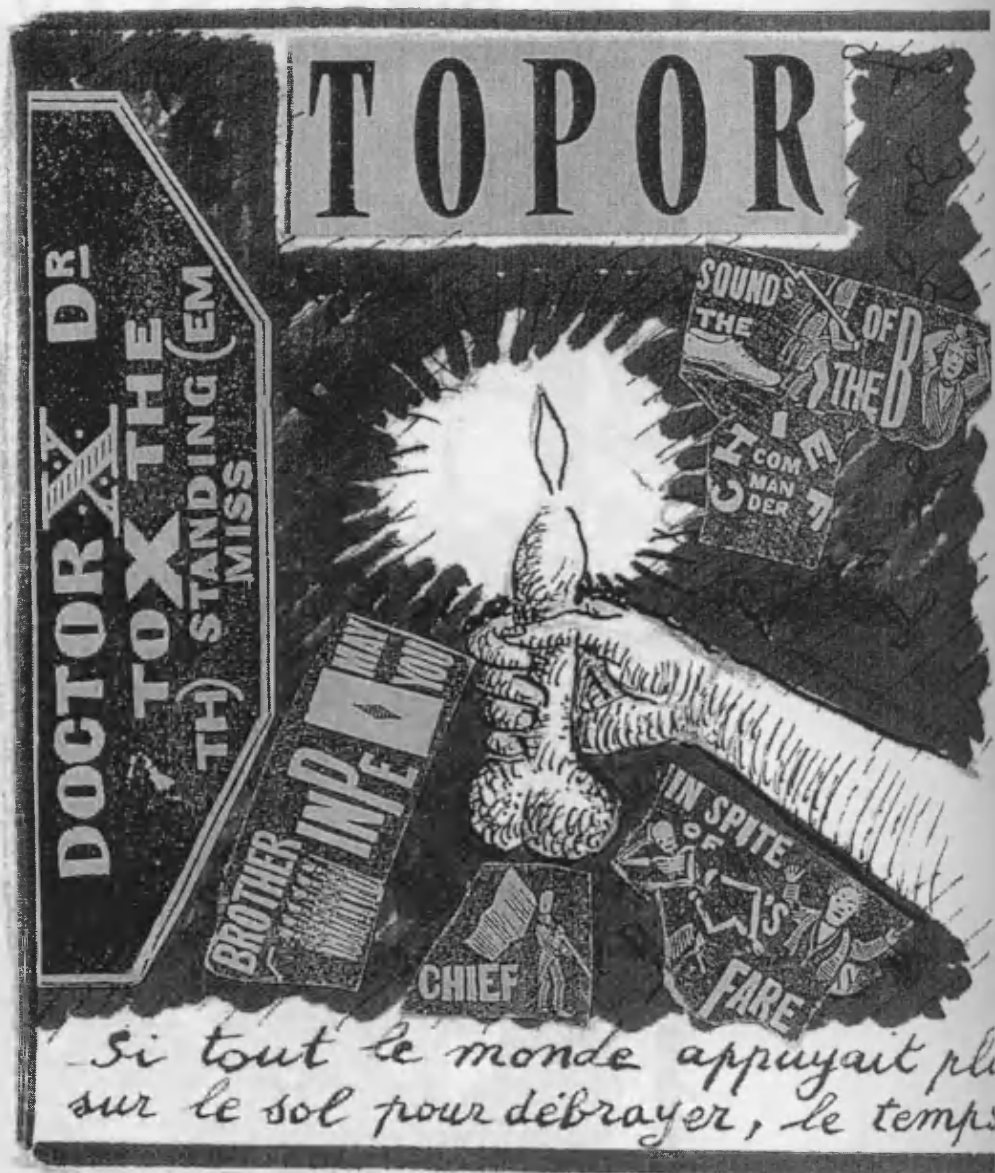
[25]. Obra grabada. Sexualidad.



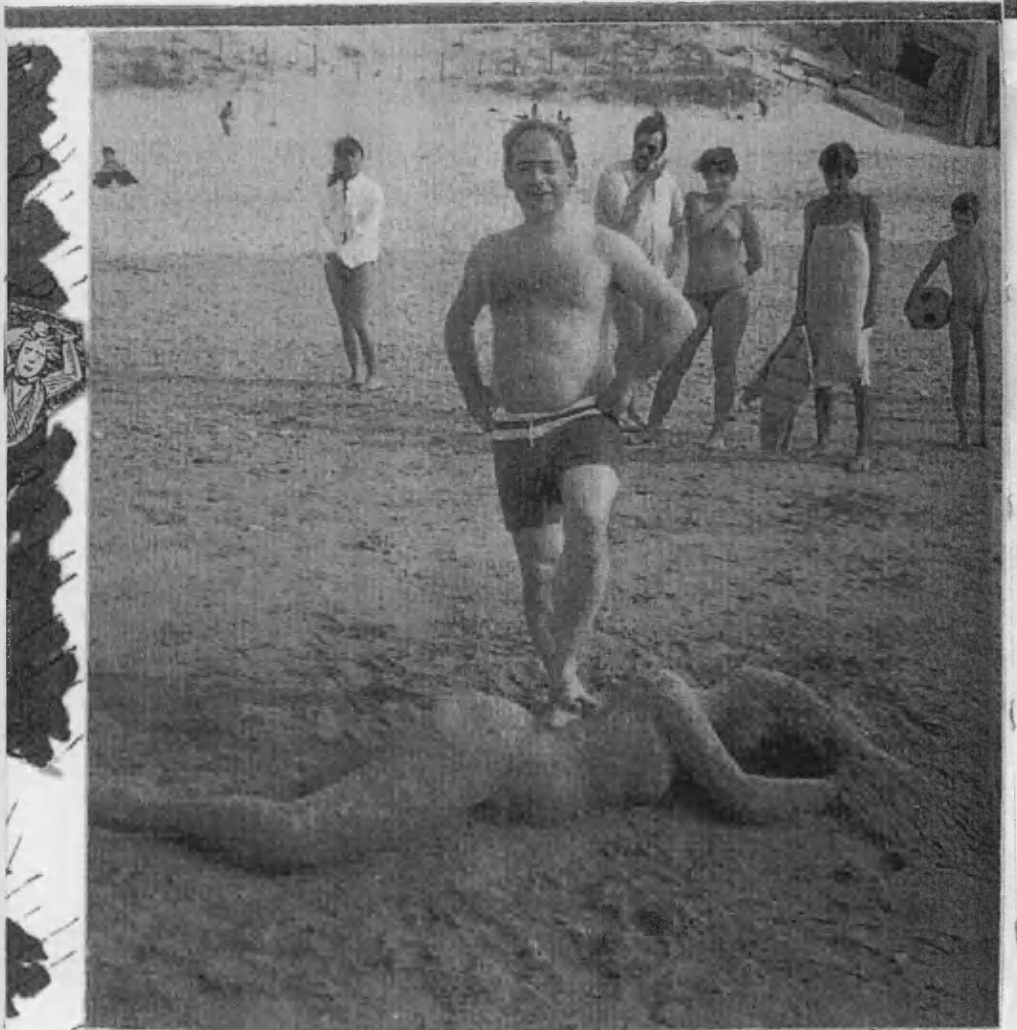
[26]. Obra grabada. Sexualidad.



[27]. Obra grabada. Sexualidad.



[28]. Collage. Sexualidad.



plus fortement du pied gauche
nps passerait moins vite.



[29]. Obra grabada. Sexualidad.



[30]. Obra grabada. Cuerpo.



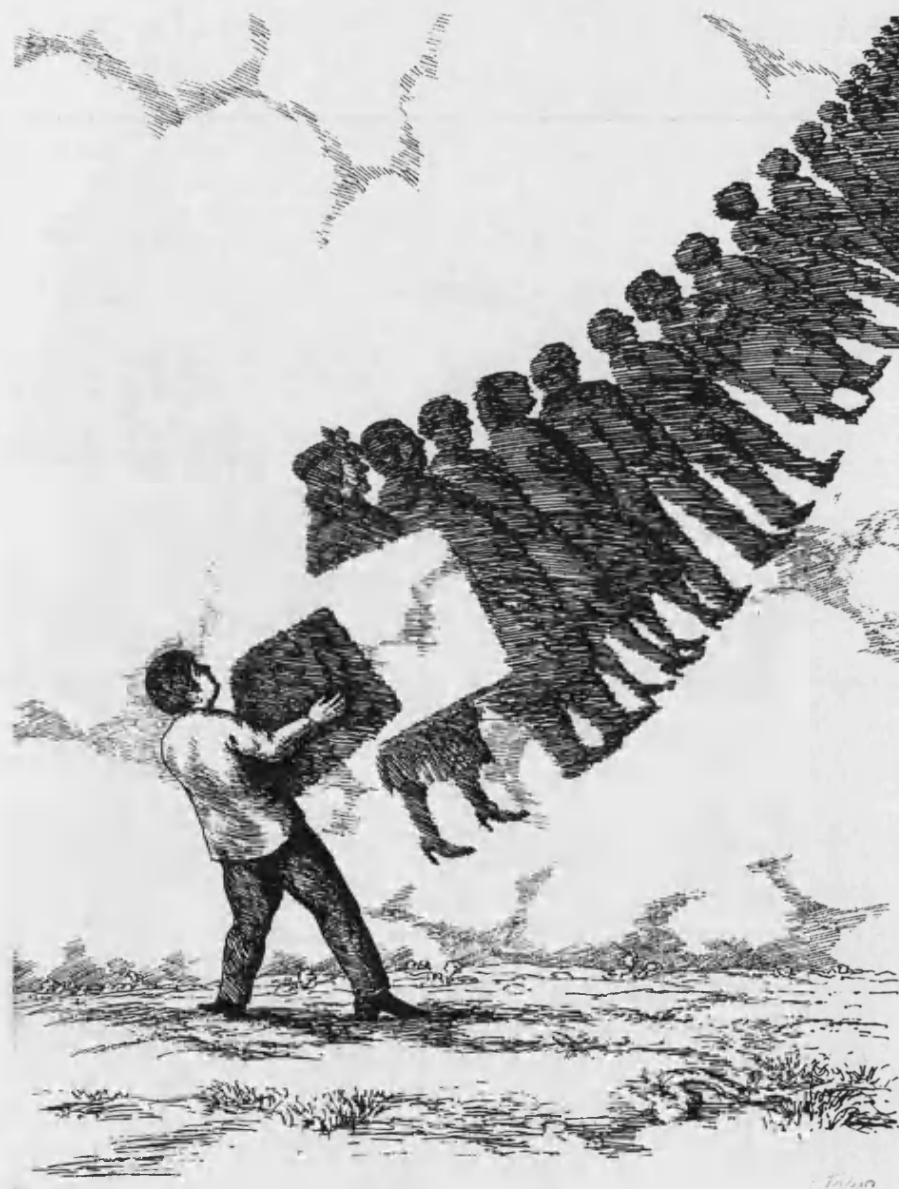
{31}. Obra grabada. Monstruosidad.



[32]. Collage. Blasfemia.



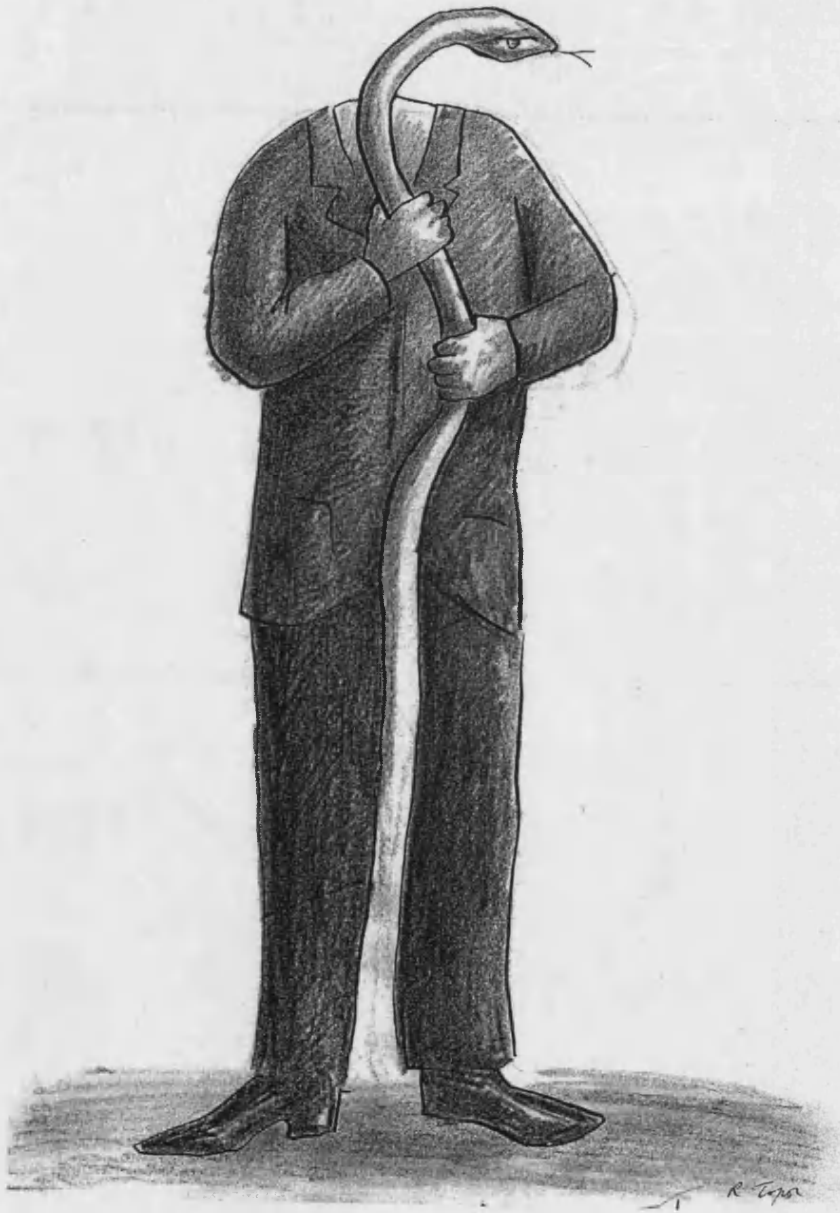
[33]. *Dessins* [1968].



[34]. *Dessins.*



[35]. *Dessins.*

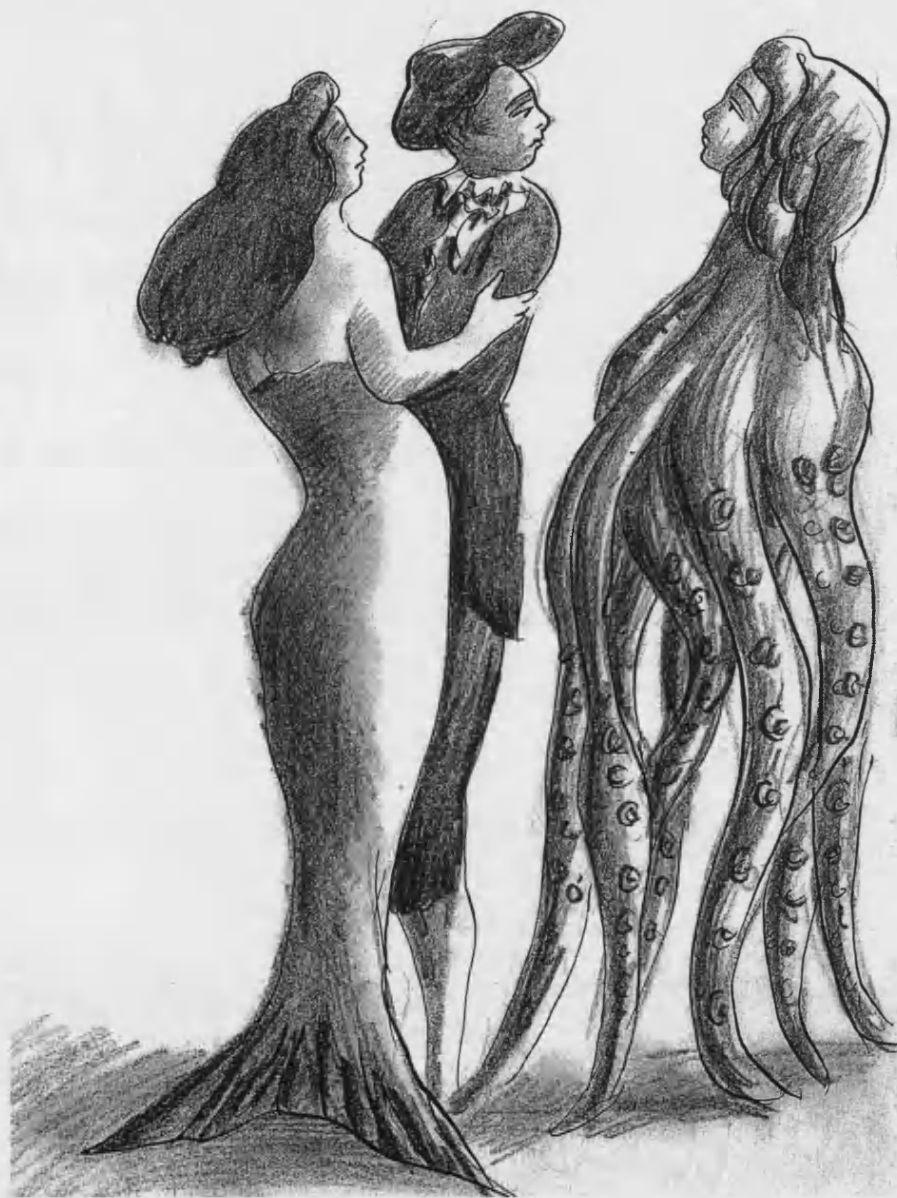


[36]. *Dessins.*



{37}. Dessins.





{38}. *Dessins.*



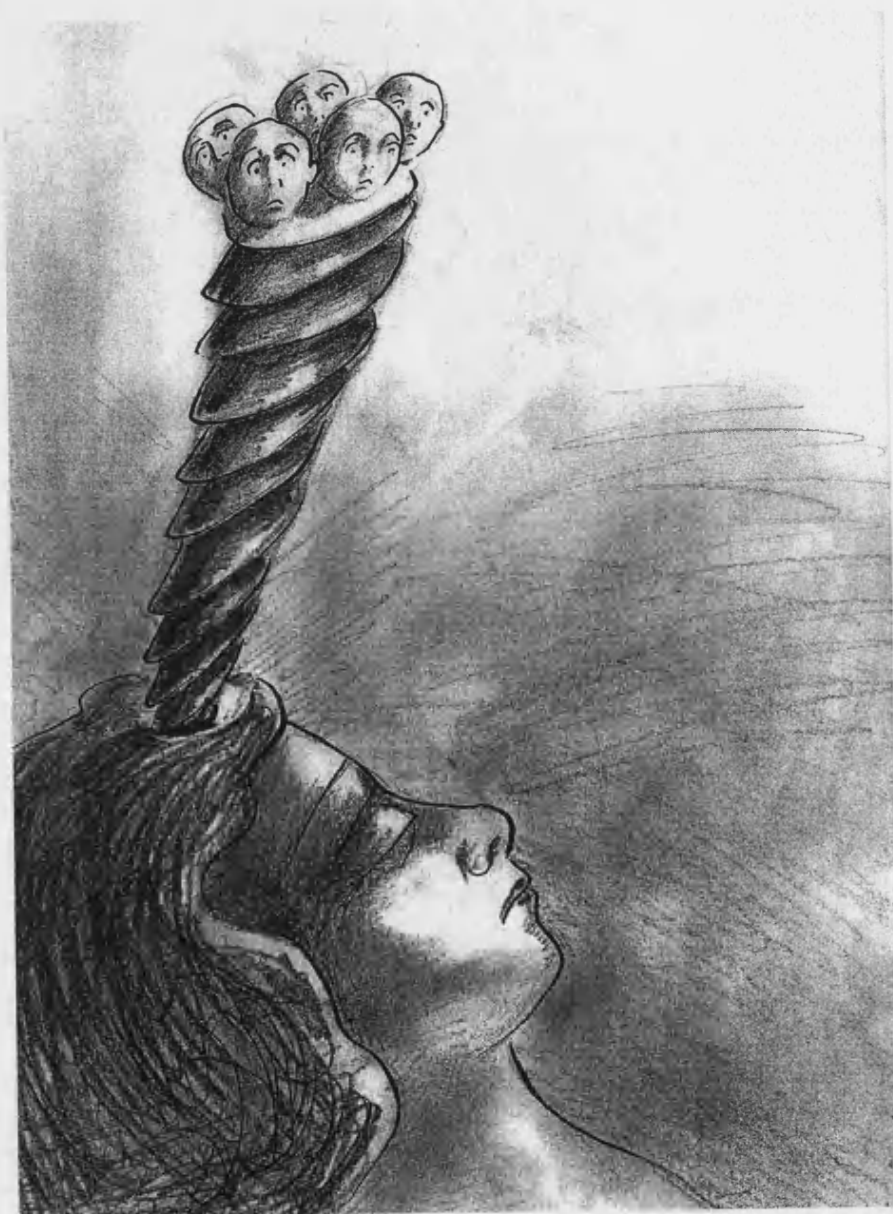
[39]. *Dessins.*



{40}. *Dessins.*



[41]. *Dessins.*



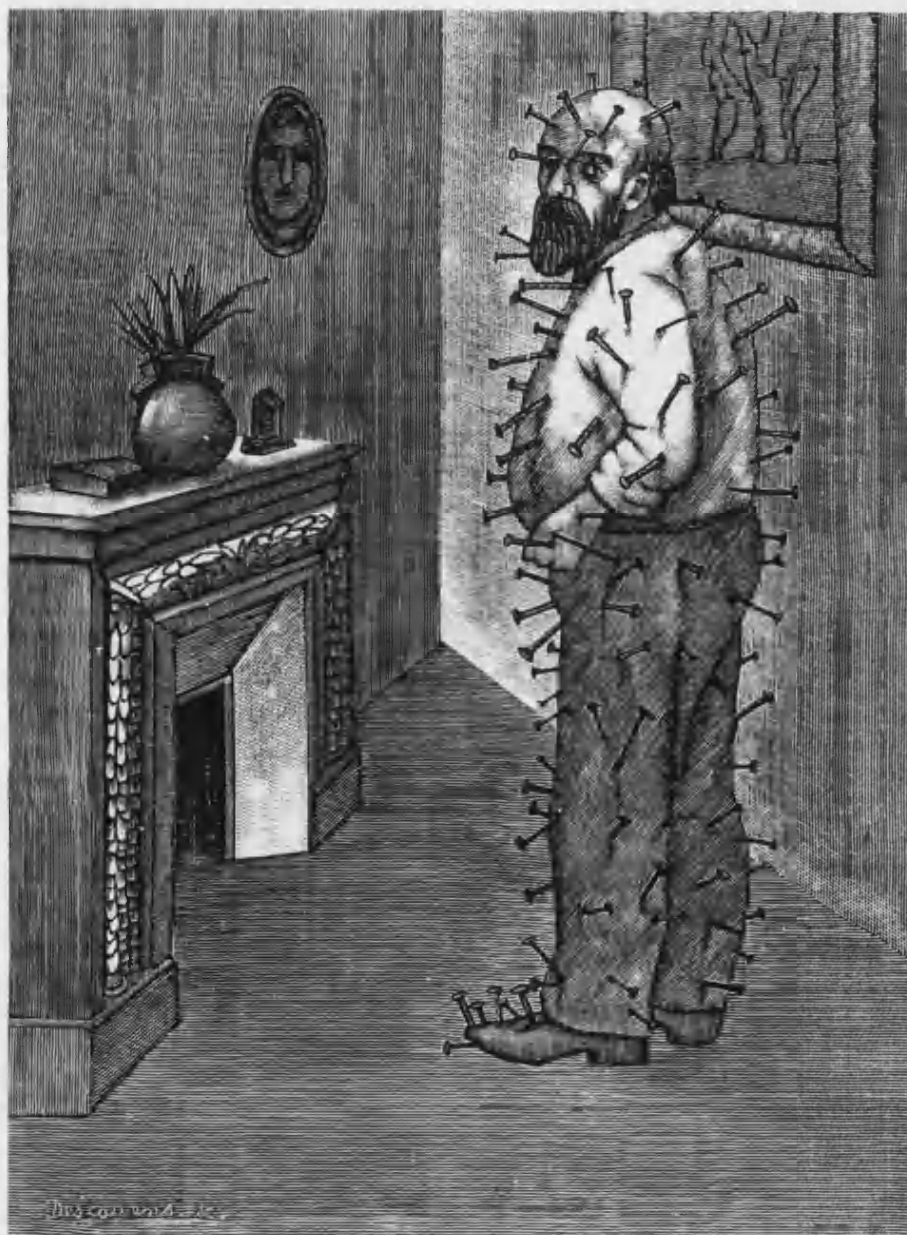
[42]. *Dessins.*



[43]. *Dessins.*



[44]. *Dessins.*



[45]. *Dessins.*



[46]. *Dessins.*



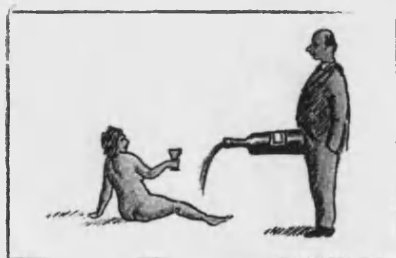
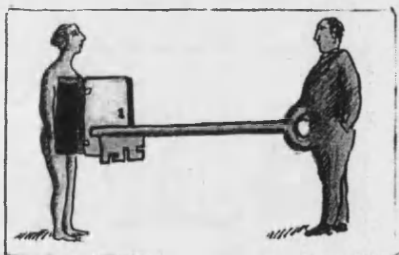
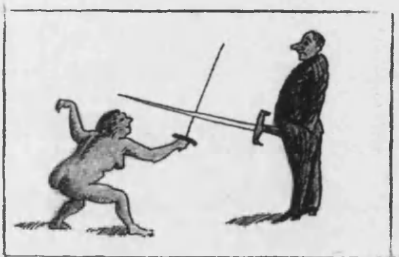
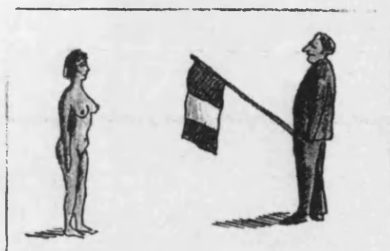
[47]. *Dessins.*



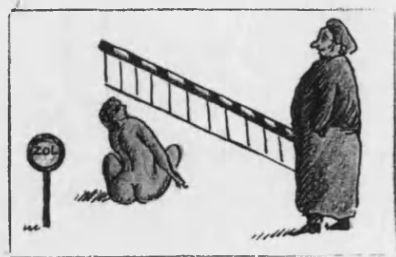
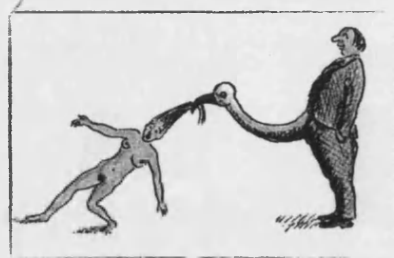
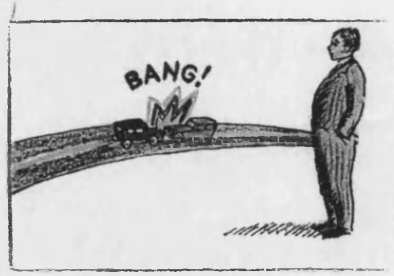
[48]. *Dessins.*

TOPOR

Phallunculi

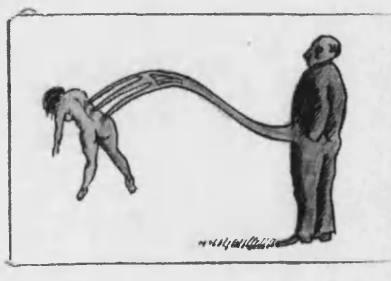


[49]. *Phallunculli* [1975].

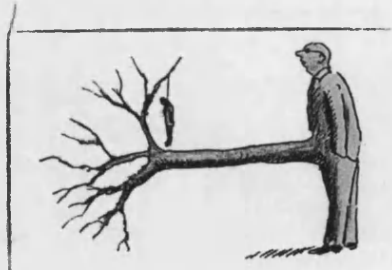
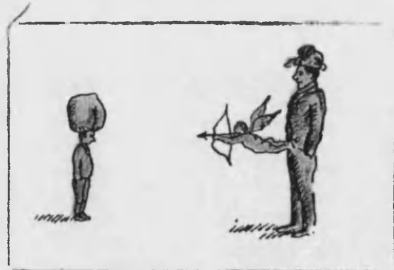
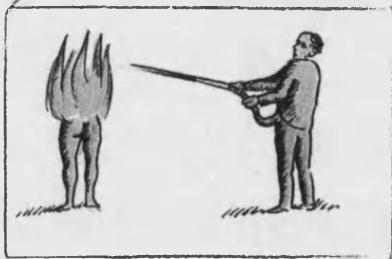
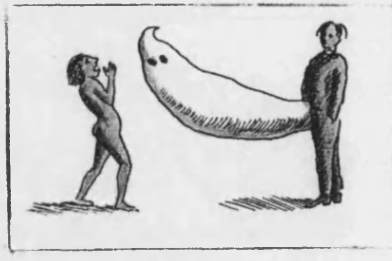
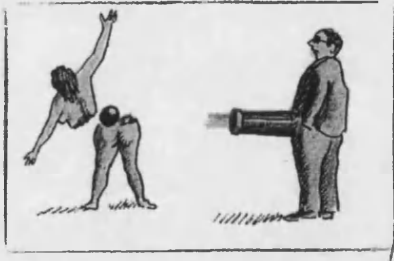


[50]. *Phallunculli*.

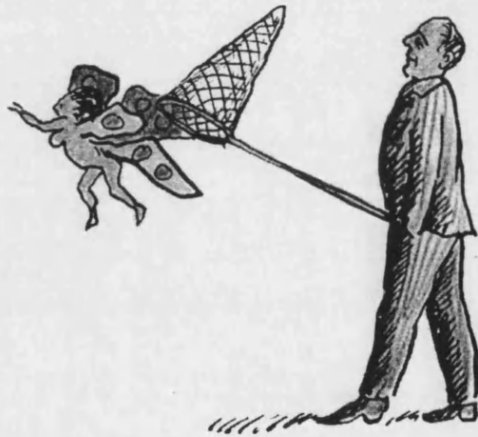
GALERÍA PÁNICA



[51]. *Phallunculli.*



[52]. *Phallunculli*.



{53}. *Phallunculli.*

{13}. CONCLUSIONES

L'an 2000 s'acheva par un événement qui malgré la stupeur qu'il causa aux hétérodoxes, fut applaudi presque unanimement. L'Église Catholique, après un procès de canonisation ouvert par Clément XV –le dynamique pape mongol– et riche en « rebondissements », portait sur les autels pour la première fois dans sa longue histoire... un mystique encore en vie qui n'était pas pratiquant et n'avait même jamais été baptisé : Saint Jodorowsky du Tarot, également nommé la « lumière séraphique de Santiago ». Le grand Alexandre Jodorowsky, en toute modestie, déclara en mondo vision : « C'est une victoire du panique... sans qui je ne serais rien ». Comme on était loin de ce jour de 1980 où Jodorowsky lui-même avait profité de l'exposition Panique Universelle pour s'autoexpulser du groupe !

Le prix Nobel de physique fut également attribué en l'an 2000 à Fernando Arrabal. Les académiciens proclamèrent ainsi « urbi et orbe » qu'Arrabal se prénomrait Fernando et non Francisco (tel Franco), comme, « par mégarde », tant de piliers des médias l'appelaient, peut-être par nostalgie d'un fascisme que l'on croyait oublié. Le prix couronnait surtout l'auteur de la théorie révolutionnaire sur le hasard, la mémoire et la confusion qui, non seulement allait servir de base au panique, mais aussi inspirer tous les francs-tireurs

dans leur réflexion sur la science, depuis E. Morin jusqu'à Hubert Read. Toutefois Arrabal, avec sagesse, refusa cette récompense. L'Académie réunie à Errevan pour célébrer le dixième anniversaire de l'indépendance de l'Arménie avait espéré redonner du prestige à un prix frelaté en le décernant à une personnalité aussi éminente et incontestée.

Roland Topor termina l'année en pulvérisant le record du monde du saut en hauteur : 3 mètres 40 ! La télévision en relief passa mille fois au ralenti le bond extraordinaire qui rendait dérisoire l'ancien record du Sud-Coréen Lot-Rea-Moon... à un mètre de distance ! Lorsqu'on apprit que Topor avait passé la nuit précédant son exploit à jouer au poker andorran (variante compliquée inventée par le peintre canadien Mark Prent), et à boire de la liqueur de poire, la stupeur fut à son comble. Mais lorsque l'on confirma que cet homme mettait pour la première fois les pieds dans un stade et qu'il avait sauté seulement pour épater sa petite chienne Juliette, les journalistes du *Los Angeles Times* et de *l'Équipe* décidèrent de se livrer à une enquête. Elle établit que l'absence totale d'exercice physique était en rapport avec l'extraordinaire activité intellectuelle de Topor. Le rapport concluait à son génie. Tant de peine n'était pas nécessaire pour aboutir à une évidence qui sautait aux yeux.

Olivier O. Olivier, le peintre de fresques gigantesques, poursuivait sa tâche de directeur du *Monde*, depuis le jour où Claude Julien, touché une nouvelle fois par la grâce, comme au temps de son adolescence, avait quitté le siècle, ses œuvres et ses pompes pour s'enfermer dans le silence à la Trappe, en compagnie de Fidel Castro... tous deux, « roulaient pour nous » (c'est-à-dire « priaient »). *Le Monde*, avec ses irremplaçables chroniques de base-ball et d'entropie, ses deux rédactions (Sao Paolo et Djakarta) et son bureau encore ouvert à Paris était avec *Libération* le grand quotidien redouté par toutes les chancelleries.

Le romancier et scénariste André Ruellan, toujours en l'an 2000, remporta le titre de Miss Monde à quatre-vingts ans

(sa femme était folle de joie). Depuis que dans les années 60 André Breton avait fait une lecture publique de son *Manuel du Savoir Mourir*, il ne s'était jamais senti aussi heureux. Le torero panique Diego Bardón fut nommé le savon qui lave plus blanc, le sculpteur japonais Kudo, iman à Téhéran, le peintre de calembours Zeimert et le sculpteur Ogier, l'un président du Honduras, l'autre du Liechtenstein, les deux superpuissances du XXI^e siècle naissant, et ils avaient enfin signé le traité promettant la paix à l'univers.

L'écrivain Sternberg, pour sa part, créait le nouveau drapeau français que nous tous, immigrants ou Français de vieille souche, voyions hisser les larmes aux yeux.

Aucun courant d'avant-garde depuis quarante ans ne manque de se référer à eux, leurs prédécesseurs (dadaïstes et surréalistes) n'étant mentionnés que pour mémoire, leurs imitateurs ou épigones (les « hyper-économistes », le groupe « néo-postiste », « paranoïa XXI », les « ultra-révo », etc.) ayant sombré dans l'oubli. Éternellement jeunes, les paniques qui ont renouvelé l'art et la science (« nous apportons des notions tenues pour méprisables au domaine du sérieux et parallèlement nous sapons les valeurs établies »), font preuve de modestie comme aux premiers jours tout en affirmant avec force être des hommes de la seconde Renaissance aux multiples talents.

Le panique, à vrai dire, s'est constitué malgré eux. Ils ont toujours proclamé : « Nous refusons toute forme de paternité ».

Et telle est encore la doctrine qu'ils enseignent aujourd'hui à leurs enfants et petit-enfants.⁷⁷²

FERNANDO Arrabal vaticinaba en 1981 de esta forma tan irreverentemente pánica, que desafía las coordenadas espacio-

⁷⁷² Arrabal, Fernando, « Sacrés Paniques », in *Le Fou qui parle*, n° 17, juin 1981, p. 4.

temporales y verídico-ficticias, lo que había supuesto el año 2000 para los artistas pánicos, incluido él mismo. Con un humor lúcido, que dismantela cualquier argumento y cualquier ley moral y real, se adelantaba al final de siglo y a las consecuencias y logros homéricos que éste traería para el grupo; entre las que no contaba con la desaparición del genial Topor, y entre los que destaca el premio, rechazado, Nobel de física para él mismo, gran teórico del grupo, y la sacralización de sus miembros –San Jodorowsky del Tarot, el autoexpulsado– por cierto todos viriles.

Si bien, como suele pasar, los oráculos yerran más que aciertan, la realidad supera a la ficción, la vida a la literatura y el arte, no es menos cierto que Pan –aún rechazando cualquier forma de paternidad– y no la Iglesia Católica, que apuesta más por la fraternidad y la sororidad por separado, ha accedido a que sus hijos bastardos adquieran la calidad de semidioses, o dioses tarados, imperfectos, impuros o se conviertan –démosle el gusto a Arrabal y contribuyamos a que los autores pánicos y él especialmente terminen siendo canonizados– en santos o mejor santas, de cuerpo martirizado y mirada límpida y resplandeciente.

Esperamos, humildemente, como seguidores de la doctrina pánica, aún de clamorosa actualidad, haber contribuido con esta investigación a colmar la megalomanía pánica que, aunque rechazada por Arrabal de modo vehemente, aparece en las características del hombre pánico unida, como no, a la modestia.⁷⁷³

⁷⁷³ Sobre la acusación de megalomanía casi patológica que Arrabal lleva a sus espaldas el autor responde: «Todas tus preguntas responden al criterio de ciertos críticos que tienen como meta hacer de mí un personaje

Françoise Espinasse en una entrevista a Arrabal que sirve de prefacio a su tercer volumen de teatro publicado en la editorial que publicará la práctica totalidad de su teatro en francés, Christian Bourgois, en 1969 nos habla así del autor, del hombre, de esos ojos vivos y penetrantes que se ocultan tras unas finas gafas de montura redonda y dorada. El rostro está devorado en parte por una espesa barba. Pequeño de talla, arrastra sus zapatos y lleva de forma descuidada un pantalón de pana y un jersey. Del personaje se desprende una gran amabilidad, incluso una timidez paralizadora ¿Arrabal un personaje fantástico y delirante? no, un tímido. La timidez, ésa es la clave del desprecio, la razón de su reputación. Como todos los tímidos, va muy lejos.⁷⁷⁴

antipático. Según ellos, soy un creído [...], un megalómano. Tienen en mi caso dos soluciones: una naturalmente inviable, reconocer mi teatro, y otra, difamarlo». Isasi, Amando Carlos, *Op. cit.*, p. 223. Y un poco más lejos: «*Isasi*: Se refiere tal crítica, en parte, a la importancia que juega lo autobiográfico en tu producción. *Arrabal*: ¿Y en qué obra no se puede decir lo mismo? ¿Te vas a meter por eso con Kafka, o qué? *Isasi*: No, Kafka era también un egocéntrico. *Arrabal*: Bueno, acabáramos; di entonces: eres tan megalómano como Kafka. *Isasi*: Es que hay grados en ese exhibicionismo del propio yo. Tu grado es extremo. *Arrabal*: [...] Creo que no se me puede tachar de megalómano —una palabra por cierto, que ya fonéticamente no me gusta— cuando me rebajo en mis personajes. Piensa en Fando o en el Arquitecto, por ejemplo. Otro gallo nos cantarí si por ejemplo, mi obra se redujera a una continua alabanza de mi persona». *Ibid.*, p. 230.

⁷⁷⁴ Françoise Espinasse, « Entretien avec Arrabal », prefacio a Arrabal, Fernando, *Théâtre III. Le grand cérémonial, Cérémonie pour un Noir assassiné*, *Op. cit.*, p. 9.

Si tímido es Arrabal más lo es Topor que apenas ha dado entrevistas o se ha mostrado públicamente en saraos artísticos o literarios; o en medios universitarios.

¿Acaso se justifica tanto escándalo en torno a estos dos autores? Nos preguntamos junto a Matthieu Fedoroff: «¿todo esto es provocación?»,⁷⁷⁵ o de otro modo ¿puede la literatura y el arte someterse a estas consideraciones?

Sólo piensan así aquellos que rechazan ese espejo de sí mismos que les tienden Arrabal y Topor; esos otros, miedosos y asqueados, que se niegan a reconocerse en ellos. El teatro y las novelas de Arrabal y Topor son la ley del deseo, la ley del amor, la confesión de nuestros miedos, de nuestra soledad, de nuestro propio infantilismo, de nuestra extrañeza ante el mundo y ante los adultos insensatos que algunos quieren ser.

No podemos negar, no obstante, que estos autores han sido calificados por la crítica⁷⁷⁶ como autores mundialmente conocidos –limitando prácticamente su producción al teatro en el caso de Arrabal y a su producción gráfica en el caso de Topor– pero que llevan a sus espaldas la etiqueta de autores vanguardistas, que se sirven de la provocación como vehículo de expresión e incluso como recurso literario y artístico.

Los autores vieron muy pronto nacer una leyenda alrededor suyo: a menudo han sido tildados de pornógrafos y provocadores. Una aureola de escándalo se apoderó en poco tiempo de sus cabezas y a partir de ahí serán o censurados por sus detractores, afortunadamente cada vez menos, que los han col-

⁷⁷⁵ Matthieu Fédoroff, « Le poète enfant », in Glibota, Ante, *Arrabal Espace*, *Op. cit.*, p. 144.

⁷⁷⁶ Chesnau, Albert y Berenguer, Ángel, *Entretiens avec Arrabal : plaidoyer pour une différence*, *Op. cit.*, p. 7.

mado de oprobio y de ignominia y que pretenden que sólo se trata de unos obsesos sexuales y unos maníacos de la violencia –casi unos energúmenos en el sentido estricto de poseídos por el diablo–, pornógrafos y blasfemadores; o adorados por sus defensores, entre los que nos situamos cómodamente, que los han cubierto de gloria y que ven en ellos a unos de los escasos artistas que han sabido captar la ambigua profundidad y la problemática del hombre moderno. Todos creen poseer la clave de su universo o infierno poético, sin pensar que todo es verdadero o nada es falso o viveversa, según el prisma con el que se mire.

Lo que es innegable es que el hecho de haber sido tildados de provocadores por una parte de la crítica ha transmitido toda una serie de connotaciones adyacentes de violencia, de crueldad y de orgía, que en gran medida han adulterado el verdadero acto de su escritura y su arte.

Arrabal sobre todo –y en menor medida Topor– siempre han reaccionado contra estas apelaciones. No obstante somos de la opinión de que sí que utilizan el arma de la provocación de forma efectiva para que su mensaje pase mejor, para que sea más directo, incluso más accesible.

Sin embargo este recurso nunca es gratuito o superfluo. Así para reaccionar contra el conformismo de nuestra sociedad muy avanzada desde el punto de vista estético y filosófico y situada bajo la égida del progreso en todas sus variantes, los autores pánicos agitan, llaman la atención para poder librar el mensaje que quieren que se reciba. No hay que olvidar que sólo los grandes agitadores son escuchados y que el renombre está habitado en alguno de sus dominios por la polémica.

Los ejemplos en la vida de Arrabal y en sus apariciones públicas en los medios son numerosas y conocidas por todos. Hay una imagen que sigue grabada en nuestro subconsciente y es esa foto donde aparece desnudo enarbolando su verga en erección.⁷⁷⁷ A veces se puede tener la impresión de que los medios recurren a ellos por esta faceta de personajes públicos, sacerdotes de Discordia, más que por sus cualidades de escritores y artistas. Arrabal no sólo sigue el juego sino que le encanta jugar.

Por tanto, como el propio Arrabal ha señalado,⁷⁷⁸ nunca han hecho ningún acto de provocación deliberada y esto es cierto si se tienen en cuenta sus principios y sus objetivos ¿Cómo podrían hacer provocación teniendo como gran pretensión mostrar lo que es propio y connatural al hombre, al ser humano impregnado por su propia esencia?

Somos nosotros, seres sociales, que vivimos bajo el yugo de las convenciones morales quienes podemos interpretar sus hechos y sus obras como provocativas y esto en la medida en que su estética se estrella contra los relieves de nuestros prejuicios, choca, molesta, hace que se tambaleen nuestros principios, sobrepasa las fronteras tan bien instaladas desde hace siglos entre el ser y el parecer, desmantela el decoro y la decencia, hiere donde más duele.

Desde nuestro punto de vista de lectores y estudiosos de la obra de Arrabal y de Topor, y en tanto que seres sociales al mismo tiempo, si provocar a alguien significa incitarlo, empu-

⁷⁷⁷ Véase la foto in Roman, Jacques (présenté par), *Arrabal. Les cahiers du silence*, *Op. cit.*, p. 205.

⁷⁷⁸ Chesneau, Albert y Berenguer, Ángel, *Entretiens avec Arrabal: plaidoyer pour une différence*, *Op. cit.*, p. 7.

jarlo a través de una especie de desafío o de llamada, los pánicos son provocadores. Si provocar a alguien supone incitarlo a la violencia por medio de una actitud agresiva, no lo son en absoluto y si provocar a alguien implica excitar su deseo sirviéndose de su actitud aún lo son menos.

Si tomáramos como metáfora la corrida⁷⁷⁹ que forma parte del universo sentimental de Fernando Arrabal, nosotros seríamos el toro y él el torero: éste es sin duda provocador para el toro, pero el torero nunca podrá verse como tal. Arrabal no admitirá nunca una actitud provocativa de su parte pues su credibilidad estaría en juego.

Si intentamos por una vez no quedarnos en las formas, en la vanidad de las apariencias y ahondamos en el mensaje, estaremos de acuerdo en que los autores pánicos no se complacen

⁷⁷⁹ El mundo de los toros y de la corrida forma parte de la memoria afectiva del autor. Glibota, Ante, *Arrabal Espace, Op. cit.*, p. 17, señala ese sueño de torero que Arrabal tuvo en su tierna infancia. En su primera novela, *Baal Babylone, Op. cit.*, encontramos varios pasajes que hacen referencia a este universo de la tauromaquia vivido en su infancia. « Nous, du haut des gradins, nous entendions les pasodoubles et nous regardions les taureaux courir », p. 16. « Quand est venue la mise à mort, le sang lui coulait à flots de la bouche et il chancelait sur ses pattes en mugissant. Puis j'ai vu que le torero essayait ses mains pleines de sang tandis que la foule applaudissait plus fort que jamais et que grand-père m'expliquait les trois temps nécessaires pour bien tuer le taureau », p. 60. Véase igualmente la obra *Bella Ciao (La guerre des mille ans)*, in *Théâtre X*, Paris, Christian Bourgois, 1976, donde en el cuarto acto titulado « Intolérance et démagogie », el autor describe de forma detallada una corrida de toros, desde los matadores-policías a los picadores-militares pasando por los banderilleros-comerciantes de sexo, los garrochistas-policía secreta, los alguaciles-animadores de televisión o los recogemierda-guardianes de prisión, sin olvidar al toro-revolucionario.

en provocar y de este modo se mostrarán siempre sorprendidos (¿se tratará de una pose puesto que ellos precisamente conocen a la perfección la mezquindad del hombre en sociedad?) de los calificativos de aquellos críticos que sólo ven en ellos un despliegue de crueldad provocadora, que viene acompañada por toda una serie de excesos y perversiones.

Para resumir podríamos decir que en el caso de Arrabal y Topor más que de provocación, cabría hablar de una manera de ir contracorriente.

En este sentido afirma Arrabal en la entrevista de Chesnau y Berenguer de 1978: «es provocación como la hacía San Francisco de Asís. Provocaba a la gente porque amaba a los animales en una época en la que se les odiaba».⁷⁸⁰

Estamos convencidos de que la palabra contracorriente es la que mejor puede calificar la forma de actuar de los autores. Los pánicos se sitúan del lado de los oprimidos, de las minorías políticas, sociales, sexuales, culturales, todos aquellos que la sociedad señala con el dedo. Se erigen contra el sectarismo y contra la discriminación como nuevos mesías –a pesar del gran agnosticismo que caracteriza a Topor– que llevan en su seno la buena nueva, el mensaje de la solidaridad, puesto que el rechazo al otro significa el repudio a sí mismo. Ésta es su manera de aprehender el alma humana, de «zambullirse» en lo humano.⁷⁸¹

⁷⁸⁰ Chesnau, Albert y Berenguer, Ángel, *Entretiens avec Arrabal : plaidoyer pour une différence*, *Op. cit.*, p. 30.

⁷⁸¹ Glibota, Ante, reproduce en su magnífico volumen *Arrabal Espace*, *Op. cit.*, p. 19, unas palabras de una entrevista que tuvo con Arrabal el 26 de septiembre de 1992 en casa del escritor en París, en la calle Jouffroy. Arrabal se expresa de esta guisa: « Toucher ça veut dire traiter les cho-

Dicha tarea mesiánica, que enarbola fundamentalmente Fernando Arrabal, será designada por el autor como «la misión sagrada del creador, del poeta».⁷⁸² De este modo y a través de su obra, Arrabal trata de transmitir toda una serie de ideas nacidas en el universo socrático y que tienen su continuación en la figura de Cristo, en el auténtico mensaje cristiano, y que no son otras que la comunión de la sangre o la comunión de los seres humanos.

En cuanto a su vida personal o de personaje público, este anhelo de contradecir, de desmentir los valores establecidos le lleva a mostrarse siempre bajo un ángulo diferente pero igualmente turbador, ya que para el poder institucional, sobre todo en la época franquista, siempre será provocador lo quiera o no, ya aparezca en slip,⁷⁸³ ya se presente vestido «con un traje im-

ses superficiellement. [...] Je ne touche pas. Je n'ai jamais touché, j'ai toujours plongé ».

⁷⁸² Chesneau, Albert y Berenguer, Ángel, *Entretiens avec Arrabal : plaidoyer pour une différence*, *Op. cit.*, p. 100.

⁷⁸³ Chesneau y Berenguer reproducen igualmente esta anécdota: « Lorsque je suis retourné en Espagne pour la première fois, je portais des slips comme tout le monde en porte maintenant. Mais en Espagne on portait des caleçons, les caleçons des soldats, blancs, ouverts par devant. Il se trouve que, par hasard, je ne sais comment, quelqu'un a su que je portais des slips de cette sorte. J'étais dans une piscine, j'avais mis à sécher un de ces slips, on m'a dit : 'C'est celui de ta femme', et j'ai répondu : 'Non c'est le mien'. Et alors, le jour où j'ai été arrêté et mis en prison, le journal phalangiste a écrit : 'Arrabal est en prison. C'est très bien ainsi. Que la punition soit sévère, car il promenait sous le nez des Espagnols sa folie, ses slips de femme, sa monstruosité et sa tuberculose' ». *Ibid.* Huelga añadir cualquier comentario. De todos es conocido que en julio de 1967, Galerías Preciados invita a Arrabal para que firme su libro *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión* (publicado por Alfa-

pecable y pajarita», cuando esperan de un personaje como él que se muestre «completamente desaliñado».⁷⁸⁴

Esta actitud pánica se materializa igualmente en en campo concreto de la producción artística y literaria. Los ejemplos abundan. Recordemos la realización de la serie de pinturas realistas encargadas por Fernando Arrabal y que reproducimos en anexo en fuerte contraste con el arte abstracto⁷⁸⁵ imperante

guara en Barcelona en 1966). Un joven le pide una dedicatoria pánica «blasfematoria muy fuerte». Arrabal le escribe «Me cago en Dios, en la Patra y en todo lo demás». Se va con su mujer a La Manga del Mar Menor. Lo detienen la noche del 20 al 21 y lo llevan a Murcia y luego a Madrid (prisión de Las Salesas y de Carabanchel). Es liberado el 14 de agosto tras una gran protesta internacional y gracias a la ayuda de algunos amigos y escritores como Cela o Ionesco. Inolvidable resulta también la carta que Beckett escribe a Franco para pedir su liberación y donde explica que bastante sufre el poeta con serlo. Su hermana Carmen se ofrece para ingresar en prisión en lugar de su hermano haciendo referencia explícita a su condición de genio y a su tuberculosis que le acarrearía la muerte. A lo que el juez responde que él lee ABC y escriben cosas horribles de su hermano y completamente contrarias a lo que ella dice (Glibotta, *Ante, Arrabal Espace, Op. cit.*, p. 483). Finalmente y tras el proceso celebrado el 22 de septiembre, será absuelto. El propio Arrabal comenta en este sentido: «Ce fut pour moi une grande satisfaction de voir la justice franquiste qui s'érige en gardienne du patriotisme en Espagne trôner derrière un énorme crucifix en bronze pour discuter, soupeser les termes de ma dédicace et déterminer avec précision si j'avais insulté ma chatte ou la patrie ». Schiffres, Alain, *Entretiens avec Arrabal, Op. cit.*, pp. 50-51. La gata de Arrabal se llamaba Cleopatra, de ahí la Patra. En cuanto a Dios podría tratarse de Pan.

⁷⁸⁴ Chesneau, Albert y Berenguer, Ángel, *Entretiens avec Arrabal : plaidoyer pour une différence, Op. cit.*, p.100.

⁷⁸⁵ Recordemos que en 1963 empieza su colaboración con los pintores figurativos Arnaiz, Crespo y Félez.

en esa época o su teatro bufo, con vodeviles como *Vole-moi un petit milliard*,⁷⁸⁶ cuando parecía que todos los dramaturgos de la época condenaban o reprobaban de forma indebida, según Arrabal, esta forma de teatro.⁷⁸⁷ No hay que olvidar que, en la mayoría de las ocasiones, los autores pánicos se mueven por el juego, por pura diversión.

La actitud vital de los artistas pánicos ilustra perfectamente el lema arrabaliano: reivindicar lo que se condena, predicar lo que se censura; siempre conservando ese aspecto lúdico.

Como afirma Ante Glibota la crítica se ha confundido y ha estado dando vueltas durante mucho tiempo en torno a la provocación sin comprender que la obra de Arrabal –y de Topor– es una obra de seducción.⁷⁸⁸ Sin duda la preocupación esencial de estos autores, presente en toda su creación, el gran tema recurrente, es la problemática concreta del amor y su lugar en el mundo.

Podríamos sintetizar este aspecto de la vida y la obra pánica afirmando que Fernando Arrabal y Roland Topor emprenderán tanto en su existencia como en su producción artística y literaria una lucha personal contra toda la represión que los regímenes autoritarios, ya sean las autoridades militares o fascistas, ya sean las autoridades eclesiásticas afines, impusieron e imponen en su entorno social y cultural más inmediato. Se erigirán en cierto sentido en abanderados de las causas perdidas y defensores de los oprimidos, marginados y todos aquellos a los que nuestra sociedad califica de monstruos.

⁷⁸⁶ Arrabal, Fernando, *Théâtre bouffe : Vole-moi un petit milliard. Ouverture orang-outan. Punk et Punk et Colegram*, Paris, Christian Bourgois, 1978.

⁷⁸⁷ Publicó estos vodeviles bajo el nombre de Gérard Saint-Gilles.

⁷⁸⁸ Glibota, Ante, *Arrabal Espace, Op. cit.*, p. 18.

Dentro de las diferentes manifestaciones pánicas, quizá la que más repercusión o divulgación haya tenido sea el teatro pánico, movimiento que recupera el espíritu de las primeras vanguardias de comienzos de siglo y que tuvo un nuevo *risorgimento* en la década de los sesenta.

El Grupo Pánico nació como reacción frente al grupo surrealista con el que está claramente vinculado. Era una disidencia con más sentido del humor, fundamentada en el rechazo al sistema autoritario. Establecían el principio general de la libertad del creador, incluidos algunos factores irracionales presentes en la creación artística en general. Tampoco dejaron de preocuparse por la construcción precisa, la exactitud del ritmo y la coherencia estructural de sus obras.

En cuanto a la elección y definición del vocablo, Arrabal manifiesta que el «pánico» es la crítica de la razón pura, es la «pan-dilla sin leyes y sin mando» (cualquiera se puede decir miembro del grupo e incluso fundador de él), es la explosión de «pan» (todo), es el respeto irrespetuoso al dios Pan, es el himno al talento... loco, es el antimovimiento, es el rechazo a la «seriedad», es el canto a la fatal ambigüedad, es la voluntad de aportar nociones que se creían despreciables al mundo de lo «grave» zapando al mismo tiempo los valores establecidos, es el arte de vivir (que tiene en cuenta la confusión y el azar), es el principio de indeterminación con la memoria por medio.⁷⁸⁹

Los autores pánicos en general y Fernando Arrabal muy especialmente, ya que es él quien ha cargado prácticamente con todo el peso teórico del grupo, siempre se han empeñado

⁷⁸⁹ Esteban, Javier, «Fernando Arrabal por la gracia de Dios», in *Generación XXI*. Seminario Interactivo Universitario. Información disponible igualmente en <http://www.arrabal.org/new195.html>.

en distanciar el Pánico de las vanguardias para otorgarle más independencia conceptual e histórica. Alude a menudo a sus participaciones diarias durante tres años en las tertulias de André Breton y de Natalie Sarraute —«de las que siempre salía algún manifiesto que firmábamos todos»⁷⁹⁰ para corroborar su idea de que «las vanguardias murieron el mismo día en que nacieron»⁷⁹¹ y que «ya Baudelaire repudió el término cuando se aplicó a su obra esa palabra infame de origen militar».⁷⁹²

Para el autor la vanguardia siempre se equipara a escándalo, en el sentido de trampa en la que se cae, y a provocación: «la sorpresa que han causado entre los críticos obras como las de Magritte o Breton, sólo por haber leído algo mejor, es lo que les llevó a llamarlo vanguardia... Me sorprende que se emplee la palabra surrealismo para querer decir raro, y es porque hay confusión en la confusión».⁷⁹³

Se esfuerza pues por distanciar al Pánico de los demás grupos y movimientos coetáneos de los que realmente se nutre y demostrar que el Pánico entronca con toda una concepción artística y conceptual que encontraría su germen en el barroco español. Sin embargo son conscientes de su absoluta modernidad. Así frente a los juicios de valor denigrantes que continuamente han sufrido los creadores pánicos, que se han visto acusados de provocadores, escandalosos, blasfemos y

⁷⁹⁰ *La Opinión*, Viernes 3 de diciembre de 1999. Conferencia del 2 de diciembre en Murcia durante el *Congreso Internacional Teatro y referentes sagrados de Michel de Ghelderode a Fernando Arrabal* organizado por Francisco Torres Monreal.

⁷⁹¹ *Ibid.*

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ *Ibid.*

anarquistas, ellos se defienden sosteniendo que la confusión, la ambigüedad la indeterminación y/o el caos no son provocados; porque el movimiento pánico nunca creó la confusión, ya estaba ahí. «Yo nunca concebí mis obras –sostiene Arrabal– con la intención de provocar, sino como un acto de amor, pues los pilares de la modernidad son siempre los mismos, desde el dadaísmo hasta el teatro pánico: la moral no existe y en el arte y en el amor todo es posible».⁷⁹⁴

Defienden de este modo, tanto en la historia como en el arte, una repetición sin fin, un eterno retorno, por lo que preguntado Arrabal por si hay en estos momentos algún movimiento universal en las artes, el autor responde «el de siempre: el que impone su orden conformista y diaboliza a rebeldes e insumisos».⁷⁹⁵

Aunque hay alguna divergencia sobre las primeras reuniones que mantuvieron los artistas, podemos señalar que la historia real del Pánico se remonta al 7 de febrero de 1962, en París. Arrabal, que venía de vivir un sistema totalitario allende los Pirineos, no estaba de acuerdo con el sistema de relaciones establecido por el grupo de los surrealistas, en el que André Breton le recordaba a un pequeño dictador doméstico que consagraba o condenaba según su humor y su criterio. Al autor español este ceremonial se le antojaba otro modelo reducido de poder inapelable y caprichoso, por lo que decide crear su propio grupo con la connivencia de Topor y Jodorowsky y al que se unirían progresivamente otros artistas en momentos determinados.

⁷⁹⁴ *Ibid.*

⁷⁹⁵ Esteban, Javier, «Fernando Arrabal por la gracia de Dios», *Op. cit.*

Como hemos anticipado, podría decirse que la estética pánica nace del surrealismo como elemento básico, al que se une un nuevo constituyente definitorio, la memoria, como categoría que encierra la inteligencia, la imaginación y también la conciencia histórica a través de los recuerdos personales.

Las obras pánicas en general y el teatro pánico en particular se caracterizan por la constante búsqueda formal, es decir, espacial y gestual, y por la utilización casi exclusiva de elementos surrealistas en lo que al lenguaje se refiere, hecho este muy patente en obras como *La pierre de la folie*, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, *Ars Amandi*, *Le jardin des délices* de Arrabal o en la práctica totalidad de los dibujos de Topor y en numerosos relatos cortos y novelas como *Portrait en pied de Suzanne*.

Se podría afirmar que encontramos en los autores pánicos, y en concreto en Fernando Arrabal y en Roland Topor, a dos seres humanos de profunda convicción moral y de un gran fervor artístico. Para ellos, como afirmara Mel Gussow a propósito de Arrabal y de Samuel Beckett, el arte y la política son inseparables y el artista «est enraciné dans son époque même lorsqu'il entreprend une expédition pleine d'imagination dans un monde mythique».⁷⁹⁶

Hay pues un parentesco de espíritu, una comunión de sangre casi en el sentido religioso o cristiano, entre Topor y Arrabal a muchos niveles que se podría resumir en que ambos son hombres de conciencia y de integridad, comprometidos con su tiempo, con vivencias y sufrimientos muy marcados, fruto de una persecución fascista; pero igualmente, y mal que

⁷⁹⁶ Gussow, Mel, «Beckett et Arrabal», in Glibota, Ante, *Arrabal Espace*, *Op. cit.*, p. 321.

le pese al español, en la medida en que comparten ese pesimismo alborotador capaz de descubrir el humor y la tragedia en los extremos de la vida, extremos que por lo demás se proponen reconciliar.

Y es que estamos frente a una obra poliédrica que se empeña en considerar y hacer tangible todos esos aspectos rechazados comúnmente, en hacer visible lo que en otros autores hay que leer entre líneas.

Quizá por esta razón sigan siendo autores proscritos en determinados círculos del saber y del dogmatismo y omitidos o censurados por aquellos que hacen las historias de la literatura. Si bien este no es del todo el caso actual de Fernando Arrabal, mundialmente reconocido, si que lo sigue siendo –un poco menos tras su muerte en 1997– en el supuesto de Roland Topor, denostado y ninguneado por esos otros que se erigen en detentadores de la Verdad y contra los que tan manifiestamente alzó su voz.

De todos modos la fama no ha sido un camino de rosas para el artista español de producción esencialmente francesa. Si bien es cierto que ha acabado por convertirse en profeta en su tierra, no se puede negar que ha sido un gran desconocido durante décadas, ignorado por los españoles porque se quedó en Francia, renuncia casi imperdonable, poco o mal considerado por ciertos críticos franceses que lo encasillan como un autor demasiado obsesionado por toda una serie de pesadillas típicamente españolas y porque siempre se ha mostrado orgulloso hasta el punto de no aceptar la nacionalidad francesa. Como hemos visto en nuestro estudio, asistimos a toda una serie de razones de uno y otro lado de los Pirineos que dan debida muestra de que la intolerancia no conoce fronteras físicas.

Esto será otra constante estigmatizante de los autores pánicos que hemos intentado evitar: cuando se habla de ellos, raras veces de forma tranquila y sosegada, se olvida desgraciadamente su obra. Con lo cual muchos críticos siguen dando vueltas durante décadas sin llegar a ninguna meta.⁷⁹⁷

El estudio de las obras de Fernando Arrabal y de Roland Topor, abierto a toda suerte de difamaciones y polémicas, nos ha abierto los sentidos a todo un universo personal único e irremplazable.

⁷⁹⁷ García Lorenzo señalaba ya a mediados de los años setenta: « Pero ¿es lícito incluir a Arrabal en un estudio sobre el teatro español contemporáneo? Si la justificación es que ha nacido en España, que aquí se estrenó su primera obra –El triciclo–, que el autor considera españolísimo su teatro y que la crítica hace idéntica afirmación que el dramaturgo, necesario es incluirlo en este panorama. Pero si tenemos en cuenta que publica originalmente en francés y que sólo una cuarta parte de su obra está editada en español, difícil y tristemente podríamos hacer nuestro a Arrabal. Pero, a pesar de esto, a pesar de que Arrabal es prácticamente desconocido para el aficionado medio al teatro, a pesar de que sus obras han recorrido el mundo entero y en España únicamente en festivales y por grupos independientes o de ensayo se han presentado, a pesar de todo esto y de otras cosas, la ‘irrespetuosa imaginación’ –en definición de un crítico danés– de Fernando Arrabal debe figurar en cualquier historia de nuestro teatro y ocupar en ella el puesto que merece. Porque no sólo tras las obras de Arrabal está la huella de Baudelaire, Artaud, Jarry o Beckett sino –como él ha escrito– también la de Cervantes, Góngora, Quevedo o Gómez de la Serna ». García Lorenzo, Luciano, *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta, 1975. Creemos que hemos dejado claro a lo largo de nuestro estudio que pretendemos defender la idea de que el arte y la literatura no conocen de nacionalidades o fronteras y que la obra arrabaliana participa de esa doble vertiente francesa y española, esa especie de mestizaje que ha contribuido, a nuestro entender, al carácter universal de la misma.

Es obvio que entre la mirada crítica y la obra literaria o artística se ha ubicado una separación irreductible, motivada sin duda por nuestra propia investigación y mediatizada por nuestras lecturas y experiencias vitales propias. Partimos de la premisa de que quizá la distancia haya sido irremediable y que la verdad obtenida es una más entre las verdades posibles, como diría Topor. Al menos hemos obedecido a la divisa pánica toporiana de basar nuestro estudio en la frase «supogamos que», con lo que es posible que sin pretenderlo hayamos conseguido estar más cercanos a esa verdad que los autores pánicos proponen. Por esta razón hemos intentado que dichos autores no se sientan traicionados, incomprendidos o vilipendiados una vez más por la crítica.

Este deseo de resolver la dicotomía, de acortar esta escisión inevitable entre obra y crítica o interpretación, nos ha llevado a leer el mayor número posible de entrevistas y opiniones de los autores recogidas en introducciones, prefacios y estudios, bastante numerosas en el caso de Arrabal y mucho más escasas en el caso de Topor –huelga recordar su aversión por los entrevistadores que intentan indagar o escarvar en los recovecos de su inspiración–, que a veces hemos reproducido *in extenso* porque cuentan mejor que nadie sus propios principios, sentimientos y motivaciones.

Sin embargo somos conscientes de que la obra de Arrabal y Topor sigue siendo, a nuestro parecer, eminentemente problemática, lo que quiere decir rica igualmente, ya que está continuamente provocando interrogantes. Esto da debida cuenta de la pervivencia y actualidad de sus creaciones en las que encontramos un perpetuo cuestionamiento, más que una reflexión perfecta y acabada que sirva de conclusión.

Por esta razón, dada la disparidad y la heterogeneidad de los terrenos artísticos y literarios en los que han hecho incursiones con idéntico estruendo, se puede tener la impresión de que los autores quieren abarcarlo todo y no profundizan en nada, de que se pierde fácilmente el hilo de Ariadna, apenas entrados en ese laberinto pánico, construido a base de retales de memoria, de azar, de confusión y de imaginación.

Y es que no hay que olvidar que la obra toporina especialmente, profunda e impuramente pánica, tiende en cierto sentido a la autodestrucción, da vértigo, se expone a la atracción del abismo por esa osada mezcla de profundidad filosófica, de honda calada existencial y de humor corrosivo, por querer preconizar la libertad del sujeto y negarse a facilitar claves concretas de interpretación, por cuestionarse ella misma como válida, por rechazar las convenciones del propio lenguaje y de la escritura.

De este modo, reírse de todo –como lo hará ese «viejo gilipollas» que cuenta sus memorias en la homónima y supuestamente autobiográfica *Mémoires d'un vieux con-*, hasta de su propia sombra, se convertirá en un *modus operandi* de los autores pánicos, en rasgo esencial de la obra toporiana y en rasgo importante, aunque en menor medida, de la obra arrabaliana, en una necesidad, en una manera de luchar contra los dogmatismos y la intolerancia. Es sin duda su peculiar forma de reivindicar la vida en su pluralidad y de luchar contra las fuerzas del mal, las masacres, las dictaduras y los sectarismos y en definitiva su inextricable andadura hacia un final seguro.

No queremos insistir sobremanera en el hecho de que, por fidelidad a los textos, al lenguaje y los temas que vehiculan, hemos intentado construir nuestro estudio fuera de cual-

quier discurso moralizador sobre la provocación, las convenciones o la blasfemia y nos hemos negado a considerar la obra pánica de Arrabal y Topor como producciones de dos locos que, perseguidos por un pasado demasiado opresor, han dado libre curso a todos sus fantasmas y perversiones.

Por esta razón y a pesar del nacimiento francamente azaroso de nuestra investigación –qué lejos estábamos de imaginar hace una década que el azar y la dificultad podrían ser dos pilares de este trabajo– encontramos muy pronto en los autores pánicos –especialmente en Arrabal y Topor– las suficientes razones de empatía necesarias para la realización de cualquier tesis que, a nuestro parecer, debe contar como ejes fundamentales con grandes dosis de curiosidad y de entusiasmo.

Esperamos haber contribuido a dar a conocer a Roland Topor, especialmente su dilatada obra literaria, y a hacer aún más familiar y accesible la obra de Fernando Arrabal. Sin contemplar en ningún momento la totalidad sino el paradigma, hemos querido cumplir con ese doble objetivo de divulgación e interpretación, intentando al mismo tiempo ser fieles a sus premisas, aunque somos conscientes de que la trahición, el mutilamiento o el asesinato pueden constituir el origen de cualquier estudio y de toda la creación artística y literaria pánica.

Este camino nos ha llevado a una interpretación más personal de índole temática que converge en el núcleo fundamental de nuestra investigación y que siempre ha girado sobre los conceptos de estética, crueldad, transgresión y las representaciones del cuerpo en el discurso artístico-literario francés de vanguardia en los años sesenta. Muy pronto descubrimos que los autores pánicos –cada uno con sus especificidades– daban cuenta de manera rica y compleja de esta temática.

No deberíamos olvidar, como señala Marco de Marinis,⁷⁹⁸ que los valores de una obra artística o literaria –y no sólo de una obra teatral– sobrepasan tanto las circunstancias históricas que la produjeron como las intenciones del autor. De este modo la significación, siempre plural y renovada, de la obra estética se ha de vincular, a nuestro entender, a las relaciones, o más bien a la comunicación o empatía, que es capaz de provocar, instaurar o sugerir en el receptor que la lee, la contempla o la analiza.

James Hillman recuerda que Freud y Jung sabían que trataban de ellos mismos incluso cuando hablaban de Moisés o de Job, rechazando la ilusión cartesiana en la que vivían sus eruditos contemporáneos, según la cual sus obras podían ser independientes de su psicología personal, dejándose llevar por la fantasía del sujeto y del objeto.

Sin embargo la erudición permanece difícilmente unida al mito de la objetividad –como pretenden las ciencias naturales– que permitiría hipotéticamente a los investigadores evitar que sus trabajos les aprendieran algo nuevo de ellos mismos y no únicamente de sus materiales de estudio.

Ils pensaient étudier des sujets situés « là-bas, dehors » dans les terrains de fouilles, les asiles de fous ou les textes anciens, alors que simultanément ils étudiaient le sujet « ici, dedans » ; ils cherchaient l'enfant primordial du niveau imaginal, de cette psyché dont le mode mythique de perception fournit les origines archétypiques, inscrites dans les profondeurs de la science. C'est pourquoi, ces chercheurs, au

⁷⁹⁸ Marinis, Marco de, « Sociologie », in Helbo, André, Johansen, J. Dines, Pavis, Patrice y Ubersfeld, Anne (dir.) *Théâtre. Modes d'approche*, Bruxelles, Méridiens Klincksieck/Éditions Labor, 1987, p. 84.

somment même de leur érudition scientifique, préparaient son écroulement. Car les forces imaginales où menaient leurs recherches [...] devaient à la longue mettre en question l'homme rationnel, adulte et civilisé de l'Age des Lumières, ses méthodes, et même son esprit.⁷⁹⁹

Esta comunicación y descubrimiento subjetivo, irracional, que entendemos necesario e inevitable al menos en un trabajo de esas otras ciencias humanas, será sin duda diferente dependiendo de la persona y de la época. Además, y en el caso concreto del texto teatral, nos parece primordial tener en cuenta la posibilidad de una reinterpretación por parte del lector, hecho que sólo puede contribuir a la riqueza de la obra.

Queremos insistir en que la obra pánica, como a menudo expresa Topor, nos parece más próxima al sentimiento, a la inmediatez que al pensamiento ordenado y calculado. Por esa razón puede parecer caótica. Pero no debemos engañarnos, ya que se trata sólo de una apariencia, pues la confusión y el caos aparente de la obra pánica obedece, como hemos visto, a un orden interno minucioso.

La forma adoptada por los autores en sus obras ha sido pues un aspecto que no hemos querido descuidar. Arrabal siempre ha insistido en que la composición de la obra debe ser perfecta y reflejar al mismo tiempo el caos y la confusión que reinan en la vida real. La ceremonia y el ritual servirán muy a menudo en el caso de Arrabal para dar forma a lo informe, para ordenar la composición.

Ya el escritor, periodista y hombre de radio, Noël Simsolo, en su emisión titulada *Le Bon Plaisir de Roland Topor*

⁷⁹⁹ Hillman, James, *Pan et le cauchemar*, *Op. cit.*, pp. 29-30.

(France Culture, junio de 1987), hacía una presentación de la figura de Roland Topor particularmente diserta y convincente que resumimos a continuación y que podríamos hacer extensiva al Grupo Pánico o al menos a los dos autores estudiados, Topor y Arrabal, esos *touche-à-tout*, por qué negarlo, que, como el resto de los artistas pánicos, se resistían a aceptar el campo finamente acotado de la exégesis.

Para Simsolo se trata de un hombre polifacético que tiene una cierta moral: la de no ser nunca correcto, la continua incorrección, lo que no excluye el rigor. Y para él, las materias fecales, la sangre, el sexo, la carne, contaban mucho, no por una provocación simplista sino para designar sin tregua lo que es el ser humano.

Roland Topor y Fernando Arrabal son unos humanistas, pero no unos humanistas en el sentido que se le atribuye habitualmente, porque los verdaderos humanistas son por fuerza pesimistas y no utópicos.

Y como Topor era un gran humanista lo que le interesaba era llevar hasta el exceso las pequeñas manías, todo lo que es ínfimo, convirtiéndolo en grotesco. Lo que le fascinaba no era mostrar la parte oculta o el trasero de las cosas, ni el reverso, sino jugar intensamente con lo burlesco y lo pintoresco.

Con un humor que hace estragos, mete el dedo en la llaga, toca siempre donde duele. Topor no era ningún loco, al contrario, era un sabio, pero que sabía hacer creer a la gente que estaba continuamente en el patio de la escuela o disfrutando de un eterno asueto. La escritura –y la palabra– de Topor no era solamente esa risa absolutamente increíble y sempiterna que tanto idolatran los toporófilos, era igualmente un pensamiento, una teoría extremadamente precisa, clara y agu-

da, que fingía no querer tomarse en serio, no darse ninguna importancia mientras hablaba, utilizando falsas digresiones y otros elementos equívocos.

Todo su universo, propio del hombre pánico, gira en torno a algunos temas esenciales que se encuentran tanto en sus escritos como en sus dibujos: el desdoblamiento, la invasión de uno por otros, ya sea desde fuera o desde dentro, el intercambio de atributos entre el hombre y la mujer o entre el ser humano y el animal, la formidable variedad de las modificaciones orgánicas y, en definitiva, el cuerpo que se presta a toda una serie de soporíferas fantasías y a todo tipo de contorsiones y metamorfosis.

Cabría pues hacernos una última pregunta sobre el sentido último de esta obra. Se podría afirmar que Arrabal y Topor, cada uno con sus peculiaridades, sus vivencias y su contexto social, logran expulsar a través de sus obras todos los odios y furores contra una sociedad y un sistema institucional que hace del cuerpo, de las deformidades y de la monstruosidad, en definitiva de ellos mismos como personas, el objetivo de todas las depravaciones posibles e incluso la víctima propiciatoria. Topor por su parte intenta luchar además –de forma desesperada a veces– contra el paso del tiempo y el camino inexorable hacia la muerte, que se convierte en otro enemigo más de su persona.

Esta lucha agónica contribuye a que el cuerpo sea mostrado de forma dolorosa, corrompido, deforme, mutilado, troceado, aniquilado en cierto sentido.

No obstante no debemos, aunque sea difícil, quedarnos con esta imagen pesimista de la destrucción como resultado definitivo de la estética pánica, pues una vez se han aceptado

estos principios de depravación y canibalismo que existen entre los seres humanos y que están arraigados en lo más profundo de la humanidad, habrá que intentar erradicar todas esas pústulas sociales para recuperar la integridad y la pureza propias del hombre. En realidad los pánicos se erigen en demiurgos, dioses, magos o arquitectos, que intentan reconstruir un mundo nuevo.

Y es que el mundo imperfecto creado por ese Dios todopoderoso exige un trabajo de saneamiento y restauración profundos que pasará por la recuperación de un lenguaje que se considera vulgar y por la reivindicación de las necesidades primarias del cuerpo como verdadera esencia del carácter humano del hombre.⁸⁰⁰

Sólo nos queda añadir que no podemos quitarnos de la mente y de la imaginación esa cara clownesca tan expresiva, que va de la sutil risa a la franca carcajada, ese rostro joven o viejo pero siempre amable, esas tupidas cejas, esos ojos saltones, esas largas pestañas cautivadoras, esa nariz generosa, esos labios carnosos, ese atractivo hoyuelo en el mentón que le daba cierto aire de actor hollywoodiense y ese puro sempiterno o esa pipa o ese sombrero negro... esa faz tantas veces retrata-

⁸⁰⁰ « Le mot d'esprit obscène renferme un pouvoir particulier qui contraint en quelque sorte à se représenter l'objet nommé... les fines allusions... ne font pas autant d'effet que les mots pris dans le vocabulaire primitif populaire érotique de la langue maternelle ». Ferenczi, Sandor, *Œuvres complètes*, Paris, Payot, 1968, I, p. 129. Véase igualmente Bonnet, Gérard, *Voir - Etre vu. Aspects métapsychologiques*, Paris, Presses Universitaires de France, vol. II, p. 83. Para profundizar sobre este tema véase también Bataille, Georges, « La pègre, le cynisme sexuel et l'obscénité », in *L'Érotisme* [1957], *Op. cit.*, pp. 268-270 y Castilla del Pino, Carlos, (comp.), *La obscenidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

da, desde el fotomatón a la foto de estudio, de la que se desprende una inefable bondad. Y es que, desde el otro lado, *Topor rit encore*.⁸⁰¹

No quisiéramos acabar nuestro trabajo sin unirnos al homenaje que en junio de 2002 brindó la Universidad del País Vasco a Fernando Arrabal con motivo de su septuagésimo aniversario.

Queríamos pues permitirnos la licencia o la osadía de extralimitarnos al marco académico y contar una anécdota personal. Tras presentar nuestra tesis de licenciatura hace unos tres años titulada *Fernando Arrabal: du moi à l'autre*, logramos vencer nuestros miedos pánicos y enviar al autor el fruto de nuestra investigación. Poco tiempo después recibimos este correo electrónico:

Querido Domingo Pujante.
He y hemos leído su tesis.
Aprendo de mis adentros vistos por los suyos.
Le felicito y le felicitamos... en este terreno (¿y en todos?)
más sabe Lis (Luce) que yo.

Musicalmente le saludo en clave de fa.

Aunque ya respondimos personalmente al autor querríamos hacerlo públicamente reproduciendo esas otras palabras tuyas que a modo de máxima rezan:

La ingenuidad es el grado más alto de la genialidad, como la bondad es el grado más alto de la inteligencia.⁸⁰²

⁸⁰¹ Este es el título de un catálogo que recoge las fotografías de Roland Topor de la exposición presentada en París en la Maison Européenne de la Photographie del 9 de junio al 5 de septiembre de 1999.

CONCLUSIONES

Nunca podremos enviar el presente trabajo a Roland Topor, pero haremos extensivo nuestro agradecimiento a ambos por su obra, por este camino iniciático –lleno de peñas escarpadas y cavernas oscuras– que hemos recorrido gracias a ellos y por todos los universos, ficticios, oníricos, crueles e inquietantemente reales, que nos han hecho visitar y descubrir.

Arrabal, Topor, artistas pánicos, gracias por ser ingenuos antes de genios y buenos antes de inteligentes. Con vuestra vida y vuestra obra hemos aprendido a ser algo más libres.

Stupéfiant ! Tout le temps que j'avais devant moi, il est derrière.

*

Une vieille machine à écrire dont toutes les touches ont disparu, à part trois lettres minuscules : f, i, n.⁸⁰³



⁸⁰² Arrabal, Fernando, *Diario ABC*, Opinión, 27 de febrero de 1999.

⁸⁰³ Topor, Roland, *Pense-bêtes*, *Op. cit.*, p. 11.

{14}. BIBLIOGRAFÍA

{14.1}. CORPUS POR ORDEN CRONOLÓGICO DE EDICIÓN

ARRABAL, Fernando, *La pierre de la folie. Livre panique* [1963], Paris, Christian Bourgois, 1970.

ARRABAL, Fernando, *La communion solennelle. Cérémonie panique*, in *Théâtre V. Théâtre Panique*, Paris, Christian Bourgois, 1967.

ARRABAL, Fernando, *Les amours impossibles*, in *Théâtre V. Théâtre Panique*, Paris, Christian Bourgois, 1967.

ARRABAL, Fernando, *Une chèvre sur un nuage*, in *Théâtre V. Théâtre Panique*, Paris, Christian Bourgois, 1967.

ARRABAL, Fernando, *La jeunesse illustrée*, in *Théâtre V. Théâtre Panique*, Paris, Christian Bourgois, 1967.

ARRABAL, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* [1967], Paris, Christian Bourgois/L'Avant-Scène n° 443, 1970.

TOPOR, Roland, *Four roses for Lucienne* [1967], Paris, Christian Bourgois, coll. 10/18, 1978.

TOPOR, Roland, *La Vérité sur Max Lampin* [1968], in *Un beau soir, je suis né en face de l'abattoir*, Paris, Denoël, 2000.

TOPOR, Roland, *La cuisine cannibale* [1970], Paris, Balland, coll. Point Virgule, 1986.

ARRABAL, Fernando, *Ars Amandi. Opéra panique*, in *Théâtre VIII*, Paris, Christian Bourgois, 1970.

TOPOR, Roland, *Portrait en pied de Suzanne* [1978], Paris, Denoël, 2000.

TOPOR, Roland, *Rumsteak. Morceaux Choisis*, Paris, Le Dernier Terrain Vague, 1980.

TOPOR, Roland, *Café Panique*, Paris, Seuil, coll. Point Virgule, 1982.

[14.2]. FERNANDO ARRABAL

[14.2.1]. Otras obras de Fernando Arrabal consultadas por orden cronológico de edición

ARRABAL, Fernando, *Théâtre I: Oraison, Les deux bourreaux, Fando et Lis, Le cimetière des voitures*, Paris, Julliard, coll. Les lettres nouvelles, 1958.

— *Baal Babylone*, Paris, Julliard, 1959.

— *Théâtre II: Guernica, Le labyrinthe, Le triclycle, Pique-nique en campagne, La bicyclette du condamné*, Paris, Julliard, 1961.

— *L'Enterrement de la sardine*, Paris, Julliard, 1961.

- *Théâtre III: Le couronnement, Le grand cérémonial, Concert dans un œuf, Cérémonie pour un Noir assassiné*, Paris, Julliard, 1965.
- *Fêtes et rites de la confusion*, Paris, Éric Losfeld/Le terrain Vague, 1967.
- *Théâtre I*, Paris, Christian Bourgois, 1968.
- *Théâtre II*, Paris, Christian Bourgois, 1968.
- « Renaissance du théâtre », in Arrabal, Fernando (cahiers dirigés par), *Le théâtre, 1968-1*, Paris, Christian Bourgois, 1968.
- *Théâtre III: Le grand cérémonial, Cérémonie pour un Noir assassiné*, Paris, Christian Bourgois, 1969.
- *Théâtre IV: Le lai de Barabbas, Concert dans un œuf*, Paris, Christian Bourgois, 1969.
- *Théâtre VI: Le jardin des délices, Bestialité érotique, Une tortue nommée Dostoïevsky*, Paris, Christian Bourgois, 1969.
- *Théâtre VII. Théâtre de Guérilla: ...Et ils passèrent des menottes aux fleurs, L'Aurore rouge et noire*, Paris, Christian Bourgois, 1969.
- *Teatro 1, Preghiera, I due carnefici, Fando e Lis, Il cimitero delle automobili*, Milano, Milano Libri Edizioni, 1969. Prefacio de Alain Schifres.
- *Teatro 2, Teatro panico, L'Architetto e l'Imperatore d'Assiria*, Milano, Milano Libri Edizioni, 1969. Prefacio de Fernando Arrabal
- (cahiers dirigés par), *Le théâtre, 1969-1*, Paris, Christian Bourgois, 1969.
- (cahiers dirigés par), *Le théâtre, 1969-2*, Paris, Christian Bourgois, 1969.

- (cahiers dirigés par), *Le théâtre, 1970-1*, Paris, Christian Bourgois, 1970.
- *Saura*, Paris, Galerie Stadler, 1970.
- *Viva la muerte, Baal Babylone*, Paris, Christian Bourgois, coll. 10/18, 1971.
- « Fernando Arrabal Ruiz, mon père », in *Viva la muerte. Baal Babylone* [1959], Christian Bourgois, coll. 10/18, 1971.
- *Théâtre IX: Le ciel et la merde, La grande revue du XX^e siècle*, Paris, Christian Bourgois, 1972.
- *Lettre au général Franco*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1972.
- *Bella ciao. La guerre de mille ans*, Paris, Christian Bourgois, 1972.
- *Le Panique*, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1973.
- *Théâtre X: Bella Ciao. La guerre de mille ans, Sur le fil ou La ballade du train fantôme, Jeunes barbares d'aujourd'hui*, Paris, Christian Bourgois, 1976.
- *Théâtre XI: La tour de Babel, La marche royale, Une orange sur le Mont de Vénus*, Paris, Christian Bourgois, 1978.
- *Lettre aux militants communistes espagnols : songe et mensonge de l'eurocommunisme* [bilingüe francés/español], Paris, Christian Bourgois, 1978.
- *Théâtre XII. Théâtre bouffe: Vole-moi un petit milliard, Ouverture orang-outan, Punk et Punk et Colegram*, Paris, Christian Bourgois, 1979.
- *Théâtre XIII: Mon doux royaume saccagé, Le roi de Sodome, Le ciel et la merde II*, Paris, Christian Bourgois, 1981.

- « Sacrés Paniques », in *Le Fou qui parle*, n° 17, juin 1981.
- *Théâtre XIV: L'extravagante réussite de Jésus-Christ, Karl Marx et William Shakespeare, Lève-toi et rêve*, Paris, Christian Bourgois, 1982.
- *Théâtre XV: Les délices de la chair suivi de La ville dont le prince était une princesse*, Paris, Christian Bourgois, 1984.
- *El cementerio de automóviles, El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Edición de Diana Taylor, Madrid, Cátedra, 1984.
- *La piedra iluminada*, Barcelona, Destino, 1985.
- *Teatro Pánico*. Edición de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra, 1986.
- *Théâtre XVI: Bréviaire d'amour d'un haltérophile, Apokaliptica, La charge des centaures*, Paris, Christian Bourgois, 1986.
- *Teatro bufo*. Edición de Francisco Torres Monreal, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1987.
- *Théâtre XVII: Les « Cucarachas » de Yale, Une pucelle pour un gorille, The red Madonna, La traversée de l'empire*, Paris, Christian Bourgois, 1988.
- *Théâtre XVIII: La nuit est aussi un soleil, Roues d'infortune*, Paris, Actes Sud Papiers, 1990.
- *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto*. Edición de Ángel Berenguer, Madrid, Cátedra, 1991.
- *Carta a José María Aznar con copia a Felipe González*, Madrid, Espasa Hoy, 1993.
- « 'Lettre à moi-même', 5 octobre 1987 », in Glibota, Ante, *Arrabal Espace*, Studio di Val Cervo, P.A.C., 1993.
- *Carta al Rey de España*, Madrid, Espasa Hoy, 1995.

— *Théâtre XIX: Lully, Entends la douce nuit qui marche*, Paris, Christian Bourgois, 1996.

— *Un esclave nommé Cervantès*, Paris, Plon, 1996.

— «El teatro... ¡Qué ilusión!», in *Minerva, Revista del Círculo de Bellas Artes, Homenaje a Fernando Arrabal*, Número 3, Tercera época, diciembre 1996.

— *Teatro completo*. Edición de Francisco Torres Monreal, Madrid/Melilla, Espasa Calpe, col. Clásicos castellanos, vol. 1 y 2, 1997.

— «Champagne pour tous !», in *Le Marché de la poésie*, n° 26, 22 juin 1997.

— *Ceremonia por un teniente abandonado*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

— «¡Surrealistas!», in *Visiones de Fernando Arrabal*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.

— *Champagne pour tous !*, Stock, coll. Littérature française, Paris, 2002.

ARRABAL, Fernando et al., *La Revolución Surrealista a través de André Breton*, Caracas, Monte Ávila Editores C.A., Col. Estudios, 1970.

[14.2.2]. Ensayos o escritos consagrados enteramente a Fernando Arrabal

AA.VV., *Kaléidoscopies. Fernando Arrabal et les artistes. Livres manuscrits et imprimés, livres-objets, poèmes illustrés, 1964-2000*, Bayeux, Publications du Musée Baron Gérard, Collection Rencontres de l'Écrit et de l'Estampe de Bayeux, 2000.

ARATA, Luis Óscar, *The Festive Play of Fernando Arrabal*, Kentucky, University of Kentucky, 1982.

BERENGUER, Ángel, *L'exil et la cérémonie. Le premier théâtre d'Arrabal*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1977.

— *Fernando Arrabal*, Madrid, Fundamentos, 1979.

CANTALAPIEDRA, Fernando y TORRES MONREAL, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.

CHESNAU, Albert y BERENGUER, Ángel, *Entretiens avec Arrabal : plaidoyer pour une différence*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978.

CHESNAU, Albert, *Décors et Décorum : Enquête sur les objets dans le théâtre d'Arrabal*, Sherbrooke, Naaman, 1984.

DAETWYLER, Jean-Jacques, *Arrabal*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975.

DONAHUE, Thomas John, *The Theater of Fernando Arrabal. A Garden of Earthly Delights*, New York University Press, 1980.

GILLE, Bernard, *Fernando Arrabal*, Paris, Seghers, 1970.

GOLDEN, Laura P., *The Novels of Fernando Arrabal*, New York, Rutgers, 1978.

GLIBOTA, Ante, *Arrabal Espace*, Studio di Val Cervo, P.A.C., 1993.

GUIRAL STEEN, María Sergia, *El humor en la obra de Arrabal*, Madrid, Playor, 1988.

MARTÍN MARTÍNEZ, José Vicente, *Retratos de Fernando Arrabal: entre la pintura de encargo y la teoría del grupo «pánico»*, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamento de pintura, Valencia, 1996.

— (coord.), *Visiones de Fernando Arrabal*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.

NEIRA CALVO, Agustín, *Les objets textuels et significations dans le théâtre de Fernando Arrabal*, Madrid, Universidad Complutense, 1985.

PODOL, Peter L., *Fernando Arrabal*, Boston, Twayne Publishers, 1978.

RAYMOND-MUNDSCHAU, Françoise, *Arrabal*, Paris, Éditions Universitaires, coll. Classiques du XX^e siècle, 1972.

ROMAN, Jacques (présenté par), *Arrabal. Les cahiers du silence*, Aubenas, Kesselring éditeur, 1977.

RUYTER-TOGNOTTI, Danièle de, *De la prison à l'exil. Structures relationnelles et structures spatiales dans trois pièces d'Arrabal*, Paris, Nizet, 1986.

SAHIRI, Katouho, *Fernando Arrabal et le surréalisme. (Étude des données fondamentales du surréalisme dans l'œuvre dramatique de Fernando Arrabal)*, Université de Paris III, 1994.

SCHIFFRES, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Pierre Belfond, 1969.

TORRES MONREAL, Francisco, *Introducción al teatro de Arrabal*, Murcia, Godoy, 1981

[14.2.3]. Obras generales consultadas que incluyen a Fernando Arrabal

BANCQUART, Marie-Claire et CAHNÉ, Pierre, *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, PUF, coll. Premier Cycle, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

- BERENGUER, Ángel, *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Universidad de Alcalá de Henares, 1991.
- BERENGUER, Ángel y PÉREZ, Manuel, *Tendencias del Teatro Español durante la transición política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
- BERSANI, Jacques, AUTRAND, Michel, LECARME, Jacques y VERCIER, Bruno, *La littérature en France depuis 1945* [1970], Paris, Bordas, 1974.
- BLIN, Roger, *Souvenirs et propos*, Paris, Gallimard, 1986.
- BOISDEFRE, Pierre de, *Histoire de la littérature de langue française des années 1930 aux années 1980. Roman-théâtre*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1985.
- BONNÍN VALLS, Ignacio, *El teatro español desde 1940 a 1980. Estudio histórico-crítico de tendencias y autores*, Barcelona, Octaedro, 1998.
- BRÉE, Germaine y MOROT-SIR, Édouard, *Du Surréalisme à l'Empire de la Critique* [1984], Paris, Arthaud, coll. Littérature Française, 1990.
- CORVIN, Michel, *Le Théâtre nouveau en France* [1963], Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je, 1974.
- *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- DASPRE, André y DÉCAUDIN, Michel (coordination assurée par), *Manuel d'histoire littéraire de la France. 1913-1976*, t. VI, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1982.
- DAVID, Martine, *Le théâtre*, Paris, Belin, coll. Sujets, 1995.
- DEJEAN, Jean-Luc, *Le théâtre français depuis 1945*, Paris, Nathan, 1987.

DESHOULIÈRES, Christophe, *Le théâtre au XX^e siècle en toutes lettres* [1989], Paris, Bordas, 1993.

DIDIER, Béatrice (dir.), *Dictionnaire Universel des Littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, vol. I, 1994.

DIETERICH, Genoveva, *Diccionario del teatro*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

DOMENACH, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.

DORT, Bernard, *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971.

— *Théâtre en jeu, 1970-1978*, Paris, Seuil, 1979.

ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'absurde* [1961], trad. del ing., Paris, Buchet/Chastel, 1992.

EVARD, Franck, *Le théâtre français du XX^e siècle*, Paris, Ellipses, coll. Thèmes & études, 1995.

GARCÍA LORENZO, Luciano, *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta, 1975.

GARCÍA TEMPLADO, José, *El teatro español actual*, Madrid, Anaya, col. Biblioteca Básica de Literatura, 1992.

HOLLIER, Denis (dir.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993.

ISASI ÁNGULO, Amando Carlos, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid, Ayuso, 1974.

JACQUART, Emmanuel, *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1974.

JOMARON, Jacqueline de (dir.), *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. Encyclopédies d'aujourd'hui, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

- JOUANNY, Sylvie, *La littérature française du 20^e siècle. Le théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus-Lettres, Tome 2, 1999.
- LEMAÎTRE, Henri, *Dictionnaire Bordas de Littérature Française*, Paris, Bordas, coll. Les référents, 1994.
- LILOURE, Michel, *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998.
- LONDON, John, *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*, London, W.S. Maney & Son LTD for the Modern Humanities Research Association, vol. 45, 1997.
- MIGNON, Paul-Louis, *Le Théâtre au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1986.
- MOREIRO PRIETO, Julián, *El teatro español contemporáneo (1939-1989)*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1990.
- NIETO, Ramón, *El teatro. Historia y vida*, Madrid, Acento, col. Flash, 1997.
- OLIVA, César, *El teatro desde 1936. Historia de la literatura actual 3*, Madrid, Alhambra, 1989.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, col. Crítica y estudios literarios, 1994.
- RABASSÓ, Carlos A. y RABASSÓ, Francisco Javier, *Pedrolo, Nieva, Arrabal: Teatrilogía del vanguardismo dramático. Aproximaciones hermenéutico-fenomenológicas al Teatro Español Contemporáneo*, Barcelona, Vosgos, 1993.
- RAGUÉ-ARIAS, María-José, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, col. Literatura y Crítica, 1996.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, col. Crítica y estudios literarios, undécima ed., 1997.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, col. Letras e ideas, 1985.

SERRAU, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »* [1966], Paris, Gallimard, coll. Idées, 1981.

TONELLI, Franco, *L'Esthétique de la cruauté. Étude des Implications esthétiques du « Théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud*, Paris, Nizet, 1972.

TORO, Alfonso de et FLOECK, Wilfried, *Teatro Español Contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, col. Problemática Literaria 27, 1995.

VERCIER, Bruno y LECARME, Jacques, *La littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982.

[14.2.4]. Publicaciones periódicas, artículos, capítulos de libro, prólogos e introducciones sobre Fernando Arrabal

ALVAR, «Arrabal y el Greco», in *Barcarola. Especial Arrabal*, nº 40, Albacete, sept. 1992.

AUBRUN, Charles V., « Introduction », in ARRABAL, Fernando, *Théâtre V. Théâtre Panique*, Paris, Christian Bourgois, 1967.

BERENGUER, Ángel, «La obra dramática de Fernando Arrabal», in ARRABAL, Fernando, *Teatro completo*, vol. I, Madrid, Cupsa, 1977.

- «Entrevista con Arrabal en Saratoga Springs», in BERENGUER, Ángel y Joan (eds.), *Fernando Arrabal*, Madrid, Fundamentos, col. Espiral, 1979.
- «Introducción», in ARRABAL, Fernando, *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*, Madrid, Cátedra, 1988.
- «El estudio del teatro español del siglo XX», in BONNARDEL, Sara y CHAMPEAU, Geneviève (coord.), *Théâtre et Territoires. Espagne et Amérique hispanique 1950-1996*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection de la maison des Pays Ibériques, 1998.
- BRAVO CASTILLO, Juan, «Arrabal», in GLIBOTA, Ante, *Arrabal Espace*, Studio di Val Cervo, P.A.C., 1993.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «Concierto en un huevo», in CANTALAPIEDRA, Fernando y TORRES MONREAL, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- «La primera comunión», in CANTALAPIEDRA, Fernando y TORRES MONREAL, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- «En una noche oscura o *El gran ceremonial*», in CANTALAPIEDRA, Fernando y TORRES MONREAL, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- «El jardín de las delicias», in CANTALAPIEDRA, Fernando y TORRES MONREAL, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- CLAVEL, André, « Arrabal Fernando », in BEAUMARCHAIS, Jean-Jacques, COUTY, Daniel y REY, Alain, *Dic-*

tionnaire des littératures de langue française, tomo I, Paris, Bordas, 1994.

DE RUYTER TOGNOTTI, Danièle, « Texte et illustration chez Arrabal : le jeu des adjonctions-suppressions », in *Les Lettres Romanes*, 1991, tome XLV, n° 3, Université Catholique de Louvain.

---- « La représentation picturale : relais de l'écriture chez Arrabal », in *Word and Image, A Journal of Verbal/Visual Enquiring*, vol. 4, numbers 1-4, London/New York/Philadelphia, Taylor and Francis, jan-dec. 1988.

DONAHUE, Francis, « En torno del teatro de Fernando Arrabal », in *Cuadernos Americanos*, n° 4, año XLIV, vol. CCLXI, Libros de México, julio-agosto 1985.

DORT, Bernard, « Arrabal sans légende », in BERENGUER, Ángel, *L'exil et la cérémonie. Le premier théâtre d'Arrabal*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1977.

ESPINASSE, Françoise, « Entretien avec Arrabal », in *Plexus*, Paris, décembre 1968.

---- « Entretien avec Arrabal », in ARRABAL, Fernando, *Théâtre III: Le grand cérémonial, Cérémonie pour un Noir assassiné*, Paris, Christian Bourgois, 1969.

FEDOROFF, Matthieu, « Le poète enfant », in GLIBOTA, Ante, *Arrabal Espace*, Studio di Val Cervo, P.A.C., 1993.

GLIBOTA, Ante, « Biographie de Fernando Arrabal », in *Arrabal Espace*, Studio di Val Cervo, P.A.C., 1993.

GOURVENNEC, Patrick, « Architecte et l'Empereur d'Assyrie (I) », in BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de et COUTY, Daniel, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994.

- GUSSOW, Mel, « Beckett et Arrabal », in GLIBOTA, Ante, *Arrabal Espace*, Studio di Val Cervo, P.A.C., 1993.
- HERNÚÑEZ, Póllux, « A la chatte de Madame la mère d'Arrabal », in GLIBOTA, Ante, *Arrabal Espace*, Studio di Val Cervo, P.A.C., 1993.
- KANTERS, Robert, « L'ivresse râpeuse d'Arrabal », in *L'Express*, Paris, 20 marzo 1967.
- KIM, Mira, « Découvreur de la nuit », in GLIBOTA, Ante, *Arrabal Espace*, Studio di Val Cervo, P.A.C., 1993.
- JEREZ FERRÁN, Carlos, «El compromiso de la estética del absurdo en el teatro de Arrabal», in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIV, n° 2, University of Toronto, invierno 1990.
- MARCABRU, Pierre, « Essayons de parler calmement d'Arrabal », in ARRABAL, Fernando, *Théâtre IV*, Paris, Christian Bourgois, 1969.
- MIGNON, « Fernando Arrabal », in ARRABAL, Fernando, *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, Paris, L'Avant-Scène, 1970.
- NAVAJAS, GONZALO, «Realidad y subrealidad en *El Triciclo* de Fernando Arrabal», in *Hispanófila, literatura-ensayos*, n° 94, Chapel Hill, North Carolina, septiembre, 1988.
- NORRISH, Peter, «Farce and Ritual: Arrabal's Contribution to Modern Tragic Farce», in *Modern Drama*, vol. XXVI, 3 sept. 1983.
- PRUNER, M. « Arrabal, Fernando », in CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- RATTUNDE, Eckhard, «Fernando Arrabals Pique-nique en campagne. Vorschläge für eine leserorientierte Be-

handlung in Französischunterricht», in *Die Neuren Sprachen* 89: 1, Frankfurt, Diesterweg, Feb. 1990.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Arrabal: el ajedrez y los escenarios del humor», in CANTALAPIEDRA, Fernando y TORRES MONREAL, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.

— «Arrabal, Calderón y Claramonte: tipología de la manifestación en el teatro sagrado, in TORRES MONREAL, Francisco, *El teatro y lo sagrado. De M. De Ghelderode a F. Arrabal*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001.

SERRAU, Geneviève, « Un nouveau style comique, Arrabal », in *Les Lettres Nouvelles*, Paris, novembre 1958.

— « Introduction », in ARRABAL, Fernando, *Théâtre II*, Paris, Christian Bourgois, 1968.

SEVRAIN, Dominique, « Introduction », in ARRABAL, Fernando, *Viva la muerte. Baal Babylone*, Paris, Christian Bourgois, coll. 10/18, 1971.

SULLIVAN, Constance A. «Introduction to *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*», *Estreno*, II, 1, Cincinnati, 1976.

TALLGREEN, Viveca, « L'expérience du panique », in GLIBOTA, Ante, *Arrabal Espace*, Studio di Val Cervo, P.A.C., 1993.

TAYLOR, Diana, «Introducción», in ARRABAL, Fernando, *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, Madrid, Cátedra, 1982.

TESSON, Philippe, « ...Et ils passèrent des menottes aux fleurs », in *Le Canard Enchaîné*, 8 nov. 1972.

- TORRES MONREAL, Francisco, «Introducción», in *La piedra de la locura*, Barcelona, Destino, col. Áncora y Delfín, 1984.
- «Prólogo», in ARRABAL, Fernando, *La piedra iluminada*, Barcelona, Destino, col. Áncora y Delfín, 1985.
- «Introducción», in *Teatro bufo*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1986.
- «Introducción», in *Teatro Pánico*, Madrid, Cátedra, 1987.
- «Introducción al teatro vanguardista de Fernando Arrabal», in CANTALAPIEDRA, Fernando y TORRES MONREAL, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- «Beckett / Arrabal: *En attendant Godot / Fando y Lis*», in CANTALAPIEDRA, Fernando y TORRES MONREAL, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- «Arrabal y Francia», in CANTALAPIEDRA, Fernando y TORRES MONREAL, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- «Vida y obra de Fernando Arrabal», in CANTALAPIEDRA, Fernando y TORRES MONREAL, Francisco, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- «Introducción», in *Teatro Completo*, Melilla/Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- «Apuntes para la vida de Fernando Arrabal», in *Teatro Completo*, Melilla/Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- «Arrabal y la imagen: de la vida al cine», in *Visiones de Fernando Arrabal*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.

---- «Prólogo», in *La piedra de la locura*, Zaragoza, Libros del Innombrable, col. Biblioteca Golpe de Dados, 2000.

---- «El teatro y lo sagrado, de 1930 a nuestros días», in *El teatro y lo sagrado: de M. De Ghelderode a F. Arrabal*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001.

---- «La dictadura franquista en el teatro», in BOIXAREU, Mercè y LEFERE, Robin (coord.), *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación*, Madrid, Castalia, 2002.

WALL, Vivian R.V., «Arrabal and Ionesco: A Study in the Theatre of the Absurd», in BALDNER, R.W., *Proceedings: Pacific Northwest Conference on Foreign Languages. Annual Meeting*, vol. 21, University of Victoria, 1970.

WEINGARTEN, Barry E., «The histrionic nature of Fernando Arrabal's *Fando y Lis*», in *Symposium*, volume XLIII, n° 2; summer, 1989.

WHITTON, David, «Arrabal's guerrilla 'Politics'», in *Nottingham French Studies*, may 1983, vol. 22, n° 1, Department of French, University of Nottingham, England.

[14.3]. ROLAND TOPOR

[14.3.1]. Otras obras de Roland Topor consultadas por orden cronológico de edición

TOPOR, Roland, *Le locataire chimérique* [1964], Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1996.

---- *Joko fête son anniversaire* [novela], Paris, Buchet/Chastel, 1969.

- « La nourriture spirituelle » [1967], in KLEIN, Gérard y GOIMARD, Jacques (réunie et présentée par), *Ce qui vient des profondeurs. Anthologie de la science-fiction française. 1965-1970*, Paris, Seghers, coll. Constellations, 1977.
- *Mémoires d'un vieux con* [1975], Paris, Balland/Seuil, coll. Point Virgule, 1999.
- *Le courrier des lettres*, Paris, Seuil, 1976.
- *Le Grand Macabre. Dessins des décors et costumes de l'opéra de György Ligeti. Préface de Roland Topor. Entretien avec György Ligeti de Claude Samuel*, Paris, Hubschmid & Bouret/L'Avant-Scène, 1981.
- *La plus belle paire de seins du monde*, Paris, Éditions Belford, coll. Le pré aux clercs, 1986.
- *Joko fête son anniversaire* [teatro], Paris, Imprimerie Nationale, coll. Le spectateur français, 1989.
- *Journal in Time*, Paris, Ramsay/de Cortanze, 1989.
- « Le film des événements », in TOPOR, Roland y XHONNEUX, Henri, *Marquis*, Paris, Imprimerie Nationale, coll., Le spectateur français, 1990.
- *Le sacré livre de Proutto*, Paris, Syros-Alternatives, 1990.
- *Alice au pays des lettres* [1968], Paris, Seuil, coll. Petit point, 1991.
- *Pense-bêtes*, Paris, Le cherche midi éditeur, coll. Pensées, 1992.
- *La vocation théâtrale de Roland Topor. Dessins pour le théâtre et l'opéra accompagnés d'une pièce inédite L'hiver sous la table*, Munich, Gina Kehayoff, 1994.
- *Courts termes. En aparté avec Eddy Devolder. Dessins de Roland Topor*, Paris, Dumerchez, 1994.

---- *Ivre Mort*, Bruxelles, La Pierre d'Alun, coll. La Petite Pierre, 1994.

---- *Une vie a la gomme*, Paris, Éditions Climats, 1994.

---- *Francis Beaudelot*, Paris, Bernard Dumerchez, 1996.

---- *Jachère-party*, Paris, Julliard, 1996.

---- *L'ambigu*, Paris, Dumerchez, coll. Skênê, 1996.

---- *La Véritable Nature de la Vierge Marie*, Paris, Éditions du Rocher, 1996.

---- *Made in Taiwan. Copyright in Mexico*, Paris, Éditions du Rocher, 1997.

---- *L'Hiver sous la table*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, n° 1016, 15 octobre 1997.

---- *Topor. Le dictionnaire*, Paris, Éditions Alternatives, 1998.

---- *L'amour à voix haute. Mots, propos, répliques, échanges au cours des ébats amoureux*, Paris, Hoëbeke, 1998.

---- *Topor rit encore*, Paris, Maison Européenne de la Photographie, 1999.

---- *Wouah ! Wouah ! comédie chantée d'après une nouvelle de Roland Topor, adaptation de Roland Topor et Jacques Coutureau, musique et mise en scène de Jacques Coutureau, livret de Benoît Lefebvre*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, n° 1049, 1^{er} mai 1999.

---- *Un beau soir je suis né en face de l'abattoir*, Paris, Denoël, 2000.

---- *Professeur galopin*, Paris, Gdansk, 2001

TOPOR, Roland y XHONNEUX, Henri, *À rebrousse poil*, Paris, Seuil, 1983.

TOPOR, Roland y RIBES, Jean-Michel, *Batailles*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1991.

[14.3.2]. Ensayos o escritos consagrados enteramente a Roland Topor

MALLERIN, Daniel (présenté par), *Les cahiers du silence. Topor*, s. l., La Marge & Kasselring éditeurs, 1974.

ROEGIERS, Patrick, *Roland Topor. Une vie de papier*, Bruxelles, La pierre d'Alun, coll. La petite Pierre, 1997.

STERNBERG, Jacques, *Topor*, Paris, Seghers, 1977.

[14.3.3]. Obras generales consultadas que incluyen a Roland Topor

GUIOT, Denis, LAURIE, Alain y NICOT, Stéphane, *Dictionnaire de la science-fiction*, Paris, Hachette, coll. Le livre de poche, 1998.

GUERARD, Françoise (ed.), *Le dictionnaire de notre temps*, Paris, Hachette, 1989.

LISTA, Giovanni, *La Scène Moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Paris, Actes Sud/Carré, 1999.

REY, Alain (dir.), *Le Petit Robert des noms propres*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1999, edición corregida y aumentada.

[14.3.4]. Publicaciones periódicas, artículos, capítulos de libro, prólogos e introducciones sobre Roland Topor

BONCENNE, Pierre, « Entretien de Roland Topor avec Pierre Boncenne », in *Lire*, mai 1982.

GERVEREAU, Laurent, « Pourquoi Topor ? », in *Topor. Le dictionnaire*, Paris, Éditions Alternatives, 1998.

CONFORTÈS, Claude, « L'Hiver sous la table ou l'autre Topor », in TOPOR, Roland, *L'Hiver sous la table*, L'Avant-Scène Théâtre, n° 1016, 15 octobre 1997.

TILMAN, Pierre, « Tout ce qui est Topor brille. Laugh-ter Outre-Tombe », in *Art Press*, n° 248, juillet-août, 1999.

[14.4]. OBRAS LITERARIAS Y ESTUDIOS SOBRE LA LITERATURA, EL TEATRO Y LAS ARTES DEL SIGLO XX

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Paris, Gallimard, 1994.

ADAMOV, Arthur, *Journal terrible*, in *L'Aveu*. In *Je... Ils...*, Paris, Gallimard, 1969.

ALIAGA, Juan Vicente, *Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia. 1930-1960*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1994.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques* [1913], Paris, Berg International, 1986.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double suivi de Le théâtre de Seraphin* [1938], Paris, Gallimard/nrf, col. Idées, 1970.

—— *Œuvres complètes I* [1976], Paris, Gallimard/nrf, 1994.

—— *Nouveaux écrits de Rodez* [1977], Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 2000.

- *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* [1979], Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 2002.
- BABLET, Denis (réunies et présentées par), *Les voies de la création théâtrale XII*, Paris, Centre National de la recherche Scientifique, 1984.
- BATAILLE, Georges, *Histoire de l'œil* [1928], Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967.
- *Le coupable suivi de L'Alleluiah* [1944], Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1998.
- *L'Érotisme* [1957], Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Arguments, 1985.
- *La littérature et le mal* [1957], Paris, Gallimard, coll. Idées, 1975.
- *Les larmes d'Eros* [1961], Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. 10/18, 1996.
- BERENGUER, Ángel, *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Universidad de Alcalá de Henares, 1991.
- BEYEN, Roland, *Ghelderode*, Paris, Seghers, 1974.
- BÉHAR, Henri, *Le théâtre dada et surréaliste* [1967], Paris, Gallimard, 1979.
- BONNET, Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*.
- BORIE, Monique, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1989.
- BRADBY, David, *Le théâtre français contemporain*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- BRECHT, Stefan, *Queer Theatre. The original theatre of the City of New York. From the mid-60s to the mid-70s* [1987], New York, Methuen, 1986.

BRENNER, Jacques, *Tableau de la vie littéraire en France d'avant-garde à nos jours*, Paris, Luneau Ascot Éditeurs, 1982.

BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir* [1966], Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. Le livre de poche, 1970.

— *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988.

BROOK, Peter, *The Empty Space*, London, Penguin, 1972.

— *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera, 1947-1987* [1987], Barcelona, Alba Editorial, 2001.

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* [1942], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1998.

CELA, Camilo José, *Homenaje al Bosco, II. La extracción de la piedra de la locura o El inventor del garrote*, Barcelona, Seix Barral, col. Biblioteca breve, 1999.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (établie et présentée par), «*Il y aura une fois*». *Une anthologie du Surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002,

CIRLOT, Lourdes (ed.), *Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1993.

COHN, Ruby, *Currents in Contemporary Drama*, Bloomington, Indiana University Press, 1969.

CORNAGO BERNAL, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor Libros, 2000.

DUMOULIÉ, Camille, *Cet obscur objet du désir. Essai sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, 1995.

— *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, coll. Les contemporains, 1996.

DUPLESSIS, Yvonne, *Le surréalisme* [1950], Paris, puf, coll. Que sais-je ?, 1974.

BIBLIOGRAFÍA

- FAUCHEUX, Annie, *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle*, Paris, Ellipses, 1999.
- FOKKEMA, D.W. y IBSCH, Elrud, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.
- FLETCHER, John (ed.), *Forces in Modern French Drama. Studies in Variations on the Permitted Lie*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1972.
- GARELLI, Jacques, *Artaud et la question du lieu. Essai sur le théâtre et la poésie d'Artaud*, Paris, José Corti, 1982.
- *L'entrée en démesure*, Paris, José Corti, 1995.
- GODARD, Colette, *Jérôme Savary, l'enfant de la fête*, Paris, Éditions du Rocher, 1996.
- GOLDBERG, Rose Lee, *Performance Art from Futurism to the Present*, London, Thames and Hudson, World of Art Series, 1988.
- GOYTISOLO, Juan, *En los reinos de Taifa*, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre* [1968], Madrid, Siglo XXI de España, col. Artes, 1999.
- HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris, José Corti, 1987.
- IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes* [1966], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000.
- *Journal en miettes* Paris, Mercure de France, 1967.
- *Présent passé. Passé présent*, Paris, Mercure de France, 1968.
- JACQUOT, Jean (réunies et présentées par), *Les voies de la création théâtrale I*, Paris, Centre National de la recherche Scientifique, 1970.

JODOROWSKY, Alejandro, *Le paradis des perroquets*, trad. del esp., Paris, Flammarion, 1984.

---- *La tricherie sacrée. Entretiens avec Gilles Farcet*, Paris, Dervy-Livres, coll. À mots ouverts, 1989.

---- *L'arbre du Dieu pendu* [1992], trad. del esp., Paris, Métailié, coll. Suites, 1998.

---- *Le théâtre de la guérison* [1995], Paris, Albin Michel, coll. Espaces libres, 2001.

---- *Le doigt et la lune* [1997], Paris, Albin Michel, coll. Espaces libres, 2000.

---- *L'Enfant du Jeudi noir*, trad. del esp., Paris, Métailié, 2000.

---- *Albina et les hommes-chiens*, trad. del esp., Paris, Métailié, 2001.

---- *Opéra panique (Cabaret tragique)*, Paris, Métailié, coll. Suites, 2001.

---- *La danse de la réalité*, trad. del esp., Paris, Albin Michel, 2002.

JODOROWSKY, Alejandro y BESS, Layla, *La sagesse des blagues*, Genève, Vivez Soleil, 1994.

---- *La sagesse des contes*, Genève, Vivez Soleil, 1994.

KATELL, Floç'h, *Antonin Artaud et la conquête du corps*, Paris, Association Découvrir, coll. Jeunes talents, 1995.

LAROCHE, Michel, *Alexandro Jodorowsky. Cinéaste panique*, Paris, Les Presses de l'Université de Montréal/Albatros, 1985.

MAGNY, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, coll. Points, 1971.

MARINIS, Marco de, *El nuevo teatro 1947-1970*, Barcelona, Piadós, col. Instrumentos, 1988.

BIBLIOGRAFÍA

- MESNARD, Philippe, *Maurice Blanchot. Le sujet de l'engagement*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- MIHURA, Miguel, *Mis memorias*, Barcelona, Corrogio-AHR, 1971.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme. Documents surréalistes* [1964], Paris, Seuil, coll. Points, 1970.
- NAVAS OCAÑA, M^a Isabel, *El Movimiento Postista. Teoría y Crítica*, Las Gabias, Adhara, 1997.
- PONT, Jaume, *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia. Estudio y textos*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987.
- RENARD, Jean-Claude, *L'« Expérience intérieure » de Georges Bataille ou la négation du Mystère*, Paris, Seuil, 1987.
- RICHARDS, Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Paris, Actes Sud/Académie Expérimentale des Théâtres, 1995.
- ROBERT, Richard, *Premières leçons sur le mythe antique dans le théâtre contemporain*, Paris, puf, coll. Bibliothèque Major, 1998.
- RAVOUX-RALLO, Elisabeth, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- ROSELLO, Mireille, *L'humor noir selon André Breton. « Après avoir assassiné mon pauvre père... »*, Paris, José Corti, 1987.
- RUELLAN, André, *Manuel du savoir-mourir avec des dessins paniques de Topor* [1963], Paris, Pierre Horay, 1979.
- *On a tiré sur le cercueil*, Paris, Denoël, 1997.
- SÁNCHEZ, José A., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.

SATGÉ, Alain, *Jorge Lavelli. Des années soixante aux années Colline. Un parcours en liberté*, Paris, puf, 1996.

STERNBERG, Jacques, *Dictionnaire des idées revues. Illustré par Roland Topor*, Paris, Denoël, 1985.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond, 1990.

TOEPFER, Karl, *Theatre, Aristocracy and Pornocracy. The Orgy Calculus*, New York, PAJ, 1991.

TYTELL, John, *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*, Barcelona, Los Libros de la Liebre de Marzo, 1999.

VERNOIS, Paul (textes recueillis et présentés par), *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre contemporain*, Paris, Klincksiek, 1974.

WHITE, Kenneth, *Le monde d'Antonin Artaud*, Bruxelles, Complexe, 1989.

[14.5]. OBRAS LITERARIAS DE OTRAS ÉPOCAS Y ENSAYOS GENERALES DE LITERATURA, TEATRO Y ARTE

ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La escritura dramática* [1998], Madrid, Castalia, 1999.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

——— *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2001.

——— *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1977.

- BARUCH, Daniel, *Au commencement était l'inceste. Petit essai d'ethnologie littéraire*, Cadeilhan, Zulma, 2002.
- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, coll. thèmes et textes, 1974.
- BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve* [1937], Paris, Jose Corti, 1967.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire* [1955], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1991.
- BOBES NAVES, María del Carmen (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, col. Lecturas, 1997.
- BOREL, Jacques, *Propos sur l'autobiographie*, Paris, Champ Vallon, 1994.
- BORIE, Monique, DE ROUGEMONT, Martine y SCHÉRER, Jacques, *Esthétique théâtrale*, Paris, SEDES, 1982.
- BORRÀS CASTANYER, Laura (ed.), *Utopías del relato escénico*, Madrid, Fundación autor, col. Teatro, 1999.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1998.
- BRECH, Bertolt, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, col. Historia/Ciencia/Sociedad, 1984.
- BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.
- *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, col. Librairie de l'Imaginaire, 1982.
- CATULO, *Poesías*, Prólogo, texto, traducción y notas de Juan Petit, Barcelona, Los libros de la frontera, col. El bardo, 1981.
- CHARVET, W. et al., *Pour pratiquer les textes de théâtre*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1989.

- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Seuil, coll. Points essais, 2000.
- DIJK, Teun A. van (ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*, Madrid, Visor Libros, 1999.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1967.
- D'ORMESSON, Jean, *Une autre histoire de la littérature française*, Tome 2, Paris, NiL Éditions, 1997.
- DULL, Olga Anna, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Genève, Droz, 1994.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965.
- *Sociologie de l'art*, Paris, PUF, 1984.
- *Rire, et après. Essai sur le comique*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Sociologie du quotidien, 1999.
- ÉVRARD, Franck, *De la fellation dans la littérature. De quelques variations autour de la fellation dans la littérature française*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2001.
- GAILLARD, Paul, *Le mal. De Blaise Pascal à Boris Vian*, Paris, Bordas, 1971.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios. Sistema e historia*, Madrid, Cátedra, col. Crítica y estudios literarios, 1999.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco libros, col. Lecturas, 1988.
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.

BIBLIOGRAFÍA

- HAMON, Philippe y ROGER-VASSELIN, Denis (dir.), *Le Robert des grands écrivains de langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000.
- HELBO, André, JOHANSEN, J. Dines, PAVIS, Patrice y UBERSFELD, Anne (dir.), *Théâtre. Modes d'approche*, Bruxelles, Méridiens Klincksieck/ Éditions Labor, 1987.
- HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988.
- JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le livre de poche, 2001.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, puf, coll. Écriture, 1992.
- KOHAN, Silvia Adela, *De la autobiografía a la ficción. Entre la escritura autobiográfica y la novela*, Barcelona, Grafein, col. Escritura Creativa, 2000.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique* [1972], Paris, PUF, 1980.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- LUCIE-SMITH, Edward, *La sexualidad en el arte occidental*, Barcelona, Destino, 1992.
- MILLET, Gilbert y LABBÉ, Denis, *La science-fiction*, Paris, Belin, coll. Sujets, 2001.
- MONOD, Richard, *Les Textes de théâtre*, Paris, Cédic/Nathan, 1977.
- MURAIL, Lorris, *La science-fiction*, Paris, Larousse, coll. Guide Totem, 1999.
- MAMCZARZ, Irène, *Théâtre de la cruauté et théâtre de l'espoir*, Paris, Klincksieck, 1996.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, col. Crítica y estudios literarios, 2001.

MAYER, Hans, *Les marginaux. Femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne* [1975], trad. del al., Paris, Albin Michel, coll. Idées, 1994.

MIGUET-OLLAGNIER, Marie (études réunis par), *Le théâtre des romanciers*, Paris, Les belles lettres/Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1996.

MONNEYRON, Frédéric, et al., *L'Androgyne dans la littérature*, Paris, Albin Michel, coll. Cahiers de l'Hermétisme, 1990.

MOREAU, Marcel, *Les Arts viscéraux*, Toulouse, Patrice Thierry, 1994.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

PEETERS, Benoît, *Case, planche, récit : comment lire une b. d.*, Paris, Casterman, 1998.

PÉLADAN, Joséphin, *De l'androgynie. Théorie plastique* [1910], Puisseaux, Pardès, coll. Rebis, 1988.

PICARD, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995.

RAIMOND, Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 1989.

RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

RIBON, Michel, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, 1995.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre* [1990], Seuil, coll. Points Essais, 1996.

BIBLIOGRAFÍA

- ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre* [1991], Paris, Dunod, 1999.
- SÁBATO, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas* [1963], Barcelona, Seix Barral, col. Biblioteca breve, 2002.
- SADAUL, Jacques, *Une histoire de la science fiction* [5 volúmenes], Paris, Libro, 2000-2001.
- SAREIL, Jean, *L'écriture comique*, Paris, puf, coll. Écriture, 1984.
- SELDEN, Raman, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1985.
- SHAKESPEARE, William, *El Sueño de una noche de verano* [1594], trad. del ing. José A. Márquez, Madrid, EDAF, 2001.
- SPANG, Kurt, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, col. Teoría de la literatura y literatura comparada, 1996.
- STRINDBERG, August, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, trad. del sueco, Paris, Gallimard, 1964.
- TALENS, Jenaro, ROMERA CASTILLO, José, TORDERA, Antonio, HERNÁNDEZ ESTEVE, Vicente, *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid, Cátedra, col. Crítica y estudios literarios, 1995.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977.
- *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. Mémo, 1996.
- WIEDER, Catherine, *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1988.

WILDE, Oscar, *Intentions* [1890], in *Œuvres II*, Paris, Stock, 1977.

ZAYATZ BAKER, Dorothy, *Mythic Masks in Self-Reflexive Poetry: A Study of Pan and Orpheus*, University of North Carolina Press, 1986.

[14.6]. ENSAYOS GENERALES, ESTUDIOS CULTURALES, SOCIALES, FILOSÓFICOS O PSICOANALÍTICOS DE TEMÁTICA AFÍN A NUESTRA INVESTIGACIÓN

ALBERONI, *Je t'aime. Tout sur la passion amoureuse* [1997], trad. del it., Paris, Plon, coll. Pocket, 1998.

ANDRÉ, Jacques (dir.), *Incestes*, Paris, puf, coll. Petite bibliothèque de psychanalyse, 2001.

ARENS, Wilhelm, *The Man Eating Myth. Anthropology and Anthropophagy*, New York, Oxford University Press, 1979.

ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours* [1975], Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1977.

AUGÉ, Marc, *Le génie du Paganisme*, Paris, Gallimard, 1982.

BACHELARD, Gaston, *La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique* [1940], Paris, Presses Universitaires de France/Quadrige, 1988.

BADINTER, Elisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.

- BALMARY, Marie, *Le Sacrifice interdit. Freud et la Bible* [1986], Paris, Grasset/Le livre de poche, coll. Biblio essais, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cool Memories*, I [1987] et II [1990], Paris, Galilée/Le livre de Poche, coll. Biblio essais, 1993.
- BAUDRY, Patrick, *La pornographie et ses images* [1997], Paris, Armand Colin/Pocket, coll. Agora, 2001.
- BERGSON, Henri, *Le rire* [1940], Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1988.
- BERNARD, Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995.
- BETTELHEIM, Bruno, *Les Blessures symboliques*, Paris, Gallimard, 1971.
- BIZOT, Jean-François, *Underground - L'histoire*, Paris, Actuel/Denoël, 2001.
- BONNET, Gérard, *Voir - Etre vu*, volumen 1 (Études cliniques sur l'exhibitionnisme) y volumen 2 (Aspects métapsychologiques), Paris, PUF, 1981.
- BOTT, François, GRISONI, Dominique, JACCARD, Roland y SIMON, Yves, *Les séductions de l'existence* [1990], Paris, Librairie Générale Française/Le livre de poche, coll. Biblio essais, 1993.
- *De la volupté et du malheur d'aimer*, [1992], Paris, Librairie Générale Française/Le livre de poche, coll. Biblio essais, 1993.
- BOULLET, Jean, *Symbolique sexuelle*, Paris, J.-J. Pauvert, 1961.
- BOURKE, John Gregory, *Les rites scatologiques* [1891], trad. de l'amer., Paris, Presses Universitaires de France, coll. Philosophie d'aujourd'hui, 1981. Prefacio de Sigmund Freud.

BOUTANG, Pierre, *Ontologie du secret*, Paris, Quadrige/PUF, 1988.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble*, New York, Routledge, 1990.

CABANTOUS, Alain, *Histoire du blasphème en Occident*, Paris, Albin Michel, coll. L'évolution de l'humanité, 1998.

CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré* [1950]. *Édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1972.

CANGUILHEM, Georges, *Le normal et le pathologique* [1966], Paris, Presses Universitaires de France/Quadrige, 1999.

CARDÍN, Alberto, *Dialéctica y canibalismo*, Barcelona, Anagrama, col. Argumentos, 1994.

CASTILLA DEL PINO, Carlos, *Introducción al masoquismo*, Madrid, Alianza Editorial, col. El libro de Bolsillo, 1973.

— (Comp.), *La obscenidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

— *Celos, locura, muerte*, Madrid, Temas de hoy, col. Ensayo, 1995.

CERONETTI, Guido, *Le silence du corps suivi d'une lettre à l'éditeur par Cioran* [1984], trad. del it., Paris, Albin Michel/Le livre de poche, coll. Biblio essais, 1988.

CHARPENTIER, Françoise, *La mort*, Paris, Hachette, 1973.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Éthique et esthétique de la perversion*, Seyssel, Champ Vallon, 1984.

CHÂTELET, Noëlle, *Le corps à corps culinaire*, Paris, Seuil, 1977.

BIBLIOGRAFÍA

- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1969], Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1989.
- DAGOGNET, François, *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, coll. Les Empêcheurs de penser en rond, 1997.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1970.
- DION, Jeanne, *Culture antique et fanatisme*, A.D.R.A, Nancy, 1996. Prefacio de Fernando Arrabal.
- DOLTO, Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, 1984.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris, Dunod, 1992.
- DUVIGNAUD, Françoise, *Le corps de l'effroi*, Paris, Le sycomore, 1981.
- EHRENREICH, Barbara, *Le Sacre de la Guerre. Essai sur les passions du sang* [1997], trad. del ing., Paris, Calmann-Lévy, 1999.
- ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie* [1962], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1995.
- *Aspects du mythe* [1963], Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2001.
- *Le sacré et le profane* [1965], Paris, Gallimard, coll. Idées, 1983.
- *Forgerons et alchimistes* [1977], Paris, Champs/Flammarion, coll. Idées et recherches, 2001.
- ESCARPIT, Robert, *L'humour* [1960], Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je, 1991.

FEHER, Michel et al., *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*, I, trad. del ing., Madrid, Taurus, 1990.

FERENCZI, Sandor, *Œuvres complètes*, Paris, Payot, 1968.

FLANDRIN, Jean-Louis, *Le Sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1981.

FLETCHER, John & BENJAMIN, Andrew (eds.), *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*, London, Routledge, 1990.

FERRIER, Bertrand, *Un plaisir maudit. Enjeux de la masturbation*, Paris, La musardine, coll. L'attrape-corps, 2000.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* [1966], Paris, Gallimard, coll. Tel, 1999.

— *Histoire de la sexualité*, 3 vol., Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 1984.

— *Les anormaux*, Paris, Gallimard/Le seuil, coll. Hautes études, 1999.

FRAZER, James George, *La rama dorada* [1922], trad. del ing., México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves* [1899], trad. del al., Paris, Puf, 1993.

— *Sur le rêve* [1901], trad. del al., Paris, Folio, coll. Essais, 1990.

— *Tótem y tabú* [1913], trad. del al., Madrid, Alianza, 1993.

— *Obras Completas*, trad. del al. por Luis López Ballesteros y Torres, ed. revisada por el Dr. Germain, vol. I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948.

GALIMBERTI, Umberto, *Les raisons du corps*, trad. del it., Paris, Grasset/Mollat, 1998.

BIBLIOGRAFÍA

- GIDDENS, Anthony, *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas* [1992], trad. del ing., Madrid, Cátedra, 1995.
- GIL CALVO, Enrique (ed.), *Los placeres. Éxtasis, prohibición, templanza*, Barcelona, Tusquets, col. A mejor vida. Ideas para rescatar lo cotidiano, 1992.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré* [1972], Paris, Bernard Grasset, coll. Pluriel, 1995.
- GODELIER, Maurice y HASSOUN, Jacques (dir.), *Meurtre du Père. Sacrifice de la sexualité. Approches anthropologiques et psychanalytiques*, Strasbourg/Paris, Arcanes, coll. Les cahiers d'Arcanes, 1996.
- GRAPPE, Christian y MARX, Alfred, *Le sacrifice. Vocation et subversion du sacrifice dans les deux Testaments*, Genève, Labor et Fides, 1998.
- HARRIS, Marvin, *Caníbales y reyes*, Barcelona, Argos-Vergara, 1978.
- HASSOUN, Jacques, *La cruauté mélancolique*, Paris, Aubier, coll. Psychanalyse, 1995.
- *L'obscur objet de la haine*, Paris, Aubier, coll. Psychanalyse, 1997.
- HAYER, Gianni y GYGER, Patrick J., *De beaux lendemains? Histoire, société et politique dans la science-fiction*, Lausanne, Antipodes, coll. Médias & histoire, 2002.
- HELD, René R., *L'œil du psychanalyste. Surréalisme et surréalité*, Paris, Payot, coll. Science de l'Homme, 1973.
- HEERS, Jacques, *Fêtes des fous et carnivals* [1983], Paris, Fayard/Hachette, coll. Pluriel, 1997.
- HILLMAN, James, *Pan et le cauchemar* [1972], trad. del amer., Paris, Imago, 1979.

HOCQUENGHEM, Guy, *Le désir homosexuel*, Paris, Fayard, 2000.

HOUGRON, Alexandre, *Science-fiction et société*, Paris, puf, coll. Sociologie aujourd'hui, 2000.

HUIZINGA, Johan., *Homo Ludens*, México, Fondo de Cultura Económica, 1943.

JACCARD, Roland, *Le cimetière de la morale* [1995], Paris, Presses Universitaires de France/Le livre de poche, coll. Biblio essais, 1998.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie* [1964], Paris, Flammarion, coll. Champs, 1999.

---- *Le paradoxe de la morale* [1981], Paris, Seuil, coll. Points, 1989.

---- *Le sérieux de l'intention. Traité des vertus I*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1983.

KIERKEGAARD, Sören, *Traité du désespoir* [1949], trad. del danés, Gallimard, coll. Folio/essais, 1996.

KRAFFT-EBING, Richard von, *Psychopatia sexualis* [1886], trad. del al., 3 tomos, Paris, Pocket, col. Agora, 1999.

JOUVE, Pierre Jean, *Sacrifices*, Paris, Fata Morgana, 1986.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* [1980], Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1983.

---- *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2001.

LABESSE, Jean et al., *Analyses et réflexions sur Le Corps*, tomos I y II, Paris, Marketing, coll. Ellipses, 1992.

LAPLANCHE y PONTALIS, *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme*, Paris, Hachette, coll. Pluriel, 1998.

BIBLIOGRAFÍA

- LACAN, Jacques, *Écrits I* [1966], Paris, Seuil, coll. Points, 1970.
- LANNOY, Jacques-Dominique De y FEYEREISEN, Pierre, *L'inceste* [1992], Paris, puf, coll. Que sais-je?, 1998.
- LAPORTE, Dominique, *Histoire de la merde* [1978], Paris, Christian Bourgois, coll. Choix essais, 1993.
- LAQUEUR, Thomas, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud* [1990], trad. del ing. de Eugenio Portela, Madrid, Cátedra, col. Feminismos, 1994.
- LARUE, Anne, *Délire et tragédie*, Paris, Éd. InterUniversitaires, 1995.
- LEVER, Maurice, *Les bûchers de Sodome. Histoire des « infâmes »* [1985], Paris, Fayard, coll. Bibliothèques 10/18, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971.
- *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.
- *Parole donnée*, Paris, Plon, 1984.
- LOUIS-COMBET, Claude, *Le recours au mythe*, Paris, José Corti, 1998.
- MAFFESOLI, Michel, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie* [1985], Librairie des Méridiens/Le livre de poche, coll. Biblio essais, 1991.
- *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes* [1988], Paris, La table ronde, 2000.
- *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique* [1990], Paris, Plon/Le livre de poche, coll. Biblio essais, 1993.
- *La contemplation du monde. Figures du style communautaire* [1993], Grasset/Le livre de poche, coll. Biblio essais, 1996.

— *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques* [1997], Paris, Librairie Générale Française/Le livre de poche, coll. Biblio essais, 2000.

MAINIL, Jean, *Dans les règles du plaisir...*, Paris, Kimé, 1996.

MANFRÉDO, Stéphane, *La science-fiction aux frontières de l'homme*, Paris, Gallimard, 2000.

MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización* [1955], trad. del ing., Barcelona, Ariel, 1955.

MERIVALE, Patricia, *Pan, the Goat-God: His Mith in Modern Times*, Harvard University Press, 1969.

MONESTIER, Martin, *Les monstres*, Paris, Éditions du Pont-Neuf, 1980.

— *Histoire et bizarreries sociales des excréments*, Paris, Le cherche midi, coll. Documents, 1997.

— *Cannibales. Histoire et bizarreries de l'anthropophagie hier et aujourd'hui*, Paris, Le cherche midi, coll. Documents, 2000.

NEUSCH, Marcel (ed.), *Le sacrifice dans les religions*, Paris, Beauchesne, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie* [1872], trad. del al., Paris, Gallimard, 1982.

NOSSINTCHOUK, Ronald, *L'Extase et la blessure*, Paris, Plon, 1993.

PASINI, Willy, *La méchanceté*, Paris, Payot, 1993.

POLLAK, Michael, *Une identité blessée*, Paris, Métailié, 1993.

POMMIER, Gérard, *L'ordre sexuel* [1989], Paris, Flammarion, coll. Champs, 1995.

- REEVES SANDAY, Peggy, *El canibalismo como sistema cultural*, Barcelona, Lerna, 1987.
- RICHIR, Marc, *Le corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, Hatier, coll. Optiques philosophie, 1993.
- ROHDE, Erwin, *Psyché. Le culte de l'âme chez les grecs et leur croyance à l'immortalité* [1890], Paris, Bibliothèque des introuvables, 2001.
- ROSOLATO, Guy, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, Paris, puf, coll. Bibliothèque de psychanalyse, 1987.
- ROSSET, Clément, *Le principe de cruauté*, Paris, Les éditions de Minuit, 1988.
- SARRAZIN, Bernard, *Le rire et le sacré*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.
- SAUVY, Alfred, *Humour et politique*, Paris, Calmann-Lévy, 1979.
- SAVATER, Fernando (ed.), *Filosofía y sexualidad* [1988], Barcelona, Anagrama, col. Argumentos, 1993.
- SHATTUCK, Roger, *The Banquet Years*, New York, Vintage Books, 1955.
- *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*, trad. del ing., Madrid, Taurus, 1998.
- SMADJA, Éric, *Le rire* [1993], Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1996.
- SOLIÉ, Pierre, *Le sacrifice. Fondateur de civilisation et d'individuation*, Paris, Albin Michel, 1988.
- SPITZ, René A., *De la naissance à la parole* [1957], Paris, puf, coll. Bibliothèque de Psychanalyse, 2002.
- STEINBERG, Sylvie, *La confusion des sexes*, Paris, Fayard, 2001.

STEINER, George y BOYERS, Robert, *Homosexualidad, literatura y política* [1982], trad. del ing., Madrid, Alianza Editorial, 1985.

STENGERS, Jean y NECK, Anne van, *Histoire d'une grande peur, la masturbation* [1984], Paris, Pocket, coll. Agora, 2000.

TAMAGNE, Florence, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, Paris, Éd. LM, 2001.

THOMAS, Louis-Vincent, *Mort et pouvoir*, Paris, Payot, 1978.

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine* [1989], Paris, Seuil, coll. Points essais, 2001.

— *Les morales de l'histoire*, Paris, Hachette, 1997.

TRÍAS, Eugenio, *Ética y condición humana*, Barcelona, Península, col. Historia, ciencia, sociedad, 2000.

VERDÚ, Vicente (ed.), *Nuevos amores. Nuevas familias*, Barcelona, Tusquets, col. A mejor vida. Ideas para rescatar lo cotidiano, 1992.

VIDAL-NAQUET, Pierre, *Les assassins de la mémoire*, Paris, La Découverte, 1987.

ZIV, A. y DIEM J. M., *Le sens de l'humour*, Paris, Dunod, 1987.

**[14.7]. PUBLICACIONES PERIÓDICAS,
ARTÍCULOS, CAPÍTULOS DE LIBRO,
PRÓLOGOS E INTRODUCCIONES DE
LITERATURA, TEATRO, ARTE Y TEMÁTICAS
AFINES A NUESTRA INVESTIGACIÓN**

-----, « Alejandro Jodorowsky, un payaso pánico », in *Babelia*, n° 189, El País, 3 juin 1995.

ALIAGA, Juan Vicente, « La alquimia del sentimiento », in *Pluie d'Or*, catálogo de la exp. de Jean Michel Othoniel, Valencia, Generalitat Valenciana, 2002.

BAAL, « Carolee ou le désir attrapé », in ARRABAL, Fernando (cahiers dirigés par), *Le Théâtre 1970-1*, Paris, Christian Bourgois, 1970.

BECK, Julian, « Abajo las barreras », in *Primer acto* n° 99, Madrid, agosto 1968.

----- « Le Living Theater », in ARRABAL, Fernando (cahiers dirigés par), *Le théâtre, 1969-1*, Paris, Christian Bourgois, 1969.

BISHOP, Thomas, « Le théâtre de l'absurde », in HOLLIER, Denis (dir.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993.

BRIL, Jacques, « Figures du sacrifice dans le monde contemporain », in *Dires. Le sacrifice (II). Art, Culture et Société. Revue du centre freudien de Montpellier*, n° 12, Université Paul-Valéry, juillet, 1992.

DÉCAUDIN, Michel, « Poésie, dimension de l'avant-garde », in *Romanica Wratislaviensia XV*, Acta Universitatis Wratislaviensis N° 462, Actes du colloque franco-polonais organisé par l'Université de Wrocław et

l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), Warszawa-Wrocław, 1979.

D'ORS, Eugenio, «William Blake (Novísimo Glosario) [1945]», in PONT, Jaume, *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia. Estudio y textos*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987.

FOUCAULT, Michel, «Preface à la transgression», in *Critique*, août-septembre, 1963.

HEISTEIN, Józef, «L'esthétique de S. I. Witkiewicz et l'avant-garde théâtrale en France», in *Revue des Sciences Humaines*, 1974, 1.

----- «Lignes de développement du drame d'avant-garde», in *Romanica Wratislaviensia XV*, Acta Universitatis Wratislaviensis N° 462, Actes du colloque franco-polonais organisé par l'Université de Wrocław et l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), Warszawa-Wrocław, 1979.

JARRY, Alfred, «L'inutilité du théâtre au théâtre», in *Mercure de France*, septembre 1896.

KHAN, Masud R., «La tendresse cannibalique dans la sensualité non génitale», in *Destins du cannibalisme, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, numéro 6, Paris, nrf/Gallimard, 1972.

KLOCKER, Hubert, «Gesture and the Object: Liberation as Aktion. A European Component of Performance Art», in *Out of Actions between Performance and the Object. 1949-1979*, London, Thomas & Hudson, 1998.

KREBS, Philippe, «Panique», in *Hermaphrodite*, n° 2, été, 1999.

- LE GOFF, Jacques, « Le refus du plaisir », in DUBY, Georges, *Amour et sexualité en Occident*, Paris, Le Seuil, coll. L'Histoire, 1991.
- LIoure, Michel, « La cruauté dans le théâtre d'avant-garde en France », in *Romanica Wratislaviensia XV*, Acta Universitatis Wratislaviensis N° 462, Actes du colloque franco-polonais organisé par l'Université de Wrocław et l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), Warszawa-Wrocław, 1979.
- LOTRINGER, Sylvère, « La peste sur scène », in HOLLIER, Denis, (dir.), *De la littérature française*, trad. del ing., Paris, Bordas, 1993.
- MCEVILLEY, Thomas, « Yves Klein conquistador du vide », in *Yves Klein*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983.
- MONLEÓN, José, « Carta abierta al Living Theatre », in *Nuestros amigos del Living Theatre. Primer acto*, n° 99, Madrid, agosto 1968.
- PABST, Angelica, « Dans les règles de l'art », in *Féminin-masculin. Le sexe de l'art*, Gallimard/Electa, 1995.
- RIENDEAU, Pascal, « Nouveau Théâtre », in ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Puf, 2002.
- ROY, Claude, « Le théâtre de la cruauté en Europe », in *Nouvelle Revue Française*, mai, 1965.
- SAWECKA, Halina, « Cruauté comme principe esthétique : Witkiewicz – Ghelderode – Arrabal », in MAMCZARZ, Irène (études réunies et publiées par), *Théâtre de la cruauté et théâtre de l'espoir*, Paris, Klincksieck, 1996.

SEVRAIN, Dominique, « Quelques jalons dans l'histoire du panique », in ARRABAL, Fernando, *Le Panique*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10-18, 1973.

TODOROV, Tzvetan, « L'analyse du récit à Urbino », in *Communications*, n° 11, 1968.

UBERSFELD, Anne, « Prefacio », in PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Piados, 1998.

— « L'objet théâtral. Diversité des significations et langages de l'objet théâtral dans la mise en scène contemporaine », in *Actualité des Arts Plastiques*, n° 40, CNDP, Paris, 1978.

VIDAL ALBIÑANA, Joaquín, « Franz Kafka o la ebriedad del abandono », in KAFKA, Franz, *Obras escogidas*, Barcelona, Círculo de lectores, 1983.

WEISGERBER, Jean, « Les avant-gardes littéraires », in *Neobelicon*, n° 3-4, 1974.

WEITZMANN, Marc, « Antonin Artaud à corps et à cris », in *L'autre journal*, n° 1, jan/fév. 1993.

[14.8]. PÁGINAS WEB DE INTERÉS Y CALIDAD RELEVANTES SOBRE LOS AUTORES

www.arrabal.org

www.hermaphrodite.com.fr/revues/2/paniq.htm





Roland Topor y Fernando Arrabal en París en 1994

No fotocopia

1000

Arrabal. Paris, 5 mars 2000.
© Photo : Maxime Godard.



Edicions EZEI D'MARELA

En Domingo

En tres vire connivence

F. Arrabal
26-11-2002

Dedicataria de Fernando Arrabal

Esta tesis fue depositada
el viernes 13 de septiembre de 2002

