

Un teatro con olor a libertad o un viaje de ida y vuelta a la rebeldía: aportaciones franco-españolas a la vanguardia europea

DOMINGO PUJANTE GONZÁLEZ
Universitat de València

(A J. Gabriel Bettín Vallejo)

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. (Oliva y Torres, *Historia básica del arte escénico* 436)

“Le théâtre que nous élaborons maintenant, ni moderne, ni d’avant-garde, ni nouveau, ni absurde, aspire seulement à être infiniment libre et meilleur” (Arrabal, “Le théâtre” 99) así se refería Fernando Arrabal en enero de 1966 a ese teatro en todo su esplendor, ese teatro ceremonial, rico y sublime que se hacía en esos momentos en todo el mundo y alude en concreto a su espectáculo *Panique* junto a Alejandro Jodorowsky en París en el que éste “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” (Arrabal, “Le théâtre” 97) o al espectáculo *Us* que Peter Brook lleva a cabo en Londres y que se acaba por la aparición de un actor que sube al escenario “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 les côtés, et périt carbonisé” (Arrabal, “Le théâtre” 97). Representaciones de este tipo tenían lugar igualmente en Nueva York, México y Tokio. Estas coincidencias entre realizadores que no se conocen demuestran una misma pasión por el teatro y los deseos de crear una forma de representación llevada a sus extremas consecuencias.

Malgré d'énormes différences entre nos tentatives, nous faisons du théâtre une fête, une cérémonie d'une ordonnance rigoureuse. 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 ». (Arrabal, "Le théâtre" 98)

Esta efervescencia de la escena francesa y de los experimentos artísticos, centrados especialmente en un teatro de lo corporal y en el conflicto entre el yo y el otro, atraen a los dramaturgos españoles más inquietos que participan de dicha renovación desde el exilio más o menos voluntario en París como es el caso de Fernando Arrabal y su "Teatro Pánico" o Francisco Nieva y su "Teatro Furioso". Ambos ejemplos me parecen significativos por cuanto comparten sensibilidades estéticas y han engrosado las listas de los autores geniales del teatro europeo del siglo XX, con suerte desigual en cuanto que el primero se quedó en Francia y entró a formar parte activa ya desde principios de los años 60 de las experimentaciones vanguardistas y de la historia del teatro francés y el segundo se volvió a España, por lo que su carrera de dramaturgo rupturista se vio en cierto modo frenada hasta entrados los años 70.

Por otra parte me parece imprescindible señalar la existencia del *Postismo* dentro del ambiente hostil de la España franquista, coetáneo al surrealismo francés aunque no pueda compararse en cuanto a envergadura y trascendencia artística. Tanto Arrabal como Nieva participarían de una u otra manera de esta experiencia innovadora y vanguardista antes de irse a Francia y conocer en primera persona las grandes transformaciones en la concepción teatral que estaban teniendo lugar en Francia a partir de los años 50 y sobre todo a lo largo de los 60.

En efecto, a pesar de las dificultades económicas, sociales y sobre todo de censura exterior o autoimpuesta—especialmente virulenta en un medio visual como el teatro—que experimenta la escena española durante el franquismo, se podría decir, como apunta Julián Moreiro Prieto, que existe una "doble historia de nuestra literatura dramática" (Moreiro Prieto, *El teatro español* 86) ya que, junto a los

autores de éxito afines al régimen que estrenan sin dificultad y se adaptan al gusto de los espectadores burgueses que sostienen y alimentan un teatro convencional, simple y desproblematizado, se encuentran los dramaturgos marginados, que alcanzan difícilmente los escenarios comerciales paralelos o no llegan nunca a estrenar. Casos excepcionales dentro de este panorama serían las figuras de Enrique Jardiel Poncela y sobre todo Miguel Mihura que, aunque tuvo que acomodarse a un teatro convencional acorde con el conservadurismo imperante, siempre estuvo próximo a la vanguardia a través de una ironía lúcida e ingenua. Este teatro constituiría la historia no oficial y será mejor estudiado y difundido en el extranjero por críticos entusiastas como George E. Wellwarth y su ensayo de 1964 titulado *The Theater of Protest and Paradox*—sobre la vanguardia teatral europea donde incluyó bajo el epígrafe de *underground playwrights* el trabajo de algunos dramaturgos españoles desconocidos o ignorados y rara vez representados—, sus posteriores antologías traducidas al inglés como la publicada en 1970 *The New Wave Spanish Drama* o su obra posterior de 1972 titulada *Spanish Underground Drama*, publicada en España seis años después y prologada por Alberto Miralles, donde se subraya en la portada el carácter subterráneo, encubierto, silenciado, maldito, prohibido e innombrable de dicho teatro. Tras una introducción titulada “Ligth on the underground”, Wellwarth incluye un pequeño estudio de los siguientes autores: José Ruibal, Antonio Martínez Ballesteros, José María Bellido, Juan Antonio Castro, Jerónimo López Mozo, Miguel Romero, Manuel Martínez Medeiro y Luis Matilla. Por otra parte los grandes dramaturgos extranjeros de vanguardia o los que estaban haciendo propuestas de renovación principalmente desde Francia o no llegan a España o lo hacen con muchos años de retraso.

Veamos pues como se fragua esa sensibilidad vanguardista española desde mediados de los años 40 a pesar del contexto sociopolítico. Así, como otros historiadores y críticos del teatro señalan, 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—Eduardo Chicharro, hijo—

y un tercero italiano—Silvano Sernesi—se pronuncian en abierta rebeldía contra la escuela de Garcilaso. El grupo publicará, como cualquier movimiento de vanguardia que se precie, tres manifiestos. La publicación del *Tercer Manifiesto del Postismo* en 1947 marcaría el inicio de un declive sazonado por la incompreensión y la cerrazón ideológica. De los grandes estudios sobre el Postismo cabría destacar a mi entender los realizados por M^a Isabel Navas Ocaña, *El Movimiento Postista. Teoría y Crítica*, y Jaume Pont, *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Los críticos coinciden en señalar que 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. Se puede decir que 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 y que no son hijos de los surrealistas concebidos como artistas vacíos, fríos y calculadores frente a la calidez y apasionamiento de los postistas. El rechazo a la genealogía será pues una de las constantes en los autores de vanguardia. El ideario postista, que potenciaba la desintegración lingüística técnicamente controlada, voluntaria y un onirismo cósmico, no fue comprendido en una España dominada por el sectarismo cultural y los compromisos políticos. Pero su influjo acabará percibiéndose sin lugar a dudas en Fernando Arrabal y su particular y fundamental contribución al *Groupe Panique*—que formó junto a Alejandro Jodorowsky y Roland Topor en 1962— allende los Pirineos o, si miramos desde el otro lado, en las raíces lingüísticas del Teatro Furioso de Francisco Nieva.

Nieva pasará unos diez años en París. En 1952 ya está allí con la férrea convicción de ser pintor y establece contacto con el mundo artístico parisino, por lo que vive en primera persona este momento crucial de la vanguardia teatral europea donde imperan las teorías de Antonin Artaud y la producción del denominado “teatro del absurdo”. Artista pluridisciplinar expone sus lienzos con otros artistas del grupo belga COBRA en 1953 y un año después se casa con Geneviève Escande que le permite entrar en contacto con la

burguesía parisina y hace trabajos por encargo sobre cuestiones artísticas para el Centre National de la Recherche Scientifique donde trabaja su mujer de la que se separará en 1963. Tras su separación se instala en Venecia y se traslada a Madrid en 1964 trabajando como escenógrafo hasta los años 70 con José Luis Alonso y Adolfo Marsillach hasta que empiece a publicar y montar su propio teatro. Habrá que esperar a 1975 para que se publique su *Teatro Furioso* en una edición ya histórica de Moisés Pérez Coterillo. Para Gerardo Vera “Madrid, de repente se convirtió en un centro de producción teatral europea gracias a Nieva y a los directores con quienes él trabajo” (Vera 11) destacando la puesta en escena del mítico *Marat-Sade* de Peter Weiss en 1968 junto a Marsillach—que representaba él mismo a Sade—en el Teatro Español, para Vera una obra maestra, la simbiosis Artaud-Brecht en estado puro y una de “sus mejores aportaciones a la historia del teatro español” (11) que sólo pudo ser representada tres veces pues fue inmediatamente prohibida por la censura. El propio Nieva ve este hecho como si no le concerniera: “yo venía muy fresco de fuera, venía hecho un cínico” (Peña 58) y asegura que “ya estaba acostumbrado a la dictadura y a las cosas espantosas que pasaban” (Peña 58). Nieva tenía por aquel entonces la idea de que “España era un país disparatado y cruel donde pasaban frecuentemente esas cosas, porque ya las había vivido antes” (Peña 58). Y se decía: “bueno, pues la opresión está por aquí, pero aquí está también mi voluntad” (Peña 58).

En este lapso de tiempo coincidente con el periplo parisino escribe *El fandango amoroso* y *Nosferatu* (1961) y *Pelo de tormenta* (1962). Jesús Barrajón señala que Nieva vuelve a España con el aire de quien ha conocido el teatro de Antonin Artaud y la vida teatral y cultural francesa. “Vuelve con un áurea de artista, de bohemio, de hombre de mundo, que le abren puertas y lo conducen—la “secreta trama”—a cumplir un sueño más hondo y escondido que el de ser pintor: el de ser un hombre de teatro” (Barrajón 15). El propio Nieva en una entrevista con Juan Francisco Peña, que lo considera “el mejor autor vivo del teatro español” y “uno de los autores más importantes de la historia del teatro europeo” (Peña 49), reconoce que su estancia en París lo marcó. Era asiduo de la Comédie Française y de casi todo el teatro que se hacía en París y asistió a

estrenos tan importantes como *Les chaises* de Eugène Ionesco y *En attendant Godot* de Samuel Beckett pero lo que más le impactó fue la compañía de Bertolt Brecht. El mismo año de su vuelta a España pone en escena *El rey se muere* de Ionesco y deja de ir asiduamente al teatro porque no había espectáculos que lo impactaran sino escenografías muy pobres de imaginación. Además tampoco se sintió muy comprendido por la izquierda española porque creían que era un teatro excesivamente sofisticado.

De Arrabal, quizá el dramaturgo vivo más representado en el mundo y de mayor producción teatral, señalaré únicamente que 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 con el único fin de ver *Madre Coraje* de Brecht en una puesta en escena del Berliner Ensemble. En ese mismo año de 1954 conoce en Madrid a Luce Moreau—la *Lis* de su teatro con sus múltiples variantes—que se convertirá en la esposa, compañera, amiga, musa y excepcional traductora del autor al francés. Se instalará en París donde reside actualmente. Los años siguientes y antes de finalizar la década de los 60 verán la luz en la editorial Julliard sus obras de teatro que constituirán el primer volumen de una larga serie: *Oraison, Les deux bourreaux, Fando et Lis* y *Le cimetière des voitures* (1958) y su novela autobiográfica *Baal Babylone* (1959). Conoce a Jean-Marie Serreau e igualmente a la crítica Geneviève Serreau—y su imprescindible ensayo *Histoire du "nouveau théâtre"* de 1966 en el que incluirá al español en el capítulo titulado “La relève de l'avant-garde”—que lee sus manuscritos y queda entusiasmada. Su actividad se multiplica: más obras, adaptaciones, participación como actor, etc. 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.

Los críticos, principalmente Ángel Berenguer, han señalado los elementos constituyentes de la dramaturgia arrabaliana susceptibles de una filiación estética postista, que podríamos hacer extensibles a Nieva: 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 en las primeras obras de Arrabal incluido su *Théâtre Panique* (1967) y en el *Teatro Furioso* (1975) de Nieva. Éste último reconoce que, aunque su teatro va naciendo espontáneamente, no cabe duda de que tiene influencias tempranas y una de ellas puede ser el postismo, más afortunado en poesía y por tanto en teatro que en pintura. Aunque Nieva no parecía muy convencido porque “todo era un puro absurdo” (Peña 51) se sintió impactado por una de las primeras manifestaciones teatrales del postismo que fue *La lámpara* una comedia de Chicharro y Ory.

No cabe la menor duda de que Arrabal, Nieva y tantos otros espíritus inquietos frecuentaron y conocieron a la perfección a 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 surrealista; lo que no quiere decir que exista una unidad claramente identificable y ajena a las contradicciones a las que se enfrentan. Así encontraron en su seno “el primer eco—y también el único—de sus preocupaciones estéticas” (Berenguer, “Génesis postista” 45) en España antes de cruzar los Pirineos. Arrabal afirma que lo que le interesa del postismo es lo mismo que le atraerá más tarde del “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 arte y sin embargo adoptan posiciones consideradas como deleznales y suicidas”. (Berenguer, *Teoría y crítica* 295).

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. El propio Nieva denunciaba que se había convertido en víctima de las fobias más incomprensibles. 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. 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. 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 me 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 aludida revista *Postismo* 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.

Dos de los aspectos esenciales del teatro de Arrabal y Nieva serán precisamente el uso lúdico, inventivo y liberador del lenguaje y la exploración del universo de la infancia donde destacan la inocencia en un mundo de normas incomprensibles e interdictos. Nieva habla de su propio proceder como escenógrafo y dramaturgo como “los niños cuando juegan” (Peña 58). Es curioso que los dos autores tuvieran un teatro de cartón con el que jugaban. Veamos como lo cuenta el propio Nieva:

Desde muy pequeño, mi madre, que conmigo era una mujer extremadamente atenta, demasiado, me aficionó al teatro—ella misma había querido ser actriz—y me compraba teatros, teatros de cartón con los que yo jugaba. También me compraron un proyector de cine. [. . .] Cuando tenía cinco años ya me distraía con los mejores cómicos americanos de comienzos del cine: Harry Langdon, Buster Keaton, Chaplin . . . [. . .] El deseo de imitar en los teatrillos de cartón las escenografías que veía, me hizo aficionarme mucho a la pintura, es decir, yo nací primero en el teatro y luego me fui a la pintura para hacer teatro. (Peña 50)

Arrabal en su aludida novela autobiográfica *Baal Babylone* (1959), donde una voz infantil que se dirige a una madre omnipresente cuenta a modo de letanía con una desgarradora inocencia los recuerdos amargos y la soledad vivida, alude igualmente a un teatro de cartón con el que jugaba el narrador siendo niño. Este documento es altamente significativo puesto que se ve la evolución en la propia concepción temprana del teatro.

Quand nous avons quitté Villa Ramiro pour Madrid, je l'ai porté à la main dans le train et il ne s'est pas abîmé.

Au début, je mettais beaucoup de personnages. Comme après je n'en mettais que quelques-uns, je pouvais les déplacer sans les heurter.

Je l'ai fait à Villa Ramiro avec une boîte en carton. L'intérieur était éclairé par deux bougies dissimulées.

Au début, je mettais beaucoup de décors peints dans chaque pièce. Comme après je n'en ai gardé qu'un—juste ébauché—tu n'avais plus à attendre que je les change.

Elisa n'aimait pas lire le texte et je me chargeais de tous les rôles en contrefaisant ma voix.

Au début, les personnages entraient et sortaient à chaque instant. Comme après ils n'entraient et ne sortaient presque plus, tu suivais mieux ce qu'ils disaient.

A Madrid, j'ai remplacé les deux bougies par deux lampes électriques.

Au début, les personnages faisaient des choses importantes. Comme après ils faisaient les mêmes choses que nous, tu commentais beaucoup les pièces.

A Madrid, je l'ai placé dans ma chambre. De temps en temps, je donnais une représentation pour toi.

Au début, je divisais chaque pièce en plusieurs actes. Comme après je les ai ramenées à un acte, tu n'étais plus distraite.

Chaque personnage était placé sur une baguette en bois et alors je pouvais les mouvoir du dehors.

Au début, mon théâtre était en carton. Comme après, à Madrid, j'en ai fait un en bois, il t'a plus davantage.

Ni Elisa, ni tante Clara, ni grand-père, ni grand-mère n'assistaient aux représentations. Il n'y avait que toi qui y assistais. A présent, comme tu n'es pas ici, j'en fais pour moi tout seul. (Arrabal, *Baal Babylone* 161-2)

En efecto si algo comparten Arrabal y Nieva es esa ingenua fascinación por el teatro, esa tierna y poética mirada infantil. Mi

teatro, dice Nieva, “que yo dirigía y escenografiaba y para el que escribía comedias preciosas, que hacían reír y emocionarse a ‘mi público’. Un público de niño—no de niños—un público chiquitín” (Nieva 62).

Estos rasgos se complementan con otros presentes en los dos autores aunque con distinto tratamiento: el carácter ceremonial del teatro en su sentido arcaico, la exaltación de la memoria afectiva o histórica más o menos deformada, la intertextualidad o metateatralidad, la presencia de las otras artes como la música—la de Wagner importantísima en el caso de Nieva—y la pintura, la meticulosidad y la precisión técnica—“le spectacle doit être régi par une idée théâtrale rigoureuse, ou, s’il s’agit d’une pièce, la composition en sera parfaite, tout en reflétant le chaos et la confusion de la vie. [. . .] Il est indispensable que la mise en scène soit un modèle de précision” (Arrabal, “Le théâtre” 98–9)—, el barroquismo y la espectacularidad en los figurines y en las telas—fundamental en el caso de Nieva que concebía él mismo ocupándose del más mínimo detalle—, los espacios y ambientes misteriosos en el caso de Nieva y laberínticos en el de Arrabal, la presencia del humor con tendencias a la exageración, la paradoja y al disparate, el juego de creación y recreación poética y lúdica del lenguaje de tendencia más surrealista en el caso de Arrabal y más popular en el caso de Nieva y, como presupuesto básico, la exclusión del arte realista para volver a concepciones propias del barroco en algunos aspectos ya evocados o del romanticismo en cuanto a los desdoblamientos, dicotomías y contradicciones de los personajes.

Le théâtre panique s’impose à nous par la démesure de son univers baroque qui illumine un monde délirant, plein d’eau claire et de médiums, un monde où les costumes, les décors et la musique et ses instruments jaillissent d’un même ventre; comme les combinaisons d’un unique kaléidoscope sauvage. L’action saute d’une planète à l’autre, d’un cri à un murmure et les spectateurs, prisonniers d’un enclos pour tentations de saint Antoine, se métamorphosent en mages, victimes et prestidigitateurs, vêtus de désespoir et de félicité. (Arrabal, “Le théâtre” 99–100)

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 de Arrabal y Nieva, 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 de Arrabal y Nieva. Recordemos los continuos juegos-ritos en el teatro de Arrabal o la infinidad de situaciones lúdico-rituales en la obra de Nieva, que tiene como propio punto de partida un peculiar ludismo fundador que lo impregna todo.

Sin embargo a pesar de las similitudes, que pasan por una estética escenográfica barroca común que habían adquirido en Francia y que son extensibles a otros creadores vanguardistas, hay que señalar que existen también importantes diferencias entre el movimiento postista de breve andadura y las grandes figuras particulares de Fernando Arrabal y Francisco Nieva, cuya obra es distinta aunque compartan una misma manera de entender el teatro y unas líneas estéticas, vitales y sociales comunes.

Aunque Arrabal sobretodo y Nieva en menor medida 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 a uno y otro lado de los Pirineos durante más de cinco décadas. Su teatro, principalmente el de Arrabal por su magnitud e importancia en Francia y en el mundo entero y todos los estudios realizados sobre su obra, adquiere una dimensión extraordinaria en el ámbito del teatro mundial y se aleja progresiva e irremediabilmente de la evolución de muchos dramaturgos españoles. En cuanto a Nieva, a pesar de que se ha estudiado aún someramente su producción teatral y sus contribuciones en el campo de la escenografía, “su aportación al teatro y su apuesta vanguardista y atrevida “ha supuesto la modificación de muchas de las formas de hacer teatro en España” (Peña 66).

A pesar de que Ángel Berenguer se empeña en dejar muy claras las influencias postistas, sobre todo en Arrabal, 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 que la mirada involucionista y anquilosada del poder establecido.

Este antecedente español permite contrarrestar cierta idea defendida durante mucho tiempo por ciertos críticos y autores sobre todo franceses pero también españoles. Y es que, por ignorancia o desprecio, algunos se han limitado a señalar en el teatro de Arrabal fundamentalmente 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. De este modo en los manuales e historias de la literatura francesa 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 del movimiento postista se comprende mejor que dicha inquietud estética ya formaba parte de estos autores que abandonaron España precisamente para ejercer con libertad esas pretensiones innovadoras. Sin embargo, a mi entender, no resulta tan importante encontrar la génesis de dicha estética en los autores emigrados a Francia 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 la rebeldía, 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. (Berenguer, *Teoría y crítica* 296)

Así llegarán Arrabal y Nieva a París con un sentimiento ambivalente de ilusión y pesimismo, esa rebeldía hispana resignada, ese sentido trascendente de la picaresca, esa ilusión quijotesca

caprichosa y esa ironía esperpéntica valle-inclanesca, ingredientes que configuran un modo de surrealismo ibérico muy particular.

Juan Bravo Castillo hablando de Arrabal 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 André 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 híbrido, bastardo, que rechaza dogmas, encasillamientos y fronteras, ese talento definitivamente vanguardista.

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 rêverent 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. (Bravo Castillo 321)

John Fletcher en su estudio panorámico del teatro francés contemporáneo titulado *Forces in Modern French Drama* situaba a Fernando Arrabal junto a Eugène Ionesco y a Jean Genet en lo que consideraba *a new concept of theatre* frente a Paul Claudel, Jean Giraudoux, Henry de Montherlant, Jean-Paul Sartre y Albert Camus que, pese a sus divergencias, comparten ese mismo *air de famille*, ese aire típicamente francés, “classically elegant and moralistic” (Fletcher 188). En cambio Ionesco, Genet y Arrabal, así como Adamov y Beckett, representan una nueva apertura hacia el mundo,

menos introvertida culturalmente y por ende más universal. Es cierto que todos son extranjeros menos Genet, que representaría otro tipo de *étrangeté* identitaria y social. La clave para entender esta nueva visión sería volver a los orígenes religiosos y místicos del teatro, con una mirada infantil de ingenua simplicidad, con el fin de recuperar el valor catártico del teatro como un precioso regalo que, a través de la ceremonia, provoque el terror en antítesis a la complaciente mirada del drama burgués. Conviene dar sin embargo el lugar que les corresponde a los predecesores en esta línea de renovación teatral: Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, el belga Michel de Ghelderode y en cierto sentido Jean Cocteau.

Arrabal, y en menor medida Nieva por su regreso a España, ha sido emparentado con los denominados autores del absurdo, sin embargo podríamos precisar que ambos aportan a la vanguardia teatral europea una nueva visión rica y barroca del teatro frente a otros autores donde predomina una simplicidad casi ascética o una plomiza y onírica nostalgia como es el caso de Beckett y Adamov. El mencionado Fletcher subrayaba ya a principios de los años 70 como una peculiar característica del teatro arrabaliano la fuerte carga poética—a la vez erótica y casta—de los diálogos de los personajes sobre todo en lo tocante a la expresión del sentimiento amoroso. En efecto todo su teatro está cargado de resonancias poéticas de impronta claramente surrealista de gran belleza.

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 fantômes de Don Quichotte, les cauchemars d'Alice, le délire de K . . . voire les songes humanoïdes qui hanteraient les nuits d'une machine IBM. (Arrabal, "Le théâtre" 98)

El crítico y profesor de literatura comparada reconoce la gran aportación del dramaturgo español al teatro francés y por ende al teatro vanguardista europeo del momento que se concretaría en su gran poder de inventiva, su extraordinaria ingenuidad sofisticada y su lúdico sentido del humor, aunque hace hincapié en su tendencia a un exhibicionismo autoindulgente y al carácter fuertemente autobiográfico de su teatro que no sería una muestra de vanidad sino de irónica lucidez:

His least endearing features are a tendency to self-indulgent exhibitionism, and an occasional inability to resist the facile [. . .]. Nevertheless his fluid and inventive dramaturgy, together with that extraordinary brand of sophisticated naivety which is all his own, makes him the most outstanding of the younger playwrights who are following up the innovations of Genet, Ionesco and Beckett. (Fletcher 205)

Fletcher sin embargo expone su mirada crítica ante el hecho de que esas características de las primeras obras de Arrabal, que rezuman frescura espontánea e innovación dramática, se conviertan en un modelo de producción casi mecánico y desea que el éxito no contribuya a que el autor se crea un artista inspirado y se convierta en un payaso de circo, un personaje exagerado que representa una autoparodia amanerada.

Recently, in fact, there has been a falling-off in inspiration: in *L'Architecte et l'empereur d'Assyrie* and *Le Jardin des délices* (both of which enjoyed an excellent press [. . .]), one senses that success will not make Arrabal into a professional buffoon and pompous theorist of confusion. His kind of art can know no happy medium between spontaneous freshness and mannered self-parody; so it is to be hoped it will not slide into self-conscious 'artiness'. (Fletcher 207–8)

Es cierto que aún hoy en 2007 se le sigue invitando tanto en España como en Francia para que cuente anécdotas más o menos escabrosas, por no decir escandalosas, de su vida y pocas veces para hablar de su teatro. No es menos cierto que su fuerte sentido del histrionismo y la teatralidad en sus intervenciones públicas le confieren una seña de identidad original e inconfundible y que en toda su obra se repiten ciertas constantes temáticas casi obsesivas con pequeñas variantes, por lo demás hecho nada extraordinario en artistas y literatos. Sin embargo la originalidad, la magnitud y la dimensión internacional de su dramaturgia, a mi entender una de las más innovadoras y de mayor fuerza poética del siglo XX, demuestran que el exceso de celo de Fletcher era injustificado.

Ángel Berenguer y Manuel Pérez en un excelente trabajo titulado *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política* (1975-1982) señalan como vías fundamentales para que el teatro español

se aproximara a la corriente renovadora europea y occidental: por un lado estaría la revista *Primer Acto* que muy pronto produciría artículos y monográficos sobre Antonin Artaud, Jerzy Grotowski y el *Living Theatre* pero sin duda serán los propios profesionales del teatro más inquietos los que salen fuera de España y viven las primeras experiencias vanguardistas de primera mano. Entre las valiosas aportaciones que siguen esta vía, la creación dramática española se beneficia, según los críticos, de la ingente obra de Fernando Arrabal, quien:

[C]on su impulso creador contribuye eficazmente al desarrollo de la propia vanguardia occidental, a través de un importante conjunto de creaciones, experiencias y formulaciones teóricas, [. . .] dando como resultado una concepción nueva y completa de la realidad escénica. (Berenguer y Pérez 34)

Para concluir señalaré que tras la muerte del dictador el panorama artístico y teatral en España cambia de manera vertiginosa y se inicia una etapa que los críticos han denominado de “nuevo teatro”, término ya acuñado en Francia desde finales de los años 60 en el citado ensayo de Geneviève Serrau, que pretende corregir en cierto sentido la etiqueta de *The Theatre of the Absurd* ya acuñada años atrás por Martín Esslin, mal recibida por los propios dramaturgos franceses o afincados en Francia. En efecto, a pesar de la vigencia aún hoy en día del estudio de Esslin y el éxito del término de “absurdo”, el crítico parece quedarse en una mirada exterior y expositiva de dicho teatro guiada siempre por el sentido, principio que rechazan autores como Beckett o Ionesco. El término de “nuevo teatro” será por tanto más cómodo en ambos países y concretamente en España—donde nunca se habló de “absurdo” para calificar a este teatro vanguardista o rupturista hispano—daría cuenta de un complejo fenómeno en el que actores, autores y directores muestran un claro afán de superación del *realismo*, de la *mimesis* como principio de la representación, con fuerte carga simbólica y poética. Se trata pues de una época polémica y heterogénea, de confusa ebullición, donde conviven tendencias y concepciones estéticas variopintas, grandes ansias de cambio y poca formación, donde se enfrentan el teatro comercial consagrado y las salas alternativas que muestran de manera irregular todas esas

innovaciones en su mayoría colectivas y protagonizadas por grupos independientes y universitarios, algunos de ellos como *Els Joglars* y *Els Comediants* aún existen hoy en día. Como apunta Moreiro Prieto se trata de un teatro de acusada significación política, “un teatro con olor a libertad” y podría decirse “que tuvo mayor trascendencia sociológica que literaria” (Moreiro Prieto 99). En cualquier caso a partir de 1970 los autores y grupos extranjeros de vanguardia llegan por fin con normalidad a los escenarios españoles y autores que deciden volver a España como Francisco Nieva traerán esas teorías estéticas vividas en primera persona convirtiéndose en un referente mundial.

Obras Citadas

- Arrabal, Fernando. *Théâtre I: Oraison. Les deux bourreaux. Fando et Lis. Le cimetière des voitures*. Paris: Julliard, 1958.
- . *Baal Babylone* [1959]. Paris: Christian Bourgois, 1971.
- . *Théâtre V. Théâtre Panique. L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*. Paris: Christian Bourgois, 1967.
- . “Le théâtre comme cérémonie « panique »” [1966]. *Le Panique*. Paris: Union générale d'éditions, 1973.
- Barrajón, Jesús. “Francisco Nieva: ‘La sombra y el misterio espejeante de la luz’”. *Francisco Nieva. Artista contemporáneo*. Madrid: Fundación Autor, 2006.
- Bravo Castillo, Juan. “Arrabal”. En Glibota, Ante. *Arrabal Espace*. Studio di Val Cervo, 1993.
- Berenguer, Ángel. “Génesis postista del primer teatro de Fernando Arrabal”. En Arrabal, Fernando. *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*. Madrid: Cátedra, 1991.
- . *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*. Alcalá de Henares: U de Alcalá de Henares, 1991.
- Berenguer, Ángel y Pérez, Manuel. *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.
- Esslin, Martin. *Théâtre de l'absurde* [1961]. Paris: Buchet/Chastel, 1992.
- Fletcher, John. *Forces in Modern French Drama. Studies in Variations on the Permitted Lie*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1972.
- Moreiro Prieto, Julián. *El teatro español contemporáneo (1939-1989)*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1990.
- Navas Ocaña, M^a Isabel. *El Movimiento Postista. Teoría y Crítica*. Las Gabias: Adhara, 1997.

- Nieva, Francisco. *Teatro Furioso: El combate de Ópalos y Tasia. El fandango asombroso. El rayo colgado. El paño de injurias. El baile de los ardientes. Coronada y el toro*. Ed. Moisés Pérez Coterillo. Madrid: Akal-Ayuso, 1975.
- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *El reino de nadie*. Madrid: Espasa, 1996.
- Peña, Juan Francisco. “Los escenarios de Francisco Nieva. Entrevista”. *Francisco Nieva. Artista contemporáneo*. Madrid: Fundación Autor, 2006.
- Pont, Jaume. *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia. Estudio y textos*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- Serreau, Geneviève. *Histoire du « nouveau théâtre »*. Paris: Gallimard, 1966.
- Vera, Gerardo. “Francisco Nieva. Un creador imprescindible”. *Francisco Nieva. Artista contemporáneo*. Madrid: Fundación Autor, 2006.
- Wellwarth, George E. *The Theater of Protest and Paradox. Developments in the Avant-Garde Drama* [1964]. New York: Mac Gibbon & Kee, 1971.
- . *Spanish Underground drama*. University Park: The Pennsylvania State U P, 1972.