

La influencia de las vanguardias francesas en el teatro Pánico de Fernando Arrabal

The Influence of French Vanguardism in the Panic Theatre by Fernando Arrabal

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA

Universidad de Granada España

mariodelatorre[at]ugr.es

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 17 (mayo 2019). Páginas 219-244. Artículo recibido 30 septiembre de 2018, aceptado 25 marzo 2019, publicado 30 de mayo de 2019.



RESUMEN: El Grupo Pánico, fundado por Roland Topor, Alejandro Jodorowsky y Fernando Arrabal, supone un hito dentro de la dramaturgia occidental al proponer un nuevo modelo de representación del hecho escénico. A pesar de las divergencias en contenido y forma de sus propuestas, se puede reconocer una serie de elementos comunes que señalan la importancia clave de las vanguardias francesas en la configuración de este movimiento artístico. En el presente trabajo se realiza un análisis comparado de la producción teatral pánica de Fernando Arrabal con los escritos de Antonin Artaud, el teatro de Alfred Jarry y el movimiento surrealista. En especial, la obra *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, para mostrar las conexiones de elementos del repertorio cultural francés con el teatro del dramaturgo español.

PALABRAS CLAVE: grupo Pánico, Fernando Arrabal, teatro francés, literatura comparada, dadaísmo, Alfred Jarry, Antonin Artaud, surrealismo

ABSTRACT: The Panic Movement, founded by Roland Topor, Alejandro Jodorowsky and Fernando Arrabal, was a milestone in the world dramaturgy because its proposal of a new model of theatrical performance. Despite the differences in content and form of its works, it is distinctive a series of elements of the French vanguardism that configures this artistic movement. We emphasize the importance of the French theatre for researching about the connections between the cultural French repertoire and the drama plays by Arrabal, specially *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. To this end, we proceed to a comparative analysis of the Panic theatre by Arrabal with the writings by Antonin Artaud, the theatre by Alfred Jarry, and the Surrealist movement.

KEYWORDS: Panic movement, Fernando Arrabal, french theatre, comparative literature, dadaism, Alfred Jarry, Antonin Artaud, surrealism



INTRODUCCIÓN

El teatro Pánico, aunque es un fenómeno poco tratado con toda la atención que merece –con excepciones sobresalientes como la de Diego Santos Sánchez (2014)–, se constituye en una propuesta radical de gran importancia dentro de la escena teatral de mediados del siglo XX. En su origen buscaba proponer un nuevo modelo que rompiera con los cánones tradicionales al subvertir el orden instaurado en los escenarios de Occidente. Aunque no gozó de todo el favor deseable del público, sentaría un gran precedente en la escena internacional, comparable al de otros movimientos similares como el Living Theatre¹ o el teatro pobre de Jerzy Grotowski.

El teatro encuadrado dentro del movimiento Pánico tomaba como punto de referencia el mito de Pan, dios capaz de generar en los mortales tanto risa como el terror más salvaje. La búsqueda de nuevos modos de enunciación y recepción del hecho dramático lleva a sus integrantes a acometer nuevas formas dramáticas inspiradas en las emociones generadas en este mito, lo cual desemboca en un teatro ritual donde la ceremonia se constituye en elemento recurrente y vertebrador de sus prácticas escénicas. Un ejemplo son los *efímeros* pánicos de Alejandro Jodorowsky, desarrollados en la Ciudad de México en los años 1970. En ellos cabían desde la representación de textos propios a espectáculos de marionetas, se producía una interrelación plena con las artes plásticas y se seguía el objetivo de "abandonar la figuración y

¹La similitud entre el teatro Pánico y las propuestas desarrolladas por el Living Theatre tiene que ver con el deseo común de “recuperar el verdadero sentido catártico del teatro y volver a los orígenes rituales y sacrificiales del mismo” (Pujante González, 2001: 408).

la abstracción para llegar a una manifestación concreta" (Jodorowsky, 2007: 315).² Se busca así destacar lo performativo frente a otras cuestiones relativas al hecho escénico.

A pesar de la complejidad en contenido y forma del teatro Pánico, que lo convertía en una manifestación artística de difícil asimilación para el público en general, este supo hallar su lugar en una cultura francesa muy proclive a incorporar a sus escenarios nuevas formas teatrales que renovasen su ambiente cultural. Pero dicha relación no fue solo unidireccional. Los integrantes del Grupo Pánico –nos referimos aquí de Alejandro Jodorowski, Roland Topor y sobre todo de Fernando Arrabal, sobre el que se centrará este artículo— recibirían un influjo esencial de ciertos autores franceses. Rechazamos pues, al igual que dice Francisco Torres Monreal, "que los pánicos, rebeldes contra tantas cosas, creasen un sistema o una teoría enteramente originales" (1986: 11), sino que en ellos son rastreables diferentes influencias.

Este trabajo busca fundamentar algunas de las bases del teatro Pánico de Arrabal en la escena francesa y sus vanguardias. Tanto es así, que estas referencias coadyuvan a su identificación como autor francés, en especial en los Estados Unidos (Berenguer y Berenguer, 1979), e incluso a que su producción dramática fuera en ocasiones reducida al mero "resultado de un cruce entre el teatro de Ionesco y el de Beckett" (Montero, 2004: 5). Recordemos que es un escritor en español cuyas obras se dieron a conocer primero en Francia tras traducirse al idioma de este país,³ aunque esto no impide reconocer que ciertos rasgos de su dramaturgia pánica remiten de manera directa al repertorio teatral francés. Es ahí donde la crítica descubre referencias del dadaísmo, de *Ubú rey* de Alfred Jarry, del surrealismo (Béhar, 1971; Sahiri

²Jodorowsky dice además que "Todo es teatral y nada lo es. Los límites entre el efímero y la realidad se harán tan ambiguos como los límites entre pintura y escultura para los concreto-plásticos. Imperará en el efímero pánico la *elección* hecha en un estado de euforia determinada" (2007: 316). Se busca con esta concreción que, en lugar de expresar actos, se proceda a acometerlos, y que la violencia resultante derive en una nueva forma de recepción estética.

³Wilfried Flock consideraba además esta circunstancia como una gran pérdida para la escena española: "La obra de Arrabal, polifacética y radicalmente moderna, ha privado al teatro español de posguerra de importantes impulsos innovadores, que hasta la actualidad no han sido verdaderamente recibidos ni asimilados" (2003: 105).

Katouho, 1994; Oliva y Torres Monreal, 2003), de Artaud (García Lorenzo, 1975) o el teatro del absurdo (García Lorenzo, 1975; Taylor, 1984; Torres Monreal, 1997a; Berenguer, 2002; Oliva y Torres Monreal, 2003), todo con el objetivo de contribuir a desentrañar las claves creativas del autor.

Este ejercicio de comparatismo se centra en las conexiones de la dramaturgia arrabaliana pánica con Alfred Jarry y su legado en el dadaísmo, el teatro de la crueldad de Artaud y el surrealismo, tanto porque consideramos que no han sido exploradas de manera suficiente como porque crean una línea coherente de interpretación de la dramaturgia europea en la primera mitad del siglo XX, donde se inscriben las raíces del movimiento Pánico. El corpus de análisis está compuesto por las catorce obras catalogadas como teatro Pánico arrabaliano por Diego Santos Sánchez (2014: 10), y datado entre 1957 y 1966: *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (1966), *Orquestación teatral* (1957), *Los cuatro cubos* (1957), *Los amores imposibles* (1957), *Concierto en un huevo* (1958), *La primera comunión* (1958), *Guernica* (1959), *La bicicleta del condenado* (1960), *El gran ceremonial* (1963), *Strip-tease de los celos* (1963), *La coronación* (1963), *La juventud ilustrada* (1966), *¿Se ha vuelto Dios loco?* (1966), *Una cabra sobre una nube* (1966), siendo la primera obra de esta enumeración sobre la que se centrará en mayor parte este trabajo.⁴

ALFRED JARRY Y EL DADAÍSMO EN EL TEATRO PÁNICO DE ARRABAL

Si este movimiento artístico ansiaba provocar un efecto de extrañamiento en el/la espectador/a al acudir a lo *pánico*, en su función desestabilizadora y su sentido carnavalesco, es natural que tomara como referente clave una de las piezas cumbres de la dramaturgia

⁴En Arrabal (1986a) se encuentran publicadas *Los cuatro cubos*, *Los amores imposibles*, *La primera comunión*, *El gran ceremonial*, *Strip-tease de los celos*, *La juventud ilustrada*, *¿Se ha vuelto Dios loco?* y *Una cabra sobre una nube*. En Arrabal 1986b, *La bicicleta del condenado* y *Guernica*. En Arrabal (1989), *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. En Arrabal (1997), *Orquestación teatral*, *Concierto en un huevo* y *La coronación*.

universal: *Ubú rey*, de Alfred Jarry (1997a). Esa obra que fue capaz de remover los cimientos de la literatura dramática occidental al proponer un modelo heterodoxo dentro del mundo de la escena decimonónica. Recuérdese el hito en la historiografía teatral que supuso su estreno en 1896 en el Théâtre de l'Ouvre, cuna del simbolismo escénico, dirigido por Lugné-Poe. La voluntad iconoclasta de la obra quedaba patente ya desde su arranque, cuando Ubú sale al escenario y grita "Merdre!". La conmoción generada por este impropio, disimulado con habilidad con una "r", marcaría un hito al incorporar en la dramaturgia de elementos excluidos de lo considerado como buen gusto. Lo grotesco, lo burdo, el sexo, lo blasfemo, lo anticlerical, el lenguaje malsonante, la burla o el escarnio irrumpían de forma brusca en esta pieza teatral para configurarse en paradigma.

Ubú rey abriría "el camino a una serie de acontecimientos escénicos de vanguardia difícilmente asumibles como dramáticos, según la comprensión contemporánea de 'drama'" (Sánchez, 2002: 61-62). Era una original alternativa a las propuestas dramáticas que se desarrollaban en ese momento en la escena francesa pues Jarry rehuía del ilusionismo verista – llevado a su máximo exponente por el naturalismo de André Antoine en su Théâtre Libre –, al tiempo que se distanciaba del simbolismo que autores como Maurice Maeterlinck imponían, con más éxito además, como nuevo modelo teatral. Con el personaje de Ubú se abría la veda a un mundo creativo tan libre y original que aún conserva una total vigencia, como se puede deducir de su amplia presencia en la programación de los teatros de todo el mundo; impulsado por la irreverente visión del teatro del propio Jarry: "Mantener una tradición, incluso válida, es tanto como atrofiar el pensamiento que tendría que haber evolucionado durante su duración. Y es sensato querer expresar nuevos sentimientos dentro de una forma 'conservada'" (1997b: 187).

La obra de Jarry anunciaba la llegada de las vanguardias históricas. El suyo es un precedente clave dentro del mundo del arte dado el modo en el que subvierte, con tanta libertad, los presupuestos artísticos imperantes hasta ese momento. La legitimación de lo

irracional o lo grotesco en la práctica artística favorecería el surgimiento de movimientos como el surrealismo, el Teatro del Absurdo o el dadaísmo. Como muestra de la conexión entre esta última vanguardia y el teatro de Jarry valga destacar la voluntad de los dadás de destruir el lenguaje como mecanismo racional de comunicación: “Desaparece el lenguaje como instrumento de relación entre los seres y se convierte en objeto en sí, emanación de la espontaneidad verdadera, caracterizando a la libertad humana que se manifiesta y obra” (Béhar, 1971: 121). Este carácter es observable en concreto en el *Merdre!* inaugural pronunciado por Ubú pues, aunque escrita años antes de la configuración del dadaísmo, serviría como precedente de los derroteros de la escena occidental, donde la función del lenguaje verbal pasará a equiparse, o subordinarse, al resto de elementos de la representación escénica.

El teatro Pánico asumirá mucho de lo propuesto por Jarry, en particular esa incursión plena en lo irracional que posibilita la existencia desacomplejada de emociones en pos de una libertad creadora plena. La destrucción del lenguaje articulado, elevado este a la forma más ortodoxa de manifestación del raciocinio humano, será una de las estrategias liberadoras de la opresión de la razón sobre el arte. Ejemplos de este deseo de destrucción del lenguaje como recurso expresivo son advertibles en la dramaturgia pánica de Arrabal, en concreto en el arranque de su obra *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*: “EMPERADOR.-Caballero, ayúdeme, soy el único superviviente del accidente. / ARQUITECTO.- (Horrorizado) ¡Fi, fi, fi, figa...!” (Arrabal, 1989: 149).

La voluntad de provocar desconcierto se manifiesta a través del uso de un lenguaje incomprensible, donde importa más su valor expresivo desde un punto de vista formal que la interpretación de los fonemas. Además de buscar un efecto sorprendente y de extrañamiento en el espectador, se pretende así defender la autonomía del teatro frente a una tradición que había sometido la escena al dominio de la palabra.

Una de las formas de representación más genuinas del Grupo Pánico fueron sus veladas pánicas. En estas reuniones artísticas se daba cabida tanto a obras con una cierta preconfiguración, algunas de ellas incluso escritas de forma previa, como a otras de desarrollo imprevisible, donde ciertas acciones, con meros fines estéticos, buscaban lograr un gran impacto con su puesta en escena. Se conectaba así no solo con lo que se estilaba en esos años en la escena internacional, con el *happening* como ejemplo inmediato, sino que también se remitía a otras experiencias anteriores, como las *soirées* dadaístas:

Con los dadás comparten la capacidad de reacción y de improvisación, el deslumbrante juego asociativo de imágenes (algunas de las anotadas en el *Juicio* de Jodorowsky, las encontramos ya en las veladas dadaístas). No es, pues, de extrañar que Henri Béhar, al hacer la historia de la dramaturgia dada-superrealista, considere a Jodorowsky y a Arrabal como dos epígonos del Dadá (Torres Monreal, 1986: 30).

Aun así, se precisa marcar ciertas diferencias entre unos y otros. Los pánicos creían que al depositar en la escena una gran confianza se remodelaría el ser; para los dadaístas, en cambio, ninguna forma institucionalizada, como el teatro, podría dar lugar a la transformación del individuo, ni aislado ni en sociedad. Si los pánicos impactan al público gracias a la ruptura de las convenciones teatrales, en las propuestas dadaístas, por el contrario, el espectáculo tenía legitimidad por sí mismo, sin necesidad de hacer referencia a ningún esquema que debiese ser dinamitado. Se emplean técnicas y recursos variados que agitan a las/os asistentes, se convierten las *soirées* en actos de exhibición en sí y en formas de ruptura con el espectáculo en su concepción más tradicional.

El teatro Pánico, como ya hemos mencionado, busca modificar la actitud y la emocionalidad del público, hecho potenciado en la última etapa del movimiento cuando se llevan a cabo acciones en las que se invita a las/los espectadoras/es a formar parte del propio

espectáculo.⁵ Es en esta voluntad de transformar a las/os espectadoras/es donde se puede reconocer de nuevo a Jarry cuando, un año después del estreno de *Ubú Rey*, expone que es imperativo conocer los mecanismos que mayor influjo ejerzan sobre el público, algo que conecta de forma directa con los objetivos del teatro Pánico:

Siendo el arte y la comprensión de la multitud cosas tan distintas, tal vez se piense que hicimos mal atacando directamente al vulgo en *Ubú Rey*. De hecho, si se enfadó, es porque se dio por aludido, diga lo que diga. [...] Pero, en mi opinión, el vulgo es una masa inerte, irracional y pasiva, a la que hay que golpear de vez en cuando para saber por sus gruñidos de oso en dónde está y en qué se ocupa (Jarry, 1997c: 190).

Asimismo, el carácter grandilocuente y tiránico de Ubú se vislumbra en diferentes personajes de la producción dramática de Arrabal. Uno de los casos más llamativos lo encontramos en el Emperador de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, que adopta un carácter despótico que recuerda al personaje jarryano.

EMPERADOR.— Qué orgías me preparo. Yo solo: voy a ser el primero, el único. El mejor. Tendré que tener mucho ojo de que nadie me vea. Día y noche escondido. Y nada de lumbre, ni de cigarrillos, la llama de una colilla se ve en una pantalla de radar a diez mil kilómetros. Tendré que tomar todas las precauciones. Cantaré ópera: (*Cantando*). Fígaro-Fígaro-Fígaro-Fígaro-Fígaro... Vaya tío. Y como estoy solo la humanidad no me envidiará, no me perseguirá. Nadie sabrá todo el talento que se encierra en este único habitante de un planeta, quiero decir de una isla solitaria. Y ahora que no me oyen. (*Loco de contento*.) ¡Viva yo! ¡Viva yo! ¡Viva yo!... ¡y mierda para los demás! ¡Viva yo! (Arrabal, 1989: 234).

⁵A pesar de que estos actos escénicos recuerden a formas afines y coetáneas, los pánicos intentan distanciarse de ellas para remarcar su originalidad. Por ejemplo, el hecho de que las veladas pánicas estuvieran ensayadas con meticulosidad en muchas ocasiones les hace diferenciarse de prácticas escénicas como el *happening*. Se recuerda aquí que algunas de las obras citadas como pánicas formaron parte de dichas veladas.

El guiñolesco Ubú encuentra así un epígono en el Emperador. No es solo en su carácter tiránico donde se hallan resonancias entre estos dos personajes, sino que hay intertextos que remiten a la obra de Jarry. Como ejemplo véase la expresión "¡y mierda para los demás!", que encuentra en el célebre *Merdre!* de *Ubú Rey* su correlato directo, a la par que homenajea a esa obra clave del teatro universal.⁶

Ese lenguaje malsonante y escatológico se encuentra también en otras obras arrabalianas. Es el caso de Cavanosa, de *El gran ceremonial*, personaje muy tiránico en sus modos, en concreto respecto a Lis. La forma de dirigirse a ella, de imponerle su poder a veces alcanza un claro aire grotesco: "CAVANOSA. ¿Y qué quiere que haga con su amabilidad? Puede metérsela en el culo" (Arrabal, 1986a: 103). Este será solo un ejemplo de los que plagan los dos primeros cuadros, como cuando aparece en escena el Amante y Cavanosa habla en estos términos: "CAVANOSA (a SIL). El señor (*lentamente, como saboreando sus palabras*) es-gi-li-po-llas" (105). Ante el estupor provocado, Cavanosa vuelve a reincidir: "CAVANOSA (a SIL). Como es un caballero saber guardar su sangre fría; pero como es un caballero gi-li-po-llas guarda su sangre fría gi-li-po-lla-men-te" (106). Los improperios también son numerosos: "CAVANOSA. Dele por culo a esta puta en el primer reservado que encuentren y déjeme dormir tranquilo" (110). Queda de manifiesto que, en la voluntad de Arrabal de arremeter contra las limitaciones del teatro convencional, recurre a la vía abierta por el teatro de Jarry para usar un lenguaje y unos modales cuya representación había sido censurada por la tradición de la escena occidental.

⁶La adscripción del autor español al universo de Jarry está también patente en su participación activa como miembro del Collège de Pataphysique, fundado en 1948 para conmemorar los cincuenta años del doctor Faustroll, personaje protagonista de *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*, obra del propio Jarry (2004). Formaron parte de esta sociedad figuras artísticas como Boris Vian, Marcel Duchamp, Max Ernst, Joan Miró, Raymond Queneau, Eugène Ionesco, René Clair, Man Ray o Jean Genet. Del grupo Pánico, Roland Topor sería distinguido, a título póstumo y con el título de Sátrapa, el 21 de abril de 2001.

EL TEATRO DE LA CRUELDAD DE ARTAUD Y EL TEATRO PÁNICO

Otra figura esencial para entender la idiosincrasia de este Grupo Pánico es Antonin Artaud. Si bien sus escritos, recogidos en el volumen *El teatro y su doble* (2001), no tendrían un impacto global hasta la década de 1950, es remarcable la influencia capital del artista francés en toda la dramaturgia hasta nuestros días, constituyéndose lo artaudiano en un auténtico paradigma desde el que interpretar numerosos ejemplos de la práctica escénica.

Una muestra de esto es el teatro Pánico, por su deseo de romper tanto con las convenciones sociales como con el arte generado a su derredor, con el objetivo principal de abolir el teatro burgués occidental. La escena, en consecuencia, comenzará a acoger en su seno prácticas que estaban vetadas en los escenarios: fornicar, orinar, excretar o comer y beber. Si bien su incorporación al mundo teatral se vio como un signo de mal gusto, esto no dejaba de apoyar una idea básica en el horizonte creativo de Arrabal: el arte como creación y no como representación. Sigue así el modelo del teatro de la crueldad de Artaud, cuyos escritos el propio autor español declara no conocer en sus inicios, pero donde sí se reconoce: “La teoría de Artaud me parece una teoría de visionario, de profeta, de poeta. Esos textos (*El teatro y su doble*) se diría que fueron escritos tras haber visto (voy a ser muy presumido) mis obras, especialmente mis obras” (Arrabal *apud* Taylor, 1984: 19).

La teoría teatral artaudiana es difícil de sintetizar, debido sobre todo a que su producción es asistemática, aunque plena de imágenes de gran fuerza cuya interpretación a veces debe efectuarse más desde lo sensorial que desde lo racional. Su descripción del teatro como peste podría ser una de estas cuestiones. A través de este concepto Artaud equipara el acto teatral con un acto inútil, similar al de los robos consumados en las casas de apestadas/os en la Europa medieval, puesto que quienes saqueaban al final morirían por entrar en contacto con los focos de infección y sin disfrutar de lo rapiñado.

La hez de la población, aparentemente inmunizada por la furia de la codicia, entra en las casas abiertas y echa mano a riquezas, aunque sabe que no podrá aprovecharlas. Y en ese momento nace el teatro. El teatro, es decir la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho (Artaud, 2001: 27).

El teatro no debe ser considerado como un medio para alcanzar otro objetivo, sino como un fin en sí mismo. Se podría decir, además, que Artaud aboga por la destrucción del valor simbólico del teatro, de la convención teatral en su concepción clásica. Y como consecuencia de la aniquilación de los símbolos se da un desplazamiento de la representación por el acto en sí; la vida entra a formar parte del teatro, sin semantizaciones, y se identifican con plenitud referente y significante. Como consecuencia de este hecho derivará la idea de la crueldad: esta vida mostrada en el escenario nace y muere con el hecho escénico.

Entre las lecturas más autorizadas sobre los escritos de Artaud, además de la acometida por Jacques Derrida (1989), habría que señalar la efectuada por Tzvetan Tóodorov (1971). Para el investigador búlgaro, el teatro del creador francés constituye un lenguaje, pero alejado del verbal; lenguaje vertebrador de la tradición teatral occidental. Estas ideas de Artaud serían entendidas como consecuencia de la revelación sufrida tras asistir a representaciones de teatro balinés y descubrir la teatralidad más allá de la verbalidad. La coexistencia de gritos, música, danza o mímica en esas obras, le mostraría la posibilidad de llevar el teatro occidental más allá de las convenciones escénicas de la época. Por esto, en el teatro la investigación es recurso indispensable para encontrar un lenguaje propio que emancipe de otras manifestaciones artísticas, y en esta búsqueda estarán admitidos todos los recursos comunicativos humanos disponibles. No obstante siempre habrá uno irrenunciable: al igual que en la tradición teatral occidental, la presencia de las/los actrices/actores será fundamental, ya que serán las/os encargadas/os de encarnar ese nuevo lenguaje al reconfigurar la realidad.⁷ Se partirá de la

⁷No debemos olvidar que la vocación es la de reconfigurar la realidad una vez que entra en la escena, al darle un sentido estético que justifique su inclusión. Por tanto, en esa voluntad de romper con la convención

voluntad del/la actor/actriz de hallar un modo de expresión genuino para que el hecho escénico se cargue de singularidad, lejos de clichés y formas preconcebidas, y donde el lenguaje verbal se configura en un recurso más frente a los otros disponibles, por lo que usan para ello diferentes tipos de medios y artes. Y, sobre todo, porque el lenguaje artaudiano admite todas las formas de expresión humanas. Esto se traducirá en la escena, por ejemplo, en un interés mayor hacia lo formal y expresivo de los fonemas que en la significación concreta de dichos fonemas articulados en una palabra concreta. Porque, y citamos a Artaud, el único teatro válido será el "que no está en nada, pero que se vale de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuego, gritos, vuelve a encontrar su camino precisamente en el punto en el que el espíritu, para manifestarse, siente necesidad de un lenguaje" (2001: 15).

También incide el investigador búlgaro en que el teatro para Artaud es más una creación que una mera enunciación (Tódorov, 1971). El hecho escénico para él, como se ha mencionado, nace y muere sobre el escenario, sin una continuidad directa con ningún acontecimiento de la vida común generador de sentido. Dado este carácter, niega con rotundidad una vertiente utilitarista del teatro, en cuanto no tiene razón de ser más allá de la representación, al apostar por la escena como arte en sí.

Estas ideas son fáciles de identificar en *Sacar el teatro del teatro*, manifiesto clave del Grupo Pánico donde Jodorowsky afirma que el "efímero pánico tiene como tarea expresarse a través de medios concretos, superando la figuración y la abstracción para integrar en su mundo toda clase de materiales y actos anteriormente llamados no teatrales" (Jodorowski, 2007: 316). Lo interesante de estas palabras no es solo la apertura a la posibilidad de usar diferentes recursos expresivos para configurar el hecho escénico, sino también la cuestión de que sea la imbricación de un lenguaje en otro el que en concreto posibilita el nacimiento del lenguaje pánico.

teatral habitual, se rehúye de la representación, es decir, el empleo del teatro para representar una historia: se prefiere la creación *ipso facto*.

Que el Pánico nazca de la confluencia de diferentes lenguajes, y solo durante el momento de la escenificación, conlleva una idea clara sobre lo irrepetible del acto teatral. Sobre la radicalización acerca de este carácter en la producción pánica de Fernando Arrabal se podrían citar obras como *Los cuatro cubos*, *Strep-tease de los celos (Ballet en un acto)*, *¿Se ha vuelto Dios Loco? (Pieza en un acto a partir de un objeto de Ipoustegui)* (todas en Arrabal, 1986a) y *Orquestación teatral* (Arrabal, 1997). Tal y como recoge Francisco Torres Monreal, hay una clara intencionalidad por parte de Arrabal de crear un teatro de gran originalidad en consonancia con las nuevas vanguardias, de ahí que el autor español intente dar nombre a este nuevo tipo de creaciones: “*Teatro sin diálogos, teatro abstracto, teatro total, teatro total de armonía*” (1997b: 18). El que estas piezas cortas estén basadas solo en una serie de acotaciones indica la renuncia, o la subordinación, de lo verbal frente al resto de lenguajes, en sintonía con lo dicho por Artaud. Los actores acometen una serie de acciones mientras profieren gritos o gruñidos sin una significación concreta. Se busca así la liberación del teatro del yugo de la palabra y, sobre todo, se configura una nueva experiencia escénica donde no existe posibilidad de repetición, y, por tanto, de representación, ya que lo único que existen son indicaciones sobre la mímica y el movimiento que deben realizar. El teatro pues, más que imitar la vida, nace de la mostración de un fragmento de ella que es creada en ese mismo instante ante los espectadores.

Aparte de este caso donde lo verbal es excluido como elemento comunicativo teatral, es importante reseñar que dentro del corpus analizado encontramos otras obras que, aun basadas en la oralidad, dan una importancia capital a otros elementos escénicos, donde “su dominio del teatro se extenderá tanto a la ordenación esceno-plástica como a los propios diálogos” (Torres Monreal, 1997b: 19). Un claro ejemplo es *Una cabra sobre una nube*. La obra, de extensión muy breve, comienza y finaliza con unas acotaciones muy amplias, de una extensión muy llamativa, en la que se muestran diferentes acciones llevadas a cabo por los personajes y que ayudan a configurar el sentido de la obra. F conversa con L, que está dentro

de una gran bola, sobre el amor y bajo la premisa del sometimiento. Mientras esto sucede, el personaje de la niña sale y entra a escena de diferentes formas: “*con patines, jugando con un yoyo, chupando un gigantesco pirulí, etc.*” (Arrabal, 1986a: 225). Esta serie de acciones aportan un segundo nivel de lectura a lo que es mostrado, gracias al contraste entre la apariencia naif de la niña y lo relatado y escenificado por los adultos, de una gravedad evidente. Con esta pieza teatral estaríamos ante el mismo tipo de estrategia que se sigue en otras obras pánicas. El caso más evidente es *La primera comunión*, cuando un ataúd con el personaje de la muerta cruza el escenario de manera repetida mientras la abuela intenta advertir a su nieta de los peligros de la vida adulta; mientras, la viste para su primera comunión. Tanto en una obra como en la otra, las niñas asesinarán a otros personajes, y la muerte aparecerá como un ejemplo de crueldad inquietante al haber sido provocada por unos personajes tan presuntamente inocentes como el de estas jóvenes.⁸

La naturaleza del teatro, entendida como lo hace Artaud, conlleva también una idea de retorno a lo ritual. Esta reivindicación del rito se hace patente de forma clara en las veladas pánicas. Dentro del Festival de la Libre Expresión de París, el día 24 de mayo de 1965, se representaron en diferentes partes de un edificio cinco obras pánicas correspondientes a Topor (*Ceremonia por la Nueva Mujer*), Arrabal (*Los amores imposibles*), Graciela Martínez (*El hijo del cisne*), Alain Yves Le Yaouanc (*Multiplicativo*) y Jodorowsky (*Melodrama sacramental*). Las declaraciones de un asistente son muy elocuentes acerca de la naturaleza de las acciones llevadas a cabo:

En escena, a los “enamorados” se les bañaba en litros y litros de aceite y vinagre, al “padre” le extraían una a una todas las vísceras (sexo y testículos incluidos), que luego alguien iba

⁸Otra obra donde encontramos una estrategia similar es *Guernica* (Arrabal, 1986b), en la que aparecen otros grupos de personajes que parecen inconexos y que ayudan a generar un sentido adicional que es, en gran parte, independiente de las acciones principales: “La madre y la hija, sacadas del cuadro de Picasso, que atraviesan la escena, en siete ocasiones, al tiempo que se producen otros tantos bombardeos” (Torres Monreal, 1997b: 20).

friendo en una sartén y ofreciéndoselas al público como filetes; la sádica azotó realmente al masoquista hasta convertir su espalda en pura llaga; el escenario y el teatro se fueron llenando de pollitos recién nacidos, culebras, tortugas, pajaritos, palomas, ocas, carne de buey... (*apud* Torres Monreal, 1986: 26).

En este fragmento se puede observar la búsqueda de un teatro alejado de la palabra, donde lo ritual inunda la puesta en escena. Que las vísceras del padre fueran repartidas entre el público es una variante de comunión con las/os fieles-espectadores que acuden a este rito teatral. Al mismo tiempo se busca la muerte del acto teatral durante el momento mismo de la representación. La presencia de los azotes –el azotado era el propio Jodorowsky– viene a demostrarlo así. Ya no solo es la constatación de la crueldad del acto, tanto podría provocar en el público una reacción de desagrado, sino que el azote, al ser real, consigue llagar la espalda del actor. Hay así una performativización del acto del azotamiento que al mismo tiempo rompe con la convención teatral, una ruptura del pacto escénico al rechazar la denegación teatral tradicional, es decir, y según Anne Ubersfeld, el "funcionamiento psíquico que permite al espectador ver lo real concreto sobre la escena y adherir a eso por ser real, sabiendo (y no olvidando sino por cortos instantes) que ese real no continúa fuera del espacio de la escena" (2002: 32). En este caso, por el contrario, lo real tiene una extensión más allá de la escena, posee su correlato en la vida, pero la durabilidad del acto, sobre la que se basa este tipo de propuestas, hace que al subir esta acción al escenario en efecto nazca y muera durante la representación. Se produce una gratuidad de lo expresado cuya única justificación es el teatro por el teatro.

Nos resulta muy relevante que en dicha velada se incluyera la obra *Los amores imposibles*, de Arrabal (1986a). Pese a que la presencia de la palabra es una constante en esta historia, que tiene además un claro aire de ensoñación, hay una serie de amplias acotaciones que imbuyen el espectáculo en el lenguaje visual, con imágenes de una gran potencia

expresiva. La obra está protagonizada por tres personajes con características animalescas. Como ejemplo, valga esta acotación:

LA PRINCESA *acaricia furiosamente* al PRÍNCIPE DE CARA DE TORO. *Comienza por acariciarle el pecho. Después, con los ojos cerrados, le acaricia la espalda con la mano izquierda y le soba nerviosamente su cuerno derecho con la mano derecha.* EL PRÍNCIPE DE CARA DE TORO, *por su parte, sigue acariciándola* (Arrabal, 1986a: 207).

Queda clara en esta obra la intencionalidad de dar relevancia a las acciones físicas y a otros componentes, como las máscaras, con la finalidad de generar un sentimiento de extrañamiento a través de una forma de mostración de las relaciones sensuales que bordea lo zoofílico-mítico, pero expresadas de una forma que recuerda a lo ritual. Es probable que este carácter ceremonioso de la obra fuera el que hiciera que encajara dentro de la propuesta de la velada pánica.

El carácter ritual de esas veladas se aprecia en también en otras obras, como *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. En Arrabal es habitual la transformación de los personajes en otras identidades mediante el uso del vestuario, pelucas, maquillaje o impostación de la voz. En esta hay una estructura circular: al final un personaje suplanta a otro, algo que marca una ritmo circular y repetitivo, clave para que el acto se convierta en ritual. Al mismo tiempo, tienen lugar otras escenas donde se corona o diviniza al Emperador y se realizan, incluso, símiles con la figura de Cristo.⁹

EMPERADOR.— (*Interrumpiendo.*) ¿Has preparado la cruz?

ARQUITECTO.— Aquí la tengo (*Señala hacia los matorrales*). ¿Me crucificas ya?

EMPERADOR.— Pero ¿cómo? ¿Es a ti al que hay que crucificar? ¿No es a mí?

⁹El rito de la coronación, una burla teatralizada del carácter divino de Cristo, se hace patente en el imaginario arrabaliano a través de estas escenas. Encontramos otros ejemplos de esto en *El gran ceremonial*, cuando Cavanosa desviste y caracteriza a Sil como Cristo, con corona de espinas incluida (Arrabal, 1986a: 142), o en *Strep-tease de los celos* (213), cuando Mujer corona a Hombre.

ARQUITECTO.— Lo echamos a suertes, ¿lo has olvidado?

EMPERADOR.— (*Colérico.*) ¿Cómo es posible que hayamos echado a suertes quién iba a redimir a la humanidad? (Arrabal, 1989: 152-153).

Se puede observar cómo en este fragmento, al igual que en otros pasajes, la muerte se hace presente: el Emperador quiere morir vestido de Bishop of Chess; el Arquitecto cede y le entierra en un ataúd; el Emperador asesina a su madre; al final del cuadro primero del segundo acto, cuando la condena por el asesinato es inminente, el Emperador le pide al Arquitecto que se lo coma; el segundo cuadro arranca así con el cadáver encima de una mesa y con el Arquitecto dispuesto a zampárselo... Una serie de situaciones que introducen una crueldad notable al proponer la muerte como forma de expresión, sin ningún carácter redentor que justifique este acto concreto y liberándolo del peso connotativo que la tradición occidental impone sobre este episodio ineludible del ciclo vital.

EL SURREALISMO Y LA CEREMONIA PÁNICA

Es posible establecer una genealogía del teatro contemporáneo que arranca con Jarry y continúa con Artaud y el surrealismo, con formas estéticas que, al desestabilizar los cimientos de la escena tradicional, terminaron por propiciar la aparición del teatro Pánico.

Sobre la conexión con el surrealismo, estudiada con amplitud por Léandre Sahiri Katouho (1994), sería determinante el primer contacto de Arrabal con André Breton, lo que tendría lugar en 1962 gracias a la intercesión del artista canadiense Jean Benoît. Si bien Breton llevaba ya décadas como pope de esta vanguardia, encontró la transcripción de una serie de sueños de Arrabal de una gran originalidad. El que Breton vislumbrara estos poemas como ejemplos de literatura surrealista y el que publicara una selección bajo el título de *La pierre de*

la folie, en septiembre de 1962, en el tercer número de su revista surrealista *La Brèche*, demuestra la sintonía de un movimiento con el otro.¹⁰

Sobre el teatro de Arrabal, género donde Breton se mostraría muy intransigente, como lo demuestra la expulsión de Artaud del grupo surrealista por representar *El sueño* de Strindberg, también tendría una opinión muy positiva. Sería muy de su agrado, sobre todo, la obra *La primera comunión* (1961), que publicaría en el número 4, de febrero de 1963, de la revista *La Brèche* con el título de *La communion solennelle*. En esta pieza desarrolla una serie de imágenes cargadas de un gran onirismo, que recuerdan de manera muy directa a la sensibilidad surrealista. Como muestra de la conexión con esta estética obsérvese la atmósfera de ensoñación que inunda la escena. La obra comienza con el escenario ocupado por un ataúd, dos candelabros y una cruz de hierro, y al otro lado un traje de primera comunión (Arrabal, 1986a: 191).¹¹ Mientras que la Abuela viste de un modo ceremonioso con dicho traje a su nieta, una niña aún, un grupo de hombres porta el féretro con una mujer muerta dentro. Los persigue un necrófilo, cuya excitación va *in crescendo*. La Abuela intenta distraer la atención de la niña con historias sobre su futuro como esposa y ama de casa. Se produce así una mezcla irreverente entre necrofilia y pedofilia que tendrá consecuencias: la niña, vestida ya de comunión, asesinará al necrófilo con un cuchillo. El cuerpo y la sangre de Cristo que se suponía tomaría por primera vez es transmutada en el asesinato llevado a cabo por la niña, constituyéndose así en su "primera comunión". La referencia a la muerte y a la sexualidad, y

¹⁰Además, no hay que olvidar que *La piedra de la locura* se constituye en uno de los hipotextos principales de la obra teatral *El gran ceremonial* (Torres Monreal, 1986: 60; Santos Sánchez, 2014: 58), lo que acerca el teatro Pánico arrabaliano al Surrealismo. Asimismo, hay que recordar que, en su primera edición en 1963 como monografía, bajo el título de *La pierre de la folie* y en la editorial Juillard, el propio Arrabal denominó este poemario como libro pánico.

¹¹La muerte, a través del ataúd, se hace presente en el teatro Pánico de Arrabal en otras obras también, como en *El gran ceremonial*, por ejemplo, con el féretro que abre Cavanosa ante su madre y en el que aparece una muñeca con la cabeza cortada (Arrabal, 1986a: 127).

la presencia de elementos comunes de inquietante simbolismo sobre el escenario, remite al surrealismo más puro, una pesadilla en toda regla.

La unión entre sexualidad y religión es una característica del teatro surrealista. Esta misma naturaleza se puede observar en los efímeros pánicos, donde los desnudos o el carácter sadomasoquista es conjugado con actos ceremoniosos que remiten a la liturgia católica, fundamental en la educación de Arrabal y con un papel relevante en sus obras. Y es que la ceremonia tiene un lugar relevante en toda su dramaturgia: “le panique trouve son expression la plus complète dans la fête panique, dans la cérémonie théâtrale” (Arrabal, 1973: 52). Esto se advierte ya desde sus escritos teóricos, como *L'Homme Panique* (1973), a paratextos como los títulos de sus obras. El caso más evidente es *El gran ceremonial*, donde hay también imágenes que contribuyen a generar una atmósfera de ensoñación.¹² Su pregnancia visual demuestra la intención de que estas perduren en la memoria al evocar sentidos ocultos a primera vista. Un ejemplo tiene lugar tras la irrupción de la Madre en la historia tras una discusión con su hijo Cavanosa, como se puede adivinar a través de esta acotación que enlaza con la estética surrealista: “LA MADRE besa a su hijo en la boca. CAVANOSA chilla. La sangre brota de sus labios. Lo suelta por fin. CAVANOSA saca su pañuelo y se seca la sangre de los labios” (1986a: 133). Esta visión de la sexualidad y la presencia del sangrado “da cabida a componentes oníricos que enturbian la homología entre realidad y obra” (Santos Sánchez, 2014: 59).

No solo en este pasaje de *El gran ceremonial* advertimos la irrupción del surrealismo con imágenes tan pregnantes como esta, que remiten además a lo edípico. En el prólogo de la obra se produce el encuentro entre Cavanosa y Lis, donde el primero intenta someter a la segunda a sus pasiones más bajas. Este, incapaz de entablar una relación “adulta” con ella, comenzará a verbalizar sus pulsiones, como las referidas a los azotes que quiere infligir a Lis, antes de matarla. Hay aquí una clara liberación de la psique de las pasiones más profundas:

¹²La importancia de esta estética en la configuración de las imágenes pánicas, son muy elocuentes en las películas filmadas por Arrabal, Jodorowsky o Topor.

“CAVANOSA. Le pegaría, pero no para que mis latigazos le hicieran gozar de su tenue dolor...; la azotaría tan fuerte, tan ferozmente, que el dolor apagaría todo posible placer. Sufriría tanto que no podría ni llorar” (Arrabal, 1986a: 104).¹³ No solo se observa la verbalización de deseos reprimidos, sino que en el tercer cuadro, cuando Lis intenta acariciarlo para persuadirlo a que la azote, se levantará y comenzará a patearla furiosamente mientras le dice “Putá, más que puta. Toma, toma, zorra-puta” (114).

El tema del sadomasoquismo¹⁴ es recurrente y asociado al látigo como recurso escénico de gran importancia. Las relaciones de poder que se establecen entre los personajes son ilustradas mediante diálogos y una serie de acciones donde la representación de la violencia a través del azote es fundamental. Advertimos esto en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, cuando el Arquitecto le ruega al Emperador en estos términos: “(Coge el látigo y se lo ofrece) ¿Me pegas? [...] Pégame; pero pégame” (Arrabal, 1989: 152). O bien en otras obras pánicas como *Streap-tease de los celos*, cuando Hombre azota a Mujer: “Él, colérico, la azota hasta que muere” (Arrabal, 1986a: 214). Aquí, la crueldad del acto finaliza con el asesinato de la mujer, esto es, la pulsión de muerte del personaje masculino es llevada hasta sus últimas consecuencias.

¹³Se pueden rastrear otros ejemplos en esta misma obra que nos remiten al surrealismo, como cuando Cavanosa expresa al Amante el sueño que ha tenido: “Pues bien, ayer, por sorprendente que pueda parecerle, tuve una pesadilla: estábamos una serie de monstruos –quiero decir, de hombres como yo– bajo un árbol, atados con las manos a la espalda y sujeto cada uno a una rama del árbol. Mis compañeros lograron soltarse, pero yo quedé atado al árbol, y, entonces me di cuenta de que el árbol tenía la cara de un hombre; y ese hombre era usted” (Arrabal, 1986a: 107). Los sueños tendrán una importancia capital en el teatro Pánico arrabaliano, como se puede ver también en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (Arrabal, 1989: 163), en *Una cabra sobre una nube* (Arrabal, 1986a: 226) o bien con la aparición de la madre muerta en sueños en *La coronación* (1997). En todos los casos reseñados, se muestra el sueño como herramienta de conocimiento, y como elemento generador de imágenes oníricas de gran impronta. También la estructura propia de los sueños será identificada en obras como *La bicicleta del condenado* (Torres Monreal, 1997b: 21). De igual forma, el surrealismo se hace patente en paratextos como el título de la obra *Concierto en un huevo* (1997), que hace mención a un desaparecido cuadro de El Bosco, artista considerado como precursor surrealista. Además Arrabal, sobre *Concierto en un huevo*, declara en repetidas ocasiones que su origen es resultado de

Este tipo de relación cruel entre personajes de distinto género también se encuentra en *La juventud ilustrada*, donde el aparente carácter naif del vínculo entre los jóvenes se transformará cuando la joven se somete a los deseos del chico y acaba atada a un árbol (219). Años más tarde, el personaje femenino, ya con una edad avanzada, le pedirá a Hombre que la ate y le restriegue ortigas por los pies para recordar lo que pasó años atrás. Algo similar se puede decir sobre lo que ocurre en *Una cabra sobre una nube*, cuando el personaje de L pide a F que lo azote: “Me azotarás al irnos a dormir con un látigo violeta mientras lloro” (226). Vemos así que las relaciones sádicas se constituyen en un elemento configurador de una estética común a la producción pánica, por ser la manifestación escénica de pulsiones sexuales reprimidas y que son puestas en acción a través de técnicas que remiten a las empleadas por el surrealismo.

A pesar de este influjo tan notable, el Grupo Pánico al final romperá con Breton al comprobar el dogmatismo que imponía en su escuela, cuando se presuponía que esta corriente abogaba en concreto por una ruptura con los cánones establecidos para promover una liberación del ser humano-artista frente a las convenciones de la época. La estandarización de las ideas surrealistas hizo que los pánicos dejaran de asistir a las tertulias dirigidas por el artista francés y a distanciarse así del Surrealismo como escuela.¹⁵

una serie de sueños (Cantalapiedra, 1997: 52-53).

¹⁴No hay que obviar la importancia en el teatro Pánico de la influencia de la producción literaria del Marqués de Sade, por su carácter liberador de las bajas pasiones humanas y por ser uno de los referentes del surrealismo.

¹⁵A pesar de esto, persiste en la producción pánica arrabaliana técnicas propias del surrealismo como el *frottage* o el *collage* (Martín Martínez, 2007).

CONCLUSIONES

Este periodo de la dramaturgia de Fernando Arrabal no supone un punto y aparte en su producción, sino que muestra en realidad una continuidad entre sus primeras producciones, desde su debut con *Pic-nic* (1952) hasta sus últimas creaciones para la escena. Algunos aspectos formales y temáticos son rastreables a lo largo de su trayectoria artística, muy coherente en torno a una cosmovisión muy particular y reconocible con claridad. Pero aún así, podemos defender la existencia del teatro Pánico de Arrabal como periodo creativo debido a la consistencia de las obras enmarcadas en este ciclo, donde se potencia una clara autonomía del teatro como forma artística *per se* y donde es considerado como un nuevo lenguaje resultante de la coexistencia de diversas formas de expresión.

Si desde el punto de vista del contenido se puede establecer la conexión de estas obras con el teatro del absurdo, es a través de una perspectiva formal desde la cual las referencias al teatro de Artaud o Jarry se hacen más evidentes. Estas nuevas expresividades le permiten romper en ocasiones tanto con lo verbal como mecanismo de comunicación del hecho teatral, como introducir formas vetadas en la escena por ser consideradas de mal gusto de acuerdo con la ortodoxia establecida por el público burgués. En consecuencia, la irreverente conjunción de religión y sexualidad, por ejemplo, irrumpe en la escena al evocarse los principios rectores del surrealismo cuyas influencias son rastreables, y donde la ceremonia se configura en el recurso más llamativo y característico de la producción pánica arrabaliana.

Se muestra así el teatro Pánico de Arrabal como una manifestación artística abierta a las corrientes imperantes en las décadas de 1950 y 1960, y que es capaz tanto de absorber influencias del panorama cultural francés como de ofrecer nuevas propuestas que concuerdan con la sensibilidad artística de los escenarios europeos de mediados del siglo pasado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRABAL, Fernando. (1962). “La pierre de la folie”. *La Brèche*, 3, 9-12.
- ARRABAL, Fernando. (1963). *La pierre de la folie*. París: Julliard.
- ARRABAL, Fernando. [1967] (1989). *El cementerio de automóviles / El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Madrid: Cátedra.
- ARRABAL, Fernando. (1973). *Le Panique*. París: Union Générale d’Éditions.
- ARRABAL, Fernando. (1986a). *Teatro pánico*. Madrid: Cátedra.
- ARRABAL, Fernando. (1986b). *Fando y Lis. Guernica. La bicicleta del condenado*. Madrid: Alianza.
- ARRABAL, Fernando. (1997). *Teatro completo*. Vol. 1. Madrid: Espasa Calpe.
- ARTAUD, Antonin. [1938] (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- BÉHAR, Henry. (1971). *Sobre el teatro Dadá y Surrealista*. Barcelona: Barral.
- BERENGUER, Ángel. (2002). *Carta de amor (“Como un suplicio chino”)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- BERENGUER, Ángel & BERENGUER, Joan. (1979). Introducción. En BERENGUER, Ángel & BERENGUER, Joan (Eds). *Fernando Arrabal* (pp. 5-8). Madrid: Fundamentos.
- CANTALAPIEDRA, Fernando. (1997). Concierto en un huevo. En CANTALAPIEDRA, Fernando & TORRES MONREAL, Francisco. *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal* (pp. 51-80). Kassel: Reichenberger.
- DERRIDA, Jacques. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- FLOECK, Wilfried. (2003). *Escritos críticos sobre el teatro español el siglo XX*. Tübingen: Francke Verlag.
- GARCÍA LORENZO, Luciano. (1975). *El teatro español hoy*. Madrid: Planeta.
- JARRY, Alfred. [1896a] (1997a). *Ubú rey*. Barcelona: Cátedra.
- JARRY, Alfred. [1896b] (1997b). *Ubú rey* (pp. 184-188). Madrid: Cátedra.

- JARRY, Alfred. [1897] (1997c). *Ubú rey*. Madrid: Cátedra.
- JARRY, Alfred (2004). *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*. Barcelona: March.
- JODOROWSKY, Alejandro. [1963] (2007). *Tragedia sin fin: tragedias, comedias y mimodramas* (pp. 315-325). Madrid: Siruela.
- MARTÍN MARTÍNEZ, José Vicente. (2007). Azar y creación: a propósito del grupo pánico. En VV. AA. (Ed.). *Tecnología y estrategias para la creación artística* (pp. 185-207). Elche: Universidad Miguel Hernández.
- MONTERO, Sonia. (2004). Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992). *Revista STICHOMYTHIA*, 2, 1-34.
- OLIVA, César & TORRES MONREAL, Francisco. (2003). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- PUJANTE GONZÁLEZ, Domingo. (2001). Juego ceremonial, fiesta cruel: del Living Theatre a Fernando Arrabal. En REAL, E.; JIMÉNEZ, D.; PUJANTE, D. & CORTIJO, A. (Eds.). *Écrire, traduire et représenter la fête* (pp. 397-408). Valencia: Universitat de València.
- SAHIRI KATOUHO, Léandre. (1994). *Fernando Arrabal et le surréalisme (Étude des données fondamentales du surréalisme dans l'oeuvre dramatique de Fernando Arrabal)*. [Tesis doctoral no publicada]. Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, París, Francia.
- SÁNCHEZ, José Antonio. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- SÁNTOS SÁNCHEZ, Diego. (2014). *El teatro Pánico de Fernando Arrabal*. Woodbridge, Suffolk, UK: Tamesis.
- TAYLOR, Diana. (1984). Introducción. En ARRABAL, Fernando. *El cementerio de automóviles / El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (pp. 15-72). Madrid: Cátedra.
- TÓDOROV, Tzvetan. (1971). L'art selon Artaud. En TÓDOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose: suivi de Nouvelles recherches sur le récit* (pp. 212-224). París: Éditions du Seuil.
- TORRES MONREAL, Francisco. (1986). Introducción. En ARRABAL, Fernando. *Teatro pánico* (pp. 9-84). Madrid: Cátedra.

TORRES MONREAL, Francisco. (1997a). Beckett / Arrabal. *En attendant Godot / Fando y Lis*. En CANTALAPIEDRA, Fernando & TORRES MONREAL, Francisco. *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal* (pp. 51-80). Kassel: Reichenberger.

TORRES MONREAL, Francisco. (1997b). Introducción a la vanguardia teatral arrabaliana. En CANTALAPIEDRA, Fernando & TORRES MONREAL, Francisco. *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal* (pp. 1-24). Kassel: Reichenberger.

UBERSFELD, Anne. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.