





































































































































	<i>Breviario de amor de un halterófilo</i>				
1985	<i>La travesía del imperio (La guerra de las estrellas con Puerto Rico en las trincheras)</i>		<i>Mis humildes paraísos</i>		
1986	<i>Una doncella para un gorila</i> <i>The red madonna</i> <i>Las cucarachas de Yale</i>				
1987		<i>La virgen roja</i>			
1988		<i>La hija de King Kong</i>			
1989	<i>La noche también es un sol</i>				<i>La ópera de la Bastilla</i>

1990	<i>La carga de los centauros</i> <i>Como lirio entre espinas</i> <i>La estrepitosa risa de los liliputienses</i> <i>Rouses d'infortune</i>	<i>La extravagante cruzada de un castrado enamorado</i>		<i>Ajedrez y mito</i>	
1991				<i>La guerra del Golfo</i>	<i>El Greco</i> <i>Le frénétique du spasme</i>

1992			<i>Adieu, Babylone!</i>	<i>Goya Dalí</i>	
1993	<i>La matarife en el invernadero</i>	<i>Liberté couleur de femme ou Adieu Babylone</i>		<i>Genios y figuras</i>	
1994	<i>Lully Entends la nuit douce qui marche</i>	<i>El Mono o enganchado al caballo</i>		<i>La dudosa luz del día Tête de mort dans l'armoire</i>	
1995				<i>Carta al Rey de España</i>	
1996				<i>Un esclavo llamado Cervantes</i>	<i>Guernica</i>
1997	<i>Levitación</i>	<i>Lettres à Julius Baltazar  Diez poemas pánicos y un cuento</i>			
1998	<i>Ceremonia por un teniente abandonado  El pintor y el aborigen</i>		<i>Jorge Luis Borges: una vida de poesía</i>	<i>Diccionario pánico</i>	
1999	<i>Carta de amor (como un suplicio chino)  Lettre d'amour</i>				
2000		<i>Dos sainetes</i>			

2002	<i>Claudiel y Kafka</i>	<i>Champagne pour tous, Libros del innombrable</i>				
2003					<i>Carta a Stalin</i>	
2004	<i>Le Château des clandestins</i>					
2005			<i>Poemas pánicos</i>		<i>Houellebecq!</i>	
2007					<i>El Pánico. Manifiesto para el tercer milenio</i>	
2008		<i>Como un paraíso de locos</i>				
2009	<i>L'Adieu aux dinosaures</i>				<i>Universos arrabalescos</i> <i>Defensa de Kundera</i>	<i>Faustball</i> <i>Picknick im Felde</i>

2010	<i>Espérame en el cielo amor dorado</i>					
2011		<i>Sueños pánicos de unas noches de verano</i>				
2012		<i>Carta a los Reyes Magos</i>	<i>Intimidación (mujer)</i>		<i>Une Partie pataphysique de Marcel Duchamp</i>	
2013	<i>Dalí versus Picasso</i>					

2014	<i>L'Impromptu (torride) du Kremlin</i>		<i>Inventar el éxtasis</i>			
	<i>Pingüinas</i>					
2015	<i>Mi idolatrada violadora</i>					
	<i>El extravagante triunfo de Miguel de Cervantes y William Shakespeare</i>	<i>El circumspecto</i>	<i>Credo quia confusum</i>			
2016						
2018	<i>Sarah y Victor</i>					
2019					<i>¡Pintapollos Trotskistas!</i>	

2020					<i>Familia (de memoria)</i>	
2021					<i>Mujeres</i>	
	<i>Pétalos de confinamiento</i>				<i>Arrabales, doce ciudades con pretexto</i>	
2022					<i>Glosas del arte</i>	
2023		<i>Un gozo para siempre</i>	<i>Trazos iluminados</i>			

## 6. CENSURA Y CRÍTICA TEATRAL

Una constante a lo largo de la historia ha sido que los miembros que ocupaban los altos cargos de poder en una sociedad han ejercido un cierto control sobre aquellas ideas que podían poner en peligro el sistema que lo sustentaba:

el cuestionamiento de las bases sobre las que se cimienta nuestras sociedades siempre ha sido visto por el poder como una amenaza, ya que cuestiona el contexto socio-histórico con el cual se ha mimetizado. Y como consecuencia, se ha ejercido la censura sobre ciertas ideas científicas —cuando no la persecución directa— que proponían alternativas que desestabilizaran al *status quo* de su época. (Torre-Espinosa, 2017: 11)

De igual forma, «el mundo del arte en sí también ha visto cómo la censura se ha cebado con personas u obras que intentaban distanciarse de los modos *institucionalizados*» (Torre-Espinosa, 2017: 11).

En el caso del teatro español del siglo XX, su evolución y porvenir dependió de la censura implantada por el régimen franquista, la cual no solo afectó negativamente al teatro sino también al ámbito literario y artístico en general. Esta dictaminaba, a partir de una serie de criterios y opiniones, qué obras y autores podían publicar y estrenar sus obras en los escenarios nacionales y, por el contrario, cuáles no. Junto a ella, la crítica teatral publicada durante esa época, e incluso la elaborada durante los primeros años de la democracia, también cumplía una labor similar. Esta crítica, a su vez, estaba dividida en dos tipos: la especializada en teatro y la no especializada. Partiendo de esta idea, en el presente apartado abordaremos cuáles son las características principales de cada una de ellas y algunas de las publicaciones más destacadas que se difundieron en el momento.

### 6.1. LA CENSURA TEATRAL DURANTE EL FRANQUISMO

La censura fue uno de los instrumentos principales de represión que la dictadura franquista utilizó para coartar la libertad de expresión de los ciudadanos españoles. Se vieron afectadas todas las ramas del arte y del periodismo, entre ellas el teatro y la crítica teatral. Como previamente hemos recogido en el capítulo número cuatro de esta investigación, el teatro fue utilizado por el poder franquista como medio de

adoctrinamiento político, pero no fue el único. Igualmente, «dieron prioridad a los medios de mayor difusión: la prensa escrita, el cine y la radio» (Muñoz Cáliz, 2005: 26). No obstante, este inconveniente no fue exclusivo de España, sino que «la idea del teatro como elemento adoctrinador cobra nueva fuerza con el advenimiento de los totalitarismos en la Europa de entreguerras» (Muñoz Cáliz, 2003: 21). La necesidad que tenían los altos cargos del poder por controlar estos medios de difusión se debía, principalmente, a que podían «modificar la conciencia de la sociedad y, en consecuencia, de alterar el orden establecido» (Muñoz Cáliz, 2003: 20). Por tanto, si los mantenían bajo control no solo aseguraban cierto orden público, sino que además podían difundir de una forma sencilla las creencias del movimiento y llegar a influir en la ideología de la población educándola según sus valores defendidos: «Dios, patria y familia» (Neuschäfer, 1994: 46). Todo lo que pusiese en riesgo y contradijese estas bases era prohibido. En definitiva, «el teatro, como todos los niveles de la vida española de posguerra, está condicionado por normas que lo encauzan y controlan» (Oliva, 1989: 83).

Cuando se acercaba el fin de la Guerra Civil y el inicio de la dictadura, se legaliza la censura, es decir, se fija que «el Estado está autorizado, o mejor aún obligado, a controlar las relaciones intelectuales y comunicativas entre sus miembros» (Neuschäfer, 1994: 46). Una de las consecuencias que provocó fue que tanto la cultura y las ideas republicanas como las corrientes artísticas e ideológicas que llegaban del exilio fuesen desprestigiadas e incluso ocultadas. Por tanto, durante este tiempo, solo se pudieron representar en España tres tipos de teatro: el considerado como teatro nacional que exaltaba lo franquista, el que presentaba las obras clásicas del Siglo de Oro español, y el más conservador que buscaba evadir al espectador de la realidad. No cabe duda de que el poder de restricción de la censura influyó en el desarrollo del teatro en el país, ya que se vieron afectados varios ámbitos del mismo<sup>31</sup>:

Durante los cuarenta años que estuvo en vigor, la censura afectó a todas las facetas de la comunicación teatral: afectó, por supuesto, a la recepción, haciendo que el espectador accediera a unas obras en muchas ocasiones mutiladas o con elementos de puesta en escena impuestos por ella, además de condicionar la mirada de unos espectadores que hubieron de aprender a buscar dobles sentidos y elementos simbólicos donde no siempre los había; afectó igualmente a las formas de producción

---

<sup>31</sup> En el Anexo II de este trabajo se recoge una lista de aquellos puntos que se censuraban tanto en los textos dramáticos como en sus puestas en escena.

y a los canales de distribución [...]; también afectó al propio lenguaje escénico desde sus mecanismos de creación (Muñoz Cáliz, 2005: 17-18)

Sin embargo, donde más poder de decisión desempeñó fue en sus «posibilidades de recepción» (Oliva, 1989: 83), es decir, en cómo las obras teatrales eran recibidas por el público, ya que también controlaba la prensa. Debido a esto, «la Junta de Censura» estaba «formada por funcionarios y gentes relacionadas con el mundo artístico —cine o teatro, según se tratara—» (Oliva, 1989: 219), entre los que se encontraban los críticos teatrales. En 1938, se crea la Ley de Prensa que «intenta aniquilar de una vez por todas el cuarto poder del Estado —[...] a la crítica periodística— y transformar su función, para convertir la prensa en un instrumento de propaganda al servicio del Estado» (Neuschäfer, 1994: 47). Este control ejercido sobre los medios de comunicación estaba «justificado» porque estaba orientado «al “saneamiento” de la cultura y a la formación de la conciencia colectiva» (Muñoz Cáliz, 2005: 34). Así, principalmente, se va a «impulsar un teatro de masas, [...] frente al teatro experimental y minoritario» (Muñoz Cáliz, 2005: 42) que se va a focalizar en ámbitos muy concretos apenas conocidos por el público.

En los años 50, se produce una «leve apertura política» (García Templado, 1992: 10) y cultural, lo que provoca «el diálogo con el exilio» (Muñoz Cáliz, 2005: 54) de algunos sectores minoritarios, en su mayoría grupos universitarios. Gracias a esto, se empiezan a conocer cuáles son los movimientos artísticos que se desarrollan, sobre todo, en Europa y se tiene acceso a gran parte de las obras que estaban prohibidas en España. Frente a esta situación, «el Estado y la Iglesia establecen una estrecha alianza para organizar las instancias de la censura y poner en práctica las medidas de control» (Neuschäfer, 1994: 47). Así, se centraron, especialmente, en eliminar todo aquello que pusiese en peligro la moral. La Oficina Nacional de Vigilancia de Espectáculos se va a encargar de ejecutar esta tarea. Ya no estaba prohibida solamente «la blasfemia, la pornografía y la subversión» (Oliva, 1989: 219), sino que también se vieron afectados otros temas como el amor, que solo se podía hablar de él si se hacía «de una manera abstracta e indirecta», y el «sexo, sobre todo», en referencia a la «sexualidad femenina, era completamente inadmisibles» (Neuschäfer, 1994: 10). Sin embargo, el teatro no solo se vio afectado a nivel temático sino que hubo otros elementos que también estuvieron duramente controlados: el «vestuario, la música, la escenografía, la utilería, los gestos y movimientos de los intérpretes... en definitiva, a la totalidad de los signos escénicos»

(Muñoz Cáliz, 2005: 18). Por ende, el propio montaje de las obras fue otro de los puntos de ataque de la censura. Igualmente, como indica Oliva (1989: 220):

A las limitaciones censorinas impuestas desde fuera habría que unir las internas, propias de cada autor, que, conocedor de las estrictas reglas del juego, no va a caer en la trampa de presentar un texto imposible. Lo que originará un especial código de expresión por medio del cual el dramaturgo dirá lo que cree que la censura le va a permitir.

El empleo de estrategias verbales tales como alusiones, metáforas o símbolos, entre otras; con las que los autores podían esconder lo que verdaderamente querían transmitir sin ser descubiertos por los censores, van a ser frecuentes. Por este motivo, los censores tuvieron especial cuidado con los montajes realizados por «autores que manejan códigos no realistas, como Arrabal» (Muñoz Cáliz, 2005: 289).

Tras la muerte de Franco en 1977, se promulga una ley sobre libertad de expresión y representación escénica. La censura deja de ser legal, pero aun así se producen algunas prohibiciones en ciertas obras problemáticas, por ejemplo en «*La condecoración*, de Olmo, *En la cuerda floja* e *Y pusieron esposas a las flores*, de Arrabal» (Muñoz Cáliz, 2005: 413). La apertura en todo el ámbito teatral tardó en llegar porque todavía seguía estando muy presente la autocensura de los autores, sobre todo, en aquellos que habían cultivado la mayor parte de su producción artística durante los años de la dictadura. Las innovaciones artísticas no fueron bien recibidas por el público que seguía anclado en unos ideales tradicionales. Incluso, empezaron a surgir otros obstáculos que impidieron que muchos autores lograsen difundir sus obras libremente: «la falta de confianza de los empresarios en los autores españoles [...], la falta de cultura teatral [...], la existencia de “clanes” o “monopolios” [...], o los intereses económicos de traductores y adaptadores» (Muñoz Cáliz, 2005: 285). Así mismo, la libertad de prensa acabó ganándole terreno a ese teatro preestablecido que fue quedándose al margen del foco de interés mediático. En definitiva, debido a todas estas restricciones, el teatro español quedó gravemente perjudicado. Aunque este problema no quedó solo ahí porque se ha ido arrastrando hasta el siglo XXI. Como afirma Campos García (2004: 3): «La larga sombra de la censura, que pervive en sus secuelas [...], sin necesidad de que se tramiten expedientes».

## 6.2. LA CRÍTICA TEATRAL DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XX

El concepto y la labor de la crítica teatral surgen en el siglo XVIII en el seno del movimiento artístico e intelectual conocido como la Ilustración. Se establece, desde este momento, que el crítico teatral es un «experto cuya función es dirigir los gustos del pueblo» y que, además, «dictamina lo que es conveniente y artístico frente a lo que no lo es» (Rodríguez Alonso, 2017: 30). Este es «un espectador experto que basa su criterio en la experiencia o conocimiento del teatro, de su intrahistoria y de sus relaciones con el arte y la sociedad de su tiempo» (Rodríguez Alonso, 2017: 32). Aunque su labor era necesaria, dicha profesión no se consolida como tal hasta el siglo XIX cuando surgen los periódicos de prensa. En este momento se empieza a elaborar una crítica inmediata, es decir,

la práctica que, suscitada por una contemplación directa del espectáculo teatral, resulta elaborada, con ocasión del mismo, a través de textos publicados en medios de comunicación (sobre todo, aunque no necesariamente, escritos), tales como periódicos y revistas, bien sean éstas especializadas o no. En este sentido, las críticas teatrales constituyen un género con entidad precisa y reglas bien determinadas en el conjunto de los géneros periodísticos [...]. (Pérez, 1998: XIII)

El crítico, tras ver la representación teatral, selecciona «ciertos indicios que deparan a su conjunto una significación global de la obra representada promoviendo una interpretación de la misma» (Rodríguez Alonso, 2017: 37). «Los críticos se convierten así en portavoces de un estado colectivo de conciencia o de opinión en relación con la obra, por lo que sus comentarios y juicios adquieren verdadera relevancia transindividual» (Pérez, 1998: XVI). Como consecuencia, debido a la amplitud del concepto de «crítico», finalmente, se determina que puede considerarse como tal cualquier periodista que escriba una crítica sobre una obra, tenga un conocimiento previo del asunto o no.

Por tanto, podemos concretar que la crítica pasó a tener una doble función: la individual y la colectiva. Por un lado, «es individual en tanto se trata del impacto psicológico producido por la obra sobre el receptor individual» (Rodríguez Alonso, 2017: 32). Por otro lado, también es colectiva «en tanto el crítico patentiza la reacción de un grupo social ante el acto comunicativo construido por la obra» (Rodríguez Alonso, 2017: 32), es decir, de una forma u otra, acaba condicionando a la percepción que pueden tener los posibles espectadores sobre la obra en cuestión. Es por ello por lo que, en cierta medida, el éxito o el fracaso que puede tener una representación teatral depende de la

crítica que se publique al respecto. Sin duda, el poder de decisión que tiene el público es indispensable. Sin embargo, como señala Arrabal (1966: 7), en algunos casos no es del todo acertado:

La sociedad española desprecia a sus mejores miembros, o les hace la vida imposible hasta abocarles a la emigración, para, más tarde, reivindicarles... demasiado tarde; cuando ya los laureles internacionales son una garantía suficiente. [...] Y es que las bases de la sociedad española son: la timidez, la incultura, el patrioterismo, la mediocridad y la ignorancia. [...] Esta sociedad que nos condena o nos silencia probablemente tenga razón: nuestra posición de apariencia puramente artística es subversiva, este amor nuestro al arte nace de nuestra pasión por la libertad y de un deseo de que todo cambie. [...] Y voy a decir lo peor: esta sociedad nos enseña como un día lo hizo con los mejores de nuestros mayores que podemos prescindir de España...

Gracias a la posibilidad de controlar y orientar la opinión del público, y a que eran de fácil acceso para la sociedad, la crítica teatral fue uno de los focos centrales que estuvo sometido al poder de la censura durante la dictadura franquista. Así, les resultaba más fácil controlar lo que se subía a escena. Incluso, podían perjudicar o favorecer no solo los estrenos y las sucesivas representaciones de una obra, sino que podían atacar o elogiar directamente a los propios dramaturgos. Todo dependía, claro está, de si eran afines al régimen o no. Por ello, no era de extrañar que muchos de los críticos del momento trabajaran también como censores. Este trabajo «dotó a estos críticos-censores de un poder sin precedentes para imponer su punto de vista sobre las obras que enjuiciaban, y evidencia a su vez la estrecha vinculación que el sistema franquista establecía entre ambas profesiones» (Muñoz Cáliz, 2003: 20). Aun así y en definitiva, el trabajo que realiza el crítico es fundamental porque «las críticas teatrales constituyen una suerte de memoria espectacular del teatro y pueden sustentar de este modo una historia, total o parcial, de la creación dramática representada» (Pérez, 1998: XXI).

A partir de estas nociones básicas y siguiendo la línea temporal que se está teniendo en cuenta en esta investigación, cabe preguntarse: ¿cómo eran las críticas teatrales realizadas y publicadas a mediados del siglo XX? Estas eran divulgadas en dos clases de publicaciones: las especializadas en teatro y las no especializadas en teatro. Dicha división se debía, principalmente, a que existían dos tipos de lectores: los expertos y los consumidores normales. En los siguientes subapartados plantearemos cuáles son las

características de ambos tipos de publicaciones y la trayectoria de algunas revistas y periódicos más destacados en ambas áreas.

### 6.2.1. La crítica teatral especializada

La principal característica de la crítica teatral especializada es que está realizada por expertos, es decir, los críticos «tienen un conocimiento directo y vivencial del funcionamiento de la escena y del sistema teatral del momento» (Rodríguez Alonso, 2017: 172). Además, está destinada, principalmente, a unos lectores también expertos en la materia con los que tienen «un conocimiento compartido no solo de un léxico más o menos especializado, sino también de unos antecedentes escénicos que servirán de singladura en la conversación sobre el espectáculo de cada momento» (Rodríguez Alonso, 2017: 173). Se recogía en revistas dedicadas exclusivamente a temas teatrales, donde, además, aparecía «una pluralidad y diversidad de géneros próximos a la crítica teatral» (Rodríguez Alonso, 2017: 173) presentados a través de secciones como entrevistas concedidas por directores o autores del momento, y entregas especiales en las que se publicaba algún texto teatral. Estas críticas se centraban solo en el texto y el espectáculo, por lo que dejaban a un lado las «cuestiones extratextuales», es decir, las «ideológicas, históricas, sociales y políticas» (Rodríguez Alonso, 2017: 178). Aunque algunas de las revistas tuvieron una gran difusión, seguían siendo minoritarias debido justamente a esa especialización. En este caso, su publicación podía ser muy posterior al día en el que había tenido lugar la representación de la obra teatral. La diferencia podía tratarse de «no solo días, sino incluso semanas o meses» (Rodríguez Alonso, 2017: 172). A pesar de esto, la distancia temporal tenía una parte favorable porque permitía que los análisis realizados fuesen estudiados con una mayor profundidad y detenimiento, puesto que solían estar realizados desde el ámbito académico.

Los intereses de las revistas especializadas fueron evolucionando con el tiempo desde el siglo XIX cuando se empiezan a divulgar. En estas primeras revistas «predomina la crónica de la cartelera y también la de los bastidores junto a noticias biográficas o semblanzas del pasado» (Huélamo Kosma, 2005: 5). No obstante, los intereses irán cambiando y se irán ampliando a la par que lo hacía el gusto de la sociedad. Aparte de esto, hay dos características que definen y comparten: «su precariedad y, a la poste, su

fugacidad» (Huélamo Kosma, 2005: 6). Un ejemplo de ello son las revistas *Primer Acto*, *Yorick*, *Pipirijaina* y *El Público*; que corresponden con las publicaciones teatrales más importantes que surgen a mediados del siglo XX. A continuación, profundizaremos en los rasgos más destacados de cada una. Para ello, seguiremos un orden cronológico teniendo en cuenta el año en el que se publicaron por primera vez.

#### 6.2.1.1. *Primer Acto*

Dentro del grupo de revistas especializadas en teatro que vamos a estudiar en esta investigación, *Primer Acto* fue la primera en ser publicada. Concretamente, el primer número salió al mercado en el año 1957. Sus directores y creadores, José Monleón y José Ángel Ezcurra<sup>32</sup>, pretendían establecer un espacio de libertad creadora y teatral. Desde sus inicios, fue una revista que se caracterizaba «por la profundidad y agudeza de sus reflexiones, por la independencia ideológica de su discurso, por la objetividad de su crítica [...], por una equilibrada atención a fondo y forma, [...] y a la renovación formal» (Rodríguez Alonso, 2017: 174-175). Aunque su trayectoria se divide en tres etapas, en todas ellas ha sido considerada una de las revistas de referencia en España. Esta división por periodos se debe, principalmente, a que los objetivos que intentan alcanzar sus miembros van transformándose con el tiempo.

La primera fase abarca desde el año de su creación —1957— hasta 1975. Aquí, se percibe claramente lo importante que era para sus miembros que tanto la cultura española como su teatro evolucionasen y se modernizasen. Por tanto, el foco de atención al que dirigen sus estudios se centra, sobre todo, en los movimientos teatrales que se estaban desarrollando fuera del país. De esta forma, dejaban a un lado el sector del teatro español que en ese momento se encontraba estancado en un estilo tradicional. Para ello, desempeñaron una labor fundamental los «corresponsales situados en las principales ciudades europeas y americanas en las que se estaba gestando el estallido creativo» (Ladra, 2005: 28). Fueron muy destacadas las entrevistas realizadas a las grandes figuras teatrales de la época, las «obras de nuestros autores más comprometidos y» los «textos representativos de las principales tendencias que se estaban desarrollando fuera de

---

<sup>32</sup> José Ángel Ezcurra fue además el creador de la revista *Triunfo* (1946-1982).

nuestro país» (Ladra, 2005: 28). Esta primera etapa de la revista «se acaba con el fin de la dictadura» (Ladra, 2005: 30) y permanece inactiva durante cinco años hasta que reaparece en 1979.

La segunda fase se prolonga hasta el año 2012. La preocupación por mostrar lo que se cultivaba fuera de España se mantiene, pero, en este caso, se centran en «las vanguardias europeas [...], y las hispanoamericanas» (Rodríguez Alonso, 2017: 175). Aun así, no dejan de lado el teatro nacional, ya que se dan «muestras de la presencia del nuevo teatro español» (Oliva, 1989: 351) a través de las publicaciones de los textos creados por los jóvenes dramaturgos. Se dan cuenta, también, que era necesario «recuperar la memoria histórica y la revista lo hizo publicando numerosos artículos sobre el exilio de nuestras gentes de teatro en Latinoamérica» (Ladra, 2005: 31). Finalmente, en cada número dedicaban una sección específica en la que se abordaba el «teatro de las autonomías y de los festivales que en ellas se realizan» (Ladra, 2005: 31), porque en esos años son uno de los medios más utilizados para, especialmente, dar a conocer a los nuevos autores.

La tercer y última etapa de la revista *Primer Acto* comienza en el año 2012 y continúa en la actualidad. De nuevo, los objetivos que persigue la revista cambian porque la sociedad y los intereses del público también lo hacen. Actualmente, como consecuencia de la globalización, ya no es asequible hacer frente a «las crónicas de estrenos y festivales o los dilemas locales» (Primer Acto, 2017) porque no interesan a la sociedad. Ahora lo importante es crear una «vinculación con lo que proponían los escenarios más cercanos», pero teniendo en cuenta que el teatro ha quedado «reducido a un pasatiempo más o menos banal en tantos sistemas democráticos contemporáneos» (Primer Acto, 2017). Todo ello sin dejar a un lado sus antiguos intereses, esto es: el conocer el teatro internacional, y la difusión del teatro español y las actividades teatrales autonómicas. «La razón de su supervivencia [...] no es otra que la relación de quienes confeccionan la revista y, sobre todo, de los cientos de colaboradores con los que ha contado a lo largo de toda su historia» (Ladra, 2005: 32). En definitiva, gracias a *Primer Acto* se han descubierto «desde el rigor, parcelas nucleares de la actividad dramática» (Huélamo Kosma, 2005: 7).

#### 6.2.1.2. *Yorick*

*Yorick* fue creada en Barcelona en marzo de 1965 de la mano del periodista Gonzalo Pérez de Olaguer. La revista estuvo en activo durante diez años y su último número salió a la venta en 1974. Se trataba de una publicación mensual que en total «puso en la calle 64 números» (Pérez de Olaguer, 2005: 15). Entre sus páginas no es extraño que aparezcan mencionados como directores de la revista otros miembros y no su verdadero fundador, Pérez de Olaguer, ya que como el propio director explica:

Las disposiciones legales de la época exigían un director periodista con carnet, condición que yo entonces no tenía. Pese a intentarlo, dada la especificidad de la publicación, no conseguimos que el Ministerio de Información y Turismo eximiese a *Yorick* de este requisito y tuvimos que buscar esta figura y pactar con ella unas condiciones formales y económicas especiales. La periodista María Cruz Hernández figuró como directora desde el número 1 y hasta el número 37 y Antoni Plaja Mateu, del 39 al 64; ambos estaban inscritos en el R.O.P. (Registro Oficial de Periodistas). [...] En el número 38 yo figuré como «director en funciones». (Pérez de Olaguer, 2005: 16)

La trayectoria de *Yorick* se divide en dos etapas que venían marcadas por el tipo de formato en el que se publicaba. La primera fase «enmarcó 26 números en un formato vertical», mientras que la segunda, que abarcaba desde el número 27 en adelante, apareció «en un formato apaisado» (Pérez de Olaguer, 2005: 16). Durante este tiempo, la revista tuvo algunos conflictos con la censura, pero su principal preocupación era la económica. Desde el primer momento, tuvo dificultades económicas para mantenerse, pero, a pesar de esto, nunca le concedieron ningún «tipo de ayuda o subvención oficial, pese a intentarlo» (Pérez de Olaguer, 2005: 16). Esta situación, sin duda, fue uno de los desencadenantes de su cierre.

El objetivo principal de la revista fue el de «ayudar a concienciar el teatro de nuestro país desde la plataforma del llamado “teatro independiente”» (Pérez de Olaguer, 2005: 16) que había surgido en los años 60. Especialmente, el interés se centró en el Teatro Independiente que se producía en Cataluña, llegando a publicar textos escritos en catalán de autores que tenían dificultades para darse a conocer. Por tanto, cobraron una gran importancia los nuevos dramaturgos y las nuevas formas de componer y comprender el teatro. Además, pretendían establecer «una nueva relación entre el teatro y la sociedad»

(Pérez de Olaguer, 2005: 18). Cabe destacar que varios de los números publicados son monográficos, es decir, se centran exclusivamente en un tema concreto, por ejemplo: «el número 5-6 (doble, fechado en el verano de 1965) se centró en la farsa como género teatral» o «el número 10 (diciembre, 1965) lo hizo en la EADAG (Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual)» (Pérez de Olaguer, 2005: 18). Finalmente, otro punto relevante es «la calidad de los críticos que en ella firman» (Rodríguez Alonso, 2017: 176), ya que formaban parte del ámbito del teatro. Entre ellos se pueden encontrar figuras de la talla de:

Buero Vallejo, Juan Antonio Hormigón, Ricard Salvat, Xavier Fàbregas, Hermann Bonnín, Joan Anton Benach, Enrique Sordo, Joan de Sagarra, Guillermo Díaz-Plaja, Lauro Olmo, Giovanni Cantieri, Rodríguez Buded, Juan Diego, Alberto de la Hera, Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, María José Ragué y Alonso de Santos, por ejemplo. (Pérez de Olaguer, 2005: 18)

En conclusión, *Yorick* ha sido el «verdadero ariete en la transformación y renovación de la escena española anterior al advenimiento democrático» (Huélamo Kosma, 2005: 7).

#### 6.2.1.3. *Pipirijaina*

La tercera de las revistas es *Pipirijaina* creada por el crítico y periodista Moisés Pérez Coterillo en el año 1974. La idea surgió dentro de la compañía Estudio de Teatro que estaba formada por agrupaciones profesionales dedicadas a la representación del Teatro Independiente. Estos pretendían crear «un boletín interno que sirviera como plataforma de expresión de los muchos grupos que en ese momento componían el movimiento del “teatro independiente”» (Heras, 2005: 20). Sin embargo, Pérez Coterillo quería ir más allá y «ofrecer un producto atractivo y bien diseñado, además de contar con los contenidos que satisficieran el análisis y las posturas que ideológicamente mantenían los grupos teatrales integrados en Estudio de Teatro» (Heras, 2005: 20). En cuanto al nombre que decidieron ponerle a la revista procede de «las compañías de cómicos ambulantes que recorrieron nuestro país durante el [...] “Siglo de Oro”» (Santolaria, 1999c: 13). Al igual que en los otros casos, tampoco consiguieron ayudas de las instituciones para mantenerse, por lo que los problemas económicos estuvieron presentes desde el inicio.

*Pipirijaina* se caracterizó por estar continuamente experimentando tanto a nivel de contenido como de estilo, por lo que era frecuente que las diferentes secciones que la constituían fuesen cambiando e incluso, desapareciesen y surgiesen otras en su lugar. Debido a esto, y como consecuencia de la desaparición del grupo Estudio de Teatro, comienza su segunda etapa productiva que se prolonga desde el año 1976 hasta su cierre en 1983. A partir de este momento, se amplía la temática en la que se centraban y se vuelven «bastante radicales, tanto desde el punto de vista teatral como político» (Heras, 2005: 21). Era una revista de marcada ideología republicana que poseía una gran libertad a la hora de abordar los temas, por lo que no dudaron en oponerse a todo lo establecido oficialmente y a lo tradicional, lo que sin duda provocó numerosos debates. Por ejemplo, realizaron «continuas peticiones de desaparición total de la censura» (Heras, 2005: 22).

En cuanto a su estructura formal, también se produce un cambio porque a partir de este momento la revista se divide en dos cuadernos: el primero se centraba en «la información, la crítica y el análisis», mientras que en el segundo se recogían «textos de los autores más representativos del nuevo teatro español de aquella época» (Heras, 2005: 20). Finalmente, en el año 1983, la revista *Pipirijaina* desaparece, pero su legado se mantiene, en cierta medida, en la revista *El Público*. Aun así, no cabe duda de que *Pipirijaina* fue un «heraldo palpitante del cambio político y escénico de nuestra transición» (Huélamo Kosma, 2005: 7), ya que estuvo «marcada por la pasión, por la ilusión, por la lucha cotidiana por transformar un teatro que» les «parecía viejo y caduco» (Heras, 2005: 22).

#### 6.2.1.4. *El Público*

La última revista de impacto en la escena española de finales del siglo XX fue *El Público*. Se le otorgó este nombre «de indudables resonancias lorquianas» (Santolaria, 1999b: 16) en honor a la obra teatral de título homónimo creada por Federico García Lorca en el año 1930<sup>33</sup>. La revista se creó en el año 1983 de la mano del crítico teatral y periodista Moisés Pérez Coterillo, que en ese mismo año había sido nombrado director del Centro de

---

<sup>33</sup> La obra teatral *El Público* forma parte de lo que García Lorca denominó como «teatro imposible». Debido a su marcado carácter surrealista, fue difícil de publicar y estrenar, ya que los espectadores se escandalizaban y no llegaban a comprender la pieza.

Documentación Teatral<sup>34</sup>. Por tanto, la revista fue constituida desde la Administración. A diferencia de las anteriores, en este caso no hubo ningún problema económico porque cobraba una «financiación ministerial» (Santolaria, 1999b: 16), es decir, al tratarse de una institución pública recibía los ingresos por parte del Ministerio de Cultura. Por lo tanto, dependía de la Administración. Una de las consecuencias de esto, fue que la evolución de la revista se encontraba unida a la del Centro de Documentación Teatral, es más, intentan alcanzar los mismos objetivos. Frente a esta situación, se decidió establecer una línea que las separase. Así, la revista establece que su intención principal es «básicamente informativa» (Santolaria, 1999b: 16), por lo que dejaba a un lado cualquier tipo de reflexión o crítica personal como las que se recogían en el resto de revistas especializadas en la materia. Se pretendía «ofrecer a los creadores teatrales una plataforma informativa digna, rigurosa y eficaz», y «servir de escaparate, sobre todo a quienes no tenían otro» (Vicente Mosquete, 1999: 12-13). Además, pretendía servir como medio de información no solo dentro del ámbito teatral nacional, sino también a nivel internacional.

Otra característica que diferencia a esta revista de las anteriores es que el concepto de «“actividad teatral” abarcaba a todas las tendencias del teatro y de la danza» (Fernández Lera, 1999: 12). Esto amplió el número de secciones en las que se dividía y los temas de los que se hablaba:

*El Público*, guiado por una finalidad eminentemente informativa, reseñó los espectáculos de mayor resonancia, pero también revisó la labor de sus protagonistas, los espacios escénicos, las subvenciones, escenografía, etc.; proporcionó cifras para análisis sociológicos sobre los componentes del hecho teatral; facilitó direcciones, censos y un sinfín de datos que contribuyeron a desterrar viejos prejuicios sobre la escena; a la vez, y como complemento, ofreció ensayos y estudios sobre temas que en España eran prácticamente desconocidos; editó textos inéditos a través de los cuales introdujo en nuestro país a los principales creadores europeos e iberoamericanos; la suya fue, en resumen, una ingente labor de información, documentación y difusión. (Santolaria, 1999a: 7)

Debido a esto, realizaron una serie de publicaciones paralelas que se centraban en algunos de estos aspectos, como la *Cartelera El Público*, la *Guía Teatral de España*, el *Anuario Teatral*, el *Abecedario del Teatro*, la *Guía Internacional de Festivales* y los *Cuadernos*.

---

<sup>34</sup> Esta institución se fundó en el periodo final del franquismo, en el año 1971. A lo largo de su historia, ha tenido varios directores y directoras entre los que destacan César Oliva o Cristina Santolaria. Actualmente, Marina Bollaín Pérez-Mínguez se encarga de su dirección.

Además, como le concedieron mucha importancia a la escena teatral mundial fueron recurrentes «las ediciones que el periódico tuvo fuera de España» y que «por coincidir con un acontecimiento destacado del teatro español en otro ámbito, se decidió editarlos en otros países e, incluso, en otras lenguas» (Santolaria, 1999b: 21).

A pesar de los grandes profesionales que participaban en ella, por ejemplo: «Antonio Fernández Lera, Pedro Barea, Gustavo Luca de Tena, Gonzalo Pérez de Olaguer, Lola Santa Cruz, José Luis Vicente Mosquete, y por supuesto, Moisés Pérez Coterillo» (Santolaria, 1999b: 19); y del empeño por ser lo más objetivo posible, «el comentario de cada espectáculo terminaba deslizándose hacia la crítica más o menos convencional» (Fernández Torres, 2005: 26). A causa de esto y de que la actividad política del momento había cambiado, la Administración decide cancelar la revista. Finalmente y tras publicar un total de 93 números, cierra en el año 1992. No cabe duda de que consiguieron reinventar «con aciertos y errores, un periodismo teatral que» era y sigue siendo «un bien escaso» (Pérez Coterillo, 1999: 36). En definitiva, *El Público* reunió en sus páginas «la memoria viva de nuestra escena en momentos de gran efervescencia escénica» (Huélamo Kosma, 2005: 7).

#### 6.2.1.5. *Otras publicaciones*

Además de estas revistas especializadas exclusivamente en teatro, surgieron otra serie de publicaciones cuyo tema central de análisis seguía siendo el teatro, pero no era el único. Entre ellas, la más destacada fue la revista *Triunfo* que surgió «en Valencia en el año 1946 en calidad de seminario dedicado al mundo del cine» (Castro Torres, 2010: 97), aunque, posteriormente, abarcó géneros artísticos de todo tipo como la música o la literatura. El objetivo principal que perseguía su fundador José Ángel Ezcurra era «crear una revista innovadora y dinámica que reflejara la aparente “dolce vita” de aquellos años» (Bellomi, 2011: 36) y con la que el lector pudiese evadirse a la vez que se divertía y aprendía. También, pretendía ofrecer no solo un «producto hecho y leído por intelectuales» sino que, además, «quiso (y logró) alcanzar una audiencia más amplia, entre la cual se hallaba tanto el reducido grupo de la élite progresista como un sector más vasto y heterogéneo de la sociedad española» (Bellomi, 2011: 195-196). Por tanto, y a diferencia de las anteriores revistas, para aproximarse al mayor número de lectores posibles, el experto debía

combinar su lenguaje instruido y específico en la materia con otro más cotidiano para que lo pudiesen entender todos los lectores independientemente de sus conocimientos teatrales. Con ello, querían contribuir a la «formación de ciudadanos cultos, libres, con ideales democráticos, capaces de pasar de la pasividad, tan frecuente en aquella España, a la acción, convirtiéndose así en opositores al Régimen» (Castro Torres, 2010: 110).

En el año 1962, comienza su segunda etapa y se convierte en una «revista de información general» (Bellomi, 2011: 37). A partir de este momento, contratan más colaboradores expertos para cada tema que se trataba en sus páginas, pero siempre formaban parte de esa «nueva generación de periodistas y personas del ámbito universitario, que encarnan a la nueva clase media surgida del desarrollismo» (Castro Torres, 2010: 98) y que, además, eran afines a la ideología de la izquierda. Por ello, progresivamente, la revista empezó a ser cada vez más crítica y en ella se hacía hincapié en todos los inconvenientes con los que se topaban los artistas en el país:

[...] el tratamiento era crítico: se subrayaban las faltas del mundillo intelectual español, el retraso cultural en el que se encontraba España en relación con la experiencia extranjera; en algunos casos se exaltaba el coraje y la originalidad de alguna producción autóctona, poniendo de relieve los enormes obstáculos puestos en marcha por las administraciones locales, contrarias en la mayoría de los casos a cualquier tipo de novedad artística. (Bellomi, 2011: 41)

Al igual que los casos anteriores, estaba vigilada por la censura, pero no fue muy perseguida gracias a que apenas se metía «en temas de política nacional», y a que «los periodistas de *Triunfo* fueron auténticos maestros en saber cómo y hasta dónde se podía llegar a evitar el zarpazo del Régimen» (Castro Torres, 2010: 101) y por ende, de la censura. Además, las autoridades no la consideraban un peligro porque, en apariencia, era «una publicación de intelectuales y para intelectuales, con lo cual no tenía gran difusión» (Castro Torres, 2010: 101). Una vez más, los problemas económicos estuvieron presentes desde sus inicios, pero se agravaron en el año 1961 y no consiguieron recuperarse. Aun así, permaneció en activo hasta 1982, ya implantada la democracia. Hubo muchas hipótesis sobre los motivos que la impulsaron al cierre como:

- La división de los progresistas ante la llegada de la democracia, ya que durante el franquismo habían permanecido unidos en su lucha contra la dictadura, independientemente de opciones ideológicas. Una vez que se legalizan los partidos políticos, cada cual elige su camino, con lo que se produce una dispersión; y, sobre

todo, la muerte de Franco hace que desaparezca el vínculo que los mantenía unidos y contra el que luchaban.

- La libertad de prensa era una realidad, aunque continuaba vigente la Ley Fraga. Con la libertad van a aparecer nuevas publicaciones y, en cambio, no aumenta el número de lectores.
- [...] Se impuso la reforma a la ruptura y se produjo un distanciamiento entre la revista, que continuó manteniendo sus criterios, y la nueva sociedad, de tal manera que *Triunfo* contribuyó, con su actitud coherente, a su desaparición. (Castro Torres, 2010: 100)

Sin duda, el motivo principal fue que la situación del país había cambiado, es decir, «no fue el fracaso de su estrategia, sino la extinción natural de un producto cultural nacido bajo una serie de condicionamientos histórico-políticos que, al desaparecer, no logró adaptarse a la nueva situación» (Bellomi, 2011: 198).

En cuanto al teatro, la revista *Triunfo* contó con uno de los críticos más importantes del momento: José Monleón; al que luego acompañarían otras grandes figuras como la del dramaturgo Alfonso Sastre. Lo que pretendían conseguir con su labor era actualizar la idea de teatro que se cultivaba y defendía en la España franquista y para ello, «desde los profesionales hasta el espectador pasando por los empresarios y los políticos, tenían que participar en la transformación del concepto de teatro» (Bellomi, 2011: 166). Además, tuvieron muy presentes en todo momento las novedades que se cultivaban en el extranjero, el Teatro Independiente español y el teatro creado antes de la Guerra Civil, el cual intentaban recuperar. En definitiva, *Triunfo* consiguió ocupar «en parte el vacío intelectual en el que se encontraba España, estableciendo un contacto entre los exiliados y los que habían elegido quedarse en patria, prefiriendo el silencio editorial a la aceptación del nuevo rumbo» (Bellomi, 2011: 51). Además, demostraron que «la literatura tenía que servir para modificar la realidad» y «que una España verdaderamente diferente no era la ingenua utopía del reducido mundillo de los progres, sino una condición futura cuya llegada ya estaba próxima» (Bellomi, 2011: 198).

Finamente, en la actualidad, siguiendo la línea de estudio que marcaron estas publicaciones y el legado tan arraigado que dejaron, nos encontramos con que el número de revistas especializadas en teatro ha aumentado considerablemente. Entre ellas destacan, por ejemplo: *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica; Teatro. Revista de Estudios Teatrales; Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea y Las Puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*. La principal característica que

comparten estas nuevas publicaciones es que abren sus páginas a cualquier tipo de contenido teatral, en el que se engloba desde el estudio y análisis de obras o puestas en escena, hasta ofrecer «información sobre aspectos tan concretos como programación teatral, integrantes de compañías y recaudación por salas o espectáculos», e incluso, llegando a proporcionar aquellos «servicios útiles para los colectivos profesionales a quienes se dirigen» (Pérez, 2005: 34). Sin duda, esta nueva situación favorece notablemente al teatro, ya que «no puede por menos de contribuir a su pujanza y mejora, asegurando, al mismo tiempo, no sólo la exhaustiva descripción del mismo, sino también el enriquecimiento analítico que aporta la pluralidad de los enfoques consiguientes» (Pérez, 2005: 34).

#### 6.2.2. La crítica teatral no especializada

A diferencia de la crítica teatral especializada en teatro, la no especializada está realizada, en muchos casos, por críticos que no son expertos en el ámbito teatral porque «han llegado al teatro desde otras actividades periodísticas» (García Lorenzo, 1981: 25) y por tanto, tienen una «nula preparación en el tema» (Sánchez Trigueros, 1996: 28). En este caso, es importante esta característica porque el destinatario al que va dirigido puede ser cualquier lector, tenga un conocimiento previo sobre teatro o no. Por tanto, se dejan a un lado los conceptos y la terminología más específica, y se emplea un lenguaje cotidiano que puede entender cualquiera. Este tipo de críticas se empezaron a publicar en periódicos de tirada diaria porque eran de fácil acceso para todo el mundo. Debido a esto, se publican «al día siguiente de la representación de una obra» (García Lorenzo, 1981: 25), lo que provoca que la actividad crítica no esté tan meditada y el escritor se centre principalmente en «comentar, interpretar y valorar cuanto sucede en el espacio escénico, es decir, el espectáculo mismo» (Rodríguez Alonso, 2017: 43).

«El condicionante ideológico constituye, sin duda, un elemento altamente operante en la elaboración de las críticas teatrales en la prensa no especializada» (Rodríguez Alonso, 2017: 34). Por ello, es importante que los lectores de este tipo de críticas tengan en cuenta «“los supuestos culturales del crítico”» (Rodríguez Alonso, 2017: 34), es decir, su ideología e, incluso, las ideas que se defienden en el periódico en el que se publica. Este conocimiento va a permitir al lector tener una noción previa acerca de si se ha

realizado una crítica positiva o negativa de una obra teatral o incluso, del propio dramaturgo y director de escena. La ventaja que tenía el régimen franquista con este tipo de críticas era que al publicarse en un medio de comunicación muy mediático podían influir fácilmente en aquellos lectores que carecían de un conocimiento profundo. Así, en la gran mayoría de casos, era la crítica no especializada la encargada de conseguir que una obra tuviese éxito o no, y de que un dramaturgo tuviese o no una buena acogida dentro del mundo cultural español. Por tanto, era evidente «la importancia concedida a la prensa como “orientadora” de la interpretación del espectáculo que había de hacer el público» (Muñoz Cáliz, 2003: 24).

Tomando como punto de partida estos rasgos, a continuación, profundizaremos en la constitución de los periódicos más importantes del momento, los cuales, además, siguen en activo en la actualidad, donde la crítica teatral no especializada formaba parte de los temas que trataban dentro de sus páginas. Esta prolongación en el tiempo es una característica esencial que los diferencia de las revistas especializadas. Igualmente, la mayoría de estas publicaciones, en el momento de su creación, estuvieron financiadas y respaldadas económicamente. Además, el empleo del lenguaje más común, también ha favorecido su permanencia. Aunque han ido evolucionando con el tiempo a la par que lo hacía la sociedad española, gran parte de las bases ideológicas sobre las que se fundaron cada uno de ellos se mantienen vigentes hoy en día. En definitiva, los periódicos que estudiaremos a continuación, siguiendo el orden en el que fueron publicados por primera vez, son: *La Vanguardia*, *ABC*, *El País* y *El Mundo*.

#### 6.2.2.1. *La Vanguardia*

El periódico *La Vanguardia* fue el primero de estos cuatro en publicarse, ya que su primer número salió a la venta en el año 1881. Este surgió en Barcelona gracias al trabajo realizado por los empresarios y hermanos Carlos y Bartolomé Godó. Su objetivo principal era ofrecer al lector burgués catalán «un nuevo estilo de periódico, bien informado, escrito con viveza, ameno e interesante y que, además, presumía de ser independiente de cualquier grupo político» (Nogué y Barrera, 2006: 20). Sus inicios estuvieron vinculados, en cierta medida, al partido liberal hasta que «en 1888 empezó a salir como diario de información, independiente pero siempre próximo al partido» (Desvois, 1977: 16). Sin

embargo, sus rasgos conservadores y monárquicos lo acompañan durante toda su trayectoria. Por ello, tras el parón realizado durante la Guerra Civil, no tuvo dificultades para volver a salir a la luz en 1939. «En este sentido, sus posiciones durante la dictadura franquista se amoldaron [...] a esos conocidos principios de aceptación y colaboración con los poderes constituidos» (Nogué y Barrera, 2006: 71), lo cual supuso una ventaja para las autoridades franquistas porque contaban con el apoyo de uno de los medios de comunicación más importantes del momento. Esta adaptación de su ideología y la censura a la que se veían sometidos el resto de periódicos, favoreció la repercusión que tenía *La Vanguardia* dentro de la sociedad española.

Alrededor de los años 70, cuando la dictadura estaba llegando a su fin, el periódico se desvincula del poder e intenta recuperar su identidad inicial. Progresivamente, «*La Vanguardia* recuperó su estilo y su sintonía con la sociedad catalana de su tiempo, intentando adoptar, dentro de los límites ideológico-políticos del franquismo, una mentalidad liberal moderada» (Nogué y Barrera, 2006: 87), e incluso, «se alineó con quienes intentaban la apertura del régimen animándolo a buscar fórmulas de mayor representatividad de las instituciones y un acercamiento a formas más democráticas» (Nogué y Barrera, 2006: 397). Durante la transición, tuvo ciertos problemas para adaptarse a la nueva situación, ya que «los nuevos modelos periodísticos, por lo general más ágiles y dinámicos y más acordes con la nueva sensibilidad democrática, llegaron a ganar bastantes veces la batalla a los antiguos e impulsaron nuevas tendencias y formas de hacer periodismo» (Nogué y Barrera, 2006: 237). A pesar de la crisis económica que atravesó durante estos años, consiguió salir airoso y permanecer en activo llegando, así, hasta la actualidad.

En cuanto a la importancia que le concedían a la literatura y al teatro, entre sus páginas apenas se dedicaban a ello, ya que en su lugar creaban suplementos centrados en estos temas. A pesar de esto, desde sus inicios, fueron conscientes «del interés de los lectores por la vida artística y literaria», por lo que no dudaron en captar «lo más inquieto y significativo de la Barcelona intelectual» dedicándoles en todo momento una «especial atención hacia las jóvenes promesas» (Nogué y Barrera, 2006: 20). Además, poco a poco, aumentaron el número de páginas y por tanto, pudieron incluir nuevas secciones de interés para los lectores de ese momento. No obstante, siempre mantuvieron el deseo constante de buscar «un estilo propio a la hora de informar y, sobre todo, de opinar» (Nogué y

Barrera, 2006: 399). Actualmente, la sección dedicada a la crítica teatral forma parte del propio periódico, pero es escasa y, además, no se publica diariamente. El crítico de cabecera es Justo Barranco, aunque también cuentan con la participación de Jan Mompin Macias, Begoña Gómez Urzaiz, Toni Ayala, Marionna Fernández Serra, Paula Valls y Camila Beraldi.

#### 6.2.2.2. *ABC*

El *ABC* fue el primero de estos periódicos en salir a la luz en el siglo XXI, concretamente en el año 1905. Este «es concebido en el seno de la revista ilustrada *Blanco y Negro*, que el periodista-empresario Torcuato Luca de Tena y Álvarez-Ossorio funda en 1891» (Olmos, 2002: 25). En primera instancia, el periódico iba a ser una publicación de tirada semanal, pero, finalmente, se convierte en un diario. Su objetivo principal era ofrecer a los lectores un nuevo medio de comunicación más innovador a través de las nuevas tecnologías que estaban surgiendo. Por ejemplo, lo más importante fue «la aproximación del lector a la noticia a partir de la fotografía» (Olmos, 2002: 65). Además, contaba con colaboradores muy distinguidos como fue el caso «del periodista alicantino José Martínez Ruiz, cuyo seudónimo de Azorín comenzaba a sonar muy fuerte» (Olmos, 2002: 65). Sin duda, todo ello hizo que el periódico experimentase un éxito inmediato. Ideológicamente, era partidario de la monarquía, pero a nivel político era independiente. Aun así, sus publicaciones fueron vigiladas y revisadas por la censura. Como señala Hernández Márquez (2001: 103),

en muchas ocasiones tuvo serios problemas con el gobierno franquista, como ya se hizo notar, cuando la línea editorial del periódico o algunos artículos firmados por plumas prestigiosas, incluso por personajes algunas veces identificados con el régimen, no coincidían con lo que pensaba la clase gobernante [...].

En cuanto al teatro, desde el primer momento el periódico se mostró muy interesado y, como consecuencia, a la crítica teatral se le «dedicó desde siempre una especial atención» (Olmos, 2002: 458). Por ello, la elección de los críticos era muy selecta y solo contaban con los más prestigiosos. Los primeros escritores que marcaron la trayectoria de la crítica teatral en el *ABC* fueron Luis Gabaldón y Luis Araújo Costa, los cuales «son dos de las estrellas del firmamento de la crítica teatral madrileña de la primera mitad del

siglo XX» (Olmos, 2002: 458). Posteriormente, pasaron a formar parte de la redacción «dos de los críticos de teatro más celebrados del periodismo español, Alfredo Marquerié y Enrique Llovet» (Olmos, 2002: 458). Aunque la labor de ambos fue inmejorable, era evidente en sus respectivos artículos que tenían una ideología opuesta, es decir, por un lado Marquerié «se había ganado fama de excesivamente conservador [...], y de no aceptar, de buen grado, el teatro moderno y vanguardista» (Olmos, 2002: 464). Por otro lado, Llovet tenía unos ideales más progresistas aunque acabó convirtiéndose «en un admirado y temido polemista» (Olmos, 2002: 464). Frente a esta situación y debido a que los lectores del periódico buscaban unos análisis y opiniones más moderadas, pasó a formar parte de la redacción el periodista Lorenzo López Sancho. Actualmente, la crítica teatral publicada en el periódico sigue esta línea moderada y recae, principalmente, en las manos de los críticos Julio Bravo, Diego Doncel y Sergi Doria.

#### 6.2.2.3. *El País*

El periódico *El País* fue publicado en el año 1976 gracias al «proyecto con la empresa Promotora de Informaciones; S.A. (PRISA)» (Hernández Márquez, 2001: 41), en el que se encontraban los periodistas, empresarios, e intelectuales «Carlos Mendo, Darío Valcárcel y José Ortega Spottorno» (Castro Torres, 2010: 213). Por tanto, desde el primer momento este periódico recibió una gran ayuda económica. Como la mayoría de los miembros que formaban parte de la empresa estaban vinculados de una forma más o menos directa con la política, «deciden que el nuevo director sea Juan Luis Cebrián» (Castro Torres, 2010: 214) que en esos momentos era uno de los periodistas más reconocidos del país. La característica fundamental de este periódico es que «nace como un proyecto de cambio en el preciso momento en que se inicia el proceso de transición a la democracia» (Hernández Márquez, 2001: 106). De esta forma, se crea un diario moderno, progresista, y que, además, tenía muy en cuenta las noticias que ocurrían en el resto de Europa. Sus lectores, en su mayoría personas jóvenes y con formación universitaria, «querían una prensa acorde con los tiempos de cambio que se estaban produciendo en el país» (Castro Torres, 2010: 216). Aunque la democracia ya se había implantado, todavía tendrían que pasar unos años hasta que la prensa tuviese libertad absoluta a la hora de ofrecer una opinión y, especialmente, si estaba vinculada con el

gobierno, lo cual supuso que «en múltiples ocasiones fuera suspendida la circulación del periódico o multados hasta con encarcelamiento algunos de sus colaboradores» (Hernández Márquez, 2001: 107). También, fueron muy importantes los avances tecnológicos que empezaron a utilizar y que se veían reflejados en su diseño.

La crítica teatral ocupó una sección importante en el periódico, pero no prioritaria. Por ello, se realizaba una labor de selección donde se acordaba qué obras y qué autores se querían analizar en él. Principalmente, se centraban en los nuevos dramaturgos que eran partidarios de la democracia, y dejaban al margen a todos aquellos que seguían defendiendo el franquismo. A diferencia de las revistas especializadas en teatro, este periódico no pretendía realizar una recuperación del pasado histórico previo a la Guerra Civil, por lo que tampoco prestaron atención a estos dramaturgos. Actualmente, la crítica teatral se centra, sobre todo, en las representaciones que tienen lugar en Madrid y Barcelona, y son realizadas por los periodistas Toni Polo Bettonica, Oriol Puig Taulé, Amparo Pérez y Javier Vallejo, entre otros. En definitiva, *El País* consiguió cosechar

un éxito indiscutible porque llenó un hueco en la prensa diaria en unos momentos en los que la demanda de información iba en aumento y los lectores querían una prensa acorde con los tiempos de cambio que se estaban produciendo en el país. (Castro Torres, 2010: 216)

#### 6.2.2.4. *El Mundo*

El último periódico, de los aquí seleccionados, en publicarse fue *El Mundo* en el año 1989, el cual recibió el nombre de *El Mundo del Siglo XXI*. Su creación surge «como consecuencia de la destitución del *Diario 16* de Pedro J. Ramírez y de Alfonso Salas» (García-Alonso Montoya, 1995: 21) por cuestiones ideológicas. Junto a ellos, se sumaron a sus filas otros periodistas que también fueron despedidos del mismo diario. Este grupo de jóvenes pretendían llegar a esos lectores que formaban parte de «un sector moderno de personas intelectuales, más bien jóvenes (primeras generaciones), de mentalidad flexible y preocupados por los temas más actuales» (García-Alonso Montoya, 1995: 58) procedentes tanto del propio país como del resto del mundo. Por ello, deciden «adoptar una perspectiva universal» (García-Alonso Montoya, 1995: 64). Su objetivo era satisfacer los intereses que ese nuevo público tenía:

Existe un hueco creciente de público deseoso de satisfacer su demanda informativa con un periodismo ágil, atrevido en sus denuncias, progresista y plural en sus enfoques, directo y cercano en su forma y estilo, rápido y actual en sus noticias, investigador de tabús y polémicas, mundial en su perspectiva y moderno en su gusto. (García-Alonso Montoya, 1995: 317)

Otra característica fundamental, es que una de las bases del periódico se centraba en recoger todo aquello que «otros diarios no se atrevían a publicar, libres de censuras y cobardías» (García-Alonso Montoya, 1995: 52). Sin duda, fue un periódico progresista, de actualidad y muy creativo, lo cual no solo se percibía en la forma de abordar las noticias, sino que también se plasmaba en su estilo. No obstante, lo que lo hizo realmente diferente del resto fue que sus miembros empezaron a cultivar un «periodismo de investigación» (García-Alonso Montoya, 1995: 66), marcando así las claves del periodismo español y convirtiéndose en uno de los grandes referentes informativos de la actualidad.

En cuanto a la crítica teatral, se encontraba en un segundo plano porque lo que interesaba, a gran parte de los lectores, era otro tipo de noticias. Sin embargo, a partir del año 1999, se empezó a publicar semanalmente, junto con el resto de noticias relacionadas con el ámbito de la cultura, un suplemento de información llamado *El Cultural*. Actualmente, en el periódico digital se incluyen noticias teatrales, pero el suplemento sigue siendo la fuente principal de información. Entre los principales críticos de hoy en día se encuentran: Darío Prieto, Miguel Ayanz y Benjamín G. Rosado.

## **7. RECEPCIÓN DE LA OBRA DRAMÁTICA DE FERNANDO ARRABAL EN ESPAÑA**

Fernando Arrabal es considerado «el dramaturgo español de la posguerra más representado en el mundo y [...] uno de los autores malditos del franquismo» (Muñoz Cáliz, 2005: 67). Sus obras teatrales han sido estrenadas en escenarios de todo el mundo, desde Japón hasta los Estados Unidos e incluso, pasando por Australia, y han sido traducidas y publicadas en varios idiomas. Sin embargo, esta situación, como él mismo declara, no significa que sea el autor más conocido y admirado:

Quando me dicen en la Sociedad de Autores que soy, hoy en día, el autor más representado en el mundo entero, sé que eso no significa que sea el que más gana o que más espectadores tiene. Cada vez que una gran “vedette” del “boulevard” está representando en un escenario, hay diez o treinta teatros que representan una obra mía. Pero la diferencia es la siguiente: en los lugares donde se me representa — pequeños teatros o de vanguardia— va poca gente, mientras que a los autores “comerciales” se les hacen sus obras diariamente en grandes teatros de “boulevard”. (Olano, 1973: 34)

A partir de la segunda mitad del siglo XX, algunos críticos consideraban que su obra teatral era «la única que lleva el nombre de España a los escenarios del mundo» (Berenguer, 1977: 10). A pesar de esta admiración universal, «en España, Arrabal no es un desconocido sino un marginado» (Berenguer, 1996: 130) o un autor maldito al que se debía repudiar, lo cual provoca que sus obras apenas hayan sido presentadas en los escenarios profesionales nacionales. Principalmente, su obra será representada «de una manera intermitente en el teatro universitario e independiente, en funciones únicas, y con una escasez de medios que no pueden paliar los esfuerzos, la buena voluntad y el entusiasmo de los grupos no-profesionales que lo montan» (Berenguer, 2002b: 32); y en algunos festivales<sup>35</sup>. Su escasa presencia en la escena española se mantiene hasta nuestros días, lo que lo convierte en un dramaturgo prácticamente desconocido para el aficionado medio de teatro, sobre todo, si este no está especializado en la materia. Así lo comentaba el autor: «Yo soy un autor dramático que España desconoce... y con razón, tras diez años

---

<sup>35</sup> Por ejemplo, la obra *Oración* se representó en el I Festival de Teatro Contemporáneo de Gijón que tuvo lugar en el año 1963.

de estrenos “jamás” en España se ha representado una obra mía (no hablo de las funcioncitas únicas que ha podido dar algún grupo de aficionados)» (Arrabal, 1966: 7).

Han sido varias las causas que han desembocado en esta grave situación: la marcha de Arrabal a Francia; las prohibiciones que la censura franquista estableció en torno a su obra; los gustos tradicionales del público; los escándalos protagonizados por el autor que se publicaban continuamente en los medios de comunicación; y las críticas negativas realizadas por la prensa sobre su teatro y su persona. En primer lugar, Fernando Arrabal crea y publica toda su producción artística en Francia desde el año 1956 cuando instala su residencia en París. Esto indignó a muchos estudiosos de la época «sobre todo por aquellos acerbos defensores de la Patria» (Pujante González, 2006: 634). Por tanto, «la España de la época franquista no tenía ningún interés de recuperar a este autor maldito, “traidor” a los ideales de la España en el Poder» (Berenguer y Berenguer, 1979: 5). Como castigo a esta traición, le añaden «la etiqueta de ‘autor francés’» (Berenguer y Berenguer, 1979: 5). Algunos investigadores intentaron explicar su punto de vista como fue el caso de Francisco Ruiz Ramón que declaró:

es un autor extranjero, pues “la morada del escritor es la lengua en la que escribe y existe como escritor, no el lugar de nacimiento, por muy hondas que sean sus raíces en la geografía física o espiritual de la infancia o del subconsciente”. (Montero, 2004: 3)

Sin embargo, esta opinión carece de validez puesto que Arrabal disponía de la nacionalidad española<sup>36</sup> y continuaba escribiendo en español<sup>37</sup>, su lengua materna. Otro ejemplo, fueron las palabras del crítico Alberto Fernández Torres (1977b: 15):

Y es que Arrabal dista mucho de ser un autor español. Entendámonos: ni su formación teatral, ni su estilo, ni la forma de exponer su problemática tienen mucho que ver con el «teatro español» (sea esto lo que fuere). No porque tengamos una idea muy clara de lo que ese «teatro» puede ser, desde luego. Pero lo que sí se puede aventurar es lo que no es. Y el teatro de Arrabal parece ser el curioso producto de la simbiosis de una mentalidad (en lo ideológico y en lo político) enfocada hacia España y una formación teatral profundamente francesa.

---

<sup>36</sup> El dramaturgo nunca pensó en pedir la nacionalidad francesa no solo porque España no tenía un «tratado de doble nacionalidad con Francia» (Berenguer, 1996: 128) y por tanto, debía renunciar a la española, sino porque, además, siempre se ha sentido español.

<sup>37</sup> Como hemos comentado en apartados anteriores de esta investigación, era su esposa, Luce Moreau, quien tradujo sus obras del español al francés.

Frente a esas acusaciones, el dramaturgo no dudó en pronunciarse achacando a la sociedad española en su conjunto el no saber reconocer a los grandes artistas nacionales:

Hoy, el medio ambiente, tiende a hacernos creer que “el extranjero” ha inventado las fórmulas. “Picasso o Miró son franceses”. “Buñuel es mejicano”. “Casals y Ochoa son norteamericanos”, etcétera. Quisiera guardar toda la calma necesaria a pesar de la irritación que me causa tratar este tema. Durante años la sociedad española rechazó a estos hombres, o alternó hacia ellos el insulto y el silencio. En el mejor de los casos se les tachó de afrancesado, de europeizantes, de renegados... ahora, al cabo de los años mil, empiezan a acordarse de ellos. ¿Esta lección ha servido para algo?: No. Hoy al artista que renueva los cimientos del arte se le acoge como en su día al joven Picasso. [...] Esta sociedad no sólo se refocila en su ignorancia sino que la cultiva. A los autores más trascendentes y ambiciosos de nuestro siglo desde Bretón hasta Kafka, pasando por Joyce, el novelista Beckett y Sartre, hay que leerlos en ediciones argentinas o mejicanas. (Arrabal, 1966: 7)

En cambio, en Francia ocurría todo lo contrario, es decir, como bien señala el escritor: «“para los franceses, todos los que estamos allí somos representantes de la cultura española”» (Astorga, 1989: 43). Por tanto, Arrabal es considerado junto con otros escritores españoles que por diversas circunstancias, entre ellas las del exilio, mudaron su residencia a Francia «autores franceses “d’origine espagnole”» y además, todos ellos «forman, naturalmente, parte de la historia literaria francesa» (Berenguer, 1992b: 70). En definitiva, este encasillamiento dentro de la literatura francesa del siglo XX acabó perjudicando la inclusión de Arrabal en la literatura española, ya que «su nombre no se incluye en las historias del teatro español de la posguerra» (Berenguer, 1996: 126). Aunque en algunos de estos estudios aparece mencionado de pasada o brevemente, aun así, acabaron considerándolo un «autor perdido para la Literatura Española a causa de su no inserción en la vida dramática española» (Berenguer y Berenguer, 1979: 6).

Otro de los motivos por los que su obra se vio alejada de los teatros españoles fue por la censura que ejercieron las autoridades franquistas sobre su trabajo. Al principio, se centraron en analizar y censurar el texto dramático porque el autor hacía continuas «referencias al sexo [...], referencias políticas (a veces concretas), sadomasoquistas y morales, producidas siempre provocativamente, con la mayor naturalidad» (García Templado, 1981: 82), es decir, llevaba a escena temas que en la España franquista estaban completamente prohibidos o mal vistos socialmente. Además, «el hecho de intentar cambiar la sociedad en su manera de vestir, en su manera de actuar, es siempre un hándicap puesto que la sociedad lo que acepta es la gente que sienta la cabeza» (Berenguer

y Berenguer, 1979: 66). Todo esto, junto con su abierto rechazo al régimen franquista, provocó que los censores examinasen minuciosamente el resto de elementos que daban forma a sus obras. Por ejemplo, Berta Muñoz Cáliz recoge, en su investigación titulada *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, algunos de los argumentos que los censores expusieron para prohibir la representación de la obra *El triciclo* cuando se presentó a censura en el año 1956:

La obra fue valorada negativamente por los censores en cuanto a su calidad, aunque no la consideraron peligrosa. Según Emilio Morales de Acevedo, carecía de valor literario y era “una broma tan trágica como absurda”, en la que “los dos actos se reducen a diálogos estúpidos y reiterativos”; este censor finalizaba su informe escribiendo: “Como broma, puede pasar y aceptarse”, pues, en su opinión, este texto sólo podía ser “Obra de un bromista o de un perturbado”. Coincidió con esta apreciación Bartolomé Mostaza, que escribió: “Parece escrita por un loco o que se hace tal”. (Muñoz Cáliz, 2005: 119)

Los intereses y los gustos del público tampoco favorecieron su presencia en los escenarios españoles, puesto que su obra «no responde en absoluto al modelo que imperaba en la sociedad española de aquellos años» (Montero, 2004: 4), sino que se alejaba notablemente de las formas de composición tradicionales que los espectadores estaban acostumbrados a ver representadas. Como comenta el investigador Ángel Berenguer (2002a: 164) al propio Arrabal:

[...] a mí me da la sensación de que hay una especie de relación de amor y de odio entre el público español y, no sólo tu obra [...], pero hay una sensación de que estás jugando con una serie de conceptos y de actitudes que en España nunca han estado bien vistas, es decir, en España la gente que ha dicho las cosas que no eran convenientes, que ha adoptado las actitudes que no eran usuales, siempre ha estado mal vista desde el siglo XIX.

Por ello, sus principales seguidores nacionales se encontraban en el «círculo más joven y progresista» (Montero, 2004: 6). Como señala Henriques (1966: 6): «La juventud española [...] se manifiesta de una manera más divertida, más consecuenta, sin prejuicios... en una palabra de una manera más inteligente y agradable que lo hicieron sus mayores». Siguiendo esta línea, Francisco Torres Monreal puntualizó, en la crónica que redactó sobre el estreno de la pieza *Róbame un billoncito* que tuvo lugar en Murcia en el año 1990, que:

En la noche del estreno nos reunimos los intelectuales con desencantos y prejuicios. Nos limitábamos a sonreír. Sin embargo, un grupo de jóvenes, desafinando las convenciones del lugar sacralizado, se divertía de lo lindo [...]. Frente a nosotros, un público despreocupado, ignorante de las vanguardias, y un público joven, que no conoció el mayo del 68, se lo pasaban bomba, interrumpían con sus aplausos, se reían... (Torres Monreal, 1990: 57)

A partir de los años 60, «el comportamiento público del autor y las declaraciones en los medios de comunicación serán tenidos en cuenta en los dictámenes tanto como los propios textos» (Muñoz Cáliz, 2005: 241). Así, el poder franquista empezó a considerarlo como a un autor al que debían «quitarse de encima» por «conflictivo y poco fiable» (Berenguer, 1996: 131). Finalmente, lo consiguen en 1967 cuando le otorgan el título de *persona non grata* y se le prohíbe, tanto a él como a su obra, volver a España.

En 1976, su veto en España desaparece, pero «esto no supone, sin embargo, el final de la prohibición de sus obras [...], aunque es el comienzo de un proceso que se prolongará hasta 1977, en el cual se irán autorizando» (Muñoz Cáliz, 2005: 462). Sin embargo, cuando desaparece totalmente la censura tampoco consigue inmediatamente «la incorporación de su teatro a las carteleras de forma habitual» (Muñoz Cáliz, 2005: 462), sino que será un proceso más complejo y prolongado en el tiempo. Una vez implantada la democracia, Arrabal decide no volver a España todavía. Como cabría esperar, esta decisión también fue cuestionada por algunos de sus detractores, los cuales llegaron a afirmar que esto era «producto del engreimiento de quien se cree tan importante como para considerar que su ausencia sea un castigo público para quienes le expulsaron ayer de España» (Fernández Torres, 1977b: 15).

Las obras representadas a partir de estos años siguen sin conectar con el público y, como consecuencia, no cosechan el éxito deseado. Incluso, en ocasiones, se produjeron en la propia sala del teatro «revuelos ocasionados por la incomprensión de las piezas» (Elwess Aguilar, 2003: 252). El público del momento no las comprendía, pero muchos directores teatrales tampoco, lo que provocaba que se realizasen menos representaciones y que, en algunos casos, incluso se modificasen y eliminasen partes de las obras que eran imprescindibles para la comprensión global de la historia. El ejemplo que más controversia provocó en este sentido fue el de la obra *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* estrenada en el año 1977 en Barcelona, la cual estaba dirigida por Klaus Michael Grüber e interpretada por Adolfo Marsillach. En ella, se produjo un cambio tan rotundo

en el final de la obra que modificó por completo la historia. Además, Arrabal no fue previamente avisado de esta modificación, lo cual provocó una grave polémica pública que subrayó aún más el carácter conflictivo del autor. El dramaturgo escribió:

En el Teatro Tívoli se representa actualmente una obra titulada así: *El arquitecto y el emperador de Asiria (de Arrabal)* que nada tiene que ver con mi obra. Gracias a una cinta magnetofónica he podido juzgar que se trata de una caricatura vulgar de una parte de mi pieza... el resto es puro invento de cabaret. Se me atribuye toda una larga escena final que sólo es una monumental morcilla: *ni el texto, ni la situación los he escrito yo*, por lo tanto en nada corresponden a mi obra. Todas las escenas sorprendentes, escalofrantes o violentas han sido limadas, castradas o sencillamente censuradas (y esta vez no por las autoridades). Se ha introducido en la obra una serie de pegotes de «actualidad política» sólo dignos de una mala revista. El fondo y la forma de la pieza, su carácter cíclico, la multiplicación de personajes, el final que explica la obra y le da su construcción, etc., han sido violados impunemente. (Arrabal, 1977a: 12)

Para muchos críticos teatrales, el desconocimiento por parte del público y de los directores de teatro hacia la obra de Arrabal ha sido intolerable, como fue el caso de F. Torres Monreal (1977: 54):

Pero no basta con unos excelentes actores cuando se desconoce un teatro, cuando se adultera todo lo que se juzga oportuno, cuando un director no entiende nada a un autor sorprendente como Arrabal y, para colmo, ese director lo condena —se autocondena— con duras críticas.

También, Lorenzo López Sancho (1983a: 63) declaró tras el estreno de la obra *El rey de Sodoma* de 1983:

Después de este estreno Arrabal seguirá siendo un autor discutido, mal entendido, y escandaloso. El escándalo va con él casi tan inseparablemente como los errores de montaje de sus obras. Todavía no se ha aclarado en un escenario madrileño todo lo que hay en el extravagante y turbio minué de este escritor que nos arroja a la cara nuestras más ocultas y perturbadoras suciedades.

Sin duda, estos problemas persistentes tampoco favorecieron que sus obras se fuesen incorporando de forma progresiva a los grandes teatros españoles. Tanto es así, que «Arrabal llegó a significar lo que no se podía hacer en los escenarios» (Oliva, 2004: 86). A todo esto, hay que sumarle el inconveniente de no ser aceptado por muchos directivos de los grandes teatros nacionales, ya que también se vio perjudicado su acceso a ellos:

“Oye, patria, mi aflicción”, estrenada en Martín [...], es la obra más importante de Fernando Arrabal que se ha dado a conocer en España. [...] Era obra para haberse representado en el proyectado Teatro Nacional para la próxima temporada, pero es impresión extendida que el “staff” directivo y consultivo del mismo no son precisamente partidarios de Arrabal y su teatro. (Valencia, 1978: 41)

Actualmente, en España se ha retomado el interés por este autor, pero «hubo que esperar hasta el año 2002 para que la situación cambiase. [...] A partir de ese momento se sucede una profusión de montajes de mano de compañías de todo rango» (Santos Sánchez, 2014: 6). Una de las personas que hizo posible este cambio fue el director de teatro Juan Carlos Pérez de la Fuente, el cual empieza a llevar a escena alguna de las obras más importantes de Arrabal. Por ejemplo, en 2015 se representa en Madrid la obra *Pingüinas*, pero, como se recoge en una de las crónicas sobre el espectáculo, siguen asistiendo pocos espectadores: «El público escaso del martes siguió la función con interés y premió con cálidos aplausos la entrega generosa de las actrices» (Vallejo, 2015). A pesar de estas representaciones esporádicas, sigue sin ser descubierto artísticamente en los escenarios nacionales, ya que «tanto el autor como la obra tienen sobre ellos el pesado plomo de olvido que aquí es costumbre echar encima de las cosas que no se entienden» (López Sancho, 1994: 93).

Por otra parte, en la formación de esa figura de autor polémico que le fue asignada, fue imprescindible la tarea que desempeñó la crítica teatral, ya que «el periodista, ávido de sensacionalismo, encuentra en Arrabal una ocasión para la entrevista provocativa» (Torres Monreal, 1997a: 288). Por tanto, se puede afirmar que «el personaje que la crítica teatral ha conseguido forjar» es «el que interesará, por encima de su propia obra, a la prensa no teatral» (Torres Monreal, 1997a: 288), la cual influía directamente en la opinión de los espectadores no especializados en teatro. Frente a las acusaciones y a la imagen rebelde, problemática, provocativa y escandalosa que se creó alrededor de su figura, el autor declaró:

[...] pero no creo que haya podido decir o hacer en ningún momento las cosas que la gente me adjudica. Eso forma parte de mi leyenda, una leyenda que creó el antiguo régimen, porque tenían que decir algo, porque mi teatro estaba prohibido aquí y, sin embargo, se hacía en el resto del extranjero; de modo que algo tenían que decir, y decían que estaba loco, o que repartía bocadillos de mierda entre los espectadores de mis obras, o que me cegaba el odio... (Montero, 1980: 12)

Es evidente que todo esto «impide que su obra se valore con independencia de la excentricidad de su figura» (Montero, 2004: 8). Este inconveniente, ha sido y sigue siendo uno de los problemas principales por los que no se valora su obra desde un punto de vista exclusivamente artístico. A pesar de ello, hay un sector experto en teatro que ha defendido su obra en todo momento. Como declaró el propio Arrabal en un coloquio: «Siempre que en España se refieren a mí lo hacen a través del código de la admiración o del desprecio intelectual» (Primer Acto, 1985: 79). Siguiendo estas ideas, estudiaremos, a continuación, las opiniones de algunos detractores y defensores de su producción dramática a partir de las críticas teatrales que se han publicado tanto en la prensa especializada como en la no especializada en este campo.

### 7.1. CRÍTICAS TEATRALES PUBLICADAS EN LA PRENSA ESPAÑOLA

La prensa, además de ser un medio de comunicación cuyo objetivo principal es el de informar, cumple un papel fundamental en la forma de pensar y en la opinión que pueden tener los lectores sobre ciertos temas. Esto supone un arma de doble filo porque puede influir, en gran medida, positiva o negativamente en los intereses e ideales que se defienden o rechazan en una sociedad. En el caso de Fernando Arrabal, ha recibido a lo largo de su carrera profesional numerosas críticas de todo tipo elaboradas por la prensa española. Se han publicado tanto opiniones desfavorables como elogiosas, pero, desafortunadamente, siempre han destacado y se han tenido más en cuenta las primeras. Esto se acentúa, aún más, si a la figura del dramaturgo le persigue una reputación de desprestigio. Para comprender todo lo que se ha tratado hasta ahora y para conocer de primera mano alguna de las críticas que ha recibido su obra en España, vamos a recopilar varios ejemplos tanto de las críticas negativas como de las positivas.

#### 7.1.1. Críticas negativas

Desde que se empezaron a representar las obras de Arrabal en España, el rechazo por gran parte de la crítica teatral ha estado siempre presente. Dos de sus primeras obras estrenadas en los teatros españoles fueron *El triciclo* y *Fando y Lis* en el año 1966. En la mayoría de los comentarios que se realizaron al respecto, se puede comprobar ese atraso artístico e

ideológico en el que todavía se encontraba estancada la sociedad española. Además, se puede apreciar cómo las innovaciones teatrales eran rechazadas prácticamente sin ningún criterio debidamente razonado, sino simplemente por salirse de la norma establecida. Algunas de las críticas que se publicaron sobre estas dos funciones exponían lo siguiente:

TELEXPRESS

Martí Ferreras

“En «El triciclo» el esquematismo es de tal indignancia —deliberado o no, esa es otra historia— que la irritación del espectador más bien dispuesto, ante aquella aburridísima salmodia de tautologías puede darse por garantizada. [...] En «Fando y Lis» en cambio, la fábula tiene suficientes pelendengues simbólicos para posibilitar su planteamiento sobre el escenario”.

[...]

EL CORREO CATALÁN

José María Junyent

“Si “eso” es el teatro de hoy, ¡cómo será el de mañana! Decididamente, nos quedamos con el teatro de ayer... Renunciamos a analizar ambas producciones... Afortunadamente, nada quedará para el futuro de esa mala semilla de renovación teatral”.

[...]

DIARIO DE BARCELONA

María Luz Morales

“[...] En conjunto tragedia sin grandeza, circo sin diversión ni alegría, los valores auténticos de este teatro vienen a perderse en la rigidez esquemática de los contrastes y —lo que es menos perdonable— en un exceso de palabrería difusa y confusa”. (R., 1966: 33)

Estas opiniones generaron uno de los primeros contactos directos entre su obra y el público español. Además, el propio Arrabal recuerda, en una entrevista que le concedió a Ángel Berenguer, una de las duras críticas que recibió *El triciclo*:

B.— ¿Cuáles eran las críticas más extrañas?

A.— Bueno, había Marquerie, el Prego, no sé, no me acuerdo quiénes eran.

B.— ¿Y qué comentarios hacían?

A.— Que era increíble, que eso era muy malo, que era una vergüenza, etc.

B.— ¿En qué lo atacaban?

A.— Que eso no era teatro. Que se podía llamar lo que se quisiera menos teatro. Me acuerdo de la crítica de *Pueblo*. Creo que era de *Pueblo*, decía más o menos: “Bueno y ¿esto? ¿Por qué nos montan esta obra de teatro? Esto es una porquería. Pero ¿qué es esto? Esto puede engañar a los franceses que son idiotas, pero a nosotros, ¿cómo nos van a engañar con estos mariconazos?” Ese era el tono y seguía: “bueno, y además, aquí hay hasta un personaje que habla, el soldado, el guardia, que habla de cualquier manera. Así pues, en vista de todo lo que precede, le voy a dar un consejo al autor: parapachichi, corocochocho, piri pipi chu chin”. (Berenguer y Berenguer, 1979: 58-59)

Sin embargo, los críticos no solo atacaban su obra, sino que también fueron frecuentes los comentarios negativos realizadas hacia su forma de escribir. Desde sus primeras publicaciones fue duramente atacada y desprestigiada:

Como Fernando Arrabal es un autor joven que parece querer buscar caminos nuevos, con mejor propósito que resultado, no podemos ocultarle nuestra sincera y modesta opinión: Creemos que para hacer un teatro con acento propio, valiente, moderno y original, no hace falta inspirarse en Ionesco o en Adamov, o en otros autores de tendencia petardista o “escapista”. [...] Lo mejor es escribir sin parecerse a nadie, y en vez de entretenerse y divertirse en trazar esquemas, diseños y bocetitos dramáticos, construir piezas teatrales vigorosas y completas con personajes que en vez de balbucir o tartamudear hablen de veras, y que pongan en choque y litigio ideas, o pasiones, con argumentos robustos, con seres de carne y hueso y no con fantasmas más o menos “sub-realistas”. Eludir o aludir no es crear. Ni en poesía, ni en pintura, ni en teatro, ni en nada. (Marquerie, 1958: 52)

Así mismo, algunos críticos veían imposible que Arrabal llegara a convertirse en un dramaturgo de éxito. Un ejemplo de ello fueron las declaraciones del periodista Carlos Luis Álvarez (1966: 89): «Es preferible posponer el juicio amplio de la obra de Arrabal al momento en que sea dada comercialmente, si es que ese momento llega». Incluso a finales de los años 80 cuando su éxito, sobre todo a nivel internacional, era más que evidente, seguía habiendo críticos y periodistas que lo desacreditaban como escritor. Por ejemplo, fue el caso de Juan Pedro Quiñonero (1988: 84) que declaró: «Arrabal no está a la altura ni de los poetas místicos ni de su propia tradición ilusionista».

En el año 1977, el director teatral Víctor García presentó en el Teatro Barceló de Madrid una propuesta innovadora y arriesgada en la que agrupaba y fusionaba cuatro textos dramáticos de Arrabal. Concretamente, recopiló: *Oración*, *Los dos verdugos* y *La primera comunión*; y como hilo conductor utilizó *El cementerio de automóviles*. Como era previsible no obtuvo una buena acogida por parte de los espectadores ni a nivel textual ni a nivel escénico. Este rechazo generalizado y las malas críticas que se publicaron no solo afectaban a la reputación del autor, sino también, y sobre todo en este caso, perjudicó a la compañía de teatro encargada del estreno. Para llevar a cabo esta producción, la compañía Corral de Comedias tuvo que invertir una gran cantidad de dinero en su montaje. Desafortunadamente, debido a que la obra no cosechó el éxito esperado en la taquilla, la compañía quebró. Fueron varias las críticas que se publicaron en relación a

esta representación, algunas de las cuales ha recogido el investigador Manuel Pérez (1998: 41-43):

“La idea, que imagino va destinada a totalizar al espectáculo, creo que en realidad lo hace cojear, pues sólo me parece plenamente incorporada (...) *Los dos verdugos*”. [...] “En estos textos (...) encontramos una debilidad dialéctica bien notoria del principio al fin. Encontramos algunas irreverencias y escenas desvergonzadas totalmente innecesarias”. “[...] Arrabal escribe unos textos elementales y planos [...]. Carece de la profundidad del absurdo buscador de la verdad”. [...] “Un espectáculo respetable por su esfuerzo y disciplina, pero no por sus aburridos e innecesariamente despiadados textos. Aquí hay más artificio que esencialidades”. [...] “El montaje pretende envolver esta nuez vana y añeja en cáscara de ceremonial ritualista; claro que no lo consigue. Lo que logra es una plástica circense —también buscada—, ruidosa y mareante”. [...] “La estructura temporal del espectáculo es, como en los precedentes del director argentino, totalmente arrítmica. Y, como de costumbre, el pato lo pagan los actores”.

Alberto Fernández Torres también se sintió decepcionado con esta función y no dudó en señalar que: «Es una pieza estática, repetitiva y, por decirlo llanamente, sumamente aburrida» (Fernández Torres, 1977a: 56). En definitiva, el espectáculo en su conjunto no tuvo éxito. Años más tarde, algunas de estas cuatro obras volvieron a llevarse a escena en solitario de la mano de compañías de teatro profesionales. Concretamente, hay que esperar hasta el año 2001 para que la pieza de *El cementerio de automóviles* fuese representada, otra vez, en un escenario español. En este caso, estuvo dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente que en ese momento era el director del Centro Dramático Nacional. Sin embargo, a pesar del tiempo transcurrido, las malas críticas no se hicieron esperar:

Pero ha transcurrido casi medio siglo, el más denso y acelerado, quizás, de la Historia de la Humanidad, y el texto de «El cementerio de automóviles» ha perdido mucho gas. El lenguaje textual es demasiado explícito para fijar los simbolismos y estos han sido superados con el devenir del tiempo. [...] El público, que no colmó el aforo, escuchó atento, cambió de postura en la butaca, pero al final aplaudió con calor, presumiblemente para premiar el ingente esfuerzo de los sufridos intérpretes que se merecían el aplauso, porque a «El cementerio de automóviles» habría que añadirle un R.I.P. (Martínez Velasco, 2001: 75)

No obstante, sus primeros textos teatrales no fueron los únicos que recibieron críticas de este tipo, sino que este hecho se convirtió en algo habitual. Por tanto, con el resto de obras que fue estrenando después ocurrió lo mismo. Por ejemplo, en el año 1978 se representó la pieza teatral *Oye, Patria, mi aflicción*, presentada por la Compañía

Aurora Bautista y dirigida por el autor y director Jesús Campos. Esta recibió comentarios como los siguientes:

“Lo que allí vimos y llegó a nuestros oídos fue una pobre historia mal hilvanada de la España aislada, encerrada en sí misma y metida —de palabra o de hecho— a redentora”. [...] “Había pasión en el estreno. Verdadera pasión (...). Un riguroso bombardeo de correspondencia anónima y crispados telefonazos —todos, ‘naturalmente’, contra Arrabal—, me había devuelto la antigua y añorada tensión”. (Pérez, 1998: 46-47)

Constituye un espléndido espectáculo total que necesitaría una grandeza conceptual que Arrabal no aporta a su apasionada pesadilla. [...] «Oye patria mi aflicción» resulta un gran espectáculo montado sobre un texto ambicioso, con grandes momentos parciales, pero que le es inferior. (López Sancho, 1978: 56)

Otro ejemplo de ello fue el estreno de la obra *Inquisición* en el año 1980 en Barcelona, de la cual no gustó el espectáculo, ni mucho menos los temas tratados en el texto dramático:

Francamente, la noche del estreno me temía lo peor. Seguía teniendo «in mente» la mala impresión de la primera lectura del texto: abundancia de pasajes retóricos y referenciales que, a duras penas, generarían acción dramática, diálogos salpicados de estridentes y forzadas metáforas verbales, canciones tópicas intempestivamente intercaladas, ataques políticos a ultranza casi huérfanos de toda matización, personajes a primera vista inverosímiles, etcétera. En resumen: una obra escrita en pocos días, carente de teatralidad y necesitada, por lo menos, de una profunda revisión. [...] Con todo, era inevitable; el espectáculo resultante no es de lo que provocan entusiastas adhesiones ni, mucho menos, es útil para despertar el gusto por el teatro en espectadores incipientes. [...] Y, como no podía ser de otro modo, «Inquisición» provoca no sólo rechazos específicamente teatrales sino, en especial, indignaciones ideológicas por la casi total falta de matizaciones en sus ataques. (Gisbert, 1980: 54-55)

Poco a poco, la cantidad de elementos que se tuvieron en cuenta a la hora de arremeter contra el autor y su obra se fueron incrementando. Tanto es así, que en el caso de la pieza *El extravagante triunfo de Jesucristo, Karl Marx y William Shakespeare* (1982) se llegó incluso a atacar hasta el propio título:

Su anteúltima obra, con el pretencioso y gratuito título de *El extravagante triunfo de Jesucristo, Karl Marx y William Shakespeare*, es precisamente eso: un pretencioso y gratuito ataque contra un estadista y un régimen que si no existiera, se ennegrecería aún más el lúgubre cuadro de Nuestra América y las esperanzas de sus pobres gentes. [...] A la luz de esta obra, es indudable que precisan urgente y seria revisión, y no

sólo en lo histórico. Los temores, sueños y pensamientos de Arrabal pertenecen mejor al sofá psiquiátrico que a la escena. (Díez, 1982: 79-80)

En el año 1983, con una diferencia de cuatro días, se estrenaron en Madrid dos de sus grandes obras. Por un lado, *El rey de Sodoma* dirigida por Miguel Narros y presentada en el Teatro María Guerrero y, por otro lado, *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* dirigida por Miguel Ponce y estrenada en el Teatro Martín. Como venía siendo habitual, ambas fueron duramente juzgadas:

*El rey de Sodoma* pertenece al antiguo *teatro de provocación*: pero aquí estamos ya suficientemente provocados, pasados de provocación. El escándalo es un artículo de consumo; y las osadías refrenadas, las audacias tímidas, los avances medidos de *El rey de Sodoma* no provocan más que el aburrimiento. [...] Simple vulgaridad de preguerra. [...] Auscultando otra vez el programa, se sigue viendo el propósito del autor: “Se marcan límites, se crean tabúes, se dictan normas... Pero el dramaturgo, escuchando tan sólo su inspiración, escribe todo lo que le pasa por la cabeza”. Lo cual es lícito o no según la cabeza de la que se trate. La de Arrabal, en el momento de escribir *El rey de Sodoma*, debía ser un desierto, quizá poblado por reminiscencias del morbo infantil con que pudo ver alguna revista en otros tiempos. Y por una creencia desmesurada en la existencia de “normas, límites y tabúes”, y un cierto mesianismo en creer que él es la persona indicada para la ruptura. Finalmente, no ha conseguido más que una parodia de sí mismo. Repetitiva, sin imaginación, sin invento, sin teatro. Cuando llega la segunda parte, después de la larguísima primera, parece imposible poderla soportar. [...] Es una obra muerta. Trata de levantarla Miguel Narros [...]. Y se nota el esfuerzo porque los muertos no se resucitan, y *El rey de Sodoma* es una obra completamente muerta. (Haro Tecglen, 1983b)

*El arquitecto y el emperador de Asiria* (1976) es una de las obras más significativas de Arrabal. [...] Un teatro menor, pero revoltoso, enfadado. Entre el sobresalto de alguna situación, la fuerza de alguna frase, el sustillo irreverente de algo que suena como a blasfemia, la fascinación por la bisexualidad, el terror a la mujer (y, por tanto, su ridiculización, su deformación, su abyección, que es uno de los juegos habituales del travestido) y algún otro punto de fuerza hay largos espacios vacíos, de relleno. Más bien insoportables. [...] Como el idioma —la escritura— de Arrabal es más funcional que bello (en cualquiera de los sentidos que se le quiera dar a la palabra belleza), el diálogo incomoda. (Haro Tecglen, 1983a)

También se le ha acusado de ser un autor cuya obra se ha quedado atrasada y no ha evolucionado a la par que la sociedad. Por tanto, este era el motivo principal por el cual su teatro no llegaba a conectar con el público. José Luis Vicente Mosquete declaró con respecto a la representación de *En la cuerda floja* de 1985: «resulta escénicamente notable, y quizá, históricamente conveniente. Pero hoy día —y más aquí, en Madrid (España)— precisa una reconversión» (Vicente Mosquete, 1985: 15). Otro ejemplo más actual, es el de P.J.L. Domínguez que expone lo siguiente sobre la representación de 2014

de la obra *Dalí versus Picasso*: «No puedo decir que me entusiasme el texto de Arrabal, anclado en un tipo de vanguardia que dejó de ser actual hace decenios. Ciñéndonos a lo teatral, me parece reiterativo y circular, con poco interés dramático» (Domínguez, 2014).

Sin embargo, no todas las críticas publicadas en prensa sobre Fernando Arrabal se centran solamente en su teatro, sino que también sufrió graves ataques personales. Por ejemplo, como el propio dramaturgo recuerda en una entrevista, recibió ofensivas como la siguiente: «“Hay que castrar a Arrabal para que no dé más hijos que renieguen de la Patria.” Salió en *Arriba*, no creas que me lo invento» (Isasi Angulo, 1974: 232). Incluso, fue insultado por compañeros de profesión, como fue el caso del director de escena Klaus Michael Grüber y el escenógrafo Eduardo Arroyo<sup>38</sup>. El primero de ellos declaró: «Arrabal [...] demuestra no conocer el teatro, no es un buen profesional» (Hormigón, 1977: 47). Aunque Arroyo no dudó en atacarlo directamente:

Arrabal ve que se termina la retórica del exilio gracias a las luchas del pueblo español, que va ganando libertades. Esto es muy duro para él, porque no comprende ni se ha esforzado en comprender la realidad del país. Cree que el país está dividido en arrabalistas y antiarrabalistas, cuando la realidad es muy otra. [...] Terminaría diciendo que en este país nuestro ya hemos tenido el ejemplo de un payaso nacional, que ha sido Salvador Dalí, y ahora tenemos un segundo payaso que no puede asustar ni a los niños del Salón de la Infancia. (Hormigón, 1977: 47)

Estos comentarios, aunque desafortunados, pueden quedar como simples anécdotas puesto que no fueron más allá de las palabras. Sin embargo, uno de estos ataques traspasó los límites. El, en ese momento, director de la revista *Coordenadas*, Bernardo París, agredió al dramaturgo tras el estreno en 1983 de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* en Madrid. Así recogía la noticia el periódico *El País* (1983):

Bernardo París, director de la revista *Coordenadas*, indicó ayer a Efe que la noche anterior le estrelló un par de huevos en la cabeza al dramaturgo Fernando Arrabal, durante el estreno de *El arquitecto y el emperador de Asiria*, por “una encomienda apostólica”. [...] “Tuve una visión nocturna de carácter divino, en la cual”, ha señalado París, “se me apareció el apóstol Santiago y me encomendó que le proporcionase al ilustre escritor un par de huevos: ‘Vete allí, hijo, y ponle los dos huevos’, dijo la aparición”. La iniciativa del apóstol estaba motivada —según París— por la informalidad de Fernando Arrabal, que había incumplido un

---

<sup>38</sup> Ambos profesionales estuvieron involucrados en el escándalo que se produjo contra Fernando Arrabal tras el estreno de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* en 1977.

compromiso con la revista cultural universitaria gallega *Coordenadas*, que él dirige, de ofrecer una serie de conferencias en la facultad de Económicas de Santiago, en una librería de la misma ciudad y en una sociedad de cultura de El Ferrol.

### 7.1.2. Críticas positivas

A pesar de todas las críticas negativas que se han publicado contra Arrabal a lo largo de su trayectoria profesional, su teatro sigue manteniendo intactos sus puntos clave. Por tanto, podríamos afirmar que estas opiniones no han conseguido influir en su forma de entender el arte, es decir, el dramaturgo no ha modificado ni su estilo de componer, ni los intereses que plasma en sus piezas. Gracias a que no se ha dejado intimidar por comentarios de este tipo y se ha mantenido fiel a sus propias ideas y a su personalidad, ha conseguido la admiración de otras muchas personas porque como afirma Federico Mayor Zaragoza (1992: 75): «Conmoción o escandalice, Arrabal perturba», y al final, esto es lo que lo hace único. Con su obra va más allá de lo establecido y así consigue llegar a un sector del público que ideológicamente es más liberal, lo cual ha hecho que sus obras hayan cosechado un mayor éxito entre ellos. En España, dicha conquista se está resistiendo más que en otros países, pero, aun así, cuenta con el apoyo incuestionable de algunos críticos e investigadores especialistas en teatro que, además, son grandes admiradores de su obra, lo cual se ha visto reflejado favorablemente en la prensa. José F. Arroyo ha sido uno de los defensores del trabajo de Arrabal y, además, vaticinó ese conflicto que se presentaría, poco tiempo después, entre las obras, el público y los críticos:

Cuando en enero de 1958 se estrenó en Madrid «Los hombres del triciclo» [...], yo ya estaba seguro de que Arrabal triunfaría. Cuando en los días sucesivos fui leyendo las críticas, sistemáticamente adversas, a la obra, yo estaba ya persuadido y seguro de que Arrabal poseía un talento poco común que acabaría, forzosamente, destacando. [...] A mí me parece que el teatro de Arrabal va a ser un poco duro de pelar para el público español. Aunque, posiblemente, no tanto para el público como para la crítica, esa crítica sabia y resabiada que parece que todo lo sabe y que después de ellos, el diluvio. [...] En fin, me alegro de que ahora (y nunca es tarde, etc.) vayamos teniendo la posibilidad de entrar en un mayor conocimiento de este autor español, hasta ahora más bien olvidado. Me alegro, sobre todo, de que ese público de teatro español, acostumbrado a una cierta manera más convencional de ver las cosas, vaya a tener la oportunidad de conocer a Arrabal y a un teatro de raíz netamente celtibérica, que, sin duda, en un principio extrañarán pero que, más tarde, estoy seguro, acabarán aceptando y admirando sin reservas. Hará falta, para ésto, que ciertas cosas se suavicen un poco y se vayan dejando en el desván de los trapos

sucios, muchos de esos prejuicios que tanto distorsionan la visión de las cosas sencillas. (Arroyo, 1965: 6-7)

José Monleón ha sido otro de los críticos que ha apoyado a Arrabal desde el primer momento y no ha dudado en acusar a la sociedad y al propio sistema de impedir la presencia del autor en los escenarios nacionales:

Recordando las críticas madrileñas a “El triciclo” —estrenada en sesión de cámara, hace ya bastantes años, con el título de “Los hombres del triciclo”— cabría sostener que la total ausencia de Arrabal, al menos en el marco de nuestro teatro profesional, procede de nuestro tradicional rechazo de lo experimental. Una mezcla de sospecha y de falta de curiosidad vendría a ser la actitud tradicional del sector que gobierna la escena española frente a lo nuevo, frente a lo que intenta ser distinto. [...] Con todo, este es uno de tantos casos en los que “hay que empezar” y ver de recobrar, como sea, el tiempo que nos han hecho perder. La calidad de la representación bilbaína, la posición del público, el tono absolutamente cordial y serio del diálogo que siguió a la función, son un dato más sobre la cantidad de obstáculos inútiles que taponan nuestro desarrollo cultural. Se nos está “defendiendo” de Arrabal cuando todo un nuevo público teatral está al cabo de la calle, lo entiende perfectamente, y, en bastantes casos, lo sobrepasa. (Monleón, 1967: 13)

Aunque aparentemente parecía imposible, las obras teatrales que fueron severamente atacadas por un sector de la crítica, también recibieron algunas críticas favorables, aunque menores, por parte de otro sector. En ellas, se aclamaba, sobre todo, la propuesta escénica y la adecuada acogida por el público, en especial por el más joven. Así, se creaba una crítica más seria y concienciada con lo artístico más que con los aspectos personales del autor. Partiendo de sus primeras obras, la representación en Madrid del año 1979 de la pieza *El triciclo* recibió algunas críticas buenas como las que recoge Manuel Pérez (1998: 48):

“El grupo Tinglao la representa con el acento propio de las interpretaciones independientes de antaño y con el entusiasmo y devoción propios del caso. Puedo certificar que se les aplaudió mucho”.

Antonio Valencia, *Hoja de Lunes*

‘El montaje del grupo Tempo es excelente, esclarecedor, limpio, brillante y pobre en elemento escenográfico, como conviene a este teatro desnudo (...). La dirección de Juan Carlos Tovar Velasco marca el tempo preciso, medido. Ninguno de los montajes comerciales que se han hecho en España de obras de Arrabal se puede comparar con el magnífico que ha llevado a cabo este grupo”.

Manuel Gómez Ortiz, *Ya*

Al igual ocurrió con las críticas realizadas sobre la obra *Fando y Lis* cuando fue llevada a escena en el año 1985:

La Compañía de Actores Sevillanos hizo de un Arrabal remoto y primitivo un espectáculo coherente y próximo. [...] Eso, una historia de amor y de dolor, con una escenografía limpia y un trabajo actoral orgánico, es lo que han pretendido contarnos los cinco actores de la CAS. [...] La Compañía de Actores Sevillanos apenas ha cambiado algunas expresiones del texto original. Se han limitado a corregir algunos matices, siempre en pro de esa aproximación por la que se ha esforzado. (Población, 1985: 16)

En cuanto a la innovadora propuesta escénica que había preparado el director Víctor García al intentar unificar los textos dramáticos de *El cementerio de automóviles* con *Oración*, *Los dos verdugos* y *La primera comunión*, aunque fueron mayoritarias las críticas negativas, también recibió algún comentario favorable como el siguiente:

El director, “con todos sus defectos, ha trabajado con rigor y disciplina”. [...] “La visualización de ese universo [arrabaliano] es admirable. Las zonas de actividad escénica integran a los espectadores en la acción y la imaginativa utilización de las alturas propone algunos efectos dramáticos suplementarios. [...]” “Hay que quitarse el sombrero ante la vivacidad de los espacios y la potencia escultórica de Víctor García. Hay que olvidarse de lo demás [...]”. (Pérez, 1998: 43)

Finalmente, otro ejemplo de ello fueron algunos de los comentarios que recibió el estreno de *Oye, Patria, mi aflicción* dirigido por Jesús Campos en el año 1978:

Por otra parte, no sólo es la pieza más interesante de las que estrenó Arrabal en España, sino con años-luz de distancia la mejor presentada y dirigida con perfecta coherencia para explicitarla. [...] No pude ver el estreno, que fue de ruidoso éxito; pero vi lo que quizás es más revelador, el éxito puro, redondo, de una semana más tarde, por la noche, a teatro lleno. El tremendo, el escatológico, el absurdo, el blasfematorio, el pánico, el tierno Arrabal ha ocupado su sitio sin restricciones y ha hecho del Martín un teatro nacional “avant lettre”. (Valencia, 1978: 41)

He ido al Martín como a la plaza de Las Ventas: con la esperanza de ver una gran fiesta y con la conciencia clara de que, en este país, hay veces en que los toros matan a los toreros. Ahora digo, ante todo, que vayan a ver, por favor —y por su bien— *Oye, patria, mi aflicción*. Es un soberbio espectáculo. Un deslumbrante ejercicio de interpretación. Una poética, desesperada declaración de amor. Una profunda saga de alegrías y dolores. Una penitencia. Un vértigo. Un cántico. Un alarido. [...] Todo Arrabal está aquí en un excelente ejercicio de acuerdos entre la realidad y la poesía, el pasado y el presente, la atracción y el odio, en una síntesis carnal que abarca con

amor infinito y emocionalmente, las corrupciones, los énfasis, los sueños, las esperanzas y los abandonos. (Llovet, 1978: 33)

El triunfo que Fernando Arrabal había anhelado tanto en su país le era concedido por el público del estreno. Los aplausos coronaron calurosamente muchos cuadros. El apoteósico final fue premiado con una cerrada ovación que hizo levantar muchas veces el telón, y que Arrabal, conmovido y correcto, recibió en respetuoso silencio. (López Sancho, 1978: 56)

Algunos de las situaciones que más sorprendieron a la crítica fueron aquellas donde estando presente Arrabal no ocurría nada fuera de lo normal o se comportaba de forma educada y correcta porque la sociedad lo tenía encasillado en la figura de un artista provocativo que, ante todo, siempre buscaba llamar la atención. El estupor y la sorpresa era tal que incluso quedaba reflejado en la prensa. Así lo recogió, por ejemplo, el periodista José Manuel Plaza (1983: 30):

Ahora la historia no se ha repetido. Aunque, si los criminales vuelven al lugar del crimen, Fernando Arrabal eligió, precisamente, Galerías Preciados para la primera firma y presentación de su novela en España. Y no pasó nada. [...] Fernando Arrabal estaba contento. Fernando Arrabal estaba —o al menos parecía— feliz. Volvía a encontrarse con el pueblo español, del que tanto y tan bien habla. Amable, extremadamente amable y muy sonriente, a todos los admiradores les estrechaba la mano y les preguntaba por su mujer, su hijo, su novio, etcétera... con una familiaridad y una franqueza, que parecía realmente estar interesado por el tema. [...] El tono amable, sonriente, correcto, no le abandonó en toda la sesión, y muchas veces preguntaba, no sé sí como latiguillo o como duda: «¿No será usted familia de...?».

En definitiva, tras este análisis podemos señalar que las críticas favorables al teatro y a la figura de Arrabal que se han hecho en España han sido siempre inferiores a las críticas negativas. Inferior en número, pero superior en calidad. Sin duda, esto ha provocado que el público sea más reticente a la hora de aceptar y admirar algunas de sus obras porque, al fin y al cabo, seguimos sin lograr distanciar la obra entendida como actividad artística de la actitud, la ideología, la personalidad... que puede tener el autor. Como puntualiza Arrabal al respecto: «Da igual Shakespeare o Arrabal, interesa si se emborrachan, interesa que haya una sorpresa» (Mayoral, 2020), ya que el foco mediático se centra en la búsqueda del morbo y en el puro entretenimiento. De tal modo que hasta que no consigamos separar ambos conceptos, no lograremos alcanzar una comprensión global de las obras de arte, puesto que las empezaremos a juzgar y valorar según sus

rasgos como elemento artístico de expresión y no por las circunstancias que rodean a quién las hace.

## 8. ANÁLISIS DE LOS ESPECTÁCULOS

Durante años, las obras teatrales de Fernando Arrabal fueron rechazadas en España por varios motivos. Por un lado, las duras críticas que se publicaban en la prensa y el veto de la censura influían negativamente en la recepción de sus textos dramáticos. Por otro lado, se topaba con el desagrado y la incomodidad que generaba en el público. Además de esto, tanto el dramaturgo como los críticos que lo apoyaban determinaron que otro de los principales factores que desencadenaron esta situación implicaba directamente a los directores de teatro. Estos eran acusados de no comprender las obras tal y como el escritor las había concebido, por lo que no conseguían reflejar su esencia y estilo adecuadamente sobre el escenario e incluso, en la mayoría de casos, los hacían desaparecer por completo. En algunas ocasiones, la causante de esta situación era la autocensura a la que el director teatral se sometía a la hora de preparar la representación. Como consecuencia, la obra que los espectadores veían sobre el escenario quedaba privada casi por completo de las señas de identidad del autor. Afortunadamente, no todos los directores españoles de la época caían en esta trampa. Por ejemplo, entre algunas de estas personalidades que consiguieron preservar las características fundamentales de sus textos teatrales se encuentran: Aurora Bautista que presenta *Oye, Patria, mi aflicción* en 1978; Mariano Cariñena que dirige *El gran ceremonial* en 1987 y *Apertura orangután* en 1989; o Ángel Alonso que lleva a escena *Inquisición* en 1981 y *Tormentos y delicias de la carne* en 1987.

Actualmente, el obstáculo de la autocensura ha desaparecido gracias a que los directores poseen una mentalidad más abierta, y no suelen tener tapujos a la hora de tratar ciertos temas más polémicos y controvertidos como los que presenta Arrabal en sus textos. Sin duda, esto permite que su obra teatral pueda ser representada con total libertad, tal y como él la compuso. A su vez, favorece el enriquecimiento de la misma y la incorporación de nuevos matices que la benefician. Para comprobar esta hipótesis y teniendo en cuenta que «el desarrollo de la historia del teatro se ha llevado a cabo preferentemente desde los textos dramáticos, que en muchos casos ha dado como resultado una *historia* sesgada de los hechos acontecidos en el ámbito escénico» (Sánchez Montes, 2003: 631), a continuación, analizaremos un corpus de cuatro obras donde nos centraremos en la temática, los conceptos y rasgos principales del texto dramático, y una puesta en escena que se ha propuesto para los mismos. De esta manera, se puede

comprender el hecho teatral de forma plena porque el texto dramático se crea para ser representado. Así, hemos seleccionado unas piezas dramáticas en las que se abordan varios conflictos y temas que eran tabú en el momento de su publicación, y que pertenecen a diferentes etapas literarias del autor. A su vez, hemos escogido para cada texto una de sus puestas en escena. Aunque las obras de Arrabal se suelen representar, principalmente, en el teatro no profesional y académico, es imposible hacer un corpus o una recopilación bibliográfica sobre ello porque no hay datos suficientes que estén previamente recogidos. Por ello, nos hemos inclinado por aquellas obras que fueron presentadas por compañías de teatro profesionales entre finales del siglo XX y principios del siglo XXI, ya que hay constancia de ellas porque se encuentran grabadas y digitalizadas en la *Teatroteca*<sup>39</sup>. Las representaciones teatrales son actividades efímeras, pero este registro permite elaborar un análisis más detallado y exhaustivo porque se puede acceder a los videos siempre que sea necesario. Además, en este período se produce un punto de inflexión desde el que se experimenta un cambio fundamental en la cultura y en la mentalidad de la sociedad española. Por tanto, las obras se ven y se comprenden desde un ángulo ideológico renovado, lo cual va a influir también en su análisis:

[...] para conocer ese extraño objeto que denominamos así, «teatro», hay que elucidar ante todo de qué modo lo miramos, desde qué perspectiva lo abordamos y según qué ángulo. Aunque la mirada, ciertamente, no crea el hecho teatral, sí que crea, en cambio, el discurso que formulamos sobre él. Inevitablemente, esta mirada está impregnada por una metodología previa que condiciona el análisis posterior. (Grande Rosales, 2003: 15)

Para realizar este estudio, seguiremos el orden cronológico en el que fueron representadas las obras, independientemente de la fecha en la que los manuscritos fueron escritos o publicados. En cada una de las propuestas, los aspectos que se analizarán serán los mismos y aparecerán divididos en varios subapartados. Para comenzar, situaremos la obra dentro del contexto artístico de Arrabal para conocer cuáles son las características clave en cada una de ellas. Luego, incluiremos un breve resumen de la obra en cuestión para saber de qué trata y poder comprender correctamente los siguientes puntos de análisis. Seguidamente, estudiaremos los datos generales del texto dramático haciendo

---

<sup>39</sup> La *Teatroteca* en una plataforma virtual oficial del INAEM —Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música— de libre acceso para cualquier usuario, donde se pueden visualizar espectáculos teatrales, entre otros.

hincapié en los rasgos de los personajes y en los diversos temas que se plantean. Finalmente, examinaremos la puesta en escena seleccionada. Para ello, incluiremos una ficha técnica de la representación y realizaremos el análisis semiótico de la misma.

Para llevar a cabo el análisis semiótico de las puestas en escena, la base teórica que vamos a emplear es la que recoge la investigadora Erika Fischer-Lichte en su obra *Semiótica del teatro* (1999). La autora plantea que el teatro está formado por un conjunto de signos que deben ser descifrados y que proceden tanto de la cultura como del propio arte teatral. Además, defiende que para poder «investigar cómo funciona el teatro como sistema específico creador de significado, tenemos que describir y analizar su código, es decir, sus signos y sus posibles combinaciones y significados» (Fischer-Lichte, 1999: 32). Esta tarea solo puede realizarse teniendo en cuenta el análisis de la representación escénica. Fischer-Lichte declara que (1999: 35):

Una semiótica del teatro que quiera estudiar el funcionamiento del teatro como un sistema productor de significado, tiene que subsumirse e integrarse como parte de tres ámbitos distintos de la teoría teatral: el teórico, el histórico y el análisis de la representación. Sólo cuando se acepta al código teatral como objeto de estudio de los tres ámbitos científicos del teatro, puede ser descrito y analizado de forma suficiente y ajustada, según nuestro punto de vista.

Para desempeñar esta labor en la práctica, la investigadora aclara que para conseguir que el análisis semiótico sea efectivo debe «fundamentarse en una semiótica del gesto, del vestuario, de la música, etc., es decir, en una semiótica de los sistemas culturales» (Fischer-Lichte, 1999: 42) que nunca hay que dejar de lado. Por tanto, establece y agrupa los signos esenciales que hay que examinar en este tipo de análisis en una tabla como la siguiente:

<b>Ruidos</b>	Acústicos	Transitorios	Relativos al actor
<b>Música</b>			
<b>Signos lingüísticos</b>			
<b>Signos paralingüísticos</b>			
<b>Signos mímicos</b>			
<b>Signos gestuales</b>			
<b>Signos proxémicos</b>			

<b>Máscara</b>	Visuales	De mayor duración	
<b>Peinado</b>			
<b>Vestuario</b>			
<b>Concepción del espacio</b>			Relativos al espacio
<b>Decoración</b>			
<b>Accesorios</b>			
<b>Iluminación</b>			

*Tabla 1. Tabla donde se recogen los signos teatrales que se deben tener en cuenta para analizar una representación teatral. Extraída de la obra *Semiótica del teatro* de Erika Fischer-Lichte (1999: 41)*

Debido a su importancia, estos son los signos que vamos a estudiar en el análisis de las puestas en escena. Por este motivo, es fundamental conocer en qué aspectos se centra cada uno de ellos. En primer lugar, aparecen los signos acústicos no verbales, es decir, el ruido y la música. Aunque puedan resultar similares no lo son, ya que el ruido puede «originarse como consecuencia de procesos naturales o como “productos secundarios” involuntarios de otras actividades humanas» (Fischer-Lichte, 1999: 233). Esto hace que se dividan a su vez en tres grupos:

- 1) sonidos naturales que remiten o a fenómenos de la naturaleza como la lluvia, truenos o viento o a animales como autores como el canto del pájaro, el ladrido, el aullido del lobo, etc.;
- 2) ruidos mecánicos que se causan automáticamente durante la labor de una máquina, como el tic-tac del reloj, el borbotear de la olla, el zumbido de los motores, etc.;
- y 3) ruidos que se originan gracias a determinadas acciones, como el choque de los cubiertos al poner la mesa, el tintineo al hacerse añicos una luna de cristal, el estallido al cerrar de golpe una puerta, etc. (Fischer-Lichte, 1999: 234)

Por su parte, la música «siempre tiene que realizarse de forma intencionada» (Fischer-Lichte, 1999: 232-233), por lo que debe estar «creada por la actividad del actor» o bien por «los músicos, posiblemente en el foso de la orquesta o por medios técnicos fuera de la escena» (Fischer-Lichte, 1999: 246). En segundo lugar, se encuentran los signos que forman parte de la actividad del actor, los cuales se clasifican en: signos lingüísticos, signos paralingüísticos y signos cinéticos. El grupo de los signos lingüísticos hace referencia a la lengua, al discurso declamado por el actor en escena. Por su parte, los signos paralingüísticos son aquellos signos no verbales que acompañan a los lingüísticos para que se produzca una comunicación adecuada. Por tanto, «no se trata de signos que

se utilicen con el fin de la comunicación, sino de cualidades» (Fischer-Lichte, 1999: 56) que permiten efectuar este proceso. Por último, los signos cinéticos aluden a los diferentes movimientos realizados por el actor con el cuerpo y la cara, los cuales se dividen a su vez en tres tipos:

Como signos mímicos deben valer todos los movimientos de la cara que sirven a la expresión de la emoción primaria, como signos gestuales el resto de movimientos faciales y corporales que se realizan sin cambio de posición y como proxémicos los movimientos corporales que provocan un cambio de posición. (Fischer-Lichte, 1999: 68)

En referencia al actor, también se distinguen tres signos que remiten, en este caso, a su aspecto externo: la máscara, el peinado y el vestuario. Estos proporcionan al espectador una primera impresión de los personajes y los «induce a efectuar una identificación de la figura» (Fischer-Lichte, 1999: 142) incluso, antes de que comience a actuar. La máscara son aquellos «signos que denota la cara y figura del personaje interpretado» (Fischer-Lichte, 1999: 143); el peinado corresponde con «el arreglo especial del cabello y del vello facial» (Fischer-Lichte, 1999: 161); y el vestuario, que es el más importante, se encarga «de indicar la identidad del personaje» (Fischer-Lichte, 1999: 177). Finalmente, sin duda, hay que tener en cuenta el espacio escénico donde se representa la obra. Según Fischer-Lichte (1999: 197), pueden ser «lugares que se erigieron expresamente como edificios teatrales» o «lugares que se crearon para realizar otras funciones prácticas pero que se utilizan como teatro eventual o permanentemente». En ambos casos, el espacio escénico es el sitio donde el actor interpreta y representa a un personaje, el cual está constituido por tres elementos: el decorado, los accesorios y la iluminación. El decorado ayuda al espectador a ubicar la acción, es decir, «identifica al escenario como zona del castillo, bosque, mazmorra, jardín, infierno, fondo del mar, cripta, etc.» (Fischer-Lichte, 1999: 207). Los accesorios son todos aquellos objetos que aparecen sobre el escenario con «los que el actor ejecuta acciones» (Fischer-Lichte, 1999: 217) de forma intencionada. Por último, la iluminación corresponde con el «aparato técnico, con cuya ayuda se crean estos signos en el teatro» (Fischer-Lichte, 1999: 223). Sin embargo, la iluminación no es lo mismo que la luz, ya que como establece Fischer-Lichte (1999: 223), se utiliza «el término “luz” si nos referimos a las condiciones lumínicas como sistema semiótico específico».

Una vez clasificados y explicados los signos teatrales que Erika Fischer-Lichte considera imprescindibles en una puesta en escena, llega el momento de aplicar este conocimiento a los casos prácticos. Todos estos signos van a ser los puntos principales que vamos a analizar en cada obra, pero hemos modificado su orden. Esta investigación parte de los signos más generales, y que se aprecian a simple vista, hasta llegar a los más específicos. Por tanto, seguiremos la siguiente jerarquía: puesta en escena —espacio, decoración, accesorios e iluminación—, personajes —máscara, peinado y vestuario—, música y ruido, signos lingüísticos, signos paralingüísticos y signos cinéticos. Por su parte, las representaciones teatrales que vamos a estudiar son<sup>40</sup>: *El rey de Sodoma* dirigida por Miguel Narros en 1983; *Carta de amor (como un suplicio chino)* dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente en el año 2002; *Fando y Lis* de David Ojeda en 2005; y *Dalí versus Picasso* de nuevo con Pérez de la Fuente en la dirección en 2014<sup>41</sup>.

### 8.1. EL REY DE SODOMA

De las obras que forman parte de este corpus, *El rey de Sodoma* fue la primera que se representó. Siguiendo la cronología propuesta por Ángel Berenguer, esta pieza teatral, escrita en el año 1979, forma parte de la etapa denominada como el teatro del «yo» en el mundo, es decir, «el autor se propone indagar su compromiso con el mundo, dando la palabra a los demás, desde cuya perspectiva presenta la realidad circundante» (Berenguer, 1992c: 12) y él se encarga, únicamente, de estructurar la escena. Al cambiar la perspectiva desde la que escribe, puede mostrar la realidad que rodea a la sociedad dando «paso a nuevos trasuntos más combativos y polémicos» (Torres Monreal, 1981: 54), desafiando así «los valores morales establecidos» (García Lorenzo, 1975: 142). Sin duda, para lograr que la sociedad evolucione, uno de los instrumentos a los que se puede recurrir es el teatro. Concretamente, se deben presentar en la escena los temas tabú del momento y tratarlos con naturalidad para que el espectador se familiarice con ellos. Además, así demuestra que su compromiso con el mundo es total. Sin embargo, a pesar de centrar su

<sup>40</sup> En el Anexo III de este trabajo se recogen algunas de las fotografías de las puestas en escena que vamos a trabajar.

<sup>41</sup> Además de estas cuatro obras, hemos estudiado también, en un artículo publicado en la revista *Álabe. Revista de la Red de Universidades Lectoras*, la representación de la obra *El cementerio de automóviles* dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente en el año 2001 (García-Esteban, 2023).

atención en los otros, en esta pieza el autor no consigue desprenderse del todo de sus propias inquietudes y esto hace que aparezcan ciertos datos y preocupaciones personales.

Para lograr su objetivo, Arrabal emplea «toda la riqueza técnica que ha ido acumulando a lo largo de su ya veterana carrera de dramaturgo» (Berenguer, 1983: 7). En este caso, desde el propio título de la obra, *El rey de Sodoma*, se percibe ese carácter polémico. En él, hace una clara referencia a la historia bíblica de las ciudades de Sodoma y Gomorra, las cuales fueron calcinadas por Dios debido a la corrupción moral y espiritual, al pecado y al vicio al que estaban sometidos sus habitantes. En definitiva, es una narración donde se muestra el castigo que reciben los pecadores. Incluso, de aquí surge el concepto de ‘sodomía’ que hace referencia al coito anal. Si enlazamos ambas ideas, podemos identificar de antemano que se va a abordar, principalmente, un tema apenas tratado en el teatro español de ese momento, es decir, el sexo, sobre todo, practicado entre hombres. Aunque también, se abordan otros muchos asuntos de controvertida aceptación social.

En el año en el que aparece fechada esta obra —1979— ya se había producido el proceso de recuperación de la palabra en el teatro. La importancia de la obra vuelve a recaer en el texto dramático. Debido a esto, Arrabal mezcla en su composición diferentes técnicas que ya habían estado presentes, previamente, en su teatro como el «absurdo, ritual, revista, bufo y tragedia» (Torres Monreal, 1981: 49), los cuales, al combinarse, permiten que la obra se cargue de una gran riqueza textual. Además, aparece el recurso del metateatro, es decir, se habla «del teatro en el teatro o del teatro del teatro» (Torres Monreal, 2009: 99) porque uno de los objetivos que persiguen los protagonistas es el de crear una pieza dramática perteneciente al llamado género de revista<sup>42</sup>. El hecho de que los protagonistas elaboren una obra de este tipo no es casual, ya que el dramaturgo, con este pretexto, incluye canciones que él mismo se inventa que permiten romper, en ciertos momentos, con la tensión dramática. Otro punto destacado de esta obra es que no se divide en actos, sino que toda la acción transcurre de forma consecutiva. Aunque podemos señalar como inicio y fin de las escenas la entrada y salida de los diferentes personajes en el escenario. Esta pauta es fácil de seguir porque, a pesar de que la obra la conforman un

---

<sup>42</sup> El género de revista es un subgénero teatral que procede de la comedia. En él se compagina la música, el baile, el canto, el humor, el erotismo y la sátira. Podríamos decir que se trata de un género parecido al burlesque o al cabaret.

total de diez personajes, en escena aparecen en parejas. Como consecuencia, el montaje puede estar representado por dos únicos actores y actrices que encarnarían los diferentes papeles. En definitiva, Arrabal crea una pieza teatral provocadora, reivindicativa, absurda y excéntrica. Como manifiesta Berenguer (1983: 8): «Cultiva la difícil y solitaria flor de la provocación, siempre expuesta a las tempestades de los vientos que va creando».

### 8.1.1. Breve resumen de la obra

En *El rey de Sodoma* «se combinan dos planos narrativos en los que se nos expone la historia del travesti y la elaboración de una revista musical» (Torres Monreal, 2009: 99). Toda la acción transcurre en el mismo espacio: en Madrid, concretamente en el salón del piso de Salomé. Esta se gana la vida como proxeneta o, como a ella le gusta llamarlo, consejera financiera:

SALOME (*profesora*).— Varias personas me han elegido como, digamos, «consejera financiera». Soy yo la que me encargo de administrar TODO lo que ganan.

MARCO.— ¡Ah! ¿Romeo no es el único que trabaja para usted?

SALOME (*ofendida*).— Pero, ¿por quién me tomas? Por el momento seis mozos de fortuna bregan como sotas y me rinden lo necesario: nunca menos de tres clientes por día. Romeo es uno de ellos, al que concedo, sin embargo, el privilegio de compartir mi techo. (Arrabal, 1983: 45)

Allí, también vive Romeo que trabaja para ella como prostituto. Además, mantienen una relación. Todo parece indicar que Romeo está enamorado de Salomé, pero ella simplemente se provecha de esta situación. Aunque Romeo, a su vez y aparentemente a escondidas, también tiene una relación amorosa con Marco:

ROMEO.— ¡Miau! ¡Miau!... ¡Marco!... ¡Miau! ¡Soy tu gatita! (*Amorosísimo.*)  
¡Marco!... ¡Prenda mía!... Dios mío no me digas estas cosas que me desmeleno, que me desmorono... Pienso en ti día y noche... Pero... Nuestra relación no tiene sentido... ¡Es imposible!... Marco: no puedo ser tuyo... Pertenezco ya a una mujer, Salomé..., y a ella también la quiero... ¿Por qué Dios me ha dado este castigo?... querer al mismo tiempo a dos personas... Qué desgracia la mía... (Arrabal, 1983: 16)

En el momento en el que se sitúa la acción, Romeo es el chico más cotizado de todos los empleados que tiene Salomé. A este no le falta el trabajo y lo conocen con el apodo del Rey de Sodoma.

Mientras ambos protagonistas ensayan las canciones que dan forma a la obra que están escribiendo, reciben la visita de varios personajes. En primer lugar, entra en escena Saba, un travesti que trabaja para Salomé y, como tal, va a pagarle la parte correspondiente de lo que ha ganado. Además, está enamorado de ella. Después, aparece el Señor Gedeón, el padre de Romeo, cuyo objetivo es que su hijo se case con Salomé y dé, así, un braguetazo porque esta posee, indudablemente, más dinero que ellos. A continuación, se presenta Benjamín, el bedel, que busca, por primera vez, los servicios de Romeo. En su lugar, desafortunadamente, se encuentra con el Señor Gedeón, que ignora por completo el trabajo de su hijo, y lo confunde con él. Esta equivocación provoca un juego constante de dobles sentidos sexuales inintencionados por parte de los dos personajes:

SEÑOR GEDEON.— (*Encantado.*) Dígame. ¿Cómo puedo echarle una mano?

BENJAMÍN.— (*Sofocándose.*) ¡Una mano!... (*Soñador.*) ¡Una mano!... Hágame el número inglés... ¡completo!

SEÑOR GEDEON.— Me quedo en ayunas... La verdad que no le entro.

BENJAMÍN.— Se va a enfadar... tiene razón... Ríñame... insúlteme... Y ya verá cómo me entra... hasta el gaznate... (*Implorando.*) Hágame el recorrido completo... seré su inglés.

SEÑOR GEDEON.— No me hable... los odio por lo de Gibraltar.

BENJAMÍN.— ¡Pégume! Se lo merecen. Quítame los mocos.

SEÑOR GEDEÓN.— ¡Señor!

BENJAMÍN.— Con su bastón. ¡Mídame las costillas!

SEÑOR GEDEÓN.— ¿Con qué caballero?

BENJAMÍN.— ¡Con la fusta! Crúceme la cara, sacúdame el polvo.

SEÑOR GEDEÓN.— No he traído el cepillo.

BENJMÍN.— Necesito una mano de coces.

SEÑOR GEDEÓN.— Dice usted unas cosas que... que mi lengua tiene que dar diez vueltas en la boca antes de responderle. (Arrabal, 1983: 29-30)

Benjamín, tras alcanzar al clímax, da por concluida su primera sesión y se marcha. Debido al calor que se ha generado en el domicilio, aparece Meriba, la bombera, dispuesta a apagar el fuego. Ante su belleza y sensualidad, el Señor Gedeón queda totalmente prendado y se le insinúa. Meriba, haciendo caso omiso a las palabrerías de este, tras comprobar que realmente no se había incendiado nada, se marcha. Cuando los dos personajes salen de escena, se presenta la monja Rebeca del Amor de Dios que también

pretende contratar a Romeo y sus habilidades, pero, en este caso, su objetivo es acercarse a Dios a través del amor físico. Tanto ella como su congregación pretenden usar las dotes del Rey de Sodoma para conseguir nuevos fieles:

REBECA.— [...] Escuche mi proposición: deseamos que siga haciendo su vida como en el pasado... pero cuando su cliente llegue al orgasmo, usted le explica que esa sensación es sólo un don de Dios. Y que el amor total, sexual y divino lo podrá hallar en nuestra comunidad.

ROMEO.— Ahora comprendo: ser un cebo para su convento.

REBECA.— Como lo somos todas nosotras.

ROMEO.— Vamos, que lo pasan teta.

REBECA.— Naturalmente: Dios es amor y felicidad. La tristeza y la amargura son las armas del Diablo. Sólo son desgraciados los que no ríen y no gozan... porque están dejados de la mano de Dios. (Arrabal, 1983: 40)

Posteriormente, entra Marco, el amante de Romeo, que ha sido citado allí por Salomé tras descubrir que se quedaba con parte de su dinero. El propósito de ambos es el de enriquecerse a toda costa, así que se compinchan para llevar a Romeo a Casablanca — Marruecos— donde será castrado. De este modo, estará más cotizado en el mercado y los clientes pagarán más por sus servicios. Una vez cerrado el trato, acude a la casa Omar, el policía, con la intención de poner una denuncia debido a las altas temperaturas que se dan continuamente en el domicilio. Ante su gran atractivo, Salomé enloquece de pasión, no lo quiere dejar escapar y corre tras él. Finalmente, se produce la única gran escena romántica de la pieza al aparecer en escena Elisa, la hermana de Salomé, la cual nada tiene que ver con ella. Nada más ver a Romeo, ambos se enamoran perdidamente encontrando así el amor verdadero y poniendo fin a la vida lasciva de este.

### 8.1.2. Personajes

En la obra aparecen un total de diez personajes y cada uno posee unas características físicas y psicológicas propias que los diferencian de los demás. Algunos de ellos, con su propio nombre ya adelantan ciertos rasgos de su personalidad como es el caso de Romeo. Este, que hace una clara referencia al personaje del mismo nombre de la obra *Romeo y Julieta* de Shakespeare, se presenta como un galán atractivo y enamorado que «ejerce el oficio más viejo del mundo» (Arrabal, 1983: 9), es decir, la prostitución. A pesar de definirse como galán, no encarna la figura del prototipo de masculinidad tradicional, es

decir, no simboliza a un hombre varonil, extremadamente seductor que atraía solo a las mujeres, sino que Romeo también atrae a personas de su mismo sexo. Además, se distancia de ese estereotipo al presentarse como un personaje bisexual, pues mantiene una relación sentimental con Salomé y Marco al mismo tiempo. Principalmente, su vida se guía según dos pilares: la solidaridad y el amor, lo que lo convierte en un personaje vulnerable que vive sometido a la persona amada, en este caso, Salomé que representa la figura dominante. Esta situación también proviene del juego sadomasoquista que ambos comparten. Por un lado, uno «adopta frecuentemente el papel de esclavo y se degrada, según sus fantasías, al nivel de un animal que se mueve a cuatro patas (perro, caballo, vaca o elefante) deseando que lo traten como tal» (Pujante González, 2020: 544), mientras que el otro es el que posee todo el poder y controla la situación. Para Romeo, el amor está por encima de todo y no duda en hacer cualquier cosa para no perderlo, por eso, también es un personaje sumiso. Un ejemplo de ello se muestra cuando Salomé lo manipula psicológicamente para que acceda a someterse a la operación de castración a la que él, en un principio, se había negado:

SALOME.— Pero... ¡ya no me quieres!

ROMEO.— ¡Con locura!

SALOME.— ¿Por qué te niegas entonces a arrancar el último obstáculo que se alza en el camino de nuestra felicidad? ¿Qué te importa a ti operarte o no?

ROMEO.— Claro que me importa... es una operación para toda la vida (*Larga pausa.*) Pero... si tú me lo pides...

SALOME.— Aceptas a regañadientes... ¿piensas en otra persona? ¿Me eres fiel?

ROMEO.— Sólo pienso en ti.

SALOME.— Entonces... opérate y así seremos dichosos para siempre.

ROMEO.— Vida mía. Bésame. (Arrabal, 1983: 52)

A partir de este diálogo, corroboramos que el personaje de Salomé representa una figura opuesta a la de Romeo. De nuevo, su nombre marca el carácter del personaje. Este es de origen bíblico y hace referencia a «la que decapita o desviriliza al hombre» (López Sancho, 1983a: 63), es decir, a la castradora porque en la Biblia es Salomé la que recibe en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista cuando lo decapitan. Trabaja como proxeneta, por lo que representa la figura de autoridad frente a Romeo y el resto de sus trabajadores. Posee un control absoluto sobre los demás, es controladora, manipuladora y chantajista:

SABA.— Fuiste tú la que me pediste que me castrara.  
SALOME.— ¿Me vas a pasar la factura? ¿A mí, precisamente a mí, que siempre he obrado por tu bien?  
SABA.— Afirmaste que si no me operaba no me volverías a ver... sólo por eso me vi obligada a hacerlo.  
SALOME.— *(En el colmo de la inocencia.)* ¿Y es que no te veo? ¡Quién te oiga!... Además ten en cuenta que soy una mujer libre y no tengo ninguna obligación contigo.  
SABA.— En Casablanca... me cortaron el pene y los testículos... Luego me abrieron por delante... *(Patética.)* Acepté la operación tan solo pensando en nuestro amor.  
SALOME.— No te obligué a nada.  
SABA.— Me lo pediste.  
SALOME.— Tan sólo, por tu bien, te lo sugerí.  
SABA.— Me lo exigiste, reconócelo.  
SALOME.— Estoy hasta la coronilla de oír tus reproches... Si no me quieres ya, me lo dices... y no nos volvemos a ver.  
SABA.— *(Asustadísima.)* ¡Oh! No, amor mío... No puedes imaginarte lo feliz que soy cuando tengo la dicha de pasar unos instantes contigo... Paso la semana pensando en todo lo que me has dicho... (Arrabal, 1983: 22)

No duda en recurrir a ciertas artimañas para engatusar a los demás y usarlos en su propio beneficio porque lo único que le importa es ella misma y el dinero:

SALOME.— Es la Bolsa... Pásememe con el señor Moscardó... ¡Don Julián!... Soy Salomé... Cuál es la temperatura... Dícteme, tomo nota... ¿Minas de Río Tinto?... ¿Banesto?... ¿Papelera Española?... ¿Peñarroya?... ¡Qué desastre...! Véndame los dólares y cómpreme francos suizos... ¿Cómo respira Wall Street?... Me lo temía; lo había leído esta mañana en el Financial Times... ¡Qué época! No se puede confiar en nada ni en nadie... Le llamaré más tarde, pero protéjame comprándome en Tokyo diez lingotes de oro... Buenas tardes, don Julián. (Arrabal, 1983: 19-20)

Como indica Arrabal (1983: 9) al inicio de la obra en la descripción de los personajes, Salomé es una «mujer conocedora de las flaquezas del corazón humano... pero ignorando las suyas». Ella sabe que lo que hace vulnerable al hombre es el amor y, como tal, utiliza esas emociones que otros sienten hacia ella para manejarlos a su antojo. Sin embargo, todo cambia cuando aparece en escena Omar, el policía, que al representar una figura de autoridad superior a la suya queda totalmente eclipsada:

SALOME.— ¡Señor guardia!... ¡Señor guardia!... *(para ella.)* Se ha ido: pobre de mí, ¿qué voy a hacer sin él?  
*(Va a la ventana y la abre)*  
SALOME.— ¡Señor guardia!  
VOZ DE OMAR.— Dígame señorita.  
SALOME.— ¡Le quiero! ¡Le amo!

VOZ DE OMAR.— ¿Cómo dice?

SALOME.— Le amo con locura.

VOZ DE OMAR.— Señorita, está usted provocando un escándalo en la vía pública.

SALOME.— Me importa un rábano. ¡Le quiero! Espéreme. Bajo ahora mismo.

VOZ DE OMAR.— Cállese: tome una taza de tila.

SALOME.— Espéreme. Lléveme a su comisaría y enciérreme en su corazón.

(Arrabal, 1983: 56-57)

Por su parte, de los personajes secundarios destacan tres que no solo tienen más peso en la historia, sino que también presentan unas características más complejas. Uno de ellos es Saba, el travesti, que es otro de los trabajadores de Salomé, por lo que también se dedica a la prostitución. Como se describe en la obra, tiene «un corazón que no le cabe en el pecho» (Arrabal, 1983: 9), lo cual hace que se asemeje, en cierta medida, a Romeo. Además, ambos comparten el amor dependiente que sienten hacia Salomé. Saba también hace todo lo que esta le pide para que no la abandone, es más, llega a castrarse por ella a pesar de que tampoco quiere hacerlo. En definitiva, es un personaje débil, sumiso, que incluso sufre un maltrato verbal por parte de su amada:

SABA.— [...] Todo lo hice pensando en ti... Bésame.

SALOME.— ¡Besarte! So guarra... Y serías capaz... Con esa boca que Dios sabe dónde la metes...

[...]

SABA.— ¡Me gustaría tanto... verte todos los días!

SALOME.— ¡Furcia!

SABA.— ¡He hecho tanto por ti!

SALOME.— (*Fuera de sí.*) ¿Qué coño has hecho por mí? (*Furiosa.*) ¡Habrás visto semejante caradura! (Arrabal, 1983: 21)

Después, aparece el Señor Gedeón que es el personaje que más difiere con el resto porque es un señor mayor de unos setenta años que, además, vive en un pueblo, concretamente, en Ciudad Rodrigo<sup>43</sup>. De nuevo, Arrabal recurre a un nombre bíblico. Gedeón hace referencia a uno de los cinco jueces hebreos que liberaron al pueblo judío en el Antiguo Testamento, por lo que es considerado un guerrero o un destructor. En la obra, este rasgo se aprecia en su carácter, ya que tiene una personalidad fuerte y luchadora. Se dice de él que «parece emerger del siglo XIX» (Arrabal, 1983: 9), por lo que va a representar el estereotipo de persona de avanzada edad que vive lejos de la modernidad y que permanece estancada en la tradición. Esto explica, por ejemplo, que le preocupen las habladurías que

---

<sup>43</sup> Al aportar este dato, aparece la voz personal del dramaturgo, pues pasó su infancia en este municipio. Puede que el personaje esté inspirado en esas personas de la tercera edad que vivían allí.

la gente del pueblo pueda hacer sobre él o su hijo. Es muy característica su forma de hablar, ya que continuamente emplea refranes:

SEÑOR GEDEON.— No, por favor... Lo que quiero decir es que temo lo que puedan decir... ya no tanto en Ciudad Rodrigo como en Vitigudino donde la gente es muy descarada y deslenguada. «Quien malas mañas ha, tarde o nunca las perderá». [...]

SEÑOR GEDEON.— «A todo hay maña, sino a la muerte». ...Si supiera como me devano los sesos pensando en el porvenir de mi hijo... Una unión estable con usted... duradera... oficial... como Dios manda... le aseguraría... y me aseguraría... Yo a mi edad... Pero no olvide: «buey viejo, surco derecho». (Arrabal, 1983: 26)

A diferencia del espíritu moderno que impregna la obra, el Señor Gedeón, debido a esa mentalidad tradicional, tiene un lado machista que deja al descubierto cuando aparece Meriba:

SEÑOR GEDEON.— (*Irónico.*) Así que ahora en Madrid... para los fuegos, bomberas. (*Socarrón y reaccionario.*) Y fíjese que en Ciudad Rodrigo dicen «la mujer aseada, la cama hecha y la cabeza tocada».

MERIBA.— ¿No le gusta mi casco?

SEÑOR GEDEON.— No sólo el casco. (Arrabal, 1983: 34)

Este ignora lo que ocurre verdaderamente en esa casa, pero sabe que Salomé tiene bastante dinero. Así, se descubre que es un individuo interesado en sí mismo y aprovechado porque busca, sobre todo, que Salomé y Romeo se casen para vivir a costa del dinero de esta. Finalmente, el tercer personaje secundario es Marco, el amante de Romeo. Es un individuo al que le gusta cuidar su apariencia pues va «vestido a la última moda de París» (Arrabal, 1983: 9), aunque intenta beneficiarse de otros. Esto lo vincula a Salomé pues también aprovecha el amor de Romeo para enriquecerse a su costa:

ROMEO.— [...] Oh, Marco, pedazo de mi alma... Sí, sí... No te preocupes te he ganado 15.000 pesetas en el parking... como el pellejo que soy... para ti... ¿Te das cuenta si ella lo supiera?... Pero no temas nada... toda mi vida, a escondidas, mamaré como una pelandusca para que no tengas que trabajar... (Arrabal, 1983: 17)

Aunque, aparentemente, entre ellos existe un amor real, todo cambia cuando el dinero se interpone, pues la avaricia y la codicia acaban teniendo más peso que el amor:

SALOME.— Le propongo algo mucho más jugoso: que se alíe conmigo. Quiero nombrarle mi colaborador.

[...]

MARCO.—Y ¿qué papel juego yo?

SALOME.— Dadas mis ocupaciones, no puedo ir con él a Casablanca para asegurar el punto. He decidido que usted, que tan buenas relaciones tiene con él, le va a acompañar y vigilar, para que en el último momento no nos dé la espantada.

MARCO.— Me mostraré digno de su confianza.

[...]

SALOME.— Una vez castrado, le instala en una pensión-burdel de Larache. ¡Y que se ponga a currelar inmediatamente! Aquí tiene las direcciones y los contactos.

MARCO (*interesado*).— Claro que todo esto me va a suponer una serie de gastos...

SALOME.— Será retribuido como se lo merece. Recibirá el veinte por ciento de lo que gane Romeo en su lupanar de Larache.

[...]

MARCO (*mercantil*).— ¡Excelente inversión! (Arrabal, 1983: 46-48)

El resto de personajes secundarios se definen, principalmente, por las profesiones a las que se dedican. Benjamín, de unos cuarenta años, es el bedel de las Cortes y se presenta como un individuo introvertido que por culpa de su timidez ha vivido todos esos años en la más absoluta ignorancia, sobre todo, en lo referente al ámbito de la sexualidad:

BENJAMIN.— Por favor trátame con cuidado... con dulzura... soy tan tímido...

SEÑOR GEDEON.— Seguramente no se da cuenta...

BENJAMIN.— ¡Es la primera vez!

SEÑOR GEDEON.— Pues para mí como si fuera...

BENJAMIN.— La primera vez... y me pago nada menos que el rey de Sodoma... pensará que soy un desconsiderado.

SEÑOR GEDEON.— «Por el dinero, baila el perro».

BENJAMIN.— Me siento como una ovejita en presencia del lobo (Arrabal, 1983: 29)

Meriba, por su parte, trabaja como bombera y representa la figura de la mujer actual, empoderada y feminista. Se presenta como una gran profesional que, además, lucha y reivindica la presencia de la mujer en todos los ámbitos profesionales. Incluso, no duda en enfrentarse a los comentarios machistas del Señor Gedeón:

SEÑOR GEDEON.— (*Sudando, emocionado.*) No siga, señora... estos detalles me acarician muy dentro... y a mi edad no estoy para muchos trotes...

MERIBA.— No apreciamos las alusiones machistas. Entonces nada amenaza arder su piso.

SEÑOR GEDEON.— (*Gastándose una broma de su tierra.*) Sí... una cosa... que está en mi entropierna.

MERIBA.— (*Furiosa.*) Ya empezamos.

SEÑOR GEDEON.— (*Feliz.*) Me refiero a mi mechero de yesca.

MERIBA.— Adiós señor Gedeón. El cuerpo de bomberas está a su disposición.

SEÑOR GEDEON.— ¡Y el mío! Adiós señora.

MERIBA.— Adiós rey moro del neolítico. (Arrabal, 1983: 34)

Rebeca del Amor de Dios, la religiosa, rompe completamente con el estereotipo que tenemos asignado a las monjas católicas. En ella no existe la pureza ni la castidad porque la relación que se establece con Dios también ha cambiado. Se trata de una misionera que va buscando nuevos fieles que se adhieran a su congregación a través del sexo. Omar, el policía, es autoritario lo que provoca que se explote al máximo su masculinidad. También, es un profesional en su trabajo pues no cede antes las insinuaciones y declaraciones que le dedica Salomé:

SALOME (*encelada*).— Estoy tan... turbada.

OMAR.— ¡Tranquila!... Que estoy de servicio.

SALOME.— Pero eso no quita para ser un hombre... (*Chocheando*.), y yo ¡una mujer!

OMAR.— No intentará corromper o peor aún, sobornar a un funcionario... y, ¡de Lugo!

SALOME (*pícaro*).— No se me ocurriría.

OMAR.— Pues deje de mirarme como lo hace... porque uno tampoco es de acero... aunque sabe controlarse.

SALOME.— Para qué controlarse... sólo hay una vida.

OMAR.— ¡Represento la autoridad! (Arrabal, 1983: 54)

Finalmente, el último personaje que aparece en esta obra es Elisa, la hermana de Salomé que representa su antítesis. Se la describe como «romántica, católica y con tirabuzones. Un angelito caído del cielo en este mundo dejado de la mano de Dios» (Arrabal, 1983: 10). Es un personaje virginal, puro, inocente, que incluso tiene un cierto aire añinado e infantil. Se podría asemejar a un ser divino que ha sido enviado para rescatar a Romeo del infierno y del mundo de pecado en el que vive, utilizando como única arma el amor:

ROMEO.— Ya no podría vivir sin pronunciar tu nombre, sin acariciar el hilo de oro de tus cabellos, sin sentir, embriagado como una esponja, el perfume secreto de tu aurora, sin oír el soplo de tu soplo...

ELISA.— Estoy tan emocionada... Yo también te quiero. Me estremeces con tus trinos: terciopelo de voz y de esperanza. Te posas en la noche de mi alcoba y me ciñes con el cristal del espejismo... Eres el arquitecto que me enseñará a amaestrar la muerte y a confundir la mentira.

ROMEO.— Ya no existirá, para nosotros, ni la muerte, ni la mentira.

(*Se besan apasionadamente.*)

ROMEO.— Sobre la amapola de tus mejillas sueña el amor; el frenesí columpia la espuma sobre tu cuerpo. Mi pupila es la diana adonde se dirigen las flechas de Eros, con sus puntas tan preciosas... El Hijo de Venus, cansado de asaetar, olvida que está

ciego y desnudo. Pero tú me vistes al fin la pureza para que mis ojos contemplan mi propio renacimiento. (Arrabal, 1983: 61-62)

### 8.1.3. Temas clave

Como apunta García Lorenzo (1975: 142), «el teatro de Arrabal [...] supone una rebelión ante el mundo de hoy, [...] negándose a aceptarlo y, sobre todo, a ser incluido en sus tradicionales mecanismos». Por esto, en *El rey de Sodoma*, el dramaturgo saca a la luz diversos temas que habían estado ocultos porque se consideraban demasiado escandalosos o provocativos y, aunque la sociedad tuviese conocimiento de ellos, no se habían tratado con libertad y menos en el teatro. El principal problema que saca a relucir en esta obra es el tema de la prostitución y todo el movimiento económico que ello conlleva. No obstante, no lo presenta como un problema con el que hay que acabar terminantemente, sino que se limita a reflejar la realidad. Muestra como dentro de «este contexto mercantil, donde todo se compra y se vende, donde uno vale según lo que posee, las prácticas y los actos sexuales, sean del tipo que sean, no son ni sucios ni bestiales, sino un simple acto de consumo» (Pujante González, 2020: 536). Además, decide mostrar la prostitución del hombre, probablemente para resaltar el tema que quiere abordar, ya que es la menos habitual.

Asimismo, rompe con otros patrones tradicionales arraigados desde años atrás y que se seguían defendiendo en ese momento, al presentarlos desde otro punto de vista más contemporáneo. Siguiendo esta pauta, el primer tema con el que nos topamos es el intercambio de roles entre hombres y mujeres. Aquí, la mujer toma el mando de autoridad y poder frente a un hombre débil y sumiso. A ella se la toma en serio porque sabe valerse por sí misma, mientras que hay que preocuparse por el hombre al que hay que proteger y cuidar. Por tanto, podemos apuntar que Arrabal se aleja de la idea patriarcal que sitúa a la figura del hombre en un nivel superior a la de la mujer, e impregna la pieza de ciertos matices feministas. Con el personaje de Salomé a la cabeza, se demuestra que la mujer tiene las mismas capacidades que el hombre para ejercer la profesión que quiera de forma libre y, sobre todo, para ocupar cargos sociales importantes y relevantes. A raíz de invertir los papeles, surgen dos nuevos temas: el matrimonio y la violencia de género. Con respecto al primer punto, ahora es la mujer la que pide matrimonio y lleva al altar a su

pareja, mientras que el hombre es el que necesita casarse para sentirse completo y llegar a ser alguien decente en la vida:

SEÑOR GEDEON.— Tiene razón... Ahora es un buen mozo, bien parecido, atractivo, seductor, lleno de ilusiones y de fundadas esperanzas... pero ¿qué será de él cuando pasen los años?... ¿cuando llegue a los cuarenta años?... ya sabe la crisis que esta edad provoca en los hombres... la inseguridad que les atenaza, las dudas que les corroen... Se sienten viejos sin dejar de ser jóvenes, la melancolía les corroe... Imagínese si en ese momento usted le abandonara... Mi Romeo se encontraría solo en la vida, desamparado, sin defensa... Y si al menos yo estuviera a su lado para consolarle... pero no soy eterno.

[...]

SEÑOR GEDEON.— [...] Se lo suplico, pida la mano de mi hijo.

SALOME.— ¿Que me case con él?

SEÑOR GEDEON.— ¡Por la Iglesia!

[...]

SALOME.— ¿Quiere que le lleve al altar? (Arrabal, 1983: 26-27)

Además, utilizando un tono irónico, muestra el ritual materialista cargado de excesos en el que se ha convertido la celebración del casamiento:

SEÑOS GEDEON.— (*Con júbilo y a toda velocidad.*) Con armonium, alfombras y amonestaciones. Con lista de boda, ajuar, pulsera de *pedido*, dote, arras, anillo de boda. Con misa cantada en latín acompañada por un coro de seminaristas, con Dominus-vobiscums y consagración, con bendición nupcial y cortejo de monaguillos, con campanas al vuelo y golpes de pecho, con cálices de sangre de Cristo y ángeles llevando al cielo a las benditas almas del purgatorio, con cadenas de oro, con ceremonia devota y gala festiva, con flores, coronas, coche blanco tirado por ocho corceles andaluces, con los padrinos vestidos de frac, los amigos del novio excitados y los de la novia llorando... (Arrabal, 1983: 27)

Por otro lado, la violencia de género marca toda la obra desde el inicio. De nuevo, es la mujer la que ejerce el poder y por tanto, representa el papel de maltratadora. Por tanto, el hombre es maltratado y manipulado como una posesión, como un simple objeto, es más, no solo actúa como un esclavo sino que se convierte en uno al firmar un contrato de propiedad:

SALOME.— Por si no se aclara, le comunico que Romeo es de mi dominio. Aquí tengo, por si le interesa, un contrato, que firmó el propio Romeo y que rubricó con su sangre, que se extrajo de un dedo.

[...]

SALOME.— En este registro de propiedad de lo más legal reconoce que es mi esclavo y que puedo disponer a mi antojo de su cuerpo, de su dinero y de su libertad. (Arrabal, 1983: 44)

En la obra, la violencia ejercida es principalmente psicológica, ya que no se llega a agredir físicamente a la pareja, pero si se la amenaza y chantajea:

SALOME.— (*Enfadada.*) ¿A quién llamabas?

ROMEO.— Oh... Nada... A la Sociedad Protectora de Animales. Quería hacerte la sorpresa de reglarte una gatita.

SALOME.— Te tengo prohibido que hables por teléfono.

ROMEO.— Es la primera vez.

SALOME.— Me vas a obedecer, ¿me oyes? ¿Te has vuelto sordo?... ¿Hablo en el desierto? Te prohíbo terminantemente que llames por teléfono o que hables por la ventana o que te relaciones con cualquiera.

ROMEO.— (*A punto de llorar.*) He roto con todos mis amigos, con la familia. No veo a nadie. Estoy solo. Te he sacrificado toda mi vida. ¿Qué más quieres? (Arrabal, 1983: 17)

Al mostrar la violencia de género desde otra perspectiva, permite que el mensaje impacte más en la sociedad, ya que no es lo usual. Asimismo, ligado a este tema aparecen los celos, los chantajes relacionados con el abandono de la parte maltratadora, el respectivo arrepentimiento y culpa que experimenta la parte maltratada, y el control que se ejerce sobre el otro. Estas relaciones tóxicas siempre tienen un final, en muchos casos concluyen con la muerte, pero aquí, afortunadamente, se crea un final feliz al aparecer en escena lo que podemos denominar como «el amor verdadero». Este, que se presenta como una ayuda divina, es un amor puro, renovador, que saca a la persona maltratada del agujero en el que se encontraba. En este caso, está representado por la figura de un nuevo amor.

Otro de los temas tratados en la obra está vinculado a las inquietudes religiosas del dramaturgo. Concretamente, se muestra una visión renovada del amor profesado a Dios según los ideales del cristianismo. Se produce una reinterpretación de las escrituras en las que se defiende que Dios encarna el amor y la felicidad. Por consiguiente, toda acción que provoque en el hombre alegría, que lo haga reír y disfrutar, es un medio óptimo para acercarse a él. Por tanto, el sexo por placer es aceptado por Dios, al igual que cualquier otra actividad de tipo sexual que se pueda realizar, por ejemplo el sadomasoquismo. Así, desecha las ideas cristianas de castidad y de mantener relaciones heterosexuales únicamente para procrear, ofreciendo una idea más libre de la religión. En definitiva, defiende que cualquier tipo de amor es divino:

REBECA.— (*Indignada.*) ¿Quién se atreve a sostener que el amor físico es un pecado?

ROMEO.— Por mí, como si lo declaran virtud teologal.

REBECA.— Mejor aún: fuente engendradora de fe, de esperanza y de caridad. (*Científica*.) Dígame: cuando seduce a un hombre y tiene con él contactos bucosexuales o introduce en su trasero su falo en erección, ¿qué sensación experimenta su enquillostrado? No sea timorato.

ROMEO.—...Tengo la impresión de que... sienten una emoción... un placer... ¿cómo diría?

REBECA.— ¡¡¡Divino!!!

ROMEO.— También se le puede llamar así.

REBECA (*definitiva*).— Sólo se le puede llamar así.

ROMEO.— La verdad es que se ponen tan frenéticos que desvarían.

REBECA.— Como que están en pleno arrebató, en pleno éxtasis, como Santa Cecilia frente a los leones. Dígame, ¿y para usted qué es la eyaculación o el orgasmo?

ROMEO.— (*Aturdido*.) ¿Me pide una definición?... es que...

REBECA.— Lo ve; no puede definirlo de una forma racional... porque el orgasmo no se puede ni medir ni pesar... es puramente ESPIRITUAL... Es un milagro de Dios: la prueba de que existe. (Arrabal, 1983: 39)

De igual forma, en la obra destaca la libertad con la que se afrontan dos realidades tan ocultas y repudiadas hasta el momento como son la bisexualidad y la transexualidad. «El autor siempre ha mostrado un interés particular por esas prácticas y manifestaciones de la sexualidad condenadas por la religión y los dogmas de la sociedad biempensante, al menos en el ámbito público» (Pujante González, 2020: 541). Para Arrabal, «todas las formas y manifestaciones de la sexualidad son propias del ser humano» porque es un «ser “deseante”» (Pujante González, 2020: 541). En la obra, Romeo es bisexual y muestra sin tapujos el amor que siente por un hombre, Marco, y por una mujer, Salomé. Por su parte, la transexualidad no parte de los intereses de los propios personajes que sintiéndose del sexo opuesto deciden voluntariamente operarse, sino que se ven obligados a ello aunque no lo sientan así. Se convierte en un proceso destinado al enriquecimiento económico donde no se tiene en cuenta la opinión de los que van a ser intervenidos porque son simples esclavos. Aun así, se abre una puerta que hasta entonces nadie quería reconocer. Además, se hace hincapié en el hecho de que la mayoría de personas transexuales en esa época, al no ser aceptadas por la sociedad, acababan dedicándose a la prostitución. Por último, al trasladar a los pacientes hasta Marruecos para que pudieran ser intervenidos, se acentúa la brecha que separaba a la España tradicional de los avances que se iban consiguiendo en otras partes del mundo.

Finalmente, en las canciones que los personajes componen para la obra que están escribiendo, se recogen otros puntos trascendentales de la historia contemporánea del siglo XX. En su mayoría, se abordan graves problemas que afectaron a la población a nivel

mundial donde el tono irónico y la comicidad envuelven los versos y permite suavizarlos. Concretamente, cantan sobre la bomba atómica que asoló Hiroshima y la culpa que tuvo Einstein de su creación; el posible suicidio de Hitler y Eva Brown; la aparición de la Virgen de Fátima; y también proponen, para futuras canciones, centrarse en el hundimiento del Titanic y la figura de Sigmund Freud. Así se plasma, por ejemplo, la catástrofe de Hiroshima que, además, da comienzo a la obra:

ROMEO.— (*Cantando.*)  
¡Hirosima!  
¡Qué degollina!  
¡Hirosima,  
Numantina ruina!  
Tus occisos, despanzurrados  
y tus finados atomizados...  
[...]  
(*Romeo cantando.*)  
Se alzarán, entumecidos,  
más cantarán agradecidos,  
y aclamarán enorgullecidos  
a la bomba que supo hacer  
un cementerio en un santiamén. (Arrabal, 1983: 11)

#### 8.1.4. Ficha técnica de la representación

Antes de adentrarnos en el análisis de la puesta en escena de *El rey de Sodoma*, es interesante tener en cuenta la ficha técnica de la representación para conocer la fecha y el espacio donde tiene lugar, y quiénes son los profesionales que trabajan en ella. La representación teatral que se va a analizar fue estrenada el día 25 de mayo del año 1983 en el Teatro María Guerrero de Madrid<sup>44</sup> y estuvo dirigida por Miguel Narros<sup>45</sup>, uno de los directores teatrales más importantes de la escena española contemporánea. Tuvo una

---

<sup>44</sup> El Teatro María Guerrero es uno de los más importantes de Madrid. Allí, el Centro Dramático Nacional tiene una de sus sedes, mientras que la segunda se encuentra en el Teatro Valle-Inclán.

<sup>45</sup> Miguel Narros fue uno de los directores teatrales de referencia del siglo XX. No solo llevó a escena grandes obras del teatro nacional e internacional sino que, además, fue director del Teatro Español de Madrid a finales de los años 60 y volvió a repetir dicho cargo a finales de los 80. A lo largo de su trayectoria profesional, recibió numerosos premios, entre ellos el Premio Nacional de Teatro, que consiguió en dos ocasiones.

duración aproximada de dos horas, por lo que desde la dirección se decidió realizar un breve descanso a mitad de la función. Así, la obra quedó dividida en dos actos<sup>46</sup>.

En este montaje trabajaron, únicamente, dos actores que interpretan a todos los personajes. Por un lado, nos encontramos con el actor José Luis Pellicena que hace el papel de Romeo, Saba, Señor Gedeón, Marco y Omar; y por otro lado, la actriz Yolanda Farr encarna a Salomé, Benjamín, Rebeca del Amor de Dios, Meriba y Elisa. Finalmente, a nivel técnico participaron varios profesionales: Ángel Berenguer —exposición—, Miguel Narros —figurines—, Francisco Vidal —ayudante de dirección—, Mariano Díaz —música—, Andrea D’Odorico —escenografía—, Arnold Taraburelli —coreografía—, Ana Lacoma —vestuario—, Antonio Gallego —jefe de sonido—, Guillermo Nieto —jefe de maquinaria—, Francisco Pérez Collado —jefe de electricidad—, Antonio Gutiérrez —jefe de utilería—, Encarnación Díez y Teresa Cruz —sastrería—, María Luz de la Morena —peluquería—, José Burgos —apuntador—, Eduardo Lalama —regidor—, Mateos —atrezo—, Enrique López —realización escenográfica—, Enrique y Néstor —realización caracterizaciones— y Juan José Granda —coordinación técnica—. Por último, a pesar de que en ese momento todavía existía cierto escepticismo hacia el estreno de las obras de Arrabal, esta representación, que lleva a cabo el Centro Dramático Nacional, consigue mantenerse en cartel durante un par de semanas.

#### 8.1.5. Análisis semiótico de la representación

##### 8.1.5.1. *Puesta en escena*

El espacio escénico del Teatro María Guerrero sigue el estilo del teatro a la italiana. Por tanto, la distribución de la sala se divide en dos partes: el escenario sobre el que se actúa, y el patio de butacas donde se sitúa el público. Sin duda, las diversas formas en las que se puede organizar una sala influyen, de una forma u otra, en la presentación de una obra. En este caso, el actor y el espectador están claramente separados y distanciados respetando cada uno el lugar que le corresponde. Además, la disposición del espacio

---

<sup>46</sup> La división de la obra en dos actos es excepcional de esta representación debido a la extensa duración de cada una de las partes. Sin embargo, en el texto dramático escrito por Fernando Arrabal no aparece indicada ninguna pausa en la acción sino que la historia es consecutiva.

escénico permite que se empleen unas técnicas escenográficas que difícilmente se podrían llevar a cabo en otros sitios. Por ejemplo, en esta representación se eleva el telón que hay en el fondo del escenario, el cual está pintado y cumple la función de pared de la casa de Salomé, para mostrar otras imágenes. También, es intercambiado por otro panel en el que se muestra una decoración diferente. Incluso, desde el peine del escenario baja un columpio rodeado de bombillas encendidas donde se sube algún personaje. Por último, el escenario aparece dividido en dos alturas separadas por dos largos escalones.

La acción dramática tiene lugar siempre en el salón del piso de Salomé. La decoración que se plantea sigue la línea pictórica del Pop Art utilizada por el pintor español Eduardo Úrculo, con la que se consigue crear un espacio colorido en el que la modernidad del momento está presente. La influencia de Úrculo, sobre todo, se refleja en el estampado de papel que cubre la pared de la habitación, ya que, siguiendo su tendencia de dibujar el cuerpo femenino, aparecen pintadas de forma sugerente partes del cuerpo de una mujer. En particular se distinguen dos piernas, un busto semidesnudo y varios labios rojos. En la escenografía se utilizan colores de tonos cálidos y el blanco, pero existe un predominio del rosa pastel. Por ejemplo, se encuentra en la pared; en el suelo, el cual aparece cubierto por una gran alfombra de pelo; y en algunos objetos como las sillas o las puertas con espejos situadas en los laterales del primer término y que se utilizan, en ocasiones, para entrar y salir de escena. Aparte de estas dos puertas, hay una tercera que se encuentra en el centro del escenario en tercer término, y es utilizada como el gran portón de la casa que da al rellano del piso y comunica con el tramo de escaleras que llevan a la calle. Por tanto, por aquí entran todos los personajes que no viven allí.

Desde el inicio de la obra, sobre el escenario aparecen varios accesorios con los que los personajes van interactuando durante el desarrollo de la historia: un par de sillas, un perchero y una cama situada en el centro derecha. Por tanto, con esta decoración se muestra una casa muy cuidada y que pertenece a una persona joven que, probablemente, se dedica al mundo del espectáculo o se comporta como si fuese una gran estrella. Esta idea se refuerza cuando, al comienzo de la obra, aparece Salomé bailando con dos grandes abanicos de plumas. Otro de los accesorios que se emplea en escena mientras ensayan una canción, es una pequeña imagen de la Virgen colocada sobre una mesa que simula un trono. Sin embargo, el elemento más importante y al que los personajes recurren

constantemente es el teléfono porque gracias a las llamadas que realizan o que reciben va progresando la trama.

La iluminación se mantiene constante en prácticamente toda la obra. Se utiliza una iluminación general de un tono blanco que alumbra todo el escenario y permite al espectador ver todo el espacio completo. Aunque, en ocasiones, se oscurece el tercer término del escenario y ciertas partes del mismo para focalizar la atención en alguna acción en particular sobre la que se quiere hacer especial hincapié. Aun así, destacan tres cambios importantes de luz. El primero, que se emplea cuando alguno de los personajes canta, hace que todo el escenario permanezca a oscuras y lo único que está iluminado son los actores, a los cuales les sigue un foco de luz blanca. No solo se centra la atención en ellos, sino que además, se crea el ambiente de un gran espectáculo de Broadway. Además, se encienden unas bombillas que están situadas en los frontales de las escaleras que separan los dos espacios escénicos. Este recurso también se emplea al final de la obra cuando Romeo se enamora perdidamente de Elisa. Aunque en este momento no hay canciones, permite crear un ambiente idílico en el que se ensalza el gran momento romántico de la obra. En el segundo cambio, de nuevo el escenario se oscurece y se enfoca a un personaje concreto, pero la luz es de color azulado. Se utiliza en cuatro acciones concretas: cuando Salomé está disfrutando del dinero y de las joyas que tiene, cuando ensaya su actuación para la obra que están escribiendo y saca la imagen de la Virgen en el trono, cuando aparece la monja Rebeca y por último, cuando se presenta Elisa. Por tanto, se ensalza, por un lado, la avaricia o el deseo irrefrenable por enriquecerse y por otro, la divinidad entendida tanto desde el punto de vista religioso como desde la visión del ser amado como un ser divino. Finalmente, el último cambio se presenta en una sola ocasión, pero es importante señalarlo. Se produce una ráfaga intermitente con la luz general cuando Benjamín alcanza el placer sexual extremo, el clímax. Así, se puede percibir visualmente lo que este personaje está sintiendo en ese preciso momento y además, provoca que el público participe directamente en ello.

#### 8.1.5.2. *Personajes*

En *El rey de Sodoma* se presentan un total de diez personajes que aparecen en escena por parejas, lo cual ofrece la posibilidad de que, únicamente, sean dos actores los que

interpreten a todos. Por tanto, es imprescindible que los personajes estén claramente definidos y tengan unas características físicas muy marcadas que permitan al espectador diferenciarlos sin ningún problema. Para que este objetivo se cumpla, también influyen las características corporales de los actores, es decir, deben tener un aspecto camaleónico que les permita caracterizarse de cualquier forma. Los actores que participan en esta representación son muy similares físicamente: ambos tienen una estatura media, son delgados, nada corpulentos, las facciones del rostro no las tienen muy marcadas y tampoco tienen bello facial. Estos rasgos les permiten interpretar a los dos tanto a personajes masculinos como a femeninos e incluso, se les añade alguna prótesis para que la transformación sea mayor. Igualmente, cumple una función imprescindible el vestuario que se le asigna a cada uno de los personajes.

A lo largo de la obra, Romeo realiza tres cambios de vestuario. Al inicio de la función actúa como maestro de ceremonias y como tal, aparece con una chaqueta de frac negra brillante, un sombrero de copa también negro, unos zapatos de tacón y unas medias de rejilla que le cubren las piernas. Al combinar ropa masculina y femenina podemos comprobar que es un personaje que se viste como quiere, rompiendo así con los estereotipos de género. Además, este vestuario sigue la línea del atuendo típico del cabaret, lo que acompañaría el hilo musical que se interpreta en ese momento. Una vez acabado el número, se cambia sobre el escenario delante de los espectadores, respetando uno de los rituales más importantes para Fernando Arrabal, y se pone un mono largo blanco, una camiseta de tirantas y unas botas. Esta es una ropa más cómoda, natural y menos llamativa que la anterior. Gracias a esto, se establece una separación entre su vida personal y profesional, lo cual influye, además, en su forma de ser y de comportarse en cada caso. El tercer y último cambio se produce al final de la pieza cuando se enamora de Elisa y se convierte en una persona nueva. Otra vez, aparece vestido de blanco, pero ahora lleva un traje de chaqueta y el único elemento que destaca es un pañuelo rojo atado alrededor del cuello. Sin duda, esto está ligado con el cambio que se produce en su forma de ser. El amor lo vuelve un hombre puro, honesto y apasionado. Finalmente, su peinado corto y un poco ondulado es constante durante toda la obra.

A diferencia de Romeo, Salomé aparece siempre vestida de negro, muy elegante, simulando la indumentaria del cabaret. No tiene grandes cambios de ropa aunque en algunas escenas se añade y quita prendas, por ejemplo: se pone una falda de tul negra y

una chaqueta de cuero brillante. Sin embargo, siempre mantiene su ropa principal debajo: un bodi negro con el que se le ven completamente los brazos y las piernas, medias de rejilla, zapatos de tacón negros y una corbata roja que es lo único que le aporta color. Se muestra, así, que es un personaje pasional, sensual y provocador que no tiene complejos a la hora de mostrar su cuerpo. Además, con esta indumentaria demuestra a los demás que tiene una gran seguridad en sí misma, lo que enfatiza su fuerza y poder. En cuanto al peinado, también acompaña esa imagen cabaretera, ya que lo tiene muy negro, liso, cortado hasta los hombros y con flequillo recto.

El personaje de Saba, el travesti, es muy excéntrico y como tal lleva una vestimenta muy llamativa. Se considera una gran estrella e intenta imitar la forma de vestir de las grandes divas del cine clásico como era, por ejemplo, Marilyn Monroe. Por eso, aparece en escena con un vestido rosa brillante. Encima lleva una chaqueta de pelo verde; unos guantes largos le cubren sus brazos, pero dejan al descubierto los dedos en los que lleva varias joyas; su calzado son unos zapatos negros de tacón; y como complementos lleva un sombrero de brillantes, un bolso y unas gafas de sol oscuras. Su pelo es muy rubio, corto y rizado. Aparentemente con este atuendo parece tener bastante dinero, pero no es así porque lleva algunos elementos que delatan su ardid y desvelan cierta precariedad, como pueden ser los guantes.

Por su parte, el señor Gedeón rompe con la forma de vestir que hemos visto hasta ahora porque es más sencilla y tradicional. En concreto, lleva unos pantalones, una camisa, un sombrero y una especie de capa que le resguarda del frío. Tampoco utiliza colores llamativos, sino que el negro es el color principal a excepción de una bufanda marrón que lleva alrededor del cuello. De esta forma, queda visiblemente marcada la diferencia entre los personajes que viven en la ciudad a los que les gusta ir a la moda, provocar y llamar la atención con su ropa, y aquellos que viven en las zonas rurales de la España profunda donde prefieren la comodidad y pasar desapercibido. Incluso, esta diferencia puede estar vinculada a problemas económicos, es decir, el residir en uno de esos pueblos se puede relacionar con la precariedad de sus habitantes, los cuales viven de la tierra y de los animales, y con ello ganan lo necesario para subsistir. No tienen lujos y por ello, su ropa no es de gran calidad. El pueblo del que procede se presenta como un lugar que sigue anclado a lo tradicional, por lo que a nivel de vestimenta también se ve reflejado. No obstante, en la ciudad ocurre todo lo contrario, es decir, estar a la última

moda es el objetivo principal sobre todo entre los jóvenes. Este personaje también aparece con un bastón y cuando, en alguna ocasión, se quita el sombrero deja a la vista una calva con poco pelo alrededor. Además, es el único que lleva una larga barba rizada de color gris. Con todo ello, se acentúa su avanzada edad frente a la del resto.

El personaje de Benjamín se caracteriza por ser el bedel de las cortes y como tal, aparece con la ropa de trabajo. Así, lleva un traje negro en el que destacan los botones y varias cuerdas doradas que cuelgan desde los hombros de la chaqueta y el pecho. Esta chaqueta, además, es bastante larga y le llega hasta la altura de las rodillas. También lleva unas botas altas negras y sus manos las cubre con unos guantes blancos. No es un personaje muy mayor, pero aun así tiene una gran calva con algo de pelo por la zona de la nuca. Además, usa unas gafas grandes y redondas. Con todos estos elementos, se podría crear la imagen de una persona elegante, de un gran profesional, pero ocurre todo lo contrario, es decir, el personaje se lleva hacia el otro extremo y se crea un individuo extraño que provoca incluso estremecimiento. Finalmente, lo que más destaca es su enorme trasero que deja al descubierto en una de las escenas, lo cual enfatiza que se trata de un personaje cómico.

Algo parecido ocurre con Meriba, la cual se distingue principalmente por su profesión. Esta es bombera y por eso, va ataviada con su uniforme de trabajo. Sin embargo, este personaje, al igual que ocurría con Salomé, se trabaja desde la sensualidad y desde el propio cuerpo femenino, el cual deja al descubierto. Además, al destacar estas cualidades se descubre la seguridad que tiene sobre sí misma. En definitiva, lleva un bodi azul que deja destapados sus brazos y piernas. También, usa unos guantes de protección, unas botas de tacón rojas de cuero que llegan hasta las rodillas, y un casco dorado y rojo en el que lleva dibujada una llama de fuego. Como accesorio complementario, que vuelve a incidir en su profesión, transporta colgado a la espalda un extintor. Su pelo es corto, castaño y rizado aunque apenas se deja ver por el casco.

Como no podía ser de otra forma, la monja Rebeca del Amor de Dios va vestida como tal. Todo su hábito es de color blanco, lo cual se relaciona con la pureza y con la virginidad. No obstante, su castidad es en apariencia porque la congregación religiosa a la que pertenece defiende y practica el acto sexual como medio para llegar a Dios. Esto no solo viene marcado por el texto, sino también por la ropa, ya que este personaje se

despoja de la larga falda y deja al descubierto sus bragas y sus piernas que están cubiertas por unas medias de rejilla negras y unos ligeros. También, rompe con lo establecido al llevar una gran cruz negra de brillantes en el pecho y una cinta negra en la cabeza que sostiene la cofia blanca. Por tanto, se vuelve a mostrar un personaje femenino muy sensual y atractivo que no duda en utilizar su lado más provocador.

Marco es otro de los personajes excéntricos que aparecen en la obra. Viste un traje blanco con chorreras y un broche dorado que se asemeja a los que se usaban tradicionalmente en la corte. Incluso, lleva una capa con volantes que le llega hasta las rodillas y cubre sus manos con unos guantes blancos. Su pelo también es muy llamativo, puesto que tiene una gran cresta rubia con algunos mechones en tonos azulados. Un accesorio esencial, con el que se resalta la comicidad, son unas gafas de buceo que utiliza como una máscara para intentar mantener su identidad en secreto, pero no surte efecto. Además, está ligado con su atuendo, ya que evoca a esas fiestas carnavalescas que se realizaban en palacio. En definitiva, es otro personaje de la farándula que le gusta llamar la atención e ir excesivamente recargado.

A diferencia de los otros personajes donde su profesión se acentúa con su ropa, con Omar, el policía, no ocurre así. No lleva un uniforme sino que viste de paisano siguiendo una línea más sencilla. Con esto, puede querer marcar su rango, es decir, no es un simple policía al que se le exige ir con el uniforme, sino que puede ocupar un cargo superior que le permite vestir como quiera. Su ropa es de color negra y lleva una gabardina de cuero que le llega por las rodillas y con el cuello de la misma cubre gran parte de su cara, dándole un aire misterioso. Como complementos, lleva unos guantes y un sombrero que impide que se vea claramente su rostro. A pesar de este sobrio atuendo, consigue explotar al máximo su masculinidad y se convierte en el personaje más varonil de la obra.

Por último, Elisa se opone al resto de personajes femeninos de la obra, ya que la sensualidad no es su característica principal. Además, se presenta como la antítesis de Salomé, por lo que el vestuario es clave. Aunque lleva el mismo estilo de ropa que su hermana, la diferencia principal se encuentra en el color porque aparece vestida de blanco. Su ropa es menos agresiva, lo que permite subrayar su dulzura, inocencia y pureza. Así, lleva un top de tirantes con pequeños volantes en la parte de arriba y de abajo; la falda, que también tiene volantes, le llega a las espinillas y es transparente, por lo que deja

entrever sus piernas que están cubiertas hasta la mitad del muslo por unas medias blancas; y sus zapatos de tacón son del mismo color. Su pelo rubio también enfatiza esa faceta más tierna e infantil.

#### 8.1.5.3. *Música y ruido*

Por un lado, la música predominante es alegre, agradable, y anima al espectador. Además, está vinculada al tono de comedia que impregna la acción dramática. La música en esta obra es imprescindible porque los protagonistas están elaborando una pieza teatral donde las canciones son el elemento clave. Así, cuando ensayan la función, en lugar de recitar el texto lo cantan e interpretan como si estuviesen actuando en un musical. Todas estas canciones tienen una melodía diferente, pero siguen la línea de la música del cabaret. También, se emplean otros tipos de melodías que varían cada vez que entra en escena un personaje. Por ejemplo, cuando aparece Benjamín suena una música circense, mientras que cuando entra Rebeca del Amor de Dios se oye una música mística. Por tanto, podemos determinar que acompaña y complementa a aquellas cualidades que caracterizan a cada personaje. Al final de la obra, cuando Romeo y Elisa se besan por primera vez suena el canto religioso del *Aleluya*.

Por otro lado, los ruidos son menores, pero igual de importantes en esta función porque dan pie a la entrada de los personajes en escena. También, se recurre al sonido del teléfono y al timbre de la puerta. Por último, al final de la obra, cuando Romeo siente que está renaciendo, se escucha el sonido de la lluvia y los truenos, como si estos elementos de la naturaleza tan poderosos le diesen las fuerzas que necesita para abandonar completamente la vida que tenía y empezar de cero.

#### 8.1.5.4. *Signos lingüísticos, signos paralingüísticos y signos cinéticos*

Los signos lingüísticos de esta representación siguen el texto dramático escrito por Arrabal, aunque se eliminan pequeños diálogos que no perjudican el seguimiento de la historia. Cabe destacar que se añaden algunas palabras en inglés que Salomé pronuncia cuando habla por teléfono, lo cual acerca la historia a la actualidad porque hemos

incorporado a nuestro lenguaje diario algunas expresiones procedentes de este idioma. Además, como elemento innovador que el dramaturgo no indica en la obra, se encuentra la música que se le asigna a cada una de las canciones.

Por su parte, los signos paralingüísticos no destacan notablemente porque los dos actores tienen un acento neutro y un ritmo normal al hablar, pero esta aparente normalidad favorece la variación en el tono que van experimentando con cada uno de los personajes a los que interpretan. Si partimos de los protagonistas, podemos establecer algunas diferencias vocales con respecto a los demás. La actriz que interpreta a Salomé tiene una voz grave, potente y autoritaria, lo que convierte al personaje en una mujer dominante, aunque en algunas ocasiones también la modula para parecer más seductora. Esto favorece la caracterización de Benjamín, ya que la actriz no cambia mucho su voz porque intenta que sea algo masculina, pero la suaviza un poco para parecer menos autoritaria. Cuando interpreta a Meriba solo cambia el acento. En este caso, imita el acento madrileño castizo muy característicos de los chulapos. Sin embargo, el gran cambio lo encontramos en Elisa, ya que emplea un tono de voz muy delicado, dulce y suave que acompaña a esa idea añorada e inocente del personaje. El actor que interpreta a Romeo tiene una voz masculina suave, por lo que da la sensación de que las voces de los protagonistas están en una tesitura similar. A diferencia del caso anterior, cuando interpreta a Saba utiliza una voz más afeminada, más fina, aunque sigue dando la impresión de que es una voz masculina, lo cual favorece la imagen del travesti. No obstante, también ocurre el caso contrario, es decir, oscurece su voz cuando interpreta al señor Gedeón dando la impresión de ser un hombre rudo. Finalmente, sigue esta línea cuando interpreta a Omar, pero la entona de una forma más seductora con lo que se refuerza su gran atractivo sexual.

Para concluir, nos encontramos con los signos cinéticos. En primer lugar, los signos mímicos son normales, aunque se acentúan cuando los personajes llegan al orgasmo. En segundo lugar, se encuentran los signos gestuales. En este caso, Salomé pisa con fuerza el escenario, lo que demuestra que es ella la que tiene el poder, pero existe una excepción que se produce justo en el momento en el que entra el policía. La potencia de Salomé desaparece, ya que es él el que adopta esta característica, mientras que ella utiliza unos movimientos más suaves, delicados e incluso sensuales. También destaca el comportamiento provocativo que muestra, principalmente, hacia Romeo, frente a la frialdad y el distanciamiento que tiene con el resto de personajes. Romeo es una figura

sumisa que va actuando según las órdenes de Salomé y es más sensible, más débil, más pusilánime. Aun así, su actitud cambia cuando interactúa con su amante, ya que sus movimientos se vuelven más sensuales. Los gestos que realiza Saba son muy suaves y delicados manteniendo, en todo momento, el saber estar de las grandes estrellas. Algo parecido, pero de forma más moderada, ocurre con Marco. Benjamín realiza unos movimientos muy nerviosos y violentos, lo que ensalza su emoción por estar allí y su aspecto cómico. El señor Gedeón se mueve con autoridad, aunque frente a Salomé es ella la que domina la escena. Meriba, aunque tiene una gran fuerza escénica, se caracteriza por ir dando pequeños saltitos delicados con lo que intenta aumentar en cierto grado su atractivo. Por último, en Elisa se mantiene la pureza del personaje a través de unos movimientos muy delicados casi añejados, lo que contrasta con la actitud de Romeo en esta parte, ya que aquí sí se percibe ese poder, esa valentía y esa decisión, que hasta entonces no había descubierto. En tercer y último lugar, se encuentran los signos proxémicos, pero no destacan especialmente, ya que todos los personajes se mueven de forma natural por la escena. Sin embargo, cuando dos personajes intentan seducirse, la distancia entre ambos disminuye siendo casi inexistente.

## 8.2. CARTA DE AMOR (COMO UN SUPPLICIO CHINO)

*Carta de amor (como un suplicio chino)* fue escrita en el año 1998 en Jerusalén, aunque su estreno oficial no tuvo lugar hasta el día 2 de junio de 1999 en Tel Aviv —Israel—. El investigador Simone Trecca afirma que (2009: 299) esta obra «como es sabido y unánimemente confirmado por los críticos, representa ya uno de los máximos hitos de la dramaturgia arrabaliana en el marco, por fin, de la historia del teatro español». Tanto es así que en el año 2003 fue galardonada con el Premio Nacional de Teatro. Este éxito se debe, sobre todo, a que Arrabal logra reinventarse y crear una pieza totalmente diferente a las que había escrito hasta el momento. La idea inicial de la obra surge a partir del intercambio de cartas que se produce entre una madre y su hijo en el «último capítulo de la novela del mismo escritor, *Ceremonia por un teniente abandonado* (1998): “Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años”» (Guzmán, 2012: 269). Debido a esto, presenta unas características epistolares. Aquí, los datos autobiográficos están presentes aunque decide ir un paso más allá y «nos enfrenta con un personaje y un tema que le

atormentan desde su primera época de escritor» (Berenguer, 2004: 7), es decir, la figura de la madre y su enfrentamiento con el hijo. Tanto sus vivencias como la historia de España cobran una mayor relevancia porque constituyen la esencia sobre la que se crea el drama. En último lugar, la pieza está compuesta como un monólogo. Por lo tanto, solo interviene un único personaje, lo cual se convierte en uno de los elementos innovadores más importantes que había incorporado Arrabal en sus obras hasta ese momento. Además, esta situación se vuelve más significativa porque, por primera vez, el dramaturgo cede la palabra a la figura de la madre con la que había estado enemistado durante años.

Sin duda, se convierte en un punto de inflexión para el autor, sobre todo a nivel personal, porque desde muy joven mantuvo una relación de amor-odio con su madre a raíz del encarcelamiento de su padre durante la Guerra Civil. Gracias a esta obra rompe una lanza a favor de la reconciliación entre ambos. A lo largo de su trayectoria como dramaturgo, «condena al personaje “madre” a representar siempre el papel de persona doble y traicionera, incapaz de amar, cautiva de su mentira y, por ello, merecedora del escarnio público» (Berenguer, 2004: 9). Parece que Arrabal no quiere perdonarla hasta que la muerte de su madre se aproxima. Este terrible acontecimiento lo empuja a buscar ese perdón tan ansiado desde hacía tanto tiempo, y la única forma de lograrlo es otorgándole voz propia a la figura materna. Así, es ella la que «comparte sus sufrimientos y su perspectiva sobre la aprehensión del padre y la reacción de su hijo» (Guzmán, 2012: 270). Aunque, en la obra no se menciona cuál es el nombre de la protagonista, a partir de los temas abordados en ella no cabe duda de que está basada en su propia madre. También es importante destacar que aunque solo aparezca un personaje, este presenta matices muy variados porque cumple varias funciones:

[...] por un lado, ella interviene como personaje teatral, con su carácter y sus expectativas; por otro, es portavoz de palabras de otros, especialmente del hijo, cuyas cartas, páginas de diario y conversaciones lee, refiere y sobre todo recuerda; por último, es cuerpo presente, el único agente físico en escena. (Trecca, 2009: 303)

La obra, al estar escrita como un monólogo, no se estructura a través de actos, pero se pueden diferenciar cinco partes que están marcadas por la repetición de un mismo discurso. Estas reiteraciones no son exactas, sino que cada vez que aparecen lo hacen con alguna variación. Por ejemplo, en el inicio y en el final de la obra se dice lo siguiente:

¡Qué felicidad, hijo mío! Estás a miles de kilómetros y te imagino juntito a mí. Esta mañana (¡del día de mi cumpleaños!), el cartero acaba de entregarme tu carta. La primera desde hace ¡tantísimo tiempo! La única que me has escrito después de tus diez y nueve años.

[...]

Pero ¡qué felicidad hoy, hijo mío! Estás a miles de kilómetros y te imagino juntito a mí. Esta mañana (¡del día de mi cumpleaños!) un mensajero acaba de entregarme tu carta con un ramo de flores, las que más me gustan. La primera carta desde ¡tantísimo tiempo! La única que me has escrito después de tus diez y nueve años. (Arrabal, 2004: 19-39)

Estas no son las únicas repeticiones que se realizan durante la obra, sino que también hay varias «estructuras lingüísticas de variación de un paradigma [...] que insistentemente desconectan de la trama argumental, pero que cumplen una función estructural en el conjunto de la obra, evidenciando el lenguaje artístico de la ceremonia» (Santos Sánchez, 2007a: 531). Por tanto, no aparecen por casualidad sino que permiten que la acción narrada tenga un movimiento cíclico. Al estar «estructurada sobre varios discursos que se contraponen continuamente» (Berenguer, 2004: 10), el dramaturgo crea una pieza que no es lineal porque en ella convergen varios tiempos teatrales a la vez. Concretamente se trata de:

[...] el tiempo dramático principal del cumpleaños de la madre, las épocas a las que pertenecen los recuerdos de ésta, el tiempo fantasioso de la escritura de la carta por parte del hijo, y los años en los que escribió la protagonista sus propias respuestas en los susodichos papeles amarillentos, amén del tiempo antiguo de los mitos. (Guzmán, 2012: 272)

Otro punto destacado a nivel textual es que el autor omite las acotaciones. Solo hay un par de ellas que hacen referencia al instante en el que la protagonista debe leer las cartas, ya que son clave en la obra. El resto de indicaciones y matices lo deja en manos de la interpretación de la actriz y de las pautas que pueda darle el director teatral.

En definitiva, estas nuevas aportaciones y cambios en la forma de componer que había desarrollado Arrabal hasta el momento, convierten a esta obra en una pieza «fundamental para observar el desarrollo de un lenguaje artístico que se transforma radicalmente al aceptar, por amor, el discurso del otro» (Berenguer, 2004: 9). Finalmente, la podríamos definir como «una experiencia histórica concreta en la que se mezclan la

traición [...], la insolidaridad [...] y el desencanto» (Berenguer, 2004: 8) tanto a nivel familiar como de la historia de España.

### 8.2.1. Breve resumen de la obra

*Carta de amor (como un suplicio chino)* se podría definir como «la ceremonia de la culpa y la reconciliación entre Arrabal y su madre» (Santos Sánchez, 2007: 528). Por tanto, la trama parte de un conflicto entre ambos que, después de años, se intenta solucionar. El problema transcurre en plena Guerra Civil cuando la figura del marido/padre es encarcelado por oponerse al régimen. Ante esta situación, la figura esposa/madre decide no contarle lo ocurrido al hijo, que era un niño, para protegerlo. Desafortunadamente, este descubre la verdad y la culpa a ella de todos esos males. En especial, lo que más le duele al hijo y le recrimina es la decisión que toma el padre tras escapar de prisión, ya que prefiere huir antes que volver junto a su familia. Por tanto, este se convierte en el desencadenante que provoca la división familiar. A raíz del infortunio, madre e hijo rompen su relación. Pasados los años, la madre recibe, en el día de su cumpleaños, una carta de su hijo y a partir de ahí, busca la ansiada reconciliación. Para ello, «aclarar las condiciones familiares y se muestra impotente ante tal cúmulo de desdichas personales engarzadas en la trama de una realidad histórica incontrovertible» (Berenguer, 2004: 9). Por primera vez, ofrece su versión de los hechos, su punto de vista sobre lo ocurrido. Demuestra que las acusaciones infundadas sobre ella son falsas y que intentó, por todos los medios, conseguir que su marido fuera liberado:

”Los que hablan de mi ‘denuncia’ olvidan que días después de su arresto y de las torturas de los primeros días, cuando ya estaba en la cárcel, me presenté contigo a la mujer del jefe supremo del ejército de Melilla. Y le pedí la salvación de tu padre ¡cuando ya estaba condenado a muerte! Y cuando en verdad ya nada podía indultarle. (Arrabal, 2004: 24)

Aprovechando esta confesión, también saca a la luz sus sentimientos y emociones más íntimas. Entre ellas destaca una en la que afirma que se vio obligada a abandonar su propia vida, sus ambiciones y deseos personales para dedicarse en exclusiva a defender y cuidar a su familia, lo cual le hacía sentirse prisionera de una nueva vida que no escogió:

”Yo no he sido nada más que la esclava de vosotros, de tu padre y tuya, en todo momento. Cuántas mujeres viven de cualquier manera divirtiéndose día y noche en bailes, en cabarets, en cines.

¡Cuantísimas!

[...]

”Antes de instalarnos definitivamente en Madrid, cuando me fui a Burgos para trabajar de mecanógrafa, era yo la prisionera: se me había arrancado de mi vida y de mi hijo. Tú estuviste durante años a cientos de kilómetros. Se me había impuesto una oficina que me era odiosa, y para acabar de hacer de mi vida un verdadero calvario, comía rancho todos los días, rancho frío, rancho auténtico de cuartel, el rancho que daban a los que tenían la familia en zona roja y que a mí me dejaron utilizar ininterrumpidamente por una módica cantidad. Con lo que así ahorrraba podía enviarte un dinerito para tu manutención. (Arrabal, 2004: 24-26)

No obstante, a pesar de las dificultades y aunque gran parte de sus recuerdos son dolorosos, siempre tiene presentes todos aquellos buenos momentos, por pequeños e insignificantes que pudieran parecer, que la hacían sentirse feliz y afortunada:

La dicha se repartía dentro de mí, durante tu infancia, en diminutas fulguraciones.

Fui tan feliz enseñándote:

a atar el nudo de la corbata de pajarita,

a trazar la raya al peinarte,

a dibujar el mapa de la provincia de Salamanca,

a sonarte los mocos,

a encender la luz del pasillo sin que te diera calambre,

a leer el termómetro,

a limpiarte en el retrete,

a darles morera a los gusanos de seda. (Arrabal, 2004: 40-41)

Además del personaje de la madre, hay otra protagonista indispensable en la obra que cumple un papel fundamental en el desarrollo de la trama. Se trata de *Madrastra historia* o, lo que es lo mismo, la guerra. Sin duda, es la desencadenante del destino trágico que experimentan cada uno de los miembros de la familia y, desafortunadamente, sus consecuencias se prolongan en el tiempo incluso años después de que terminase:

*Madrastra historia*

abrió un paréntesis de rabia que ha llegado casi hasta hoy.

¿Por qué no comprendimos, durante tantos años,

que la tragedia de la guerra civil nos impulsaba a devorarnos en el fondo del pozo de la angustia?

Éste fue nuestro martirio chino.

Cuando tu padre fue linchado al son de calumnias, la culpable no fui yo, fue

... *Madrastra historia*.

Cuando tu padre fue atormentado y condenado, la culpable no fui yo, fue

... *Madrastra historia*.

Quando tu padre fue negado y encalabozado, la culpable no fui yo, fue  
... *Madrastra historia*. (Arrabal, 2004: 30-31)

Por tanto, esta *Madrastra historia* ha provocado que los personajes se peleen «en el pozo de sus conciencias donde las ha depositado (como un suplicio chino) [...] para que se devoren mutuamente sobreponiéndose al amor que los une y al universo imaginario que comparten desde siempre y para siempre» (Berenguer, 2004: 10). Ese suplicio chino es otro elemento importante en la obra porque se usa «para describir líricamente la trágica hostilidad entre la madre y su hijo» (Guzmán, 2012: 271). Como se explica en el texto dramático, la leyenda cuenta lo siguiente:

Me cuentas la leyenda del más cruel martirio chino.  
Las víctimas eran siempre dos enamorados  
(o dos esclavos prófugos).  
El verdugo los encadenaba, con grilletes, uno a otro por los pies y los depositaba en lo más hondo de un profundo pozo tapiado. Al cabo de meses, cuando el verdugo abría el profundo hoyo, los restos de las víctimas muertas entredevoradas,  
ancladas en el fondo,  
eran pasto de gusanos necrófagos. (Arrabal, 2002: 22)

La obra concluye con una conversación telefónica entre la madre y el hijo, aunque el autor deja el final abierto a varias interpretaciones. En primer lugar, el teléfono no llega a sonar sino que solamente lo escucha ella, por lo que puede ser fruto de su imaginación. Esta situación puede llevar al espectador a pensar que el hijo nunca ha vuelto a contactar con su madre y ha sido su deseo por reconciliarse el que ha provocado esa ensoñación. Esta idea se ve reforzada por el propio texto dramático porque en él hay «muchos indicios de inestabilidad que hacen dudar de la fiabilidad de la monologuista» (Trecca, 2009: 304), como las diferentes secuencias que se repiten en la obra, pero con pequeñas modificaciones. Según plantea Arrabal, «también podría tratarse de una fantasía del hijo» (Trecca, 2009: 302), el cual, usando su imaginación, recrea cómo le hubiese gustado que ocurriesen las cosas. Finalmente, cabe una tercera interpretación posible: todo es real, es decir, el hijo sí contacta con la madre para hacer las paces y esta rememora todo lo ocurrido para acabar perdonándolo. Este final alternativo se recoge de la siguiente forma en el texto dramático: «(Cabe la posibilidad de un final aún más feliz: aparece el hijo — con un ramo de flores— durante la última “conversación telefónica” de la madre)» (Arrabal, 2004: 43).

### 8.2.2. Personajes

Una de las características principales de la obra es que se trata de un monólogo y como tal, solo aparece un único personaje en escena. La protagonista encarna la figura materna, pero se desconoce su nombre. Tampoco se indica claramente que representa el papel de una madre, sino que esta revelación va surgiendo a partir del texto que va declamando. Por ejemplo, se dirige a otro personaje denominado como hijo. El dramaturgo tampoco indica en el texto ningún rasgo físico que la caracterice como puede ser la edad. De nuevo, se va deduciendo a raíz del propio texto. Debido a las modificaciones, que de forma inconsciente, realiza en ciertas estructuras lingüísticas y a las incongruencias provocadas por la memoria, podemos averiguar que se trata de una mujer de edad avanzada, de una anciana. Además, si tenemos en cuenta que la influencia de la vida del dramaturgo está reflejada aquí, podemos trasladar esta figura y compararla con la de su propia madre que en ese momento ya era una mujer bastante mayor.

Igualmente, sus características psíquicas van saliendo a la luz a partir del transcurso de la acción y a través de la palabra. La madre es una mujer cuya memoria se halla anclada a un pasado feliz al que le gustaría poder volver. Cualquier suceso que le ocurre le hace recordar uno de aquellos agradables recuerdos:

Cómo añoro el tiempo de la primera vez.  
Con qué subitaneidad una foto antigua, una tarjeta, el recuerdo de una de tus frases  
me llevan a aquella tierra de promisión cuando aún eras “mi niño”.  
Como si, plantadas en mi espalda las alas de Ícaro, pudiéramos alzarnos juntos,  
esplendorosos,  
hacia el tiempo que no volverá. (Arrabal, 2004: 37)

Por tanto, la nostalgia la persigue constantemente. Al igual ocurre con la tristeza y la melancolía, ya que, como ella misma confirma, después de lo ocurrido se transforma en otra persona y no vuelve a ser feliz: «La oscuridad ha encerrado en su seno lo mejor de mí misma durante demasiado tiempo» (Arrabal, 2004: 41). La madre es la gran afectada debido a que, por un lado, es acusada injustamente por algo en lo que ella no participó y por otro lado, se ve privada de su libertad y de su vida. Nadie se ha preocupado nunca por saber cómo se encuentra, ni mucho menos por intentar comprenderla. Ocurre todo lo

contrario, es decir, por ser la esposa de un prisionero de guerra se ve apartada, especialmente, a nivel social:

”Esta carta de reproches que me envió el director del presidio de Burgos demostraba en realidad que, aunque yo no estaba oficialmente encarcelada, es como si lo hubiera estado todo el tiempo.

”En los primeros tiempos (en Ciudad Rodrigo) no salí ni una vez, por vergüenza. Tú bien sabes que no me atrevía a que me señalaran o insultaran por ser la mujer de un preso político. (Arrabal, 2004: 25)

No obstante, lo que realmente le afecta es que ni su propio hijo hubiese intentado comprenderla. Es más, decide ponerse en su contra llegando incluso a mentir sobre el comportamiento que tuvo con el padre cuando este se encontraba entre rejas:

”El que me digas que no le mandaba paquetes de comida a la cárcel me hace sonreír si no fuera cosa de llorar. Si lo dijera persona ajena a nosotros, lo comprendería, pero tú sabes que iba yo a la oficina de la calle Serrano a pie, como te acordarás, por faltarme el simple real que costaba el metro. Que llegaba tu santo y no podía comprarte ni un chupachús. (Arrabal, 2004: 24)

La actitud mezquina e infantil que tuvo su hijo hacia ella la hizo sufrir, pero, aun así, nunca ha dejado de quererle y ansiaba con todas sus fuerzas que el día de la reconciliación llegase. Con esto, demuestra que a pesar de que los hijos puedan enfadarse e incluso llegar a odiar a sus padres, estos van a seguir amándolos, defendiéndolos y cuidándolos. En definitiva, se muestra un personaje destrozado emocionalmente, pero que, a su vez y a pesar de todo, nunca ha dejado de ser una mujer fuerte y tenaz. Podríamos calificarla como una «madre coraje», ya que a pesar de todas las dificultades que fueron surgiendo y aunque todo estuviese en su contra, nunca dejó de luchar para salvar a los suyos y que tuviesen todo lo que se merecían.

### 8.2.3. Temas clave

*Carta de amor (como un suplicio chino)* se construye sobre dos temas diferentes, pero que se enlazan entre sí: la relación madre e hijo y la Guerra Civil. En el primer caso, esa relación maternofilial procede directamente de un hecho real, es decir, del vínculo que mantenía el propio autor con su madre. Sin embargo, aunque se trata de un asunto

personal, funciona en escena porque, al fin y al cabo, como señala el propio Arrabal (Hernández, 2004: 12): «cuenta algo ancestral». El dramaturgo, partiendo de un sentimiento íntimo, refleja esa relación de amor-odio de tal forma que puede ser reconocida por el público e incluso, pueden llegar a identificarse con ello. Esto se debe a que ambos sentimientos forman parte de nuestras emociones más básicas y primitivas. En el enfrentamiento entre los personajes, el trascurso del tiempo juega un papel decisivo porque permite que todo se vuelva a encauzar de nuevo. Con ello, se pretende reflexionar sobre la importancia del perdón, el cual es imprescindible para poder avanzar. Por tanto, la búsqueda de la paz entre los sujetos se convierte en una necesidad, sobre todo, cuando la muerte se aproxima. Por otro lado, el autor «logra situar la memoria de su tragedia personal en el contexto colectivo de la historia traumática española de la Guerra Civil» (Guzmán, 2012: 269), ya que durante el curso de la guerra también se produjeron enfrentamientos dentro de los núcleos familiares provocados, principalmente, por las diferencias ideológicas. Así, la traición familiar se convirtió en algo frecuente. Al igual que en la obra, la reconciliación en esos momentos de fervor era algo impensable, pero, en muchos casos, se conseguiría con el tiempo, sobre todo, tras el fin de la guerra. Con todo ello, «nos contemplamos a nosotros mismos, la historia de este país y las opciones posibles para un lenguaje escénico nuevo» (Berenguer, 2004: 8).

Asimismo, la vejez y los problemas mentales asociados a ella, como puede ser el alzhéimer, también se abordan en esta obra aunque de forma indirecta. Pues no podemos corroborar en ningún momento de la historia que todo lo que está sucediendo sea verdad o, simplemente, haya sido creado por la mente de la madre. Una de las opciones que se plantean es que nada de lo ocurrido es real, ya que la madre, aunque aparentemente elabora un discurso sensato, continuamente va repitiendo ciertas situaciones que al no recordarlas muy bien varían en algunos aspectos. En cambio, los hechos ocurridos en el pasado durante su juventud e incluso, los que han sido más significativos para ella, son los que recuerda perfectamente con todo tipo de detalle.

También, se recoge un tema que a nivel dramático ha interesado a Arrabal y que aparece plasmado en algunas de sus obras como en la ya analizada *El rey de Sodoma*. Se trata de la homosexualidad. Sin embargo, en este caso, no se profundiza en ella sino que se presenta de forma sutil. Se trata de una idea que ronda la cabeza de la madre más que un hecho demostrado. Así, se plantea la posibilidad de que el marido se haya enamorado

de su compañero de celda y ambos hayan escapado juntos. Para ella es la única opción viable que explica por qué este, al huir de prisión, decide no volver con su familia. De esta forma, también demuestra al hijo que ella no es culpable del encarcelamiento y que la decisión de no volver al hogar no tiene que ver con que él se sienta traicionado, sino porque se ha enamorado de otra persona. Además, posteriormente, las cartas del tarot le confirman esta sospecha:

La tercera carta era la lámina XIX, el Sol.

*“En primer término, dos hombres están junto a una muralla. Les ilumina el gigantesco Sol de la Libertad que ocupa la parte superior de la lámina. El padre de tu hijo acaba de fugarse, saltando el muro de la cárcel. Le ha ayudado el hombre que está con él. Ambos, desnudos, se miran. Y se aman. Tu marido se esconde a partir de ese momento para que la Justicia (tú) no descubras su transformación amorosa.”* (Arrabal, 2004: 38)

Finalmente, el cristianismo, de una forma u otra, se encuentra siempre reflejado en las obras del dramaturgo. En este caso, no se habla sobre él de forma tan directa como sucede en otros textos, pero en la puesta en escena el director teatral lo tiene muy presente y juega con elementos y símbolos de la ceremonia cristiana. La gran novedad, dentro de este ámbito, es que en la obra se le da una especial importancia a las ceremonias paganas como son el taurobolio y el tarot. Aquí, no solo se habla de ellas sino que la protagonista afirma haber practicado esta última, por lo que se le atribuye al papel de la madre unas características propias de una bruja.

#### 8.2.4. Ficha técnica de la representación

El estreno de *Carta de amor (como un suplicio chino)* en España tuvo lugar el 18 de enero de 2002 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía<sup>47</sup> de Madrid. Aunque el espacio donde se presenta es el mismo, la representación que vamos a analizar es la que se llevó a cabo casi un mes después, concretamente, el 11 de febrero. El encargado de su dirección

---

<sup>47</sup> Este museo es uno de los más importantes a nivel internacional y es conocido como Museo Reina Sofía. En él se exponen obras de arte de cualquier tendencia artística creadas desde el siglo XX en adelante. Sus instalaciones se encuentran situadas sobre el antiguo Hospital General de Madrid, lo que le otorga un aspecto muy peculiar.

fue Juan Carlos Pérez de la Fuente<sup>48</sup>. Su propuesta, de aproximadamente una hora de duración, tuvo una gran acogida y cosechó bastante éxito, por lo que permaneció un tiempo en cartel e incluso, llegó a realizar una «gira por otras 17 ciudades españolas y París» (Santos Sánchez, 2007: 527). El propio autor, que asistió a los ensayos previos al estreno, también quedó impresionado con lo que vio:

... a las cinco en punto de la tarde se realizó el milagro. María Jesús Valdés entró, de sopetón, en la primera fila del teatro. Y en la primera fila de nuestras gestas y alborotos, de nuestras plegarias y nuestras tentaciones, como si *Madrastra historia* ya no pudiera volver a ser lo que fue antes de ella. María Jesús Valdés, trance y vida, atrocidad y prodigio, No y Balí, perra y gata, corazón en ruinas y baño de resplandor, obscenidad y pureza, egoísmo y altruismo, instinto y genio, bestia y querubín...

... a las cinco en punto de la tarde se realizó el milagro. Juan Carlos Pérez de la Fuente, sin que yo me diera cuenta, y sin aspaviento alguno, con las llaves del castillo, se adueñó del espacio, del tiempo, del silencio, del aire, del sonido, del olor, de la luz, del movimiento, del ritmo, del firmamento, del pozo, del infinito, del incienso, de las imágenes y de la imagen, del azar y del azahar. Nunca supe lo que sucedía, ni cómo se hizo lo que en el teatro, cuando se levanta la función de las excepciones, me conmueve de pies a cabeza, cuerpo y alma. Eso que llaman decorado, escenografía, luminotecnia, utilería, vestuario...

...a las cinco en punto de la tarde se realizó el milagro. Lo hicieron María Jesús Valdés y Juan Carlos Pérez de la Fuente. El equipo, entre “adioses” crecidos de suspiros, me dijo que yo sólo había asistido a un ensayo. Si la representación que vi es sombra tan radiante, ¡cómo será la luz...! (Arrabal, 2004: 16)

Como señala el dramaturgo, no solo la puesta en escena planteada por Pérez de la Fuente fue digna de elogios, sino también el gran trabajo que desempeñó la actriz María Jesús Valdés interpretando el papel de la madre. A ellos, se suman otros profesionales que hicieron posible el montaje: Javier Artiñano —vestuario—, Xavier Mascaró —escenografía—, José Luis Alonso y Luis Martínez —iluminación—, Eduardo Velasco —sonido— y Ronald Brouwer —ayudante de dirección—.

---

<sup>48</sup> Juan Carlos Pérez de la Fuente es uno de los directores contemporáneos más importantes del panorama teatral español. Además, ha ostentado varios cargos, por un lado, fue director del Centro Dramático Nacional y del Teatro Español y por otro, fue presidente de la Asociación de Directores de Escena. Entre las numerosas obras que ha dirigido se encuentran varios estrenos de Fernando Arrabal: *El cementerio de automóviles* en 2001, analizada en el artículo «*El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal en escena» (García-Esteban, 2023); *Dalí versus Picasso* en 2014, la cual analizaremos posteriormente en esta investigación; y *Pingüinas* en 2015.

## 8.2.5. Análisis semiótico de la representación

### 8.2.5.1. *Puesta en escena*

Siguiendo la teoría planteada por la investigadora Erika Fischer-Lichte (1999), el espacio escénico donde se puede desarrollar una representación no tiene que ser exclusivamente un edificio teatral tradicional, sino que se pueden presentar en otros lugares no teatrales, es decir, en espacios cuya función básica es otra, pero que de forma eventual adquieren las características de un teatro. La elección de estos nuevos escenarios no es fortuita, sino que aportan un nuevo significado que complementa el sentido global de la puesta en escena. El caso que aquí nos ocupa es un ejemplo claro de ello. El director Juan Carlos Pérez de la Fuente decide que la representación de *Carta de amor (como un suplicio chino)* debe tener lugar en un sitio diferente, más íntimo y pequeño que un teatro:

Para dar con el lugar idóneo, recorrí —con las puertas del María Guerrero recién cerradas, de modo que la necesidad artística coincidía con la crudas circunstancias— los subsuelos madrileños. Entonces apareció un espacio único, mágico, en el Museo Reina Sofía: una sala que data del siglo XVIII, cuando estas gruesas paredes aún cimentaban un hospital y no un templo del arte contemporáneo. Esta catacumba, que invitaba a una utilización del espacio no frontal, con volumen, poseía unas dimensiones perfectas para que los espectadores pudieran participar, más que en un teatro convencional, de la experiencia sensitiva que, con Arrabal, queríamos ofrecer. (Pérez de la Fuente, 2002a: 15)

Por tanto, al tratarse de un espacio no teatral, la sala debe acondicionarse específicamente para ello, lo que le da al director más juego y libertad a la hora distribuir los diferentes ambientes. En este caso, se construyó «una tarima de un escaso palmo de altura» que cumplía la función de escenario y con la que se consiguió «hacer más directa la comunicación entre actriz y público y del público entre sí» (Pérez de la Fuente, 2002a: 16). Además, se dejó un amplio espacio delante de la plataforma simulando el proscenio donde se podía actuar también. Justo al final de ese proscenio se sitúa la platea y por tanto, el público, cuyo número es limitado debido al aforo permitido en la sala. Con esta distribución se consiguió que la acción ocurriese a escasos centímetros del espectador. También, se ve favorecida la trama que plantea Arrabal porque se crea ese ambiente íntimo que la obra requiere y se logra una mayor conexión con los asistentes.

A nivel escenográfico, lo que pretende Pérez de la Fuente es plasmar el lenguaje ceremonial del texto dramático. Con ello, consigue que «los elementos de la escena, reducidos a significantes o atomizados en sus significados, plantean una doble vía de negación o de distanciamiento de la realidad» (Santos Sánchez, 2009: 145). Aparentemente, la decoración elegida sitúa la trama en lo que parece ser el hogar en el que habita la protagonista, ya que aparecen varios muebles como un sillón, un lavabo o una mesita con unos marcos de fotos encima. No obstante, aparecen «objetos de hierro, [...] pequeños y tiernos recuerdos del niño, como reliquias» y «sugeres instrumentos de tortura» (Pérez de la Fuente, 2002a: 16). Con todo ello, se crea un espacio poco naturalista y nada acogedor. El suelo de la sala está cubierto con una moqueta de color beis que tiene unas pequeñas flores dibujadas. En conjunto, la escena es algo oscura porque predominan los colores amarrados, con lo que se enfatiza la idea de que nos situamos en un lugar anclado en la antigüedad que parece llevar cerrado y sin habitantes demasiado tiempo. La pared del fondo del escenario es negra y en ciertos momentos se proyecta, como si se viese a través de una ventana, una serie de imágenes que a veces están relacionadas directamente con lo que se está declamando en escena, y otras forman parte de la memoria del personaje. En particular, se muestran

[...] los recuerdos concretos, de Ciudad Rodrigo, del Parque del Retiro, el feliz mundo que compartieron joven madre e hijo, en fuerte contraste con lugares abstractos, angostos pasillos y túneles, chiqueros, galerías de la cárcel, evocando el laberíntico hábitat de la memoria. Tras recorrer el idilio y la angustia, los vídeos siempre acaban con la consoladora imagen del mar calmado. (Pérez de la Fuente, 2002a: 18)

Asimismo, un elemento definitorio y destacado de esta propuesta es que se ha mantenido una relación de identidad entre el personaje del hijo y el dramaturgo porque aparecen en escena elementos personales. Por ejemplo, la casa de muñecas situada en proscenio hace referencia a la que le envió su padre desde la cárcel, ya que este estaba acostumbrado a fabricar y mandar juguetes a sus hijos para que lo recordasen. Estos iban acompañados del «rótulo “Recuerda a tu papá”», pero «la familia materna pintó encima del mensaje para ocultarlo» (Romero Molina, 2009: 284). Sin embargo, Arrabal lo descubre y comienza el enfrentamiento con la madre. Por tanto, podemos establecer que este objeto, simbólicamente, es importante porque da pie al conflicto madre-hijo y en definitiva, a los antecedentes de la obra. También, la religión cristiana que tanto influyó en la infancia del

autor está presente. El director teatral «se apropia del lenguaje ceremonial de la tradición católica» (Santos Sánchez, 2007: 534) y lo transforma en símbolos escénicos que remiten a ella y convierten el espacio en un lugar sacralizado. Por ejemplo, hay una pila donde la protagonista se limpia la cara y las manos, aparece también una gran cruz cristiana sobre la que se deposita un pañuelo que simula la sábana santa y un faldón blanco de bautizo. Además, el personaje de la madre encarna a «la sacerdotisa oficiante del ritual de la expiación y la reconciliación» (Santos Sánchez, 2007: 536).

Por su parte, se emplean una serie de accesorios que cumplen un papel importante porque la mayoría de las veces, al no haber nadie en la escena, la actriz dirige sus palabras hacia ellos. Así, habla con dos marcos de fotos vacíos donde tendrían que estar enmarcadas las fotografías del padre y del hijo, entre otras. De esta forma, se refuerza la hipótesis de que la madre puede padecer alguna enfermedad mental, ya que le es imposible recordar sus caras. El sillón, situado en el centro del tercer término, se está utilizando mientras entra el público a la sala, ya que la actriz se encuentra en escena sentada en él, prácticamente inmóvil, antes de que empiece la función. Aunque lo más destacado es la simbología de su estructura. Del asiento salen unas largas patas de hierro que lo asemejan a una araña, por lo que se puede asociar el personaje de la madre a este animal. Esta idea se sostiene con las telarañas que penden de sus patas y las medias o rejillas que aparecen colgadas en otros rincones de la escena. En este caso, la relación madre-araña se produce por dos motivos: en primer lugar, ambas simbolizan la creación porque son seres fértiles que tienen la capacidad de concebir vida; y en segundo lugar, las dos poseen el poder de la destrucción y la muerte debido a su capacidad depredadora y su toxicidad. Por tanto, madre y araña son las causantes de todo el mal. No obstante, en el momento en el que se sitúa la acción, la madre ya no ejerce tal poder debido a que su fuerza se ha ido debilitando con el paso del tiempo. Se ha vuelto tan frágil que, llegando casi al final de la obra, emplea un bastón para apoyarse y poder caminar. Una vez más, el autor y su infancia están presentes cuando un pequeño marco que simula la boca del escenario de un teatro baja desde la parrilla y, como en un juego de niños, la actriz declama parte del texto detrás de él. Sin duda, simboliza el interés de Arrabal por las artes escénicas desde pequeño. Por último, otro elemento importante son las cartas enviadas por el hijo que la madre sostiene cuando hace alusión a su contenido aunque no las lee directamente porque se las sabe de memoria.

Finalmente, otro punto fundamental en la puesta en escena es la iluminación. Al comienzo de la función, mientras la actriz se encuentra sentada en el sillón, la escena permanece oscura excepto su rostro y sus manos que están iluminadas por dos pequeñas franjas de luz que proceden del lateral izquierdo. Da la sensación de que se encuentra encerrada en un lugar oscuro y la única luz que le llega procede de esas ranuras, lo cual se puede interpretar de la siguiente forma: la madre se encuentra sumida en su memoria, en el pasado trágico del que le es imposible salir hasta el tan ansiado regreso del hijo y su perdón. Esta imagen permanece así durante, aproximadamente, un minuto y medio en el que únicamente se oye el repiqueteo de unas campanas. Después de esto, esas luces se van apagando de forma gradual. Todo queda a oscuras y la actriz empieza a declamar su texto mientras enciende una vela que permanecerá prendida hasta la última parte de la obra. La luz de la vela solo ilumina su rostro, lo que permite crear un ambiente de intimidad. A lo largo de la representación, se usan exclusivamente dos tonalidades de luz: el amarillo y el blanco, pero se juega con su intensidad. El primero se utiliza cuando se está hablando del momento presente e ilumina todo el escenario. Ayuda a crear un espacio de aspecto lúgubre, antiguo, y además, acompaña el sentimiento de melancolía y tristeza que experimenta la madre. Por su parte, la luz blanca se emplea para recordar el pasado ideal que vivió junto a su hijo. En este caso, solo se ilumina una estrecha franja del escenario y el resto permanece oscuro. Ese haz de luz emana del plano frontal, pero desde diferentes zonas dependiendo del lugar hacia el que la actriz dirige su mirada. Además, se vuelve a utilizar al final de la obra cuando se produce la posible aparición del hijo, pero con un tono muy intenso que cubre por completo a la actriz. A pesar de esta aparente monotonía lumínica, hay una escena que rompe con ello. En el momento en el que la madre culpa directamente a *Madrastra historia* y narra cómo el hijo descubre la verdad, cuelgan desde la parrilla unas bombillas que quedan situadas en proscenio a pocos centímetros del suelo, mientras el resto del escenario permanece en penumbra. Estas bajan apagadas y, poco a poco, van tomando más intensidad según va creciendo el odio del hijo hacia la madre, hasta llegar al momento culmen en el que se destruye la unidad familiar. Al introducir esta peculiaridad, cuando se alcanza el clímax se enfatiza el texto.

#### 8.2.5.2. *Personajes*

En el texto dramático no se alude a ninguna de las características externas del personaje, por lo que todo lo que se ve en escena surge de la interpretación del director. La actriz con su físico nos ayuda a crear una primera imagen de cómo es el personaje. Se trata de una mujer blanca de avanzada edad puesto que tiene arrugas en la cara, el cuello y las manos, y además, camina algo encorvada. Su pelo también enfatiza su edad puesto que es de color gris y lo lleva recogido en un moño. El vestuario es muy sencillo y no cambia a lo largo de la obra. La madre va ataviada con un vestido largo, algo harapiento, de tonos grisáceos que cubre todo su cuerpo exceptuando el rostro y las manos. También, lleva una especie de chal del mismo color con amplias mangas que se prolonga hasta el suelo, y, durante unos minutos, se coloca un pañuelo gris sobre la cabeza. El empleo de los tonos grisáceos en el vestuario se adapta al resto de la escenografía y crea una sensación de ambiente decadente y funesto. Gracias a todo ello, se hace hincapié en el hecho de que el personaje forma parte de un estrato social bajo y que la acción tiene lugar en un momento donde parece haberse parado el tiempo en una época pasada.

#### 8.2.5.3. *Música y ruido*

La música empleada en esta obra es trágica, algo inquietante y no varía a lo largo de la representación. Acompaña a la voz de la actriz y en los escasos momentos en los que deja de hablar sube su volumen, por lo que no se llega a producir un silencio absoluto. No hay grandes momentos musicales, sino que simplemente ayuda a crear el ambiente porque en esta obra lo que se quiere resaltar es el texto en sí mismo. También, se emplean algunos sonidos como las campanas que dan pie al comienzo de la acción y el tic tac de un reloj que, a mitad de la obra, indica el paso del tiempo. Sin embargo, lo más destacado no es el sonido sino la ausencia de este al final de la pieza. En el texto dramático se indica que la protagonista escucha el sonido de un teléfono cuando el hijo la llama, pero, en cambio, el espectador no. Así, se potencia esa idea de que todo ocurre en su cabeza. No obstante, como confirma el director, en la representación sí que se escucha algo:

Tras la quinta letanía, suena el teléfono y “¡al fin!” la madre oye la voz de su hijo. En lugar de un pitido realista, hemos optado por la vibración de una sola cuerda de la viola de gamba, mientras que la voz del hijo es representada por una melodía de Diego Ortiz (siglo XVI), la *recercada* sobre el canto llano *La Spagna*. (Pérez de la Fuente, 2002a:18)

#### 8.2.5.4. *Signos lingüísticos, signos paralingüísticos y signos cinéticos*

En esta propuesta escénica los signos lingüísticos, es decir, a nivel textual se respeta el texto dramático y apenas se elimina nada. Lo más destacado, en este caso, es el final de la obra. En la pieza, Arrabal plantea la opción de que haya un final feliz con la aparición del hijo, pero en la representación no se ofrece un desenlace tan claro. La madre habla hacia la luz blanca e intenta acercarse a ella extendiendo sus brazos como si hubiese alguien al otro lado al que quiere abrazar, pero físicamente no aparece nadie allí. A su vez, comienza a hacer viento, lo que nos puede llevar a pensar que su delirio ha llegado a su cenit y que, en realidad, todo lo que ha ocurrido ha sido producto de su imaginación. Incluso, cabe la posibilidad de que esa luz haga referencia a la muerte, es decir, una vez que se consigue restaurar el pasado y recuperar el amor y el perdón de su hijo, esta, feliz y en calma, puede morir en paz. En definitiva, son tres posibles interpretaciones del final que se dejan en manos del espectador.

Los signos paralingüísticos cumplen una función esencial porque la actriz no posee otros elementos externos en los que pueda apoyarse para transmitir al espectador el espíritu del personaje, y simplemente se basta con su voz. Así, al eliminar cualquier obstáculo que pueda desviar la atención del espectador, se hace hincapié en lo verdaderamente importante que es el mensaje que se transmite porque es la primera vez que Arrabal cede la palabra a la figura de la madre y como tal, se debe escuchar con atención. La actriz utiliza un ritmo lento y sereno, y un acento neutro con una calidad vocal suave que nos presenta a una madre vulnerable. Aunque el tono que emplea la mayor parte del tiempo es bajo, lo eleva en ciertos momentos de clímax donde el personaje se enfada o, por el contrario, se alegra. Las pausas dramáticas son muy utilizadas e importantes porque enfatizan aún más el discurso y además, transmite la sensación de que divaga en ciertos momentos e incluso, que puede estar escondiendo cierta locura.

Por último, para potenciar este comportamiento algo trastornado, los signos cinéticos son clave, sobre todo la gesticulación facial por ello, aparece iluminada constantemente. El gesto de mirar a un punto fijo se repite continuamente y acompaña al texto. Sin embargo, no solo dirige la mirada hacia el público, sino también hacia los objetos que aparecen en la escena. Esto puede ser un reflejo de su soledad, es decir, le habla a los objetos o a la nada porque es lo único que le queda. El resto de movimientos corporales acompañan todo esto, pero son algo más limitados a excepción de los brazos. Estos van dirigidos siempre en la dirección hacia la que habla y cuando toca cualquier objeto lo hace con delicadeza, con mimo, como si los estuviese acariciando. Además, todos sus movimientos son lentos, lo que vuelve a incidir en su edad. Al igual ocurre con los signos proxémicos, es decir, la actriz se mueve por todo el escenario, sube y baja de la tarima e incluso, se sitúa en proscenio muy cerca del público, pero de forma pausada y sosegada.

### 8.3. *FANDO Y LIS*

La obra *Fando y Lis* fue escrita en el año 1956 mientras Arrabal permanecía ingresado en un sanatorio de París a causa de la tuberculosis. Tras su recuperación, instaló su residencia en la capital francesa y por ello, el estreno de la obra tuvo lugar en el Teatro de Lutèce en el año 1962. Sin embargo, hay que esperar hasta 1966 para verla representada por primera vez en España, ya que en esa fecha consigue que las autoridades censoras la autoricen para poder presentarse en los teatros de cámara. Aun así, *Fando y Lis* es considerada una de sus obras de referencia y además, ha sido una de las más representadas desde su publicación. Siguiendo la clasificación de sus obras dramáticas, forma parte de su primera etapa de producción, es decir, del llamado teatro del exilio y la ceremonia. Dichas piezas se inspiran en sus propias vivencias durante el transcurso de la Guerra Civil y por tanto, están escritas desde la perspectiva del sector de los vencidos que se oponían al régimen. Así, compone una serie de obras trágicas, las cuales suelen concluir «con la condena o la muerte de los personajes más humillados. No existe la esperanza» (Torres Monreal, 2009: 21). Otra de las características principales de estas obras es que a pesar de que se encuentran estructuradas cronológicamente y de que su hilo conductor es comprensible,

se incluyen algunas acciones intercaladas que *a priori* parecen no estar vinculadas con la historia principal, pero que paulatinamente se van conectando.

El espacio en el que se sitúa la acción también sigue una constante de esta etapa. Se trata de un lugar cerrado y circular «que parece hecho para acorralar a los personajes impidiéndoles todo intento de salida al exterior» (Torres Monreal, 1981: 85). Esto se ve reflejado directamente en las puestas en escena, ya que el escenario suele aparecer prácticamente vacío de elementos y si se utiliza alguna decoración suele ser muy sencilla. La construcción de los personajes es muy simple, puesto que mantienen su identidad a lo largo de toda la historia y dialogan empleando un lenguaje ingenuo, ilógico e infantil, ya que «no se integran en el mundo adulto-racional» (Torres Monreal, 1981: 100) sino que viven al margen. Los rasgos infantiles también se perciben en la forma de comportarse. Es muy común, sobre todo en estas obras, que entre los personajes se establezca una relación estrecha entre un hombre y una mujer joven que siempre representan a «una misma pareja, marido y mujer, pobres, anañados, socarrones, muchas veces crueles, hambrientos de justicia y de belleza» que al estar «privados de toda noción moral, permanecen al margen de la sociedad, abandonados a sus impulsos, a sus juegos y a sus sueños» (Serreau, 1964: 159). En definitiva, todos estos rasgos que caracterizan el teatro del exilio y la ceremonia se encuentran claramente plasmados en *Fando y Lis*.

Cuando Arrabal escribe esta pieza teatral está influido por dos corrientes dramáticas: el teatro de la crueldad y el teatro del absurdo. Al igual que Antonin Artaud, Arrabal considera la crueldad como uno de los pilares de sus obras y es el motor que mueve a muchos de los personajes, ya que «no intenta descubrirnos esa cara amable del ser humano que tanto se han empeñado en mostrar ciertas corrientes artísticas y literarias», sino que «se propone hacernos ver ese otro aspecto denostado y animal» (Pujante González, 2006: 633). Por tanto, ese comportamiento más primitivo implica que la muerte, la violencia y la tortura extrema estén presentes. Asimismo, la novedad surge cuando ese horror se conecta con el humor procedente del teatro del absurdo. Tanto es así que para componer *Fando y Lis*, Arrabal se inspira en la obra cumbre de dicha corriente teatral: *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Las similitudes entre ellas se perciben en varios aspectos, por ejemplo: el mundo en el que se mueven los personajes en ambas piezas carece de sentido, la espera o el viaje nunca llegan a su fin sino que se vuelve continuamente al punto de partida, y el espacio donde transcurre la acción es muy

sencillo. También toma del teatro del absurdo la intención de «devolver al lenguaje su significación primera» trasladando «a la escena retazos de esas conversaciones banales e insignificantes que ocurren en la vida más íntima y familiar» (Torres Monreal, 2009: 15). Así, al emplear un lenguaje simplificado hace que los personajes se comuniquen entre ellos de forma casi incoherente para el espectador, y es ahí donde radica el humor.

### 8.3.1. Breve resumen de la obra

A lo largo de los cinco cuadros en los que se divide la obra, se narran los diversos contratiempos a los que se van enfrentando Fando y Lis, los dos protagonistas, mientras se dirigen hacia la tierra de Tar. Lo peculiar de esta pareja de enamorados y de su peregrinación es que Lis, al ser paralítica y no poder caminar, es transportada por Fando en un carrito. En cuanto a Tar, se trata de un lugar conocido por todos, pero al que, paradójicamente, nunca nadie ha llegado. A pesar de esto, en ningún momento pierden la esperanza, ya que se considera un espacio al que es necesario intentar ir<sup>49</sup>. Aunque la acción transcurre durante dos días, la aventura se convierte en una travesía interminable que los devuelve siempre al punto de partida:

FANDO.— [...] Háblame, Lis, no te calles, dime algo. Ya sé qué te pasa. Estás enfadada conmigo porque después de tanto andar, no hemos avanzado nada y estamos en el mismo sitio que siempre.

[...]

NAMUR.— Nosotros llevamos ya intentándolo muchos años.

FANDO.— Yo he oído que es imposible llegar.

NAMUR.— No, no es que sea imposible. Lo que ocurre es que hasta hoy nadie ha llegado ni nadie espera llegar.

MITARO.— Lo que ya no es tan complicado es intentarlo.

FANDO.— Entonces, ella y yo ¿no llegaremos nunca?

MITARO.— Usted está en mejor circunstancia que nosotros. Usted tiene un carrito. Así puede ir mejor y más de prisa.

FANDO.— Sí, es cierto que voy de prisa, pero siempre vuelvo al mismo sitio. (Arrabal, 1967b: 15-23)

---

<sup>49</sup> Siguiendo esta idea de persistencia por llegar a Tar, los críticos han considerado que este lugar, en apariencia inexistente, simboliza «la felicidad (paso de una situación insatisfactoria a otra más satisfactoria), el reconocimiento y subsistencia; la revolución, la infancia perdida, la utopía vaga e imprecisa, el conocimiento, la muerte, la libertad o incluso, [...] el confort y bienestar diario» (Torres Monreal, 1997b: 49). Por tanto, Tar es todo aquello a lo que el hombre ansía aspirar en su vida para poder sentirse pleno y satisfecho con ella.

Fando y Lis no son los únicos que intentan llegar a Tar. Durante el trayecto, se topan con un grupo de tres individuos algo extravagantes llamados Namur, Mitaro y Toso; los cuales son conocidos por el nombre de los tres hombres del paraguas, ya que llevan consigo dicho accesorio. Como todos tienen el mismo rumbo, deciden unirse y recorrer juntos el resto del camino.

Mientras transcurre este viaje, surge una segunda trama que involucra a los dos protagonistas, esta es: «la relación amoroso-sádica de Fando hacia Lis» (Torres Monreal, 2009: 25), la cual es permitida por los dos personajes porque dependen uno del otro para sobrevivir. Aunque Fando le declara, en numerosas ocasiones, su amor a Lis y parece que tienen una relación sana, nada tiene que ver con la realidad. Lis es maltratada por su amante y vive sometida a su control. A pesar de los gritos, los insultos y la violencia física que ejerce sobre ella, le es imposible huir. A lo largo de la obra, Fando se va enfrentando a sus propios intereses, ya que «lucha, cada vez menos eficazmente, contra el deseo y la necesidad de hacerla sufrir» (Serreau, 1979: 99). Desafortunadamente, la ira de Fando se acaba descontrolando y en una de las discusiones que mantienen le propina una paliza que la acaba matando:

FANDO.— Inténtalo o te pegaré.

LIS.— No me pegues. Estoy mala.

*(FANDO azota a LIS con violencia.)*

FANDO.— Arrástrate.

*(LIS hace un esfuerzo supremo y logra arrastrarse. FANDO la contempla palpitante de emoción.)*

LIS.— No puedo más.

FANDO.— ¡Más! ¡Más!

LIS.— No me vuelvas a pegar.

FANDO.— ¡Arrástrate! *(FANDO la vuelve a azotar. LIS se arrastra titubeando. En un falso movimiento tropiezan sus manos atadas con el tambor y rasga la badana. Colérico.)* ¡Me has roto el tambor! ¡Me has roto el tambor!

*(FANDO la azota. Ella cae desvanecida, echa sangre por la boca. FANDO, irritado, coge el tambor y a distancia de ella, se pone a repararlo. LIS extendida e inerte y con las manos unidas sobre el pecho reposa en el centro del escenario. [...].)*

[...]

TOSO.— *(En un tono frío.)* Está muerta.

MITARO.— Ya estás tú con tus cosas.

TOSO.— *(Fríamente.)* Está muerta porque no se le oye el corazón.

MITARO.— ¿A ver?

TOSO.— Además no respira.

*(NAMUR apoya su oído contra el pecho de LIS.)*

NAMUR.— Pues es verdad, no se le oye el corazón.

MITARO.— ¿Se ha muerto entonces?

TOSO.— Sin duda. (Arrabal, 1967b: 46-48)

Tras esta dura e inesperada tragedia, el grupo se separa y los tres hombres, abandonando a Fando y a Lis, siguen su camino hacia Tar mientras van comentando lo ocurrido. Sin embargo, narran el suceso como si no lo hubiesen presenciado y se hubiesen enterado del infortunio a través del boca a boca. Esto provoca que la historia original se vaya conectando con otros acontecimientos que no tienen nada que ver. En esa confusión que experimentan los personajes, se alude a los argumentos de otras tres obras del propio Arrabal. Concretamente, se hace referencia, en primer lugar, al texto de *El triciclo*:

MITARO.— Él le había prometido que cuando se muriera la iría a ver al cementerio con una flor y un perro.

NAMUR.— No, no es eso. Lo que ocurrió fue que ella había dicho que se quería suicidar y él le dijo que era lo mejor que podía hacer. Luego resultó que entre los dos hombres y ella mataron al hombre de los billetes para poder pagar el plazo del triciclo. Y entonces ellos se fueron a comprar bocadillos de anchoas y a pagar el plazo, pero vinieron los guardias y, aunque no lo habían hecho con mala intención, se los llevaron. (Arrabal, 1967b: 50)

Seguidamente, se aporta un pequeño apunte sobre el texto de *El cementerio de automóviles*:

NAMUR.— ¡Ah! Sí, lo recuerdo muy bien, estaban en el cementerio de autobuses. Y tenían una vida muy triste porque no podían cambiarse los instrumentos.

MITARO.— Sí, sí que podían.

NAMUR.— Pero eso fue más tarde. (Arrabal, 1967b: 51)

En tercer y último lugar, hablan sobre la obra *Los dos verdugos*. Aunque, en este caso, la trama no se reproduce tal cual, sino que se mantiene la idea general del texto dramático y, además, aparece mezclada con otros acontecimientos que parecen proceder de las propias vivencias de la infancia del autor:

TOSO.— Lo que pasó fue que él vivía con su madre y ella quería que se marchara de su casa y para lograrlo le daba muy mal de comer: lentejas con agua y un huevo duro para cenar. Él se puso enfermo de ganglios y su madre siguió sin darle bien de comer por eso se puso tuberculoso. Pero luego todas las culpas cayeron sobre él, porque cuando dijo a su hermano lo que le hacía su madre, su hermano sólo no se lo creyó sino que le trató de hijo desagradecido por decir esas cosas de su madre. Entonces él le contó cómo su madre había maltratado a su padre que estaba en la cárcel hasta volverlo loco, aunque ya le había dicho el director del penal que no le escribiera cartas así. Luego resultó que el hijo no sabía realmente si su madre era

culpable de su enfermedad y de la locura de su padre o no, y esto le empezó a atormentar porque decía que nada estaba claro y que lo que había pensado hasta el momento no resultaba tan cierto como se lo esperaba... (Arrabal, 1967b: 51-52)

Antes de concluir la obra, vuelve a aparecer en escena Fando con una flor en la mano y acompañado de un perro. Ahora ha cambiado su itinerario y va a visitar la tumba de Lis. En el camino, se topa de nuevo con los tres hombres, los cuales deciden acompañarlo una vez más y después, volver a reemprender el viaje hacia Tar los cuatro juntos:

NAMUR.— [...] (*Entra FANDO con una flor y un perro que va atado por una cuerda de esparto. Los hombres del paraguas se callan y le siguen con la mirada, mientras cruza el escenario sin decir nada, sin detenerse y lentamente (quizás esté fatigado, eso parece.)*) Vamos a acompañarle.

MITARO.— Sí.

TOSO.— ¿Y cuándo vamos a Tar?

NAMUR.— Primero tenemos que acompañarle. Después nos pondremos en camino los cuatro.

MITARO.— Sí, todos juntos.

(*Los tres hombres debajo del paraguas comienzan a andar tras FANDO. A la mitad del escenario se detienen y se quitan sus sombreros. Inmediatamente continúan andando. Salen.*) (Arrabal, 1967b: 53)

### 8.3.2. Personajes

Aunque la mayor parte del tiempo los cinco personajes que aparecen en esta obra tienen un comportamiento infantil, las características psicológicas de cada uno dista mucho de la de los demás. Al igual ocurre con el objetivo que cada uno persigue al emprender el viaje. Siguiendo el orden en el que entran en escena, nos encontramos con: Lis, Fando y los tres hombres del paraguas (Toso, Mitaro y Namur). Al igual que ocurre en otras piezas de Arrabal, los nombres de los protagonistas están relacionados con el dramaturgo, ya que Fando procede de Fernando, su propio nombre; y el de Lis está inspirado en el de su esposa Luce. Independientemente de las variantes fonéticas que utilice para transformar el nombre de Luce, el personaje que lo recibe se convierte en «la única que comprende al Yo y lo quiere como él es, sin intentar —como ocurría con la madre— atraerlo a su mundo», es más, no solo encarna «el amor o la bondad sino también, y de modo inseparable, la liberación» (Torres Monreal, 1997c: 6) del sujeto. Esta cualidad la convierte en una mujer excepcional. Además, en esta obra se le exige tener un carácter

dulce, tierno y aniñado, pero a la vez maternal. También, es conocida como la mujer del carrito por tener una discapacidad física que le impide mover las piernas y por tanto, tiene que desplazarse en un carro. A pesar de ser la más madura del grupo y la más inteligente, este inconveniente hace que necesite la ayuda de alguien, en este caso de Fando, para sobrevivir. Esta situación de dependencia es la que incentiva el maltrato, es decir, ante la imposibilidad física de escapar, la única alternativa que le queda es perdonar continuamente a su pareja; intentar permanecer impasible a pesar de todo lo que este le pueda llegar a hacer o decir; y convertirse en un objeto, en una muñeca que no siente:

FANDO.— Lo que más me gusta es besarla. Su cara es muy suave, da gusto acariciarla. Acaríciénla.

MITARO.— ¿Ahora?

FANDO.— Sí, acaríciénla así. (*FANDO, con sus dos manos coge la cara de LIS y las resbala por ella tiernamente.*) Venga, acaríciénla, verán que bonito. (*MITARO con una mano acaricia la cara de LIS.*) No, con las dos manos. (*MITARO, lleno de respeto, la acaricia.*) ¿Qué, qué le ha parecido?

MITARO.— (*Entusiasmado.*) ¡Muy bien!

FANDO.— Usted también. (*Señala a NAMUR. NAMUR la acaricia.*) Bésenla también, como yo. (*FANDO da a LIS un beso instantáneo sobre su boca.*) ¡Háganlo, ya verán que bien resulta! (*NAMUR y MITARO besan a LIS, llenos de respeto, en los labios. LIS continúa inexpresiva.*) ¿Qué, les ha gustado?

NAMUR Y MITARO.— Sí, mucho.

FANDO.— (*Muy satisfecho.*) Pues es mi novia.

MITARO.— ¿Para siempre?

FANDO.— Sí, para siempre. (Arrabal, 1967b: 27-28)

La conexión de dependencia entre Fando y Lis se recalca desde la presentación de los propios personajes, ya que Fando es calificado como el hombre que la lleva a Tar por lo que sin él sería imposible el viaje. Además, dentro de la pareja, Fando es el personaje que encarna al maltratador y por tanto, la figura dominante. Aunque intenta, cada vez de forma menos eficaz, ser amable y cariñoso, y demostrarle su amor a Lis, acaba saliendo a la luz su verdadero carácter. De esta forma, según se desarrolla la trama se convierte en un hombre agresivo que usa la violencia verbal y física para someter a su compañera:

FANDO.— Mira las flores.

LIS.— No hay flores, Fando.

FANDO.— (*Violento.*) Da lo mismo, tú mira las flores.

LIS.— Te digo que no hay flores.

(*LIS habla ahora en un tono muy humilde. FANDO, por el contrario, se vuelve más autoritario y violento por momentos.*)

FANDO.— (*Gritando.*) Te he dicho que mires las flores. ¿O es que no me entiendes?

LIS.— Sí, Fando, perdóname. (*Pausa larga.*) ¡Cuánto siento ser paralítica!  
FANDO.— Está bien que seas paralítica; así soy yo el que te pasea.  
(*FANDO se cansa de llevar en brazos a LIS, al tiempo que se vuelve de más en más violento.*)  
LIS.— (*Muy dulcemente, temiendo disgustar a FANDO.*) ¡Qué bonito está el campo, con sus flores y con sus arbolitos!  
FANDO.— (*Irritado.*) ¿Dónde ves tú los arbolitos? (Arrabal, 1967b: 11)

Aunque llega a mostrar cierto arrepentimiento después de sus acciones no lo siente en realidad, puesto que únicamente lo utiliza para que Lis vuelva a perdonarlo y siga junto a él. Una vez conseguido su objetivo, vuelve a atacarla porque su disfrute personal se produce cuando la hace sufrir y sangrar. El único instante en el que parece apenado de verdad sucede cuando es consciente de que ha matado a Lis, pero se deja en el aire si se siente disgustado por la muerte de su amada porque ya no va a poder hacerle daño, o por la soledad que le espera:

(FANDO va hacia LIS. La mira con respeto, se acerca a ella con una gran tristeza. La abraza, incorporándola. La cabeza de LIS cae, inerte, hacia atrás. FANDO no dice nada. Los tres hombres del paraguas, de pie y serios se han quitado sus sombreros. FANDO vuelve a dejar en el suelo la cabeza de LIS con mucho cuidado. FANDO está a punto de llorar. De pronto apoya su frente contra el vientre de LIS. Aunque nada se oye, es muy probable que llore.) (Arrabal, 1967b: 49)

El grupo que forman los hombres del paraguas no es homogéneo porque cada uno de ellos tiene su propia personalidad. No obstante, existe un nexo en común que los mantiene unidos: su deseo por llegar a Tar. Aunque no hay un líder claro, parece que el que intenta llevar el mando es Namur. Este tiene un carácter más agresivo, arisco y brusco que los otros dos y, además, intenta ser el centro de atención:

NAMUR.— (*Desolado.*) Para ser exactos, lo que nos impide llegar a Tar es él, Toso, siempre con su falta de conformidad, siempre poniéndose en contra de nosotros.  
MITARO.— No es que nosotros, Namur y yo, pensemos lo mismo ni tengamos las mismas ideas, pero al fin y al cabo, nos ponemos de acuerdo, pero él... Él es el culpable de que aún no hayamos llegado a Tar. Ayer sin ir más lejos...  
NAMUR.— (*Quitándole la palabra de la boca.*) Sí, lo del aire y lo del dormir.  
MITARO.— Sí..., eso, eso. (Arrabal, 1967b: 24)

Por su parte, Namur y Mitaro mantienen una relación más estrecha, mientras que Toso se queda más al margen por propia voluntad. La principal razón es que ambos poseen un carácter compatible, sobre todo, porque son personas más racionales. Así, no es de

extrañar que los dos suelen compartir las mismas ideas. Cuando esto no sucede, recurren al debate donde cada uno plantea su opinión y discuten sobre ello llegando a un acuerdo. En este sentido y a diferencia del resto, parecen dos personajes adultos, aunque el lado infantil está muy presente. Por ejemplo, cuando debaten lo suelen hacer sobre asuntos sin importancia, pero que a ellos les interesa especialmente. Otras cualidades que caracterizan a Mitaro son su testarudez y su necesidad de tenerlo todo bajo control:

MITARO.— Lo importante es saber por dónde viene el viento.

NAMUR.— (*Corrigiéndole suavemente.*) No, lo importante es saber por dónde se va.

MITARO.— Insisto en decir que lo importante es saber por dónde viene el viento.

NAMUR.— En fin, no voy a ser intransigente. No quiero ser como Toso. Como quieras.

MITARO.— (*Muy satisfecho.*) Entonces quedamos en que lo importante es saber por dónde viene el viento.

NAMUR.— (*Conciliador.*) Eso es, saber por dónde viene el viento. (*Tras una breve pausa, añade en tono más bajo.*) ...Y por dónde se va después de haber venido...

TOSO.— (*Interrumpiendo.*) A mí, digáis lo que queráis, me parece que lo realmente importante es ponerse a dormir cuanto antes.

MITARO.— (*Muy enfadado.*) Eso es, no hay nada más sencillo, ponerse a dormir. ¿Y luego qué?

NAMUR.— Eso, eso, ¿y luego, qué?

TOSO.— Luego... ¡cualquiera sabe!

MITARO.— ¡Cualquiera sabe! Así suceden las peores catástrofes, por no prevenir, por no tomar las mínimas precauciones.

NAMUR.— Eso, eso, total, ¿qué tiempo nos llevaría tomar precauciones? Prácticamente un instante. ¿Qué riesgos evitaríamos con nuestras precauciones? Infinitos.

MITARO.— Muy bien hablado. (Arrabal, 1967b: 18-19)

Por último, Toso rompe la unidad y la conciliación del grupo al tener sus propias preocupaciones y no inmiscuirse en los conflictos absurdos que mantienen constantemente sus compañeros. Al final, sus intereses y opiniones son los más sensatos. Aun así, parece no importarle lo que los demás digan de él, es feliz haciendo lo que quiere en cada momento. Debido a su modo de ver las cosas, se le acusa de ser excesivamente tranquilo y de no preocuparse por nada de lo que le ocurre al grupo:

TOSO.— Pongámonos a dormir debajo del paraguas y dejémonos en paz de viento.

MITARO.— (*Ofendido.*) Tú siempre tan tranquilo.

NAMUR.— (*A MITARO.*) Si por él fuera, ya estaríamos todos muertos.

MITARO.— (*A NAMUR.*) Muertos o aún peor. Y todo por su maldita manía de no tomar precauciones.

[...]

TOSO.— (*Testarudo.*) Yo creo que lo que teníamos que hacer es, menos discutir e intentar llegar a Tar.

MITARO.— (*Satisfecho y ofendido.*) ¿Usted lo ve? Siempre así. Cuando vamos a ponernos en camino, cuando ya nos vamos a poner de acuerdo entonces él salta con una patochada.

NAMUR.— Es insoportable. (Arrabal, 1967b: 18-26)

### 8.3.3. Temas clave

A lo largo de la producción dramática arrabaliana, hay una serie de temas constantes que se van repitiendo, pero que se abordan desde diferentes perspectivas, lo que permite explorar nuevos matices. En el caso de *Fando y Lis*, los temas principales de los que se habla vuelven a ser el amor, el sexo, la violencia y la muerte; y, además, aparecen conectados entre sí. Una vez más, el amor entre el hombre y la mujer es presentado de forma negativa, es decir, se «defiende un amor violento y bestial» que es «sucio a la vez que inocente» (Pujante González, 2020: 536), ya que los personajes se comportan de forma infantil. Es imposible que exista un amor puro y sano porque se encuentra «amenazado constantemente por la tendencia egoísta de los amantes a querer hacer, el uno del otro, un instrumento para el interés y el placer individual» (Gullo Saccheri, 1992: 144). En el caso de estos personajes, lo que ansía Lis es llegar a Tar porque piensa que allí encontrará la felicidad, pero como no puede hacerlo sola necesita que Fando la acompañe. Por su parte, el interés principal de Fando por llegar a Tar es de tipo sexual porque quiere alcanzar el culmen en su relación con Lis. Por tanto, se benefician del deseo ajeno para cumplir el propio.

Según va transcurriendo la historia y como consecuencia del interminable viaje, el sadismo y el deseo sexual de Fando aumentan desproporcionalmente hasta que se descontrola por completo y acaba asesinando a Lis. Una de las causas de esto es que en la obra la mujer aparece representada como un ser inferior al hombre, más frágil y delicado que es degradado por ello. Esta idea deriva de la estricta educación católica que recibió el autor, ya que «la Iglesia se cuida de avergonzar a la mujer por sus funciones biológicas y la mantiene cuidadosamente en la sumisión y la ignorancia» (Moreau Arrabal, 1979: 153). Por tanto y aunque el autor pudiese no haber concebido la historia de esta forma, desde el punto de vista actual podemos establecer que uno de los temas que se plantean es la violencia de género. Lis es humillada continuamente por su pareja

y tratada como un mero objeto que únicamente sirve para complacer los deseos del hombre por muy descabellados que sean:

LIS.— Ayer te empeñaste en dejarme desnuda toda la noche sobre la carretera y sin duda estoy mala por eso.

FANDO.— Pero yo lo hice para que te vieran los hombres que pasaban..., para que todo el mundo viera lo guapa que eres.

LIS.— Hacía mucho frío. Yo estaba tiritando.

FANDO.— ¡Pobre Lis!... Pero los hombres te miraban y eran muy felices y seguro que luego caminarían con más alegría.

LIS.— Yo me sentía muy sola y con mucho frío.

FANDO.— Yo estaba a tu lado, ¿no me viste? Y además, muchos hombres te acariciaron cuando yo se lo pedí. (*Pausa.*) Pero no lo volveré a hacer, Lis, bien veo que te disgusta.

LIS.— Eso dices siempre.

FANDO.— Es que a veces eres muy rara y no te das cuenta de que todo lo que hago es por tu bien. (*Pausa, recordando.*) Estabas muy guapa toda desnuda. Era un espectáculo maravilloso.

LIS.— Yo soy siempre la que me fastidio. (Arrabal, 1967b: 40-41)

Además, vive sometida a su control. A pesar de las continuas palizas y de todo lo malo que le hace padecer, Fando con sus palabras de amor y su fingido arrepentimiento consigue que lo perdone. Esto se ve incentivado por el hecho de que ella está sola, se encuentra aislada, no tiene a nadie más que la ayude y depende de él para todo. Por ello, Lis siempre vuelve a confiar en su palabra lo que provoca que la historia se repita:

LIS.— ¡Qué bueno eres, Fando, qué bien me tratas!

FANDO.— Sí, Lis. Todo lo haré por ti, porque te quiero mucho.

[...]

LIS.— ¡Qué canciones tan bonitas! ¡Qué bueno eres, Fando! (*Pausa. FANDO, de pronto, saca las esposas y las mira fijamente. LIS nerviosamente.*) No me hagas sufrir.

FANDO.— (*Muy duro.*) ¿Por qué piensas que te voy a hacer sufrir?

LIS.— (*Suave.*) No me hables en este tono, Fando.

FANDO.— (*Muy enfadado, se levanta y le responde.*) Siempre te hablo con el mismo tono.

LIS.— ¿Qué intentas?

FANDO.— (*Violento.*) Nada.

LIS.— Sí, intentas algo malo. Lo veo bien.

FANDO.— (*Violento.*) Ya estás con tus cosas.

LIS.— (*Humilde.*) Bien, veo que quieres ponerme las esposas. No lo hagas, Fando. (*Solloza.*)

FANDO.— (*Agriamente.*) No llores.

LIS.— (*Se esfuerza por no llorar.*) No, no lloraré, pero no me pongas las esposas.

FANDO.— (*Irritado.*) Siempre desconfías de mí.

LIS.— (*Con dulzura.*) No, no desconfío de ti. (*Llena de sinceridad.*) ¡Te creo!  
(Arrabal, 1967b: 43-44)

Una posible consecuencia de ese maltrato, aunque no se expresa claramente en la obra, puede ser la minusvalía de Lis. Se deja entrever que probablemente se haya quedado paralítica a causa de una de las palizas que Fando le propina:

LIS.— Nunca me haces caso. Acuérdate de cómo, a veces, cuando no estaba paralítica, me atabas a la cama y me pegabas con la correa.

FANDO.— Yo no creía que te molestaba.

LIS.— Yo bien te lo decía. ¡Cuántas veces te repetí que casi no podía resistir el daño que me hacías!

FANDO.— Lis, perdóname. No volveré a atarte a la cama para pegarte con la correa. ¡Lo prometo! (Arrabal, 1967b: 39-40)

Al final, la agresividad, la rabia y la impulsividad que Fando ha estado intentando dominar se descontrolan y acaba asesinando a su pareja de forma muy violenta: la azota con una correa hasta que ella, escupiendo sangre por la boca, se desmaya en el suelo. La muerte de Lis está presente desde el primer momento. Incluso, se podría determinar que es el acontecimiento clave que envuelve el resto de la trama porque la obra comienza con la protagonista hablando sobre su propia muerte y culmina cuando esta fallece. Aunque al principio de la historia lo inesperado es que muera a manos de su pareja, ya que parecen tener una relación idílica. Después del asesinato, Fando abandona el cuerpo de Lis y no es consciente de lo que ha hecho hasta que los hombres del paraguas acuden a ver qué ha pasado. Este comportamiento ha sido interpretado como un acto de «violación como intento desesperado del amante despreciado que, después de saciar su deseo, abandona a su víctima» (Gullo Saccheri, 1992: 145). Siguiendo esta idea, y a pesar del crimen atroz, no aparece ninguna autoridad que castigue el acto, sino que ocurre todo lo contrario, es decir, el asesino y violador sigue con su vida, en libertad. Además, recibe el apoyo de la sociedad representada por los hombres del paraguas, ya que no solo lo acompañan cuando se dirige al cementerio sino que también lo compadecen.

Por último, también se pone sobre la mesa, gracias al personaje de Lis, la marginación que sufren las personas minusválidas o que tienen algún tipo de discapacidad ya sea física o mental. La protagonista encarna a una persona que forma parte de una minoría social desfavorecida. Lis está socialmente marginada por tres motivos: por ser minusválida, por ser mujer y por haber sido maltratada. Además, esta discriminación se

prolonga incluso después de su asesinato, ya que su muerte tampoco supone un incidente de gran relevancia para el resto de personajes, los cuales siguen con su vida como si nada hubiese ocurrido. Sin duda, esto es un reflejo del mundo en el que vivimos. Formamos parte de una sociedad en la que a pesar de que todos los días muere gente, y en muchos casos de forma muy violenta, hemos aprendido a mirar para otro lado. En definitiva, al igual que los hombres del paraguas, preferimos discutir y centrar nuestra atención en asuntos absurdos que carecen de importancia ignorando lo que de verdad ocurre, en lugar de luchar contra las injusticias e intentar cambiar la situación.

#### 8.3.4. Ficha técnica de la representación

A pesar de todas las trabas que se ha ido encontrando Arrabal para llevar a escena sus obras dramáticas en España, hay que destacar que *Fando y Lis* ha sido una de las más representadas desde que lo hiciese por primera vez el grupo Bambalinas, bajo la dirección de Gonzalo Pérez de Olaguer, en el año 1966 en el Teatro Romea de Barcelona. Aunque la puesta en escena que vamos a analizar es más actual porque está digitalizada y por tanto, es más accesible. Debido a esto, nos vamos a centrar en la propuesta dirigida por David Ojeda<sup>50</sup> y llevada a cabo por el grupo de teatro El Tinglao<sup>51</sup> el 11 de abril del año 2005. Esta obra fue presentada en varias ciudades españolas recogidas dentro de la Red Alternativa de Teatros Españoles, pero, en este caso, tendremos en cuenta la estrenada en el Teatro Lagrada<sup>52</sup> de Madrid.

El elenco encargado de dar vida a esta obra está formado por: Domingo Ortega —Fando—, Tomi Ariza —Lis—, Yolanda Blasco —Mitaro—, Amalia Fernández —Toso— y Gema García —Namur—. Además, a ellos se incorporan otros dos actores que encarnan a dos nuevos personajes: Jesús Barranco —Figura— y Carlos Ramos —Fernando el músico—. En último lugar, entre el resto de profesionales técnicos se

---

<sup>50</sup> David Ojeda fue el director de la compañía El Tinglao hasta el año 2010. Durante este tiempo y, posteriormente, también ha cosechado una carrera exitosa dentro del ámbito académico. Actualmente, es jefe de Departamento de Dirección Escénica en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), y director de la Compañía Palmyra Teatro.

<sup>51</sup> El grupo de teatro El Tinglao destaca por incluir entre sus miembros a personas con alguna diversidad funcional.

<sup>52</sup> El Teatro Lagrada funciona, principalmente, como escuela de arte dramático. Sin embargo, a su vez, en ella se presentan exposiciones y se programan y producen obras teatrales contemporáneas de calidad destinadas tanto para adultos como para niños.

encuentran: Elsa Clavel —dirección administrativa, ayudante de dirección y espacio escénico—, Nieves Olcoz y Jesús Barranco —asesoría teatral—, Elena Revuelta —vestuario, utilería y caracterización—, Covadonga Mejía —iluminación y sonido—, Carlos Ramos —música original— y Marta Azpárrren —diseño gráfico, instalación y exposición—.

### 8.3.5. Análisis semiótico de la representación

#### 8.3.5.1. *Puesta en escena*

El Teatro Lagrada es el lugar elegido para llevar a cabo esta propuesta escénica. El espacio no se ajusta a las características básicas de un teatro tradicional porque se trata de una escuela de arte dramático. La representación se lleva a cabo en un pequeño auditorio que hay en las instalaciones donde se presentan los proyectos artísticos, principalmente, de los miembros de la propia escuela. Al no poder acoger producciones de gran envergadura, se convierte en un espacio ideal para exhibir pequeñas creaciones, sobre todo, las que proceden del teatro alternativo, como ocurre en este caso. En dicha sala, las butacas y el escenario están claramente separados, pero la distancia entre ambos es mínima. La platea está formada por un número reducido de asientos que se encuentran colocados en forma de grada, mientras que el escenario está situado a ras de suelo por lo que carece de una tarima sobre la que poder actuar. Además, se crea un espacio cerrado porque no posee bastidores en los laterales, así la decoración de la escena y el movimiento de los actores se ve limitado en cierta medida. No obstante, el director con su propuesta consigue crear una verdadera performance.

La acción de la obra transcurre durante ese periplo que realizan los personajes, pero al no indicarse en el texto dramático ninguna descripción exacta del lugar, la propuesta escenográfica varía de unas producciones a otras. En este caso, el director teatral se ha decantado por presentar un espacio casi vacío, siguiendo así las preferencias estéticas del dramaturgo. Únicamente, se han utilizado cuatro bastidores forrados con papel de aluminio que están colocados en el fondo del escenario y que, en ocasiones, se mueven levemente adelante, atrás y en diagonal. Estos paneles, que parecen espejos, permiten

reflejar ligeramente lo que hay ante ellos, lo cual se puede interpretar como la oportunidad de la sociedad de verse a sí misma reflejada. Además, favorecen la iluminación escénica, ya que al proyectarse la luz de los focos sobre ellos se crea un juego de luces que llena el espacio. La pared del fondo del escenario al ser de color blanco también ayuda a mejorar su proyección. Otro elemento decorativo utilizado solamente al inicio de la obra es una tela blanca que simula una alfombra con la que se cubre una franja del suelo en diagonal, desde la esquina izquierda del fondo hasta proscenio. Sobre ella camina un nuevo personaje, llamado Figura, que cuando llega al borde del escenario la va enrollando hacia atrás. Esto simboliza el paso del tiempo a la inversa, ya que la obra empieza *in extremis*, es decir, comienza por el final cuando Lis yace en el centro del escenario rodeada por los hombres del paraguas. Al mismo tiempo que la figura va liando la tela, la acción de los personajes vuelve hacia atrás, situándose así en el inicio de la trama.

Aparecen pocos accesorios, pero muy significativos. En concreto, destacan tres: el carrito de Lis, el tambor de Fando y las esposas. En primer lugar, el carrito de Lis no aparece como tal sino que es algo simbólico formado por una estructura en la que aparecen colgados varios objetos. La base del armazón es un caballete de pintura que le permite mantenerse de pie y sobre el que hay un lienzo en blanco. En la parte posterior hay un busto de un maniquí atado que representa a Lis cuando empieza a convertirse en una muñeca, ya que Fando habla y juega con él. En la parte alta hay una corneta que hace sonar Fando en algunas ocasiones. Encima de todo esto sobresale un cartel en el que está escrito el nombre de Lis. Sin duda, se crea una semejanza con la cruz de Cristo en la que aparece el rótulo de INRI, lo cual incide en la muerte de la protagonista y en el martirio en el que vive. Por último, la estructura tiene unas cuerdas atadas, como si fuesen las asas de una mochila, y cuando comienza la peregrinación Fando se la cuelga en la espalda y coge en brazos a Lis. Así, se evoca la imagen procesional católica. De estas cuerdas aparece una soga que se presenta como un elemento de tortura y muerte. Uno de sus extremos está enganchado en una de las patas del caballete, mientras que el otro se ata al pie de Lis impidiéndole huir. Con ese cabo, además, se crea una estampa que adelanta el asesinato: Fando sostiene el extremo de la soga que simula la atadura de las horcas delante de la cabeza de Lis, mientras, esta, sentada en el suelo, no para de golpearla intentando zafarse de ella sin conseguirlo. En segundo lugar, el tambor de Fando está en escena todo el rato ocupando un lugar central y además de hacerlo sonar, tiene la función secundaria

de asiento. Los instrumentos musicales son una pieza muy importante dentro del teatro de Arrabal debido a que encarnan «una de las principales tensiones [...] entre el ceremonial de la fiesta y el de la condenación a muerte. Los objetos sonoros transmiten toda la alegría del mundo y acompañan las sentencias de muerte» (Chesneau, 1979: 125). La importancia que tiene el tambor se intensifica porque los azotes que Fando le propina a Lis con la correa son sustituidos por los toques que va dando. Por último, las esposas son otro de los desencadenantes del asesinato. Fando las lleva guardadas en el bolsillo de su pantalón hasta el final de la obra cuando las utiliza para maniatar a Lis. También, aparecen otros tres objetos metálicos que el personaje de la Figura entrega a cada uno de los hombres del paraguas al inicio de la función. Aunque es difícil distinguirlos claramente en el vídeo y en las imágenes tomadas durante la representación, parecen ser un rallador, una cuchara y un catalejo. Aun así, en ningún momento los usan de forma adecuada, ya que los emplean para observar lo que ocurre en escena mientras permanecen al margen de ella. Al no poder salir del escenario en ningún momento, los personajes actúan constantemente realizando actividades secundarias.

Aunque no hay grandes efectos lumínicos, se producen tres cambios que son clave. En todo momento, dejando a un lado las escenas donde se usa la oscuridad total, hay varios focos que se proyectan sobre los bastidores, y cuando la luz se refleja en ellos alumbra la escena. Estos haces de luz están acompañados de un foco más amarillento que va modificando su intensidad e ilumina solamente a los actores que están desarrollando una acción, mientras que el resto del escenario se encuentra en penumbra. Así, se crea un entorno tenue que se va ensombreciendo según se va acercando el trágico desenlace. No obstante, se produce una variación cuando aparecen en escena los tres hombres. En ese momento, se utiliza un tono más blanquecino e inunda todo el escenario. El segundo gran cambio se realiza cuando se aproxima la muerte de Lis. Aquí, se emplean dos colores de luz diferentes: por un lado, el rojo que invade la escena y por otro, el azul que se refleja en la pared blanca del fondo desde el inicio de la obra se intensifica y cobra verdadera importancia. Al mezclarse ambos colores crean un tono violeta que lo abarca todo, lo cual puede hacer referencia a la violencia de género. En el instante en el que se produce el homicidio, la oscuridad se va apoderando de la escena, mientras dos focos de color rojo, que atraviesan el suelo desde proscenio, se van intensificando progresivamente. Por último, mientras los hombres del paraguas examinan el cuerpo de Lis y confirman su

fallecimiento, la escena permanece oscura excepto cuando mencionan la palabra «muerte» o «muerta» que se enciende durante un breve segundo una luz azul que procede de la calle derecha, la cual permite ver levemente lo que está ocurriendo dentro de esa franja iluminada. Al acabar la función, todos los actores van saliendo de escena, excepto Lis que se queda tumbada en el centro del escenario mientras se van apagando las luces hasta llegar a la oscuridad total.

#### 8.3.5.2. *Personajes*

En el texto dramático aparecen un total de cinco personajes, pero en esta representación se han sumado dos más que reciben el nombre de Fernando el músico y Figura. El primero de ellos, aunque aparece dentro del reparto, no forma parte de la historia porque es el encargado de tocar la música en directo. Durante toda la función, se encuentra sentado en la esquina del lateral izquierdo del escenario. Por su parte, la Figura es un personaje secundario que representa a la muerte y como tal, tiene un aspecto demacrado. Aunque aparece totalmente desnudo, lleva un taparrabos marrón con el que cubre únicamente sus genitales. Deja al descubierto su huesudo cuerpo que se encuentra desprovisto de bello. Tampoco tiene pelo sobre la cabeza y, además, está repleto de manchas oscuras que remarcan sus facciones y su delgadez.

Fando inicia la obra llevando solamente unos calzoncillos blancos, pero una vez que comienza la acción, se viste en escena. Al ponerse la ropa frente al público, el director se ciñe a los intereses del dramaturgo, ya que esta actividad es imprescindible en la ceremonia. Su vestuario es el más formal de todos los personajes. Lleva un traje marrón, cuya chaqueta siempre permanece abierta, en el que se aprecian unas leves rayas verticales de un tono algo más claro; una camisa blanca y unos zapatos marrones. Un accesorio imprescindible del que no se desprende es la correa del tambor que lleva colgada en bandolera, por lo que el arma homicida lo acompaña todo el tiempo. Es un hombre de estatura media, delgado, que lleva el pelo negro rizado bien peinado hacia atrás, el cual se va alborotando conforme se va desatando su carácter, por lo que acaba totalmente despeinado. En su rostro blanquecino, casi enfermizo, resaltan sus ojeras y pómulos que son de un tono marrón oscuro. Aunque su carácter es muy agresivo y seco la mayoría del tiempo, cuando se coloca una máscara blanca, que por sus rasgos recuerda

a las empleadas en la comedia del arte, su actitud se vuelve más infantil e inocente. Esto ocurre en dos ocasiones: cuando juega con Lis y cuando se entromete en la conversación de los tres hombres del paraguas.

Lis también usa esa máscara cuando tras una de las peleas con Fando lo vuelve a perdonar y se empieza a convertir en una muñeca, en un ser inanimado<sup>53</sup>. Su aspecto físico acompaña esta transformación, ya que es de estatura baja y algo corpulenta lo que le hace tener un rostro rollizo y rosado como el de una muñeca. Además, lleva los labios ligeramente pintados de color rosa y la melena rubia y rizada. En cuanto al vestuario, tanto al inicio de la obra como en el momento en el que Fando la exhibe ante los hombres, aparece en ropa interior blanca. También se viste en escena y se pone una especie de camisón corto de tirantes de color beis que deja al descubierto sus piernas y brazos. Sus pies están descalzos, ya que al no poder andar los zapatos no le sirven de nada.

Por último, los tres hombres del paraguas son interpretados en esta ocasión por tres mujeres que no se parecen en nada físicamente: Mitaro tiene una estatura baja y está muy delgada, Namur es de estatura media y algo más corpulenta que las otras dos, y Toso es delgada y la más alta. Tampoco coinciden en la vestimenta aunque siguen el mismo estilo, es decir, las tres llevan una ropa harapienta de tonos blancos y marrones salpicada por manchas de color rojo. El patrón estilístico de sus ropajes recuerda a los disfraces de cavernícolas. Además, van descalzas. A partir de esta idea general, Mitaro lleva un top de leopardo atado al cuello que deja al descubierto toda su espalda y el ombligo, y la falda marrón y blanca al ser muy corta permite que se vean sus huesudas piernas. Namur, por su parte, lleva un pantalón largo blanco que le cubre hasta los tobillos, un sujetador del mismo color, y un cuello y unas muñequeras de pelo marrón con algunas manchas rojas. Finalmente, Toso va vestida con un peto gris muy corto que está roto y lleva atado al cuello, y debajo asoma un bodi color carne palabra de honor que le llega a la mitad del muslo, por lo que también deja al descubierto su cuerpo. Al igual que Fando, tienen la cara blanquecina con las ojeras marcadas de un color oscuro. Las tres tienen el pelo corto, pero Mitaro y Namur lo llevan peinado hacia atrás y Toso, que lo tiene rizado, lo lleva revuelto. Por tanto, incluso en la forma de peinarse el personaje de Toso marca la

---

<sup>53</sup> La transición de mujer a muñeca que ocurre en esta obra es un acontecimiento frecuente dentro de la producción dramática de Arrabal. En sus obras, las muñecas «casi siempre son figuras maltratadas, encadenadas, fustigadas, coronadas de espinas. [...] Son substitutos (sufrientes) de la compañera en el placer amoroso y al mismo tiempo substitutos de Cristo» (Chesneau, 1979: 125).

diferencia y queda al margen del grupo. Sin embargo, lo más importante de esta propuesta es que los tres hombres del paraguas no llevan paraguas.

#### 8.3.5.3. *Música y ruido*

En esta representación se emplean tres hilos musicales. En primer lugar, mientras se escenifica la muerte de Lis, tanto al inicio como al final de la obra, suena una música funeraria lo que le otorga a la pieza un movimiento cíclico. En el segundo caso, se emplea una melodía que recuerda a las procesiones católicas y que se utiliza en varios momentos, por ejemplo cuando los protagonistas emprenden su viaje procesional hacia Tar. Estos dos tipos de melodías, que poseen un ritmo muy marcado y constante, constituyen un elemento fundamental en la ceremonia. Gracias a ellas, la escena se ralentiza y la acción de los personajes y su forma de moverse sobre el escenario se vuelve más ritual. Además, este efecto se ve favorecido porque Fernando el músico acompaña las canciones tocando la guitarra en directo. Por último, el tercer hilo musical se utiliza, únicamente, cuando los hombres del paraguas entran a formar parte de la historia. Aquí, se emplea una música circense en la que destaca el sonido del acordeón, por tanto se rompe por completo con la ceremonia. En esta propuesta, se mantienen las cancioncillas incluidas en el texto dramático, por tanto no es de extrañar que Fando canturree e incluso silbe. Aun así, lo innovador a nivel musical es que este personaje canta el estribillo de *Born to be wild* de Steppenwolf, con lo que se remarca desde el inicio que él ha nacido para ser un ser salvaje y animal, dominado por sus instintos. Por último, los sonidos más destacados son producidos por instrumentos musicales reales que toca Fando. Estos son la corneta y el tambor que, una vez más, nos lleva a lo ceremonial de las procesiones celebradas por la religión cristiana. Aunque, sin duda, el tambor es vital para el desarrollo del conflicto.

#### 8.3.5.4. *Signos lingüísticos, signos paralingüísticos y signos cinéticos*

En esta representación, los signos lingüísticos son fieles al texto dramático original porque el objetivo principal del director David Ojeda era respetarlo. Por ello, a pesar de que se incluye un nuevo personaje ajeno a la obra carece de texto, por ende, la Figura no

habla. Aunque el texto se mantiene, es inevitable que se produzca alguna variación en la puesta en escena, por ejemplo que la obra comience por el final. Además, en este caso, los cambios más destacados tienen lugar en dos escenas. El primero deriva de una interpretación textual del propio director porque en las acotaciones de la pieza no viene indicada claramente. Fando viola a Lis en el centro del escenario mientras le promete que serán muy felices cuando lleguen a Tar. Lis no opone resistencia, pero no para de llorar hasta que este termina. El segundo cambio se realiza en el último cuadro de la obra cuando los tres hombres van narrando y discutiendo entre ellos lo que ha ocurrido. En la representación, esta acción se produce utilizando la voz en off de los propios personajes, ya que en ese momento se encuentran sentados en el suelo, estáticos, custodiando el cuerpo de Lis, mientras Fando deambula de un lado a otro.

La principal diferencia de los signos paralingüísticos entre unos personajes y otros es el ritmo que emplean al hablar. Por un lado, el ritmo de Fando y Lis es muy lento y pausado al igual que la velocidad a la que actúan. Por otro lado, el de los hombres del paraguas es muy dinámico y también está vinculado con su forma de moverse. Por tanto, la velocidad de la propia obra se va alternando dependiendo de los personajes que dominan la escena. Todos los actores emplean un acento neutro, un tono natural y una intensidad que va acorde con el texto. Aun así, destaca la seriedad tan contundente que emplean los hombres del paraguas cuando debaten sobre situaciones disparatadas, ya que esta actitud potencia lo absurdo y por tanto, la risa del espectador. El caso más importante donde la transformación en la forma de hablar va ligada a la evolución del personaje es el de Lis. Este personaje, al inicio de la obra, emplea un tono dulce, sensual y provocativo que va cambiando hasta volverse más triste, apagado, casi temeroso, cuando se acerca su muerte.

Finalmente, los signos cinéticos también cumplen una función significativa en la puesta en escena. Los signos mímicos empleados son naturales, excepto los de la Figura que mantiene un semblante serio y taciturno. Entre los signos gestuales destacan, en primer lugar, los realizados por los tres hombres y por la Figura cuando no forman parte de la acción. Ante la imposibilidad de salir de escena, estos se sitúan en los márgenes del escenario creando estampas casi estáticas con sus cuerpos. Consiguen mantener una imagen equilibrada, es decir, si los tres hombres se encuentran en el fondo del lateral derecho, la Figura ocupa el fondo del izquierdo y viceversa. Todo el tiempo, aunque se

coloquen de espaldas al público, están atentos a lo que ocurre en escena. Por tanto, este aparente hándicap causado por la estructura del teatro favorece la simbología de la obra, ya que estos personajes se convierten en meros observadores de los acontecimientos. En segundo lugar, la gestualidad de Lis, a pesar de estar aparentemente más limitada, es bastante dinámica, ya que también juega y maneja sus piernas como si fuese un títere<sup>54</sup>. Aunque su actitud corporal cambia cuando la empiezan a tratar como un objeto, ya que pasa a estar sentada en el suelo, estática. Es muy significativa también la gestualidad sexual de Fando que cada vez está más descontrolada. Por ejemplo, cuando ve a Lis intenta reprimir sus instintos acariciándose sus partes por encima de los pantalones e incluso, aprovecha cuando ella no lo ve para acariciarle las piernas con una pluma mientras se toca. Por último, se vuelve a crear una estampa de la apremiante muerte. Tras la imagen de la horca, Fando intenta abrazar a Lis por la espalda, pero acaba colocando sus manos en su cuello como si estuviese estrangulándola. Las va apretando, pero finalmente la estrecha entre sus brazos. En cuanto a los signos proxémicos, los actores no solo se mueven de pie por el espacio sino que también se revuelcan por el suelo, a excepción de Fando. Este camina por todo el escenario con un movimiento y una velocidad normales, y solo utiliza el suelo para descansar, nunca para desplazarse. En el caso de Lis, ocurre todo lo contrario, el suelo es el único espacio en el que puede circular sin ayuda. El resto de personajes emplean ambas zonas para moverse. La Figura camina muy erguida con paso firme, pero lento y se mueve por todo el escenario, aunque siempre lo hace acechando a Lis. Finalmente, los tres hombres del paraguas vuelven a romper esta monotonía con su forma de comportarse. Tienen un carácter infantil, excéntrico y muy enérgico que también se ve reflejado en su actitud corporal, es decir, están todo el rato moviéndose: se revuelcan por el suelo, bailan, dan volteretas y hacen todo tipo de payasadas.

#### 8.4. *DALÍ VERSUS PICASSO*

*Dalí versus Picasso* es la última obra que vamos a analizar en esta investigación. Esta pieza, publicada en el año 2013, forma parte de las creaciones más recientes de Arrabal.

---

<sup>54</sup> Tomi Ariza, la actriz que interpreta a Lis en esta puesta en escena, es minusválida y va en silla de ruedas, por lo que todos estos movimientos que realiza su personaje se ven claramente potenciados por ello.

En ella se puede observar como las inquietudes personales de sus primeras obras continúan constituyendo la base principal. Por ello, y a pesar del tiempo transcurrido desde el final del franquismo, el tema de la Guerra Civil sigue perturbando la memoria del dramaturgo. Aunque, una vez más, vuelve a abordarlo desde una perspectiva diferente. En esta ocasión, su preocupación y rechazo por las atrocidades cometidas durante ese periodo se proyectan a través de la pintura. La vinculación del dramaturgo con este arte ha estado presente a lo largo de su trayectoria como escritor, por ejemplo, la pieza teatral *El jardín de las delicias* —1967— está inspirada en el cuadro del mismo nombre pintado por El Bosco. Además, colaboró con los pintores L. Arnáiz, R. García Crespo y F. San Martín Félez en la elaboración de una serie de cuadros centrados en su figura. Así, en *Dalí versus Picasso*, el eje sobre el que gira la acción son dos cuadros: *Construcción blanda con judías cocidas. Premonición de la Guerra Civil*, de Dalí —1936— y *Guernica*, de Picasso —1937—. De esta forma, sus creadores se convierten en los protagonistas de la obra. Salvador Dalí y Pablo Picasso, dos de los pintores españoles más importantes a nivel mundial del siglo XX, dan voz a los problemas y reivindicaciones sociales que inquietan a Arrabal. Por tanto, de nuevo, lo español vuelve a situarse en el centro de la historia no solo a nivel temático sino también en relación con los personajes. La obra se convierte así en «un duelo entre dos formas de entender el arte y la vida a través de las miradas de dos grandes genios» (González-Barba, 2014: 64), donde toda la «desmitificación, alienación, ceremonia, locura, ritmo» que se recoge en ella «no puede acabar sino en la inmolación de uno de ellos» (Hernández, 2013: 6).

La elección de estos artistas no es fortuita, ya que Arrabal siente por ellos una fascinación absoluta. Tanto es así que el cuadro de *Guernica* ya inspiró una de sus obras anteriores, la cual recibió, incluso, el mismo título<sup>55</sup>. Por otra parte, el dramaturgo aprovecha la relación de admiración, competencia y respeto que existía entre ambos pintores, y sus diferencias ideológicas para acercarse desde dos perspectivas contrarias a los asuntos centrales de la obra. Como señala el actor Antonio Valero: «“Picasso se veía entonces como un reaccionario y un conservador, mientras que Dalí era visto como un revolucionario, algo que después cambió con el tiempo”» (González-Barba, 2014: 64).

---

<sup>55</sup> Aunque la historia de la obra *Guernica* de Arrabal —1959— se centra en el bombardeo ocurrido en ese pueblo vasco, la pintura de Picasso está muy presente, ya que dos de los personajes que aparecen brotan directamente del cuadro.

Por tanto, el dramaturgo decide, siendo consciente de esta oposición, enfrentar los ideales defendidos por cada uno sin juzgarlos ni posicionarse en ningún momento. Ambos, además, están vinculados porque estuvieron influidos por las mismas corrientes artísticas como fue, por ejemplo, el surrealismo. A la hora de escribir la pieza, Arrabal tiene muy presente la biografía de los dos pintores, sobre todo, en lo que concierne a su primer encuentro cuando Dalí visitó, en 1926, el estudio que Picasso tenía en París. Igualmente, otro punto clave de la obra es la relación amorosa que Picasso tuvo con la fotógrafa Dora Maar y la de Dalí con su esposa, la artista Gala Dalí. El dramaturgo parte de esta realidad biográfica y a través del juego y del «“realismo de la confusión”» consigue que «el mundo imaginario y el real se entremezclen» (Pujante González, 2001: 405). Ese mundo de libertad que ha ido creando a lo largo de su producción a través del juego, la ceremonia y los sueños que «no son “reales”, pero funcionan como si lo fueran» (Taylor, 2009: 56) ocupa un lugar importante en esta pieza dramática.

Teniendo en cuenta la producción anterior de Arrabal, en esta obra se advierte la influencia de uno de sus textos: *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Concretamente, la similitud entre ambas obras se presenta a través de la personalidad que tiene, por un lado, el personaje del Emperador y por otro, el de Picasso. Ambos se encuentran, respectivamente, en la cúspide social y artística, y sus vidas dependen del reconocimiento y el prestigio que obtienen de los demás. El Emperador vive del respeto que el Arquitecto, como única persona que habita en la isla junto a él, le tiene. Por su parte, el motor que mueve a Picasso es el reconocimiento de la sociedad. Por ejemplo, en la obra, Dalí lo acusa de preocuparse más por el recibimiento que va a tener su cuadro y si va a conseguir venderlo, que por el significado simbólico que va a aportar en relación con la guerra:

PICASSO.— Se acabó nuestro sueño, Dora, de venderle por un huevo y la mitad del otro el cuadro a la Compañía de Electricidad.

[...]

DALÍ.— Al español de van-guar-dia que es usted la Guerra Civil le importa un comino: lo único que le subleva es que un boticario, vendedor de kilovatios, desista de comprarle su cuadrado de la lámpara y el hada.

PICASSO.— ¿Cuadrado? ¡32 metros cuadrados!

DALÍ.— ¿Esperaba 32 lingotes de oro? (Arrabal, 2013: 24-25)

Además, en sus respectivas obras, ambos personajes cuentan que fueron diagnosticados de esquizofrenia, aunque en el caso de Picasso, al final de la obra, descubrimos que no es exactamente así.

#### 8.4.1. Breve resumen de la obra

*Dalí versus Picasso* recrea un encuentro ficticio entre ambos pintores basado en la visita real que Dalí hizo al estudio que Picasso tenía en París en el año 1926. En la obra, la acción transcurre durante la «noche del jueves 29 de abril de 1937 en un gran salón destartalado de París» (Arrabal, 2013: 9). Aunque no se especifica en ningún momento, pero teniendo en cuenta la historia real, podemos establecer que la estancia donde se desarrolla la trama forma parte del estudio del pintor. A lo largo de la velada, Dalí y Picasso, los cuales están acompañados de sus parejas Gala Dalí y Dora Maar<sup>56</sup> respectivamente, conversan sobre diferentes asuntos como el surrealismo, el dinero y la guerra, entre otros, pero sobre todo discuten sobre la importancia de sus cuadros: *Construcción blanda con judías cocidas. Premonición de la Guerra Civil y Guernica*. Sin embargo, durante la primera parte de la obra, el mural de Picasso recibe el nombre de *El Hada Electricidad*, ya que lo había pintado expresamente para presentarlo en el pabellón de la electricidad de la Exposición Internacional de París que se iba a celebrar unos días después de este encuentro, concretamente el 4 de mayo:

PICASSO.— Es imposible: se ve a la legua que el centro de mi cuadro es *El Hada Electricidad*.

VOZ DE DORA.— ¿Por qué? ¿Por lo de la vieja lámpara de aceite y la bombilla de la modernidad?

PICASSO.— No puede estar más claro.

[...]

PICASSO.— Pero... la bombilla de vanguardia domina el cuadro. Como un símbolo de las *arts et techniques nouvelles*, que precisamente la Exposición Internacional que se inaugurará el martes... (Arrabal, 2013: 44-45)

La evasión artística de la realidad es uno de los asuntos que provoca el enfrentamiento entre ambos pintores. A Dalí le fastidia y le recrimina a Picasso que todavía no haya

---

<sup>56</sup> Los personajes de Gala Dalí y Dora Maar no aparecen nunca en escena, sino que están presentes por medio de la voz en off e interactúan desde fuera.

pintado nada relacionado con los desastres de la guerra o que, por lo menos, siga una línea política. No entiende cómo uno de los grandes pintores, al que reconoce como su maestro, no le preocupa lo que está ocurriendo en su país:

DALÍ.— Desde que comenzaron los tiros el 17 de julio de 1936, exactamente doscientos noventa y un días con sus noches...

PICASSO.— ¿Me cree tan burro que no sabría ni contar?

DALÍ.— ...en todos y cada uno de sus cuadros, desde el primer chupinazo, usted solo única y exclusivamente ha tratado un tema.

PICASSO.— Se ve que no los conoce ni por el forro.

DALÍ.— Su único y obsesivo tema desde que comenzó la escabechina española, olvidando la tragedia que yo pinto con mis judías hervidas, es... (*Larga pausa solemne*) el cho-cho, el melocotón, el milhojas, el coño, la rosa, la raja de su...

[...]

PICASSO.— (*Gritando*). ¡Solo pinto cuadros de AMOR TOTAL!

DALÍ.— De la totalidad ¡de la figa!..., que a usted visiblemente le ha impresionado infinitamente más que los bombardeos de los cañones fascistas del general Franco. (Arrabal, 2013: 33-34)

Por su parte, Dalí no solo está inquieto por las atrocidades que se están cometiendo, como la supuesta profanación del cadáver de Gaudí<sup>57</sup>, sino que, además, alardea de haber anticipado la guerra en su cuadro. Considera su obra como una premonición del desastre:

DALÍ.— Fui yo y solamente yo, YOOOOOO, quien predijo, en-un-cua-dro, la Guerra Civil y lo que iba a suceder, que es lo que está pasando...

PICASSO.— Yo lo que veo en su pintura es un monstruo..., ¿o son dos monstruos?..., deformes, raquíticos, con carnes de escuchimizadas...

DALÍ.— Carnes y miembros que se auto-estrangulan unos a otros...

PICASSO.—...con el salvajismo que todo quisqui hubiera podido imaginar...

DALÍ.— Por ello ningún otro «quisqui» describió con sus pinceles... lo que real e históricamente está acaeciendo en la Península Ibérica... (Arrabal, 2013: 11)

Al mismo tiempo que discuten, Dora les informa que han recibido una carta escrita por el director de la compañía de electricidad encargada de la exposición, en la que se le comunica a Picasso que su gran cuadro ha sido superado en dimensiones por el del pintor Dufy<sup>58</sup>:

---

<sup>57</sup> En la obra, Dalí, gran admirador de Gaudí, le relata a Picasso cómo los republicanos pasean por las calles su cuerpo. Realmente, nunca se profanó su tumba y mucho menos se desenterró su cadáver. No obstante, durante la guerra asaltaron el taller que tenía en la Sagrada Familia y destruyeron planos y otro tipo de documentos que estaban allí guardados. Por tanto, podríamos afirmar que su legado sí fue arrasado.

<sup>58</sup> El pintor Dufy al que aquí se alude, hace referencia al artista Raoul Dufy (1877-1953). Este pintor participó en la Exposición Internacional de París y presentó una de las pinturas más grandes que se han realizado hasta el momento, la cual recibió el nombre de: *La Fée Électricité*.

VOZ DE DORA.— El director de la *Compagnie d'électricité* te dice que tu cuadro de treinta y dos metros cuadrados ha sido superado por otro del doble de tamaño: de sesenta y cuatro metros cuadrados.

[...]

VOZ DE DORA.— El cuadro dos veces mayor que el tuyo lo ha pintado Dufy.

PICASSO.— (*Monta en cólera*). Como por casualidad.

VOZ DE DORA.— Pero nadie sabía que habías hecho uno tan grande.

PICASSO.— Algún chivato ha debido soplarle a Dufy la dimensión... (Arrabal, 2013: 23-24)

Esta inesperada noticia no agrada al notable pintor y ante la imposibilidad de destacar en el evento se plantea no presentar el proyecto. Afortunadamente, cuando parece que la suerte está echada, surge una nueva oportunidad de mostrar su obra. Gala recibe una llamada del embajador de España en París en la que le pide que convenza a Picasso para que participe como representante español en la Exposición Internacional. Para ello, debe pintar, por primera vez, un cuadro en el que se refleje la realidad de la Guerra Civil:

VOZ DE GALA.— España solo quiere, única y exclusivamente, que usted pinte el cuadro que la represente en la Exposición Internacional.

[...]

PICASSO.— (*A GALA*). ¿Y de qué tamaño quieren mi cuadro?

VOZ DE GALA.— El embajador solo ha dicho: el mayor posible.

DALÍ.— (*Irónico*). ¿De 32 metros cuadrados?

VOZ DE GALA.— La España antifascista quiere que el pabellón de España, cuando dentro de cinco días el Presidente de la República Francesa inaugure la Exposición Internacional, sea el más espectacular y sorprendente de todos.

PICASSO.— Y yo..., allí..., ¿cuál será mi papel?

VOZ DE GALA.— El gobierno español quiere que su cuadro atraiga a las masas, frente a los gigantescos y espectaculares pabellones de la Alemania hitleriana y de la Italia mussoliniana.

DALÍ.— Va a ser una primicia.

PICASSO.— ¿Primicia?

DALÍ.— Para usted: será su primer cuadro comprometido. (Arrabal, 2013: 41-42)

Ante esta propuesta tan importante, Picasso, motivado también por sus acompañantes, decide participar con el cuadro de la electricidad, ya que como Gala le demuestra se puede interpretar, igualmente, como un símbolo de la guerra:

VOZ DE GALA.— En el cuadro que le pide el gobierno de España quieren, claro, que se refiera a la actualidad de la guerra.

PICASSO.— No leo los periódicos.

VOZ DE GALA.— Sería *épatant*..., sería estupendo que adaptara el cuadro del *Hada Electricidad* a la Guerra Civil.

[...]

VOZ DE GALA.— ¿Qué impide que la madre de la izquierda de su lienzo encorcorada por la pejiquera de su churumbel que se niega a mamar sea una luchadora...? (Arrabal, 2013: 44-45)

La clave se encuentra, únicamente, en cambiarle el título al cuadro o añadirle un subtítulo reivindicativo como el que Dalí le pone al suyo. Así, proponen llamarlo *Guernica*, ya que esa misma mañana en los periódicos franceses se publicaba la noticia de que el 26 de abril habían bombardeado el pueblo español de Guernica. Por tanto, el cuadro adquiere una nueva dimensión al convertirse, por un lado, en un homenaje a las víctimas y por otro, en un ataque directo a las atrocidades que se estaban cometiendo:

VOZ DE GALA.— *L' Humanité* se refiere a la última abyección nazi de la Guerra Civil española.

[...]

VOZ DE GALA.— El bombardeo ordenado por Franco y el estado mayor nazi ha sido ejecutado por ciento veinte aviones —dice *L' Humanité*—. En la ciudad solo quedan en pie cinco casas.

PICASSO.— ¿En qué ciudad?

[...]

VOZ DE DORA.— Ahora que lo dices sí, sí, es eso: Guer-ni-ca.

PICASSO.— Y ustedes querrán que le dé ese título a mi *Hada*...

VOZ DE DORA.— Sí, Pablito. Es estupendo para tu ex —¡ya!— *Hada Electricidad*.

DALÍ y VOZ DE GALA.— Sí, don Pablo, olvide a su *Electricidad*. *Guernica* es el título que le va.

PICASSO.— Tienen razón ustedes tres.

TODOS.— ¡Viva el *Guernica* de Picasso! (Arrabal, 2013: 47-48)

Además, el hecho de, aparentemente, haber sido ideado y terminado en tan solo cuatro días haría que el cuadro cobrase un mayor prestigio y lo impulsaría a convertirse en un icono justo como Picasso tanto ansiaba:

PICASSO.— ¿No creen que la gente va a darse cuenta de que en cuatro días no he podido pintar un cuadro tan grande?

VOZ DE GALA.— Y más mágico aún: que este gigantesco óleo pintado, obviamente, después del bombardeo de Guernica haya podido ser concebido y pintado en cuatro días.

PICASSO.— Y secado también en cuatro días... ¡¡¡Un óleo!!!

VOZ DE DORA.— Sí, Pablito, tu neo-*Guernica* es ya un cuadro for-mi-da-ble. (Arrabal, 2013: 48-49)

Una vez tomada la decisión, Dalí vuelve a ser el centro de atención al continuar explicando la importancia de su cuadro. Está tan comprometido con su obra y con la realidad del momento que le pide a Picasso que lo opere, que le extirpe los testículos y

después se los coma. Lo que pretende conseguir con esto es que, al eliminar el origen de los peores instintos del hombre, va a poder transformarse en un individuo mejorado que va a dejar de actuar siguiendo sus impulsos:

DALÍ.— Quiero que extirpe mi pusilanimidad..., mi amilanamiento..., poder precisamente aquí, en esta circunstancia revolucionaria cataclísmica y guerrera, tener el coraje de no aceptar...

[...]

DALÍ.— Quiero que erradique de mí toda flaqueza y acobardamiento.

PICASSO.— No soy psiquiatra... ni exorcista...

DALÍ.— Quiero dejar de ser prisionero de mis peores instintos..., que me impiden luchar..., como el Goya que preside y corona apologeticamente mi *Construcción blanda*...

[...]

DALÍ.— (*Solemnemente*). Mi muy querido... y muy admirado Picasso, deseo..., quiero que ahora mismo me corte usted los cojones...

PICASSO.— ¡Se ha vuelto loco!

DALÍ.— Y posteriormente que coma mis testículos con judías hervidas...

PICASSO.— ¿Quiere que reduzca su libido mediante... una castración química?

DALÍ.— (*Idem*). Le pido, le exijo, que ahora mismo, con ese bisturí, de un solo tajo, me extirpe los dos testículos. (Arrabal, 2013: 55-58)

Picasso, estupefacto, se dispone a hacerlo aunque no quiere. Sin embargo, justo en el instante en el que se encuentra con el bisturí en la mano a punto de realizar el primer corte, se escucha la voz de Dora diciendo:

VOZ DE DORA.— Pablito: por hoy, se ha terminado todo.

[...]

VOZ DE DORA.— (*Transformándose lentamente en viril ALTA VOZ*). Pareja de internos indocumentados de la celda psiquiátrica del Centro de Retención: ha concluido la cura nocturna del sueño... (Arrabal, 2013: 60-61)

De esta forma, se descubre que lo que parecía un encuentro real entre dos de las grandes figuras de la pintura española no era nada más que el sueño de dos hombres enfermos, cuya identidad se desconoce, que están internos y en tratamiento en un centro psiquiátrico.

#### 8.4.2. Personajes

En *Dalí versus Picasso* aparecen cuatro personajes: Picasso, Dalí, Dora y Gala; aunque solo los dos masculinos aparecen en la escena. Todos están inspirados en personas reales, pero no son idénticos, ya que Arrabal se basa en la realidad para crear su ficción. Además,

al destapar, al final de la obra, que todo ha sido un sueño de dos enfermos mentales la tergiversación de la realidad por parte de estos es más que evidente. Así, nos encontramos con un Picasso consagrado y convertido en uno de los grandes pintores españoles del momento. No obstante, es rechazado por el resto de jóvenes artistas de la época, sobre todo, por los miembros del grupo surrealista, los cuales lo acusan de tener unos ideales conservadores:

PICASSO.— Usted, como todos los parroquianos del café surrealista, es un soldado disciplinado del trotskismo y del bolchevismo, dispuesto a morder a todos los que su Papa, André Bretón, excomulgue...

DALÍ.— (*Irónico*). Mientras que usted, por el contrario...

PICASSO.— Ya sé que me acusa, como sus compinches surrealistas, de ser, yo, Pablo Picasso, un reaccionario...

DALÍ.— ¡Quia! Usted no es un reaccionario, usted es un conservador.

PICASSO.— ¿Ha venido a insultarme? (Arrabal, 2013: 16)

Además, su edad y sus fuertes convicciones ideológicas y artísticas tampoco favorecen su integración en estos grupos de vanguardia a los que se iban adhiriendo, principalmente, los nuevos artistas. Su carácter está muy definido, es presentado como un personaje arisco, malhumorado, algo agresivo y, sobre todo, machista y mujeriego:

PICASSO.— Te he prohibido terminantemente, doscientas ochenta mil veces, que lances tu navaja a un milímetro de mi nariz.

VOZ DE DORA.— Un macho de pelo en pecho como tú no puede cagarse de miedo...

PICASSO.— Cállate, puta...

VOZ DE DORA.— No soy ninguna prostituta; soy una fotógrafa profesional.

PICASSO.— No tienes derecho a acusarme de miedica... y menos en presencia de mi amigo...

VOZ DE GALA.— (*Irónica*). Y en presencia de la mía.

VOZ DE DORA.— Tiene usted una esposa macanuda, señor Dalí.

PICASSO.— Ya está con sus argentinismos.

VOZ DE DORA.— Señor Dalí, comprendo que el primer marido de ella, el poeta Paul Éluard, siga chocho por sus huesos.

DALÍ.— (*A PICASSO*). Tiene razón Dora. Paul Éluard no se curó con el divorcio: sigue loco por Gala.

PICASSO.— ¿Y cómo lo sabe usted?

DALÍ.— Porque se lo dice en todas sus cartas.

PICASSO.— ¿Usted permite que se sigan escribiendo?

DALÍ.— Todas las cartas del primer marido de Gala a mi idolatrada esposa y admirada musa terminan con esta frase: «Te penetro».

PICASSO.— ¿Y usted acepta que...? ¿No le dan ganas de machacarle con una aiposadora? Me da asco... (Arrabal, 2013: 13-14)

En este diálogo, podemos comprobar como el carácter de Picasso es totalmente contraria al de Dalí, ya que este tiene unas ideas más liberales acorde con los grupos de jóvenes intelectuales entre los que se movía. Dalí en la obra tiene 33 años igual que la edad que tenía Cristo cuando murió. Esta dualidad se hace más evidente cuando el primero decide transformarse en un ser superior y, como parte esencial de ese sacrificio, necesita que devoren su cuerpo al igual que ocurre durante la eucaristía. A pesar de la juventud de Dalí, es un personaje muy culto que se comporta como un aristócrata. Esto se percibe, principalmente, en su forma de hablar, la cual es bastante recargada y rimbombante e incluso, utiliza palabras en francés e inglés para demostrar que es una persona instruida y que domina varias lenguas:

DALÍ.— ¿Pero qué le sucedió, xenius Picasso, con esas *demoiselles des Bouches du Rhône*?

PICASSO.— Mi cuadro no se llama así.

DALÍ.— ¿No le puso ese título?

PICASSO.— Hubiera debido pedírselo a usted.

DALÍ.— ¿Y por qué no al Papa?

PICASSO.— No, no: a usted, por descontado. Al parecer el crítico del *New York Times* ha escrito que usted pone títulos tan extravagantes que es inútil ocuparse de su pintura.

DALÍ.— Prefiero a Freud, que me llamó «fanático español».

PICASSO.— (*Enfadado*). Las señoritas eran las putas de la calle Aviñón de Barcelona. Nada que ver con las señoritas francesas de la ciudad de los papas.

DALÍ.— (*Solemne*). No conozco ni he conocido nunca, excelentísimo señor don Pablo Ruiz Picasso, esos tugurios, esos lupanares, esos lenocinios para fornicios de trato y cita...

PICASSO.— No olvido que tiene usted 33 años, la edad de Cristo. (Arrabal, 2013: 26)

A pesar de estas diferencias, hay varios aspectos donde los dos personajes convergen. Por un lado, ambos sienten por el otro una gran admiración, pero, a su vez, les encanta sacarse de sus casillas. Aun teniendo esta relación de amor-odio, al final triunfa la amistad. Por otro lado, comparten no solo la ambición por triunfar con sus cuadros, sino que van más allá, y lo que de verdad ansían es convertirse en grandes representantes de la pintura española y así, conseguir prosperar en el tiempo incluso después de sus muertes.

Por su parte, el rasgo principal de los personajes de Dora y Gala es que salen del estereotipo de personaje femenino que predomina en la producción de Arrabal. Aunque son calificadas como las musas de los dos pintores, la personalidad que tienen las distancia de esas figuras idílicas. Ambas son mujeres con carácter, con ideas propias,

inteligentes y seguras de sí mismas, alejadas de la idea tradicional de la «mujer florero». Esa desvinculación del estereotipo femenino de la época se debe, sobre todo, a que son asiduas a los nuevos ambientes culturales más modernos que empezaron a surgir en la época. El personaje de Dora está basada en la artista Dora Maar, la cual no solo se dedicó a la fotografía sino que también cultivó la pintura y la escultura. Conoce a Picasso en una cafetería y se convierte en su amante, ya que el pintor seguía casado. La relación que mantuvieron durante un tiempo, pues Picasso la acaba dejando porque su faceta de mujeriego lo acompañó hasta el último momento, era tormentosa debido a que este la maltrataba física y psicológicamente. En la obra se aprecia ese maltrato pues el personaje de Picasso la insulta ocasionalmente:

*Vuela a gran velocidad una navaja. Pasa por delante de la nariz de PICASSO aterrado. La navaja se clava, con vibraciones, en la pared. Silencio furioso de PICASSO. Estupor de DALÍ. Risa de DORA, inmediatamente secundada por la de GALA DALÍ.*

PICASSO.— *(Gritando furiosamente)*. ¡Do-raaaaaa!

VOZ DE DORA.— Pablito.

PICASSO.— *(Encolerizado)*. ¿Otra vezzzzzzz?

VOZ DE DORA.— No pasa nada, hombre. ¿Por qué te pones así? Ya sabes que me encanta jugar con las navajas, con los puñales, con los cuchillos...

PICASSO.— Te he prohibido terminantemente, doscientas ochenta mil veces, que lances tu navaja a un milímetro de mi nariz.

VOZ DE DORA.— Un macho de pelo en pecho como tú no puede cagarse de miedo...

PICASSO.— Cállate, puta...

VOZ DE DORA.— No soy ninguna prostituta; soy una fotógrafa profesional. (Arrabal, 2013: 13-14)

Esta habilidad que tiene manejando los cuchillos es uno de sus puntos fuertes. Además, está basado en un hecho real que se narra en la propia obra:

DALÍ.— Ya sé que Dora es una mujer-de-ar-mas-to-mar...

PICASSO.— ¿Qué coño insinúa?

DALÍ.— Que su novia, su amante, su querida, su Dulcinea, su Beatriz y Ofelia, su Margarita y Julieta...

PICASSO.— ¡Soooooooo...!

DALÍ.— Digo que su «cupida» es sabido que maneja la faca de Albacete con tanta puntería... y que en el mismísimo Café Flore...

PICASSO.— En el Café Flore, Dora lo único que hizo, y una sola vez, fue clavar a toda velocidad la punta de su navaja entre los cinco huecos de sus propios dedos... (Arrabal, 2013: 22)

Aunque Gala también es una mujer moderna, nada tiene que ver con Dora. Este personaje está basada en Gala Dalí, artista surrealista casada con Salvador Dalí. Fue una mujer adelantada a su tiempo, ya que no dudó en divorciarse para poder casarse con este. Además, desde ese momento se convirtió en su agente. En cuanto a su forma de ser y hablar, está conectada con los rasgos cultos que caracterizan a su marido, sobre todo, en lo que respecta a hablar en francés y en la separación exagerada que hace al pronunciar las sílabas de algunas palabras. Dentro del estatus social se puede situar en un nivel alto y acomodado en el que le es fácil relacionarse con personas importantes de la élite e incluso, entablar amistad con ellos, como ocurre con el embajador de España:

VOZ DE GALA.— El secretario de la embajada de España me acaba de comunicar que el embajador va a hablarme dentro de unos minutos.

[...]

VOZ DE GALA.— Señor Picasso, el embajador de España me transmite una solem-ne-pe-ti-ción...

[...]

PICASSO.— *Madame Paul Éluard...*, quiero decir señora doña Gala Dalí, ¿cómo ha conseguido que el embajador de la España republicana...?

VOZ DE GALA.— De la forma más fácil: solo he tenido que escuchar sus palabras pegada al teléfono... (Arrabal, 2013: 24-37)

Otro rasgo que la representa es su dislexia, lo que da pie a situaciones de confusión e incompreensión por parte de los demás. De este modo, que se potencia el humor absurdo arrabaliano:

PICASSO.— ¿En qué ciudad?

VOZ DE GALA.— Es un nombre de siete letras escrito a cinco columnas en la primera página.

PICASSO.— ¿Y qué palabra era?

VOZ DE GALA.— Creo que algo así como Ciu-gre-na.

VOZ DE DORA.— Es perfecto como subtítulo para tu cuadro, Pablito. Le da un tono misterioso, marcial y muy del sur.

DALÍ.— Ciugrena... ¿Y qué es Ciugrena?

VOZ DE GALA.— La capital de los vascos.

DALÍ.— Tienes, como de costumbre, una dislexia galopante. Seguro que no es Ciugrena, sino Guernica.

VOZ DE DORA.— Ahora que lo dices sí, sí, es eso: Guer-ni-ca. (Arrabal, 2013: 47-48)

Por último, aunque su relación con Dalí pasa de forma más desapercibida se opone a la que tienen Picasso y Dora. Estos se complementan en varios aspectos, pero,

especialmente, en la forma de pensar. Por ejemplo, ambos están totalmente convencidos de la operación de castración y se lo proponen a Picasso. Además, Dalí la idolatra porque es su musa y sabe que no va a encontrar nunca otra igual:

VOZ DE GALA.— Opere a Salvador ahora mismo, don Pablo.

PICASSO.— ¿Es una orden de su musa?

DALÍ.— Es ella quien se lo pide: es la voz de la poesía, de la inocencia, de la musa por excelencia. (Arrabal, 2013: 51)

Finalmente, aunque no aparece mencionado al inicio de la obra, aparece un quinto personaje que da pie a la comicidad y a lo absurdo. Este es el macho cabrío llamado Barrabal, el cual es el animal doméstico de Picasso y Dora. Aunque no tiene diálogo y aparece solo un instante en escena, no pasa desapercibido ya que se orina en el cuadro de *Guernica* que el pintor acaba de terminar. Este acontecimiento no es nuevo, ya que, como confirma el propio Picasso, los desastres que el animal realiza sobre sus cuadros lo acaban inspirando:

VOZ DE GALA.— Cuidado, señor Picasso, que el macho cabrío se va a mear en su cuadro.

VOZ DE DORA.— Ya se ha meado.

PICASSO.— Cabrón, cabrón de los cojones.

DALÍ.— Ha lanzado un churretón de pis a la altura del toro que ha pintado usted a la izquierda del cuadro.

*Todo ello se ve por transparencia.*

PICASSO.— Este puto cabrón en cuanto me descuido me jode viva mi propia obra.

VOZ DE DORA.— Salvo en los lienzos en que ha intervenido contra tu voluntad y al final, según tú, resultaron magníficos.

DALÍ.— (*Guasón*). ¿Así que usted tiene como colaboradora la vejiga urinaria de un cuadrúpedo capricornio?

PICASSO.— ¿Colaborador? Este animal va por libre... Es el bicho más anarquista que he tenido en mi vida.

DALÍ.— (*Irónico*). Se explican, xenius Picasso, sus audacias in-es-pe-ra-das.

PICASSO.— La verdad es que..., tengo que reconocerlo..., a veces me han inspirado los huecos que ha hecho en mis cuadros a cabezazos...

DALÍ.— Tiene usted con este macho cabrío una joya: «la fuente inspiradora de poesía». (Arrabal, 2013: 18-19)

A partir del nombre del personaje, podemos determinar que Arrabal se inspira en sí mismo para crearlo. De esta forma, no solo puede coincidir en el tiempo y el espacio con dos de sus grandes referentes, sino que además es fuente de inspiración para uno de ellos. Esta

idea se ve reforzada al comprobar que el animal se identifica con esa figura entre humana y animal que representa el dios Pan:

VOZ DE DORA.— Fue un error, Pablito, haberle puesto al cabrón el nombre de *Barrabal*.

PICASSO.— ¿Por qué coño no te gusta *Barrabal*?

VOZ DE DORA.— Yo le veo como cargado por ese nombre, como frustrado al pobre cabrón..., como si le faltara algo... Por eso en cuanto oye el nombre del dios de la danza...

PICASSO.— En ese mismísimo instante, toma inconscientemente el nombre que le hubiera gustado tener, el nombre de Pan.

DALÍ.— ¿Pan? ¿El dios pánico? ¿El coloso de Goya? ¿El dios de Zaratustra? (Arrabal, 2013: 27-28)

#### 8.4.3. Temas clave

Una vez más, en *Dalí versus Picasso* se abordan varios temas que son constantes en la producción del dramaturgo, pero, de nuevo, los presenta desde otras perspectivas aportándole así una mayor riqueza al asunto en cuestión. En primer lugar, el tema principal de la obra es la Guerra Civil y todo el reguero de destrucción y muerte que deja tras de sí. En este caso, hace hincapié en la situación catastrófica a la que se ven sometidas las personas partidarias del bando republicano, el de los vencidos. Este punto de vista se explica a través de los cuadros de los pintores, sobre todo del de Dalí que es el que está más comprometido con la situación:

DALÍ.— En este mons-truo mons-trrrrrruo-so y gelatinoso como la desesperanza, de músculos y carnes raquícas, que se devoran y se auto-amordazan.

PICASSO.— (*Escéptico*). ¿En su lienzo?

DALÍ.— En él un monstruo fratricida...

PICASSO.— (*Más escéptico*). ¿De hermanos?

DALÍ.— Evidentemente. Por ello una de sus extremidades viola y atenaza un seno femenino...

PICASSO.— Solo veo que la atenaza...

DALÍ.— Mientras que la otra indica el desastre de la guerra y la humillación de los vencidos.

PICASSO.— ¿De la Guerra Civil española?

DALÍ.— De los humillados de siempre, despojados de su propia identidad y encerrados en centros de retención...

[...]

DALÍ.— La temática de la guerra: el hambre, la violencia, las inquisiciones...

[...]

DALÍ.— Mi óleo es un manifiesto en favor de los ofendidos y los vencidos; por ello el elemento principal de mi cuadro son las judías hervidas.

PICASSO.— ¿Las dos decenas de fríjoles, de alubias?

DALÍ.— Observe que estas legumbres se encuentran en mi pintura de forma casi clandestina.

PICASSO.— Y sobre todo dispersas.

DALÍ.— Como los humillados «sin papeles»: están en la parte inferior por debajo del biombo.

[...]

DALÍ.— Es la esencia de la eterna represión de los inquisidores de siempre..., del poder de los poderosos y privilegiados frente a los indocumentados esposados en los centros... (Arrabal, 2013: 31-43)

También, se alude al enfrentamiento que se produjo dentro de muchas familias españolas cuando sus miembros se encontraban en bandos ideológicos diferentes. No fueron excepcionales los casos en los que una persona tuvo que luchar en el campo de batalla e incluso, asesinar a alguno de sus familiares que se encontraban en el otro lado. Aunque en primera instancia, el dramaturgo se basa en esta guerra en concreto porque es la que ha vivido personalmente, el tema se acaba convirtiendo en universal, ya que es aplicable a todas las guerras, independientemente del momento histórico y del lugar en el que ocurren. El bando perdedor es el que más sufre y, en la mayoría de los casos, suelen formar parte del sector social más desfavorecido —los pobres y marginados— porque tienen menos recursos para luchar. Por su parte, los que ostentan el poder únicamente se preocupan por mantenerse en él y no les importa, generalmente, que mueran civiles mientras no les afecte directamente a ellos. Esta reivindicación social se materializa con el ejemplo del bombardeo de Guernica, en el que este pueblo es atacado sin compasión:

DALÍ.— El periódico comunista tiene toda la razón del mundo: de las matanzas que se producen en España la culpa en gran parte la tiene el acuerdo diplomático de no intervención.

VOZ DE GALA.— El bombardeo ordenado por Franco y el estado mayor nazi ha sido ejecutado por ciento veinte aviones —dice *L' Humanité*—. En la ciudad solo quedan en pie cinco casas. (Arrabal, 2013: 47)

Para los afectados directos de la guerra, esta no acaba cuando se pone fin a los ataques, sino que perdura en el tiempo y en sus vidas. Uno de los principales problemas de la posguerra son las secuelas psicológicas de los supervivientes derivadas de todo lo que han vivido, lo cual se plasma en la parte final de la obra cuando descubrimos que la historia ha sido una ilusión de dos enfermos mentales. Estos individuos indocumentados formaron parte de ese bando de los vencidos que consiguieron sobrevivir y exiliarse. Si a esa huida sin papeles le agregamos las secuelas mentales, nos encontramos con personas

que desconocen quienes son y nadie ni nada puede ayudar a identificarlos. Teniendo en cuenta todo esto, Arrabal juega con una hipotética historia en la que ambos exiliados creen ser dos de los mejores pintores de la historia de España, pero podría darse el caso de que así fuera. Es innegable que muchos artistas, la mayoría desconocidos, perdieron la vida durante la guerra, y muchos de los que consiguieron huir se convirtieron en unos desconocidos en el país en el que se refugiaron. El arte, aunque, por un lado, se «beneficie» de estas atrocidades porque otorga al artista nuevas fuentes de inspiración, por otro, se convierte en uno de los afectados directos debido a la pérdida de esos artistas de renombre que eran antes de la catástrofe o en los que se podían haber convertido.

En segundo lugar, todo este planteamiento en torno al artista exiliado de su patria remite directamente a la biografía del autor. En la obra, no solo se muestra el exilio a través de los personajes indocumentados, sino también por los propios pintores:

PICASSO.— Dora tiene razón. La locura asesina asuela España. Sería suicida en esas condiciones que yo me encerrara en Madrid.

VOZ DE DORA.— París es tu casa. Tú ya no eres español. Eres francés, como Rimbaud, como Lautréamont...

DALÍ.— Usted, Picasso, como yo, no es francés ni es español... Como Max Ernst, que no es ni alemán, ni francés... Como Tzara, que no es ni rumano ni francés... Como El Greco..., como Luis Vives..., como Spinoza..., como todos nosotros que hemos abrazado nuestra misión artística, literaria, científica o filosófica como quien entra en religión. Somos tan desterrados como los detenidos en los centros... Somos de Destierrolandia. (Arrabal, 2013: 39)

Teniendo en cuenta que la nacionalidad de Arrabal, desde que se exilió a París, ha sido cuestionada por algunos críticos e investigadores, se aprecia cierto paralelismo con las palabras arriba mencionadas. El dramaturgo puede estar expresando, por medio del personaje de Dalí, uno de sus sentimientos más profundos, es decir, el de sentirse desterrado por no pertenecer a ningún país, y el de haber decidido vivir por y para su arte. Además, al comparar su situación con la de otros grandes artistas que considera sus referentes, intenta igualarse a ellos. Este acercamiento a sus ídolos se presenta también cuando habla sobre las supuestas enfermedades que tienen los dos pintores:

DALÍ.— Mi médico dice que padezco una enfermedad incurable.

PICASSO.— El mío también me ha diagnosticado una enfermedad incurable.

DALÍ.— El mío es un médico alienista. Muy moderno. Se hace llamar psicólogo.

PICASSO.— El mío también es «de vanguardia» y ha puesto en su consulta una placa: «Médico-psicólogo».

DALÍ.— (*Convencido*). A lo mejor es el mismo que nos trata a los dos.  
PICASSO.— Como no viaje en zepelín... Mi enfermedad incurable, según él, es la «parafrenia».  
DALÍ.— La mía, según su dictamen, es el autismo. (Arrabal, 2013: 28)

Arrabal tuberculoso, Picasso esquizofrénico y Dalí autista. Todos se igualan porque el padecer una enfermedad los convierte en seres mortales. Otro apunte biográfico lo encontramos cuando Picasso arremete contra el grupo surrealista, dirigido por André Bretón, al que acusa de seguir a pies juntillas lo que su creador dictamina. Este comentario está basando en su propia experiencia cuando formaba parte de dicho grupo porque, como Arrabal explica, sus miembros debían pensar y hacer lo que dictaminaba Bretón, y si alguien se salía de lo marcado era expulsado inmediatamente.

La presencia de la muerte violenta causada, esta vez, por la guerra sigue estando presente. Aunque no aparece de forma directa, se habla continuamente sobre ella, pues era una realidad del momento en el que se sitúa la acción. Es evidente que existe una gran preocupación por parte de todos los personajes. Además, la muerte también aparece vinculada a la ceremonia y a la religión a través de la celebración de una ceremonia sacrificial: el personaje de Dalí le pide a Picasso que le castrate y después, se coma sus testículos. Se recrea así la eucaristía católica en la que los fieles comen el cuerpo de Cristo. La mutilación se utiliza como un proceso necesario por el que el personaje debe pasar si quiere despojarse de sus instintos básicos para conseguir evolucionar y convertirse en un ser superior intelectualmente:

DALÍ.— (*Sincero y magistral*). Usted conoce mejor que yo el privilegio final de la vida de Chateaubriand, de Orígenes y de Abelardo, por ejemplo. Tan deslumbrantes, si no más, como el que vivirá usted mismo dentro de un cuarto de siglo.  
PICASSO.— ¿De qué deslumbramientos habla?  
DALÍ.— Todos, al final, cambiaron de vida: encontraron el coraje intelectual del que nunca dispusieron antes.  
PICASSO.— ¿Habla de mí?  
DALÍ.— Incluso usted también cambiará de vida como Abelardo..., así que pasen los años...  
PICASSO.— ¿Se refiere a Abelardo?  
DALÍ.— Sí, precisamente a Abelardo: el día en que el verdugo del tutor de su amante, la niña Eloísa, le capó...  
[...]  
DALÍ.— Nadie niega ni puede poner en duda que Abelardo, que había sido un «maestro laico» apocado y cagueta, se convirtió en el más audaz e intrépido contestatario de su época..., enfrentándose con temeridad al mismísimo papa..., como todos los capados.

PICASSO.— Pero la castración es una tremenda claudicación.  
DALÍ.— Es la fuente engendradora de coraje. (Arrabal, 2013: 56-58)

Finalmente, se vuelve a tratar el tema del amor, el cual aparece reflejado por medio de dos vínculos: Picasso-Dora y Dalí-Gala. Se presentan dos formas de amar diferentes basadas en las propias relaciones que estas parejas tenían en la realidad. Por un lado, el amor encarnado por la pareja de Picasso y Dora sigue la línea que venía tratando Arrabal en sus obras anteriores, es decir, es un amor tormentoso, unido al sufrimiento, en el que predomina un ambiente de violencia entre el hombre y la mujer. Además, los ataques misóginos siguen estando presentes. En este caso, indirectamente, también se hace referencia a una relación de maltrato, pero, aparentemente, la mujer no ocupa una posición sumisa, ya que ella toma sus propias decisiones. Por otro lado, la relación que se presenta con Dalí y Gala es opuesta, es decir, entre ellos lo que existe es un amor idílico. Aunque Gala, como mujer, pasa más desapercibida que Dora y la tienen menos en cuenta, ya que incluso cuando intenta decirles que el embajador la ha telefoneado tardan un tiempo en hacerle caso. Igualmente, como en otras obras del autor, se hace una pequeña alusión al tema de la homosexualidad. Concretamente, se cuestiona la sexualidad de Dalí, pero se achaca al supuesto autismo que padece. Por tanto, se defiende que no se siente atraído por los hombres, sino que la enfermedad le impide conectar con los demás independientemente de su género:

DALÍ.— Yo, según mi doctor, sufro una enfermedad que llama autismo. Una especie de delirio que me permite realizar los cálculos más abstrusos e intrincados, matemáticos o filosóficos, pero que me incapacita para la comunicación con los demás.

PICASSO.— Obviamente. Usted no puede conocer el amor.

DALÍ.— Deje de hurgar con el hierro en mi llaga.

PICASSO.— Reconózcalo: ¿Ha cohabitado realmente con Gala? ¿Con alguna mujer...?

DALÍ.— Usted, síiiiiiiii..., cohabita y jode y fornicación y...

PICASSO.— ¿Qué sabe usted, qué sabe nadie de...?

DALÍ.— Mi imposibilidad permanente y profunda de relacionarme... me abre sistemáticamente una puerta de luz o un callejón de abismos que solamente frente a mis cuadros... Nosotros los españoles solo podemos ser místicos. (Arrabal, 2013: 29)

#### 8.4.4. Ficha técnica de la representación

Al igual que ocurre con el resto de obras analizadas en este trabajo, *Dalí versus Picasso* apenas ha sido llevada a escena. Aquí, además, hay que añadir el hecho de que es una de las últimas piezas teatrales escritas por Arrabal. La representación que vamos a estudiar es la presentada el 25 de febrero del año 2014 en el Teatro Matadero<sup>59</sup> de Madrid. Una vez más, el director teatral Juan Carlos Pérez de la Fuente fue el encargado de dirigir una obra escrita por Fernando Arrabal. Además, en esta ocasión se ocupó de elaborar la escenografía. Como el propio dramaturgo afirma en una entrevista, esta obra, como venía siendo habitual y a pesar del año en el que se escribió y estrenó, no gustó en España. Por su parte, a él, Pérez de la Fuente le volvió a impresionar:

**Hablando de Dalí, usted le dedicó aquella obra, *Dalí versus Picasso*.**

Esa obra me encanta, pero creo que aquí no gustó. Y creo que no gustó porque traté un tema que no se puede tratar. Es como si mi abuelo hubiera tratado el tema de Santiago. Era un formidable apóstol, un guerrero que mataba moros... pero mi abuelo no podía hablar de ello. Pues eso me pasó a mí con Picasso. Hoy en día no se puede hablar de él.

**Sin embargo, le vi emocionado al final de la obra.**

A mí me encantó. También la dirección. Ahora vuelve a Francia. La he visto representada en París, en Berlín... en fin, en todos los grandes teatros del mundo. Y donde más me gustó fue aquí, en Madrid. Pero entiendo que la crítica no estuviera de acuerdo. Porque son santos, héroes... no hacía falta hablar de Picasso ni tampoco de Dalí, un trotskista convencido que había planeado matar al rey de España, entre otras cosas. (Mayoral, 2020)

El elenco que hizo posible esta representación está constituido por dos actores y dos actrices: Antonio Valero —Picasso—, Roger Coma —Dalí—, Julieta Cardinali —Voz de Dora— e Irina Kouberskaya —Voz de Gala—. Por su parte, el resto de profesionales que participaron en el montaje son: Pilar Valenciano —ayudante de dirección—, Emilio Valenzuela —ayudante de escenografía—, Rosario Calleja —coordinadora artística—, María José Castells —asistente de coordinación—, José Manuel Guerra —iluminación—, Tuti Fernández —espacio sonoro—, Almudena Rodríguez Huertas —vestuario— y Alejandro García May —asesor de magia—.

---

<sup>59</sup> El Teatro Matadero es uno de los teatros actuales de referencia. Está formado por varias naves y salas en las que no solo se llevan a cabo propuestas escénicas de todo tipo —teatro, danza, música, circo...—, sino que también tienen muy presentes los trabajos de investigación teatral. En el año 2007, una de las naves, la de mayor capacidad, fue nombrada como Sala Fernando Arrabal.

#### 8.4.5. Análisis semiótico de la representación

##### 8.4.5.1. *Puesta en escena*

El estreno de *Dalí versus Picasso* tuvo lugar en la nave Max Aub del Teatro Matadero de Madrid. Como es habitual en las representaciones de Arrabal, al considerarse un teatro «menor», el espacio elegido para presentar sus obras es de reducidas dimensiones. En este caso, la nave utilizada es la más pequeña. Aun así, al ser un espacio moderno que se aleja de los teatros clásicos a la italiana, da mucho juego a los directores de escena y a los escenógrafos. Al igual que ocurría con otras salas, no hay una tarima en la que se sitúe el escenario, sino que este forma parte del propio suelo de la nave. El espacio es abierto, es decir, se encuentra despejado por los laterales porque no tiene patas y por tanto, las dimensiones del escenario se pueden adaptar a cada función. Además, al no existir un telón, el proscenio se puede marcar donde mejor convenga o, directamente, eliminarlo incluyendo todo el espacio en la propia escena. El patio de butacas se encuentra frente al escenario y tiene forma de grada, lo que mejora la visibilidad porque la tarima siempre va a estar situada en un nivel más bajo.

Partiendo del texto dramático, la acción se sitúa «en un gran salón destartado de París» (Arrabal, 2013: 9) donde están colgados los dos cuadros de los pintores. Teniendo en cuenta que el encuentro entre ambos tiene lugar en el estudio de Picasso, Pérez de la Fuente decide recrear un taller de trabajo. El espacio escénico queda delimitado por tres bastidores independientes en cada lateral, lo que permite que los actores pueden pasar a través de ellos, y por un gran panel en el fondo de la escena al que solo se puede acceder por detrás. En su conjunto forman las paredes del salón. Además, la pared del fondo representa la parte posterior de un gran caballete, ya que el cuadro de Picasso no aparece como tal en la escena sino que únicamente vemos su revés. Todos los paneles son de madera, lo que da la sensación de que se encuentran encerrados en una caja de la que no pueden salir. Esto hace referencia al sueño en el que se sitúa la historia y al espacio cerrado en el que Arrabal suele ambientar sus obras. Además, son semitransparentes, por lo que al proyectarles la luz adecuada se puede ver a través de ellos o por el contrario, se vuelven opacas. También, se usan como pantalla donde se proyectan imágenes. Por ejemplo, en el panel frontal aparece la fecha en la que se sitúa la acción, la fecha real del

día del estreno que se muestra al final de la obra cuando se despiertan del sueño; la enorme silueta del macho cabrío caminando y bailando; y el cuadro de *Guernica* cuando ya recibe este nombre. En el lateral izquierdo aparece proyectado durante toda la obra en letras rojas como si fuese un grafiti el nombre completo del cuadro de Dalí. El suelo parece una continuación de las paredes, ya que se mantiene el mismo dibujo de listones de madera y delimita el espacio escénico debido a que está algo elevado del nivel del suelo, es decir, se ha colocado una tarima de pequeña altura para levantar un poco la escena. El resto de elementos decorativos que aparecen son de madera y con ellos se crea un espacio simétrico en el que ambas mitades del escenario son iguales. Así, los actores juegan con los mismos elementos de forma simultánea. En concreto, hay una mesa grande en el centro de la escena con dos taburetes redondos a cada lateral y debajo se esconden varias cajas donde se guardan utensilios de pintura, entre otras cosas. Al fondo, en cada extremo, hay dos butacas de madera orientadas hacia la pared del fondo. Por último, hay varias bombillas colgando del techo y otras clavadas en el suelo que están situadas en los laterales.

Además de todos estos aspectos, queremos hacer una mención especial al ritual católico de la eucaristía, pues Pérez de Fuente en sus propuestas teatrales conserva y le otorga una gran relevancia a este aspecto tan importante en la dramaturgia de Arrabal. En este caso, mientras Dalí le explica a Picasso por qué debe operarle, va preparando el espacio en el que se va a llevar a cabo la castración. En primer lugar, saca una taza a la que le hecha incienso convirtiéndola en un incensario, el cual sacude varias veces delante de la mesa del taller para purificarla. Después, convierte esa superficie en el altar de una iglesia colocando una estrecha tela blanca en el centro que cuelga por la parte delantera simulando el paño que cubre el altar. En tercer lugar, saca una botella de anís, que simboliza el vino de la misa y por tanto, la sangre de Cristo, que tras consagrarla la coloca sobre el altar. Por último, cuando está preparado para la intervención se sienta encima de este de tal forma que sus testículos cortados representarían el cuerpo de Cristo que va a ser devorado.

En esta puesta en escena se emplean varios accesorios. Por un lado, en el centro del primer término del escenario, casi en proscenio, está colocada una olla donde se cocinan unas judías que, posteriormente, se comerán los actores. A la misma altura, pero ubicado hacia los extremos, hay dos cántaros de barro llenos de agua de los que beben en un par

de ocasiones. También, hay materiales de trabajo como papel y lápiz que Picasso utiliza para pintar. Incluso, este se lía un cigarro y se lo fuma, mientras que Dalí se come un chupachús. Cuando Dalí empieza a explicar las mutilaciones y la muerte que plasma en su cuadro, utiliza dos abanicos rojos que va moviendo cada vez a mayor velocidad simulando la sangre derramada. No obstante, los dos elementos más importantes son los cuchillos y puñales, y el cuadro de Dalí. Los primeros son empleados en la dramaturgia de Arrabal como «instrumentos sacrificiales asociados con el asesinato y la muerte» que «pueden considerarse igualmente como símbolos fálicos, de placer y dolor al mismo tiempo» (Pujante González, 2020: 538). Siguiendo esta idea, en la obra se emplean en ambos sentidos, es decir, por un lado, se usan en el momento de la castración y por otro, Dora los lanza contra Picasso simbolizando, así, esa relación sentimental en la que el placer y el dolor están presentes a partes iguales. Cuando se produce esta acción, los cuchillos se clavan en el filo de los paneles laterales, aunque cada vez lo hace en uno diferente. En el instante en el que se lanzan, el actor que hace de Picasso se aproxima al lado correspondiente. En cuanto al cuadro de Dalí, y a diferencia del texto teatral, no aparece todo el rato en escena, sino que entra cuando se alude a él. Este siempre surge por el lateral izquierdo del fondo, entre la mesa y el mural de Picasso, colocado sobre un caballete. Al mismo tiempo, en proscenio y por el lateral inverso, es decir, el derecho, aparece el mismo cuadro, pero en miniatura, lo cual se puede interpretar como la inverosimilitud de los sueños.

La iluminación es muy importante porque con los diferentes juegos de luces que se utilizan se hace hincapié en los momentos destacados de la pieza. Al no existir un telón, la obra comienza en la oscuridad y la única luz procede de las bombillas encendidas que desde este momento permanecen así aunque su intensidad irá variando. A esta leve luz, se le une la de las linternas que utilizan los dos actores cuando entran en escena, los cuales van caminando por el espacio alumbrando a todas partes, pero todavía no se ve con claridad dónde están. Cuando se enciende la luz general, constante en la mayor parte de la obra, tiene un tono entre amarillo y rojizo. Este tránsito lumínico puede hacer referencia a las propias fases del sueño, es decir, una primera fase de sueño ligero que correspondería con las luces de las bombillas; una fase intermedia de tránsito cuando los actores salen con las linternas; y el sueño profundo se alcanza cuando se encienden las luces. La iluminación, además, va acompañando la evolución de los personajes, por lo que se

producen cuatro grandes cambios. En primer lugar, cuando empiezan a delirar, el espacio se ensombrece y la luz empleada es de color azul. En la mayoría de estos casos, suele caer directamente sobre uno o ambos personajes un foco de luz blanca. Por ejemplo, cuando hablan sobre sus respectivas enfermedades o a Dalí se le revela su misión de ser operado. El segundo cambio tiene lugar mientras hablan de la operación y cuando se descubre que los personajes están en un hospital. Para simular ese ambiente de quirófano y de sanatorio, la luz que se utiliza es completamente blanca. Justo cuando Picasso capa a Dalí, se produce el clímax de la obra y con él el tercer gran cambio de luz. Aquí, la escena se vuelve oscura y un foco de un rojo muy intenso los ilumina a ambos durante un breve instante hasta que caen desplomados y se hace la oscuridad total. Por último, la representación concluye cuando ambos se sientan delante de la olla y se comen las judías. En este caso, la única luz de la escena es un foco blanco que los ilumina a los dos, el cual se va apagando, poco a poco, hasta llegar a la oscuridad total. También, a lo largo de la obra hay un juego de luces y sombras constante. Por ejemplo, cuando un foco blanco de luz apunta sobre algún objeto como los cuchillos o el cuadro, el resto de la escena se oscurece levemente. Algo parecido sucede con el panel del fondo, es decir, cuando se quiere ver a través de él, en el resto de la escena se apaga levemente la luz para favorecer su transparencia e igualmente, ocurre cuando se quiere proyectar algo sobre él. Finalmente, cuando va a entrar en escena la figura del macho cabrío, el espacio se oscurece de nuevo, pero la luz procede, en este caso, de las calles izquierdas del escenario. En todas las escenas en las que la iluminación general se ensombrece, las luces de las bombillas no se apagan, sino que disminuyen o aumentan su intensidad.

#### 8.4.5.2. *Personajes*

En esta obra intervienen cuatro personajes, pero solo aparecen dos en escena, mientras que el resto participan en la acción desde fuera. En la representación se escuchan las voces de Dora y Gala que parecen proceder de los laterales del escenario, ya que Picasso y Dalí se giran hacia el lado desde el que hablan. Además, en intervenciones relevantes y de larga extensión, por ejemplo cuando están debatiendo que nombre ponerle al cuadro, aparecen las siluetas de dos caras proyectadas en los laterales del panel del fondo. En estos casos, al intervenir más tiempo, Dalí y Picasso siguen actuando en escena, por lo que la

imagen nos ayuda a ubicarlas. Por tanto, los únicos personajes susceptibles de ser analizados son los dos pintores. Aunque los actores que los interpretan se inspiran en los verdaderos Dalí y Picasso, no los encarnan como un fiel reflejo de la realidad. El actor que interpreta a Dalí es más joven que el que interpreta a Picasso, ya que en la obra el primero ronda los 33 años. Ambos tienen una estatura media y son de compleción normal. Sin embargo, a Picasso se le aprecia una incipiente tripa.

Aunque a nivel físico parecen estar más o menos en sintonía, no ocurre lo mismo con su vestimenta. La forma de vestir se asemeja a la idea preconcebida que podemos tener de ellos en la realidad. Dalí lleva el pelo corto y negro repeinado hacia un lado y, como no podía ser de otra forma, lo acompaña ese bigote tan característico cuyos extremos se curvan hacia arriba. Va vestido con un traje completo de color negro y rayas verticales, es decir, lleva un pantalón; un chaleco; unos tirantes y una chaqueta que siempre está abotonada y en cuyo bolsillo asoma un pañuelo rojo y negro. En la solapa de la chaqueta está enganchado un broche dorado gigante en forma de langosta. De ella, asoma también el cuello de una camisa blanca totalmente abotonada, y alrededor lleva una corbata negra en la que aparecen dibujados unos rombos rojos y grises. Sus zapatos son negros relucientes, como si fuesen nuevos. Además, lleva consigo un bastón negro, del que apenas se desprende, en cuya empuñadura se modela la figura de una persona sosteniendo la bola del mundo. En conjunto, transmite la imagen de ser una persona muy elegante, con clase, refinada y estilosa.

Por su parte, Picasso, con su forma de vestir, emite la imagen opuesta, es decir, es más natural, menos ostentosa y más informal. En la obra, Picasso tendría unos 56 años, por eso tiene el pelo canoso, corto y peinado hacia un lado. A diferencia de Dalí, este no tiene bello facial. Su indumentaria es más sencilla. En concreto, lleva una camisa blanca cuyos botones próximos al cuello están desabrochados y anudado en él un pañuelo negro de lunares blancos. Este accesorio puede hacer referencia a sus raíces andaluzas. Su pantalón de tela es de color gris oscuro y va acompañado de un cinturón negro. También, lleva una chaqueta de traje, aparentemente de menor calidad, abierta todo el tiempo de un tono grisáceo más claro que el pantalón, por lo que las piezas no corresponden al mismo traje. Del bolsillo delantero de la chaqueta asoma un pañuelo que, en este caso, es de cuadros rojos. Por último, calza unas sandalias marrones con las que se pueden ver unos largos calcetines de rayas rojas.

Los dos personajes permanecen con esta vestimenta durante toda la obra hasta la escena final de la operación donde, siguiendo el rito ceremonial, se cambian en escena. En este momento, Dalí desviste el torso de Picasso, contra su voluntad, y lo cubre con una especie de bata de pelo marrón que arrastra por el suelo y deja al descubierto sus brazos donde se coloca unos guantes de plástico que le llegan por encima del codo. Después, Dalí se desnuda completamente y se pone una bata parecida pero de un tono marrón más claro y que, además, tiene unas largas mangas. Este nuevo estilismo correspondería con la vestimenta que llevan los dos enfermos en el psiquiátrico pues cuando se despiertan siguen vestidos igual.

#### 8.4.5.3. *Música y ruido*

La música empleada en esta representación permite crear ese ambiente confuso de los sueños. Justo al inicio, mientras toda la escena permanece a oscuras y los personajes todavía no han salido, suenan unas voces femeninas y masculinas tarareando varios himnos, pero en ningún momento se cantan las letras. Estas van sonando de una en una hasta que se entremezclan y lo hacen al unísono. Los himnos entonados siguen el siguiente orden: el Himno de Riego, que era el himno de la II República Española; La Marcha Real, es decir, el himno español actual; y La Marsellesa, el himno francés. Esta confusa combinación de varios tipos de música se vuelve a repetir cuando el macho cabrío escucha el nombre «Zaratustra» y empieza a bailar. En este caso, la música empleada procede de la tradición cultural de las tres zonas geográficas que están presentes en la obra, es decir, la francesa, la catalana y la andaluza. Por tanto, en primer lugar baila al son de una música similar a la tradicional de la Bretaña francesa que es la localización en la que se encuentran en ese momento. Después, suena una sardana que es el baile típico de Cataluña, es decir, la comunidad donde nace Dalí. En tercer lugar, se hace referencia a la Andalucía de Picasso con una sevillana. Cada vez que se repite el nombre va sonando una a una en este orden, y la cuarta vez que se hace suenan todas al unísono. Por último, siempre que entra a escena o sale el cuadro de Dalí suena una música celestial como si una figura mística se apareciese ante ellos.

De los ruidos empleados destacan cinco principalmente. Al inicio y al final de la representación, se escucha el ladrido de unos perros, lo cual, teniendo en cuenta las fases

del sueño, coincidiría con el momento del adormecimiento y el despertar porque en ambos casos todavía se captan sonidos reales del exterior. En segundo lugar, cada vez que se lanza un cuchillo se escucha el sonido de este volando por el aire y clavándose en la madera. Además, esta acción va acompañada de la iluminación, impidiendo que pase desapercibida para el público. También se oye la risa y los sonidos que hace el macho cabrío cuando está presente en la escena. En cuarto lugar, cuando Picasso castra a Dalí un grito ensordecedor de dolor inunda toda la sala, ya que este permanece consciente todo el tiempo, y, una vez más, la acción va acompañada de la iluminación. Finalmente, cuando se sientan al fuego se va escuchando, cada vez más alto, el borboteo del agua hirviendo, mientras una voz en off masculina, procedente de un altavoz, recita un texto en el que se habla sobre judías hervidas.

#### 8.4.5.4. *Signos lingüísticos, signos paralingüísticos y signos cinéticos*

Teniendo en cuenta los signos lingüísticos, en esta puesta en escena se respeta íntegramente el texto teatral. Aunque se añade un final extra a la obra, es decir, el texto concluye cuando ambos personajes se despiertan tras recuperarse del tratamiento de la cura del sueño, pero en la representación hay una nueva escena después de esta. Aquí, ambos despiertan, se sientan alrededor de la olla, y comienzan a comerse las judías mientras se escucha la voz en off recitando el nuevo texto. Esta aportación favorece el sentido cíclico de la obra, ya que comienza y acaba en el mismo lugar y con los actores realizando la misma acción: moviendo y probando las judías. Los signos paralingüísticos relacionados con el acento son muy importantes porque caracterizan a los personajes: Dalí tiene acento catalán; el de Gala es ruso, ya que ella nació en la ciudad de Kazán — Rusia—; el de Dora es argentino porque la verdadera Dora Maar estuvo durante su infancia y adolescencia viviendo en Argentina; y el de Picasso es neutro porque como bien dice al inicio de la obra: «PICASSO.— Yo también tengo mi acento... y no se me ocurre presumir por ello» (Arrabal, 2013: 10). Cuando los enfermos se despiertan, las voces femeninas se entremezclan dando lugar a una más metalizada que tiene algo de eco, ya que procede de los altavoces de la clínica.

En cuanto a los signos cinéticos, los mímicos no destacan especialmente. Al igual ocurre con los gestuales, aunque ambos personajes presentan notables diferencias a la

hora de moverse por el espacio. Por un lado, Dalí permanece siempre muy erguido, con la espalda muy recta, manteniendo la elegancia y la clase. Por otro lado, Picasso tiene unos movimientos más naturales, pero al compararlos con los de su compañero estos parecen más rudos y bastos. Es característico, también, que los dos interactúen de forma similar con los objetos que hay en la sala. Por ejemplo, cuando uno se sienta en una silla al instante lo hace el otro. Esta simetría en la actuación incentiva la idea de que se encuentran en un sueño y que el comportarse de esta forma es verosímil. Por último, en cuanto a los signos proxémicos, los actores se mueven por todo el escenario, incluso por fuera de los límites establecidos por los bastidores. En algunas ocasiones, Picasso se sube de pie y se sienta encima de la mesa, cosa que para Dalí es impensable. Por último, Dalí pasa la mayor parte del tiempo actuando en la parte izquierda del escenario, mientras que Picasso pasa más tiempo en la parte derecha. Este hecho que aparentemente puede pasar desapercibido o que puede haberse propuesto sin ninguna doble intención, podría, no obstante, hacer referencia a los bandos ideológicos que cada uno defiende en la obra.

## 9. CONCLUSIONES

Como apuntábamos al comienzo de esta investigación, «en la España de Franco, la importancia concedida a la escena como arma propagandística» (Muñoz Cáliz, 2003: 21) era evidente. Durante este periodo histórico —de 1936 a 1975, aproximadamente, —, el teatro español estuvo dominado por la ideología franquista, ya que se empleaba como herramienta a través de la que se ensalzaban los ideales y valores defendidos por el régimen y con la que, además, se pretendía educar a la población. Por eso, «los únicos artistas que subsisten, al menos públicamente, en nuestro país son aquellos cuyos productos ideológicos» (Llanes Barrios, 1980: 40) siguen estas ideas. Por su parte, «los autores exiliados o bien, muertos durante la guerra [...], son prohibidos» (Llanes Barrios, 1980: 40). El estricto control que ejercía el régimen sobre las artes escénicas le permitía, por un lado, manipular el pensamiento de los ciudadanos y, por otro lado, difundir un teatro de evasión con el que los espectadores se pudiesen divertir sin que esto implicase una reflexión personal, y les ayudase a olvidar la verdadera situación de pobreza y guerra que asolaba el país.

Igualmente, se rechazaban todas las novedades textuales y escénicas que se estaban empezando a incorporar en el resto de Europa. Esta situación provocó que, a diferencia de otros países, el teatro nacional español se estancase en la tradición. Este problema se agravó tras la legalización de la censura, la cual «se encargaba de filtrar los textos que subían al escenario y de asegurar una determinada recepción de estos —ya sea mediante la supresión de fragmentos inconvenientes o mediante la imposición de condiciones para la puesta en escena—» (Muñoz Cáliz, 2003: 20). Por tanto, impedía que se publicasen y estrenasen todas aquellas obras que no siguieran las normas establecidas. En este sentido, «la crítica, ejercicio de libertad, se ve coartado y transmutado en instrumento de censura» (Rodríguez Alonso, 2017: 30). Especialmente, se genera en la crítica publicada en la prensa diaria, la cual fue decisiva a la hora de orientar la opinión y el gusto del público. Como consecuencia, sin ningún recurso ajeno a los principios establecidos que les pudiese mostrar otra realidad, los espectadores tampoco podían deshacerse de sus ideales tradicionales y conseguir así evolucionar. Afortunadamente, los jóvenes autores influidos, en cierta medida, por las corrientes artísticas que se desarrollaban en el exterior, quisieron acabar con esta situación y comenzaron a elaborar un teatro moderno e innovador.

Aunque se enfrentaban tanto a las prohibiciones de la censura como a la oposición de la mayoría de los espectadores, consiguieron fundar y difundir algunos movimientos teatrales de ruptura que, con el paso del tiempo, fueron esenciales para renovar y abrir la escena española a nuevas fórmulas de creación.

Entre estos jóvenes dramaturgos se encontraba Fernando Arrabal cuya principal motivación era desencadenar un cambio en los ideales sociales de la época a través del arte, ya que como él mismo declaró: «el teatro y la poesía están hechos para romper todas las fronteras» (Astorga, 1989: 43). Este artista polifacético, que comienza a escribir sus primeras obras de teatro alrededor del año 1950, no fue aceptado en España ni por las instituciones que estaban en el poder, ni por el público más tradicional. Únicamente consiguió cosechar algo más de éxito entre la población más joven y progresista. Debido a esta situación, a la imposibilidad de progresar como artista y a su rechazo absoluto frente a las injusticias que se estaban cometiendo en el país, decide marcharse a Francia que «significa, en el plano vital, el dolor del exilio y la exaltación eufórica de la libertad» (Torres Monreal, 1997a: 269). Allí, comenzaría su verdadero éxito profesional a nivel internacional.

Arrabal utiliza su arte, en general, como instrumento en el que puede plasmar las inquietudes y vivencias personales que lo marcaron decisivamente, sobre todo, durante su infancia y adolescencia. Durante esta etapa, fue «recibiendo continuos impactos que conforman su psicología especial» (Torres Monreal, 1997c: 3). Así, «esta vida y esta obra están marcadas por la rebeldía, el anticonformismo, la transgresión, la disidencia, la marginalidad» (Hernández, 2004: 5). Como consecuencia, hay varios temas que están presentes en la mayoría de sus obras tales como la religión católica tratada desde una nueva perspectiva, el periodo de la guerra civil española y el de posguerra que dejaron una honda huella en él, el encarcelamiento y la desaparición de la figura paterna, el rechazo y la culpabilidad hacia la figura materna, y el amor como fuente destructora, entre otros. Todos estos temas los aborda con libertad, sin autocensuras o miedo a unas posibles represalias y «se acerca de una manera diferente, en cada obra, a la problemática que le interesa plantear» (Berenguer, 1979: 107). Muchas de esas cuestiones estaban prohibidas en España, ya que la mayoría se consideraban inmorales o atacaban algunas de las instituciones del estado franquista, por lo que la censura estuvo vigilando su producción muy de cerca y fue duramente juzgada. Además, la imagen de personaje obsceno y

provocador que habían difundido las autoridades y los medios de comunicación, tampoco favoreció la aceptación de su obra. Asimismo,

en su relación con el régimen franquista también influirán otros aspectos señalados por Á. Berenguer, como sus reiteradas declaraciones antifranquistas, las descripciones del mundo carcelario que realiza en sus obras, su colaboración con varios partidos políticos de la oposición (incluido el PCE, a través del Comité Internacional de Solidaridad con España) y su *Carta al General Franco*, enviada al dictador en marzo de 1971 y publicada en enero de 1972 [...]. (Muñoz Cáliz, 2005: 237)

La situación empeoró cuando le concedieron el título de *persona non grata*, ya que su presencia en el ámbito teatral español fue prácticamente nula. Como consecuencia, «el largo veto oficial había derivado en un miedo atroz a dar cabida a su teatro incluso en los circuitos más alternativos» (Santos Sánchez, 2014: 5). Esta situación se ha prolongado en cierta medida, aunque «el teatro de Arrabal puede verse, actualmente en España con frecuencia» (Berenguer, 2002b: 32).

En esta investigación, hemos intentado estudiar las obras de Arrabal de la forma más objetiva posible, por lo que hemos dejado a un lado esa faceta mediática que se había convertido en un lastre para su obra, y el foco de atención lo hemos centrado en lo importante, es decir, en estudiar su producción dramática. Tras el estudio detallado sobre el contexto social y artístico en el que tuvo que elaborar su teatro, y después de conocer cuáles fueron los puntos clave y las características esenciales de este, podemos determinar que los obstáculos con los que se fue topando para poder publicar y estrenar sus obras fueron varios: algunos investigadores y críticos lo consideraban un autor francés y por ende, no lo tuvieron en cuenta en las colecciones sobre la historia del teatro español; las prohibiciones de la censura; el gusto y las preferencias por lo tradicional de la mayor parte del público; y las críticas negativas elaboradas por la prensa que lo atacaban tanto a él como a su trabajo. No obstante, fue fundamental que algunos jóvenes directores de teatro y un pequeño sector de los espectadores más vanguardistas lo apoyaran porque veían en él a un representante, a un referente nacional de los nuevos movimientos artísticos. De igual forma, fueron imprescindibles las críticas realizadas por especialistas en el ámbito teatral, las cuales se publicaban en revistas especializadas, ya que desde el primer momento defendieron su obra e incluso, reivindicaron la necesaria inclusión de esta en el panorama teatral español del siglo XX.

El número de estudios semióticos que se centran en analizar las puestas en escena de la producción dramática de Fernando Arrabal es muy escaso, en comparación con el de otros dramaturgos de mayor renombre. Además, teniendo en cuenta que el texto teatral nace para ser representado porque solo de esta forma el espectador va a poder comprender de forma íntegra la obra, entendemos que este tipo de estudios es más que necesario. Por ello, la gran aportación de esta investigación ha sido ofrecer un análisis semiótico de algunas de las puestas en escena propuestas por compañías de teatro profesionales, y que, además, han estado dirigidas por directores teatrales de renombre dentro de la escena española. Asimismo, todas ellas presentan una ventaja: su accesibilidad en internet. «Las tecnologías han estado desde los inicios del teatro íntimamente unidas» (Sánchez Montes, 2019: 221), debido a que este «es estrictamente multimedial, porque es el único medio que puede incorporar los demás sin dañar la especificidad de estos ni su propia especificidad» (Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 66). Así, «confluyen en él de forma singular medios presentacionales —voz, cara, cuerpo—, representacionales —pintura, escritura, fotografía— y mecánicos —tv, video, lo digital en sentido amplio—» (Grande Rosales, 2017). Por tanto, la tecnología no solo está presente en la propia puesta en escena, sino que además ha permitido que la forma de consumir teatro cambie. Los avances tecnológicos fomentan y facilitan la transmisión del teatro y proporcionan una nueva alternativa para todos aquellos espectadores que, por diversos motivos, no pueden acceder a él en directo. Como consecuencia, «es posible advertir un cambio de actitud en el espectador respecto al teatro convencional» (Grande Rosales, 2020: 33).

En total, para su análisis hemos seleccionado las siguientes cuatro obras y sus respectivas puestas en escena: *El rey de Sodoma* dirigida por Miguel Narros; *Carta de amor (como un suplicio chino)* dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente; *Fando y Lis* de David Ojeda y *Dalí versus Picasso*, de nuevo, de Pérez de la Fuente. Especialmente, se ha intentado realizar un análisis objetivo, ya que el propósito no es ofrecer nuestra opinión personal sobre los textos ni las puestas en escenas, sino que hemos priorizado, en todo momento, el proporcionar a los posibles espectadores todo el material necesario para que entiendan cuáles son las características principales de su obra y cómo estas han sido trasladadas a la escena. Para ello, y aunque las hemos comentamos en esta investigación, hemos dejado a un lado aquellas críticas que por diversas razones, normalmente ajenas al propio trabajo del artista, atacan directamente al autor y por ende, condenan todo lo que

está relacionado con su figura. Consideramos que lo ideal a la hora de realizar una crítica constructiva es separar al autor como entidad de su producción artística, ya que por el contrario, como podemos comprobar en el caso de Arrabal, su personalidad «impide que su obra se valore con independencia de la excentricidad de su figura» y como consecuencia, «la imagen pública del dramaturgo [...] corrompe la mirada de la crítica teatral» (Montero, 2004: 8-9). En este caso, debido a que se ha vendido esta «imagen de “enfant terrible” que, en el contexto español significa “poco serio”, “sin peso”, etcétera» (Berenguer, 1996: 127); «cuando se habla de él, [...] se olvida desgraciadamente su obra» (Pujante González, 2006: 634).

Por tanto, desde nuestro punto de vista, la crítica debería centrarse exclusivamente en ofrecer una valoración del arte de forma independiente que es, a fin de cuentas, lo que verdaderamente importa. Además, siempre se debería hacer desde el respeto y nunca atacar o vejar a otra persona como, en varias ocasiones, ha ocurrido con Arrabal. En definitiva, habría que juzgar el elemento artístico por lo que es, no por quién lo hace. Hasta que no se consiga separar ambos conceptos, no se logrará alcanzar una comprensión mayor de las obras de arte y evitar, por tanto, que desaparezcan grandes referentes culturales por motivos ajenos a su producción. Así, con esta investigación, al no ofrecer un dictamen sobre las obras en cuestión y dejando a un lado esas críticas no constructivas, el espectador, sin sentirse coaccionado, puede libremente crear una valoración personal sobre qué le parece el teatro de Arrabal y si consideran necesario que se le tenga en cuenta dentro de la historia del teatro español. Pues el público es quien tiene finalmente el poder de sentenciar qué tiene éxito y qué no.

Por su parte, las obras teatrales escogidas siguen estando vigentes en la actualidad porque en ellas se abordan temas generales que tienen cabida independientemente de la época y del lugar en el que se presenten. Por tanto, «es un teatro que aspira a la universalidad» (Torres Monreal, 2009: 69). De todos los asuntos tratados destacan: los desastres de la guerra, la religión, la muerte cruel y sangrienta, el amor brutal, la relación madre-hijo, el sexo, la vejez, la violencia, el papel de la mujer, la transexualidad y la homosexualidad, entre otros. Frente a esto, los directores teatrales actuales, los cuales tienen una mayor libertad de pensamiento y menos conflictos morales a la hora de llevar cualquier tema a la escena, han sabido plasmar la esencia del autor en cada una de sus puestas en escena, a pesar de que cada una de ellas es totalmente diferente a las demás.

El trabajar las obras desde un ángulo ideológico renovado y más actual, el presentarlas en espacios teatrales alternativos y el ofrecer una escenografía innovadora ha permitido que el propio texto se enriquezca y se cargue de nuevos matices, lo cual favorece el acercamiento al nuevo público. Aunque se empleen diferentes técnicas escénicas y las obras se representen en diferentes espacios, todas mantienen fielmente las líneas básicas que caracterizan la producción teatral de Arrabal. Esta situación, nos permite afirmar que su anterior rechazo sí podía haber estado causado, en cierta medida, por una incompreensión por parte de los directores de la época, los cuales, además, podían presentar ciertas reticencias a la hora de plasmar algunas de sus escenas más provocativas. En las representaciones aquí estudiadas este problema no existe, es más, la intención de provocar y de escandalizar está presente. Igualmente, los directores consiguen crear los universos cerrados y circulares característicos de la obra del dramaturgo. El rito y la ceremonia están presentes, por un lado, cuando los personajes se cambian de ropa en escena, ya que Arrabal «concede toda la importancia en su teatro a las secuencias en que un personaje, en escena, es investido de los atributos que van a operar su transformación» (Torres Monreal, 1981: 27). Por otro lado, cuando se alude, de forma directa o mediante símbolos, a la religión cristiana.

Conectar todas las puestas en escena analizadas es una tarea compleja de llevar a cabo porque las obras pertenecen a diversas etapas literarias del autor y las propuestas han sido realizadas por directores teatrales diferentes. Aun así, podemos señalar varios puntos de conexión porque los directores consiguen mostrar y preservar las características imprescindibles en las producciones del escritor gracias a la disposición escénica, a las diferentes caracterizaciones de los personajes y a la ambientación que se establece en cada una de ellas. Por tanto, nos encontramos con la crueldad, la inocencia, el erotismo, el juego, «el caos y la confusión de la vida» (Torres Monreal, 2009: 10). Además, todo ello aparece ligado, a su vez, con lo grotesco, lo absurdo y con el humor que se respira en sus obras. Con todo ello, se ha podido mantener la esencia del autor y así, conseguir acercar las obras a un público más actual que, en su mayoría, tolera a la perfección ese lado más escandaloso y provocador que puede tener el autor. En ende, no cabe duda de que Fernando Arrabal fue un artista moderno para su tiempo, no solo en lo referente a las diversas reivindicaciones que llevaba a cabo, sino también porque «estaba presentando un mundo teatral hasta entonces inédito, que fue juzgado desde categorías tradicionales,

de índole moral» (Torres Monreal, 1997a: 287). Sin duda, en este sentido, el paso del tiempo ha jugado a su favor. Esperamos, por ello, que su obra comience a llenar las carteleras de los teatros españoles más importantes, que se cuelgue el cartel de todo vendido y que se le recuerde por el teatro que escribió y sigue escribiendo.

En definitiva, y como apuntaba Fernando Arrabal: «Yo no sé qué dirá la historia de mí, y ni siquiera si se ocupará de mí, pero si así fuese, lo haría por lo que escribo, que lo hago siempre de la mejor forma posible» (García Román, 1977: 44).

## 10. BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, M. L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Península.
- Alonso, D. (2002, 16 de enero). Carta de amor (como un suplicio chino). *Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música*. <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/carta-de-amor-como-un-suplicio-chino-607722-4>
- Alonso, D. (2005, 11 de abril). Fando y Lis. *Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música*. <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/fando-y-lis-611104-4>
- Alonso, D. (2014, 12 de febrero). Dalí versus Picasso. *Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música*. <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/dali-versus-picasso-923978-4>
- Álvarez, C. L. (1966, 10 de marzo). Informaciones teatrales y cinematográficas. Ceremonia por un negro asesinado, de Arrabal, en el Ateneo. *ABC*, 89. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19660310-89.html>
- Amestoy Egiguren, I. (2002). Arrabal en la escena española del siglo XXI. A propósito de los montajes de El cementerio de automóviles y Carta de amor, dirigidos por Pérez de la Fuente. *Primer Acto*, 295, 7-14.
- Arrabal, F. (1958, 29 de enero). Informaciones teatrales y cinematográficas. Antecrítica de Los hombres del triciclo. *ABC*, 51. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19580129-51.html>
- Arrabal, F. (1966, 24 de noviembre). Una ópera pánica. *ABC*, 7. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19661124-7.html>
- Arrabal, F. (1967a, 5 de enero). Antecrítica de mi estreno en París. *ABC*, 7. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19670105-7.html>
- Arrabal, F. (1967b). *Fando y Lis*. Escelicer.
- Arrabal, F. (1977a). Correspondencia de un estreno polémico. El arquitecto y el emperador de Asiria. *Pipirijaina*, 4, 10-13.
- Arrabal, F. (1977b). La palabra vuelve al teatro. *Triunfo*, 728, 43. <https://www.triunfodigital.com/mostrador.php?a%F1o=XXXI&num=728&imagen=43&fecha=1977-01-08>
- Arrabal, F. (1983). *El Rey de Sodoma*. MK.
- Arrabal, F. (1999). Carta de amor. *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, -1, 30-31. [http://www.aat.es/pdfs/drama\\_1.pdf](http://www.aat.es/pdfs/drama_1.pdf)

- Arrabal, F. (2000, 15 de julio). Ardillitas en los pinos. *ABC*, 3. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-20000715-3.html>
- Arrabal, F. (2004). *Carta de amor (como un suplicio chino). Vuela hacia Cecilia*. Fundación Autor.
- Arrabal, F. (2009). *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Cátedra.
- Arrabal, F. (2010). Arrabal junto al cielo. *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 38, 4-6. <http://www.aat.es/pdfs/drama38.pdf>
- Arrabal, F. (2013). *Dalí versus Picasso*. Oportet.
- Arrabal, F. (2023). *Arrabal par Fernando*. <https://arrabalfernando.com/>
- Arroyo, J. F. (1965). El teatro de Fernando Arrabal. *Yorick*, 8, 6-7. <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/el-teatro-de-fernando-arrabal-32137-2>
- Astorga, A. (1989, 29 de julio). Arrabal: El pueblo español es formidable, pero sus intelectuales, decididamente no. *ABC*, 43. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19890729-43.html>
- Astorga, A. (1996, 2 de diciembre). Arrabal: Hoy más vale caer en gracia fuera que ser gracioso en España. *ABC*, 62. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19961202-62.html>
- Astorga, A. (1998, 11 de marzo). Arrabal: Debemos acabar con la guerra incivil que no dejó buenos ni malos y sí cadáveres en el armario. *ABC*, 51. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19980311-51.html>
- Atxa Gajate, P. M. (1980, 2 de octubre). Arrabal-Berenguer, doce años de amistad y trabajo: El teatro debe ser un sueño común. *Tele/eXpres*, 22. [http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/Teatro/Prensa/TEX3.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Teatro/Prensa/TEX3.pdf)
- Ayanz, M. (2014, 14 de febrero). Dalí versus Picasso: Arrabal, el gran masturbador. *La Razón*, 62. <https://www.larazon.es/dali-versus-picasso--arrabal-el-gran-masturbador-EE5503475/>
- Bellomi, P. (2011). *Periodismo cultural y compromiso político: las páginas literarias de Triunfo (1970-1978)*. Universidad de Extremadura.
- Berenguer, Á. y Berenguer, J. (1979). *Fernando Arrabal*. Fundamentos.
- Berenguer, Á. (1977). Veinticinco años de exilio en el teatro español contemporáneo. *Ínsula*, 371, 1-10.

- Berenguer, Á. (1979). El teatro de Arrabal. En Á. Berenguer y J. Berenguer (Eds.). *Fernando Arrabal* (pp. 103-110). Fundamentos.
- Berenguer, Á. (1980). El primer teatro de Fernando Arrabal. En F. Rico (Ed.). *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980* (pp. 632-638). Crítica.
- Berenguer, Á. (1983). Obra dramática de Arrabal. En F. Arrabal (Ed.). *El rey de Sodoma* (pp. 5-8). Ediciones MK.
- Berenguer, Á. (1984). *Teatro europeo de los años 80*. Laia.
- Berenguer, Á. (1992a). Biobibliografía de Fernando Arrabal. *Barcarola*, 40, 128-143.
- Berenguer, Á. (1992b). Integración de los autores españoles en las letras francesas. En J. R. Valles Calatrava (Ed.). *Escritores españoles exiliados en Francia: Agustín Gómez-Arcos. Actas del coloquio celebrado en Almería* (pp. 67-76). Instituto de Estudios Almerienses.
- Berenguer, Á. (1992c). Presentación. *Barcarola*, 40, 9-13.
- Berenguer, Á. (1996). *Teoría y crítica del teatro: estudios sobre teoría y crítica teatral*. Universidad de Alcalá de Henares.
- Berenguer, Á. (2002a). Entrevista con Fernando Arrabal. En S. Montesa (Ed.). *XIV Congreso de literatura española contemporánea. Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental* (pp. 157-168). AEDILE.  
<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/teatro-y-antiteatro-la-vanguardia-del-drama-experimental/>
- Berenguer, Á. (2002b). Fernando Arrabal. *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 9, 32. <http://www.aat.es/pdfs/drama9.pdf>
- Berenguer, Á. (2004). Dos monólogos de Arrabal. En F. Arrabal (Ed.). *Carta de amor (como un suplicio chino). Vuela hacia Cecilia*. (pp. 7-12). Fundación Autor.
- Bértolo, C. (1987). La crítica literaria de los medios de difusión. En A. Amorós (Ed.). *Letras españolas 1976-1986* (pp. 207-222). Castalia.
- Bobes Naves, M.<sup>a</sup> C. y Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Arco Libros.
- Boix Angelats, J. (1987). Tormentos y delicias de Arrabal en Barcelona. *El Público*, 41, 17-18.  
<http://teatro.es/catalogo-integrado/tormentos-y-delicias-de-arrabal-en-barcelona-27984-2>
- Bonet Mojica, L. (2000, 6 de septiembre). El cementerio de automóviles continúa vigente, porque hoy todos somos okupas. *La Vanguardia*, 36.  
<https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2000/09/06/pagina-36/34077078/pdf.html?search=el%20cementerio%20de%20automoviles%20continua%20vigente%20porque%20hoy%20todos%20somos%20okupas>

- Bravo, J. (2001, 7 de abril). Pérez de la Fuente abre con Arrabal su particular semana de pasión. *ABC*, 70. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-20010407-70.html>
- Cambio 16 (1980). Teatro: Inquisición, de Fernando Arrabal, en Barcelona. El poder y sus disidentes. *Cambio* 16, 461, 101. [http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/teatro/Prensa/CD4.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/CD4.pdf)
- Campos García, J. (2004). La larga sombra de la censura. *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 18, 3. <http://www.aat.es/pdfs/drama18.pdf>
- Castro Torres, C. (2010). *La prensa en la transición española 1966-1978*. Alianza.
- Castro, A. (1989). Enredos de amor y otros equívocos de Fernando Arrabal. *El Público*, 67, 23-24. <http://teatro.es/catalogo-integrado/enredos-de-amor-y-otros-equivocos-de-fernando-arrabal-29477-2>
- Catalán Deus, J. (1976). El maldito Arrabal en su destierro. *Posible*, 100, sin paginar.
- Centeno, E. (1985, 7 de febrero). Entrevista con Fernando Arrabal, un viejo pánico. *Liberación*, 25. [http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/teatro/Prensa/LH1.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/LH1.pdf)
- Chesneau, A. (1979). Los objetos en el teatro de Fernando Arrabal. En Á. Berenguer y J. Berenguer (Eds.). *Fernando Arrabal* (pp. 111-128). Fundamentos.
- Cobos Wilkins, J. (1985). Arrabal en Huelva. *El Público*, 22-23, 53. <http://teatro.es/catalogo-integrado/arrabal-en-huelva-26987-2>
- Conte, R. (1987, 30 de abril). La obsesión por la mujer. Arrabal y la pesadilla mística. *El País*, sin paginar. [http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/teatro/Prensa/PA510.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/PA510.pdf)
- Croni. (1966a). Arrabal en la Prensa española. Arrabal, ese tremendo desconocido. *Yorick*, 15, 8. <http://teatro.es/catalogo-integrado/arrabal-en-la-prensa-esp%C3%B1ola-arrabal-ese-tremendo-desconocido-32266-2>
- Croni. (1966b). Una vez más en su propia patria. Arrabal difamado. *Yorick*, 15, 8. <http://teatro.es/catalogo-integrado/una-vez-mas-en-su-propia-patria-arrabal-difamado-32265-2>
- Desvois, J. M. (1977). *La prensa en España: 1900-1931*. Siglo XXI de España ediciones S.A.
- Dieterich, G. (2007). *Diccionario del teatro*. Alianza.
- Díez, L. A. (1982). Los desfases históricos y mentales de Arrabal. *Pipirijaina*, 23, 78-80. <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/los-desfases-historicos-y-mentales-de-arrabal-31939-2>

- Díez-Solano, L. (1966, 7 de noviembre). El ballet de Fernando Arrabal. *Gaceta de Madrid*, 74-79. [http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/teatro/Prensa/GM1-B.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/GM1-B.pdf)  
[http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/teatro/Prensa/GM1-C.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/GM1-C.pdf)
- Domínguez, P. J. L. (2014, 28 de febrero). Dalí versus Picasso. A fuerza de carisma. *Guía del ocio*, 17.
- Eggers Brass, T. y Gallego, M. (2010). *Historia mundial contemporánea*. Maipue.
- El País (1977, 1 de abril). Volveré a España cuando salgan todos los presos. Estreno de una obra de Fernando Arrabal en Barcelona. *El País*, sin paginar. [https://elpais.com/diario/1977/04/01/cultura/228697207\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/04/01/cultura/228697207_850215.html)
- El País (1983, 2 de junio). Los huevos sobre la cabeza del autor. *El País*, sin paginar. [https://elpais.com/diario/1983/06/02/cultura/423352810\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/06/02/cultura/423352810_850215.html)
- Elwess Aguilar, O. (2003). Los dramaturgos. En J. Romera Castillo (Ed.). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX. Actas del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías* (pp. 245-255). Visor Libros.
- Espejo Cala, C. (1995). La información literaria en el periódico. Análisis de El País. En J. Valles (Ed.). *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica* (pp. 305-309). Universidad de Almería.
- Esslin, M. (1966). *El teatro del absurdo*. Seix Barral.
- Fernández Lera, A. (1999). La memoria de una década. En C. Santolaria (Ed.). *El Público. Historia, antología e índices* (p. 12). Centro de Documentación Teatral.
- Fernández Torres, A. y Pérez Coterillo, M. (1985). Quince y muchos más títulos de autor para una crónica del teatro de la transición. *El Público*, 9, 3-14. <http://teatro.es/catalogo-integrado/escribir-en-espa%C3%B1a-quince-y-muchos-mas-titulos-de-autor-para-una-cronica-de-la-transicion-27065-2>
- Fernández Torres, A. (1977a). Crítica de Madrid: El cementerio de automóviles. *Pipirijaina*, 5, 56. <http://teatro.es/catalogo-integrado/critica-de-madrid-el-cementerio-de-automoviles-31421-2>
- Fernández Torres, A. (1977b). El cementerio de automóviles, de Arrabal. *Ínsula*, 367, 15.
- Fernández Torres, A. (1987). *Documentos sobre el teatro independiente español*. Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- Fernández Torres, A. (2005). 1983-1992: diez años de la revista El Público. La frágil memoria del mundo de la escena. *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 22, 23-26. <http://www.aat.es/pdfs/drama22.pdf>

- Fernández Vázquez, J. M.<sup>a</sup> (1995). La crítica teatral en prensa. En J. Valles (Ed.). *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica* (pp. 263-268). Universidad de Almería.
- Ferreras, M. (1967). La crítica profesional ante el teatro independiente. *Yorick*, 25, 8. <http://teatro.es/catalogo-integrado/la-critica-profesional-ante-el-teatro-independiente-32417-2>
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco Libros.
- Fontana, A. (1998, 6 de marzo). Arrabal presenta su novela Ceremonia por un teniente abandonado. *ABC*, 16-18. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/cultural-madrid-19980306-16.html>
- Franco, A. (1977). Diálogo con un exiliado: Fernando Arrabal. *Ínsula*, 366, 4-13.
- García-Alonso Montoya, P. (1995). *El Mundo del siglo XXI (1989-1994)*. Unidad editorial, S.A.: lanzamiento y desarrollo de una empresa informativa [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Universidad Complutense. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/1812/>
- García-Esteban, R. (2023). El cementerio de automóviles de Fernando Arrabal en escena. *Alabe Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, 28 (28), 57-74. <https://doi.org/10.25115/alabe28.8264>
- García Garzón, J. I. (2001, 9 de abril). La Pasión según Arrabal. *ABC*, 74. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-20010409-74.html>
- García Garzón, J. I. (2002, 19 de enero). Fernando Arrabal ilumina las catacumbas de su corazón con la luz de su palabra expiatoria. *ABC*, 69. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-20020119-69.html>
- García Garzón, J. I. (2014, 14 de marzo). Suspiros de España. *ABC*, 73. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-20140314-73.html>
- García Lorenzo, L. (1975). *El teatro español hoy*. Planeta.
- García Lorenzo, L. (1981). Introducción. En L. García Lorenzo (Dir.). *Documentos sobre el teatro español contemporáneo* (pp. 11-32). Sociedad General Española de Librería.
- García-Pascual, R. (2010). Una escena por la igualdad. La temporada teatral 2007-2008 en el Théâtre de l'Épée de Bois/Teatro espada de madera: representaciones en París y en Madrid del Ciclo de Teatro de Humor de Arrabal, un enfant de la guerre fratricide. En J. Romera Castillo (Ed.). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI: Actas del XIX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías* (pp. 309-324). Visor Libros.

- García Román, F. (1977). Arrabal: Amar provocando. *Plataforma*, 23, 44-45.  
[http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/teatro/Prensa/PQ1-A.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/PQ1-A.pdf)  
[http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/teatro/Prensa/PQ1-B.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/PQ1-B.pdf)
- García Templado, J. (1981). *Literatura de la postguerra: el teatro*. Cincel.
- García Templado, J. (1992). *El teatro español actual*. Anaya.
- Gil, I. (1996). Entrevista: Fernando Arrabal. *La Esfera*, 289, sin paginar.  
[http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/teatro/Prensa/ESF4-B.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/ESF4-B.pdf)  
[http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/teatro/Prensa/ESF4-C.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/ESF4-C.pdf)
- Gisbert, J. M. (1980). Arrabal, estreno mundial en Barcelona. Oficio de Inquisición. *Pipirijaina*, 16, 54-55. <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/arrabal-estreno-mundial-en-barcelona-oficio-de-inquisicion-31709-2>
- Glukman, M. (1966). Antecedentes del actual Teatro de Vanguardia. *Yorick*, 15, 4-5.  
<http://teatro.es/catalogo-integrado/antecedentes-del-actual-teatro-de-vanguardia-32261-2>
- González-Barba, A. (2014, 12 de junio). El Lope de Vega cierra temporada con Dalí Versus Picasso. *ABC*, 64. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-20140612-64.html>
- Gracia, J. y Ródenas, D. (2011). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Crítica.
- Grande Rosales, M.<sup>a</sup> Á. y Sánchez Trigueros, A. (1996). Teatro, drama, espectáculo. En J. A. Hernández Guerrero (Coord.). *Teoría de la literatura* (pp. 257-270). Algaída.
- Grande Rosales, M.<sup>a</sup> Á. (2003). Teatro y teoría crítica contemporánea. *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 16, 14-21.  
<http://www.aat.es/pdfs/drama16.pdf>
- Grande Rosales, M.<sup>a</sup> Á. (2017). Del teatro digital al teatro posdigital. *Don Galán: Revista de Investigación Teatral*, 7, 39-46.  
<https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum7/pagina.php?vol=7&doc=18&del-teatro-digital-al-teatro-posdigital-angeles-grande-rosales>
- Grande Rosales, M.<sup>a</sup> Á. (2020). El espectador digital y el teatro diseminado. *Bolletín of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 97, 27-49. <https://doi.org/10.1080/14753820.2020.1734754>
- Grande Rosales, M.<sup>a</sup> Á. y Sánchez Montes, M.<sup>a</sup> J. (2016). Posibilidades de un teatro transmedia. *Artnodes: Revista de Arte, Ciencia y Tecnología*, 18, 64-72.  
<https://doi.org/10.7238/a.v0i18.3047>
- Gullo Saccheri, S. (1992). Un dramaturgo español en Francia: Fernando Arrabal. El amor en sus obras de juventud. *Estudios de Investigación Franco-Española*, 7, 139-154.

- Guzmán, A. (2012). *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009* [tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. Repositorio Universidad de Salamanca. [https://gedos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121231/1/DLEH\\_GuzmanAlisonKateWhite\\_Tesis.pdf](https://gedos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121231/1/DLEH_GuzmanAlisonKateWhite_Tesis.pdf)
- Haro Tecglen, E. (1983a, 2 de junio). El antiguo Arrabal. *El País*, sin paginar. [https://elpais.com/diario/1983/06/02/cultura/423352818\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/06/02/cultura/423352818_850215.html)
- Haro Tecglen, E. (1983b, 29 de mayo). «Una obra muerta». *El País*, sin paginar. [https://elpais.com/diario/1983/05/29/cultura/423007217\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/05/29/cultura/423007217_850215.html)
- Haro Tecglen, E. (2002, 24 de enero). Teatro. Carta de amor. Historia permanente. *El País*, sin paginar. [https://elpais.com/diario/2002/01/24/espectaculos/1011826804\\_850215.html#?prm=cop\\_y\\_link](https://elpais.com/diario/2002/01/24/espectaculos/1011826804_850215.html#?prm=cop_y_link)
- Henriques. (1966). Entrevista con Arrabal. *Yorick*, 15, 6. <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/entrevista-con-arrabal-32262-2>
- Heras, G. (2005). La revista Pipirijaina desde el recuerdo personal. *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 22, 19-22. <http://www.aat.es/pdfs/drama22.pdf>
- Hernández Márquez, B. (2001). *El papel de la prensa en las etapas de transición a la democracia (el caso español)* [tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Hernández, P. (2004). Entrevista a Fernando Arrabal. *Pliegos de Yuste*, 2, 5-12. <http://www.pliegosdeyuste.eu/n2pliegos/contenidos/5-12arrabal.pdf>
- Hernández, P. (2013). Presentación. En F. Arrabal (Ed.). *Dalí versus Picasso* (pp. 5-6). Oportet.
- Hormigón, J. A. (1977). Arrabal: un regreso polémico. *Triunfo*, 744, 44-47. <http://www.triunfodigital.com/mostrador.php?a%F1o=XXXII&num=744&imagen=44&fecha=1977-04-30>
- Huélamo Kosma, J. (2005). ...scripta manent? (A propósito de la memoria teatral y las publicaciones periódicas). *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 22, 4-7. <http://www.aat.es/pdfs/drama22.pdf>
- Instituto Cervantes. (2016). Fernando Arrabal. Cronología de obras. *Instituto Cervantes*. [https://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/arrabal\\_fernando\\_cronologia.htm](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/arrabal_fernando_cronologia.htm)
- Isasi Angulo, A. C. (1974). *Diálogos del teatro español de la postguerra*. Ayuso.

- Isasi Angulo, A. C. (1977). El teatro de Fernando Arrabal. *Pipirijaina*, 4, 3-16. <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/el-teatro-de-fernando-arrabal-31404-2>
- Jarque, F. (1985, 15 de marzo). Sólo se puede ser universal siendo paleta, afirma Arrabal. *El País*, sin paginar. [https://elpais.com/diario/1985/03/15/cultura/479689212\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/03/15/cultura/479689212_850215.html)
- Jiménez, S. (1966). En París, con Fernando Arrabal, español traducido a 20 idiomas. *Yorick*, 15, 9-10. <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/arrabal-en-la-prensa-espa%c3%b1ola-en-paris-con-fernando-arrabal-espa%c3%b1ol-traducido-a-20-idiomas-32267-2>
- Kowzan, T. (1992). *Literatura y espectáculo*. Taurus.
- Kunz, M. (2013). Los retratos pánicos de Fernando Arrabal. En T. González Arce (Ed.). *Triunfar de la vejez y el olvido. Miradas sobre el retrato literario en la España contemporánea* (pp. 181-193). Arlequín.
- La Opinión (1973, 28 de septiembre). Reportaje al creador del teatro pánico. Arrabal defiende al ajedrez, las mujeres y la pornografía. *La Opinión*, 21. [http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/teatro/Prensa/OP1.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/OP1.pdf)
- La Sexta (2020). ¿Dónde estabas entonces? <https://www.lasexta.com/programas/donde-estabas-entonces/>
- Laborda, Á. (1978, 24 de mayo). El estreno de esta noche: Oye, Patria, mi aflicción, de Arrabal, en Martín. *ABC*, 64. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19780524-64.html>
- Ladra, D. (2005). Cerca de medio siglo de Primer Acto y teatro en España. *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 22, 27-32. <http://www.aat.es/pdfs/drama22.pdf>
- Léger, G. (1965). La coronación. *Índice*, 195, 31.
- Llanes Barrios, M. (1980). *Para una primera aproximación al desarrollo del teatro independiente en España* [tesis doctoral]. Universidad de Granada, Granada.
- Llovet, E. (1977, 24 de abril). El arquitecto. *El País*, sin paginar. [https://elpais.com/diario/1977/04/24/cultura/230680812\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/04/24/cultura/230680812_850215.html)
- Llovet, E. (1978, 31 de mayo). Admirable Arrabal, admirable Bautista. *El País*, 33. [https://elpais.com/diario/1978/05/31/cultura/265413614\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/05/31/cultura/265413614_850215.html)
- Llovet, E. (2003). La batalladora crítica de la transición. *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 15, 13-14. <http://www.aat.es/pdfs/drama15.pdf>
- López Sancho, L. (1977, 26 de abril). Arrabal al fin, con El cementerio de automóviles. *ABC*, 92. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19770426-92.html>

- López Sancho, L. (1978, 1 de junio). Oye Patria mi aflicción, de Arrabal, en Martín. *ABC*, 56. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19780601-64.html>
- López Sancho, L. (1983a, 30 de mayo). El rey de Sodoma, otra polémica obra del escandaloso Arrabal. *ABC*, 63. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19830530-63.html>
- López Sancho, L. (1983b, 2 de junio). Un clásico de Arrabal: El Arquitecto y el Emperador de Asiria. *ABC*, 61. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19830602-61.html>
- López Sancho, L. (1994, 2 de febrero). El Arquitecto y el Emperador de Asiria, otro modo de ver a Arrabal. *ABC*, 93. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19940202-93.html>
- Lucas, C. (1995). El teatro bufo de Fernando Arrabal: ¿ruptura o identificación?. *Teatro: revista de estudios teatrales*, 6-7, 259-268. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/4525>
- Marqueríe, A. (1958, 30 de enero). Informaciones teatrales y cinematográficas. Dido estrenó Los hombres del triciclo, de Fernando Arrabal. *ABC*, 51-52. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19580130-51.html>
- Martín Martínez, J. V. (2001). Egegonía y mito de Fernando Arrabal. En F. Torres Monreal (Coord.). *El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal* (pp. 269-278). Universidad de Murcia.
- Martínez Muñoz, M. (1983, 27 de mayo). El rey de Sodoma. *Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música*. <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/el-rey-de-sodoma-602410-4>
- Martínez Velasco, J. (2001, 19 de mayo). El cementerio de automóviles (R.I.P.). *ABC*, 75. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-20010519-75.html>
- Martínez Velasco, J. (2014, 15 de junio). Roger Dalí y Antonio Picasso la lían. *ABC*, 93. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-20140615-93.html>
- Mayor Zaragoza, F. (1992). Arrabal. *Barcarola*, 40, 75.
- Mayoral, C. (2020). Fernando Arrabal: “Todos los premios son infamantes, pero los premios de patafísica, con sus fiestas solemnes, tienen una importancia vital”. *Jot Down Cultural Magazine*, sin paginar. <https://www.jotdown.es/2020/06/fernando-arrabal-todos-los-premios-son-infamantes-pero-los-premios-de-patafisica-con-sus-fiestas-solemnes-tienen-una-importancia-vital/>
- Miralles, A. (1967). Teatro Independiente. *Yorick*, 26, 3. <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/teatro-independiente-32426-2>

- Monleón, J. (1967). Arrabal en Bilbao. *Triunfo*, 260, 13. <https://www.triunfodigital.com/mostrador.php?a%F1o=XXII&num=260&imagen=13&fecha=1967-05-27>
- Monleón, J. (1971). *Treinta años de teatro de la derecha*. Tusquets.
- Monleón, J. (1974). “El exilio es una experiencia dura y costosa” Fernando Arrabal. *Triunfo*, 637, 66-68. <https://triunfodigital.com/mostrador.php?anyo=XXIX&num=637&imagen=66&fecha=1974-12-14>
- Monleón, J. (1981). Del teatro de cámara al teatro independiente. En L. García Lorenzo (Dir.). *Documentos sobre el teatro español contemporáneo* (pp. 411-422). Sociedad General Española de Librería.
- Montero, R. (1980, 28 noviembre). Las sofisticadas contradicciones de Fernando Arrabal. *El País semanal*, 11-14.
- Montero, S. (2004). Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992). *Stichomythia*, 2. <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/numero2/estudios/Arrabal.pdf>
- Moreau Arrabal, L. (1979). Sudor, sangre y lágrimas en el teatro de Fernando Arrabal. En Á. Berenguer y J. Berenguer (Eds.). *Fernando Arrabal* (pp. 147-178). Fundamentos.
- Muñoz Cáliz, B. (2003). Notas sobre la crítica teatral durante el franquismo: las difusas fronteras entre crítica y censura. *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 15, 19-25. <http://www.aat.es/pdfs/drama15.pdf>
- Muñoz Cáliz, B. (2004). Entrevista: Arcadio Baquero Goyanes. Miembro de la Junta de Censura Teatral entre 1963 y 1967. *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 18, 17-21. <http://www.aat.es/pdfs/drama18.pdf>
- Muñoz Cáliz, B. (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Fundación Universitaria Española.
- Navarro Martínez, M. E. (2001). Referentes sagrados en El cementerio de automóviles de Fernando Arrabal. En F. Torres Monreal (Coord.). *El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal* (pp. 249-268). Universidad de Murcia.
- Neuschäfer, H. (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Anthropos.
- Nogué, A. y Barrera, C. (2006). *La Vanguardia, del franquismo a la democracia*. Fragua.
- Olano, A. D. (1973). La ceremonia de Fernando Arrabal y el hombre pánico. *Gentleman*, 2, 33-38. [http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/teatro/Prensa/GN1.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/GN1.pdf)

- Oliva, C. (1989). *El teatro desde 1936*. Alhambra.
- Oliva, C. (1992). *Teatro español contemporáneo. Antología*. Centro de Documentación Teatral.
- Oliva, C. (2004). *La última escena. (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Cátedra.
- Oliva, C. (2017). El teatro independiente desde la crítica. Breve revisión histórica. *Anales de la literatura española contemporánea*, 42 (4), 333-349.
- Oliva, C. y Torres Monreal, F. (2005). *Historia básica del arte escénico*. Cátedra.
- Olmos, V. (2002). *Historia del ABC: 100 años clave en la historia de España*. Plaza Janés.
- Ortega, J. (1977). El sentido de la obra de Fernando Arrabal. En M. Chevalier (Coord.). *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas* (pp. 671-676). Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/05/aih\\_05\\_2\\_026.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/05/aih_05_2_026.pdf)
- Palacios, P. (1977). Fernando Arrabal: Yo soy muy español. *Interviú*, 39, 18-21.
- Pérez Coterillo, M. (1976, 25 de diciembre). Arrabal, a la puerta. (A la hora de la libertad y de la democracia). *Blanco y Negro*, 48-51. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19761225-48.html>
- Pérez Coterillo, M. (1999). Decir adiós. En C. Santolaria (Ed.). *El Público. Historia, antología e índices* (pp. 36-37). Centro de Documentación Teatral.
- Pérez de la Fuente, J. C. (2001a). El cementerio de automóviles, de Fernando Arrabal. Notas de dirección. *Asociación de Directores de Escena*, 86, 161-165.
- Pérez de la Fuente, J. C. (2002a). Carta de amor. Notas de dirección. Un cautivo enamorado. *Primer Acto*, 295, 15-19.
- Pérez de Olaguer, G. (1966). Actualidad de Arrabal. *Yorick*, 15, 3. <http://teatro.es/catalogo-integrado/actualidad-de-arrabal-32260-2>
- Pérez de Olaguer, G. (1987). Arrabal: En mi teatro no se pone el sol. *El Público*, 41, 18. <http://teatro.es/catalogo-integrado/arrabal-en-mi-teatro-no-se-pone-el-sol-27985-2>
- Pérez de Olaguer, G. (2005). Yorick, revista de teatro. *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 22, 15-18. <http://www.aat.es/pdfs/drama22.pdf>
- Pérez, M. (1992). Las teorías teatrales durante el período de la transición política. *Teatro: revista de estudios teatrales*, 1, 107-114. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/4447>
- Pérez, M. (1995a). Recepción de las nuevas formas dramáticas en la transición política española. *Teatro: revista de estudios teatrales*, 6-7, 269-290. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/4534>

- Pérez, M. (1995b). *Dramaturgos españoles contemporáneos en la escena madrileña durante la transición política (1975-1982)* [tesis doctoral]. Universidad de Alcalá de Henares, Madrid.
- Pérez, M. (1998). *El teatro de la transición política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*. Edition Reichenberger.
- Pérez, M. (2005). En un lugar de la crítica... Las revistas teatrales, hoy. *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 22, 33-35. <http://www.aat.es/pdfs/drama22.pdf>
- Plaza, J. M. (1983, 2 de febrero). Fernando Arrabal se pasó dos horas firmando ejemplares de su libro. *Diario 16*, 30. [http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/teatro/Prensa/DID125.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/DID125.pdf)
- Población, F. (1985). Fando y Lis, Arrabal en clave realista. *El Público*, 26, 16. <http://teatro.es/catalogo-integrado/fando-y-lis-arrabal-en-clave-realista-26871-2>
- Polo de Bernabé, J. M. (1979). Arrabal y los límites del teatro. En Á. Berenguer y J. Berenguer (Eds.). *Fernando Arrabal* (pp. 129-146). Fundamentos.
- Polo de Bernabé, J. M. (1981). El teatro de Fernando Arrabal: vanguardia e ideología. *Anales de la literatura española contemporánea*, 6 (1-2), 173-182.
- Primer Acto (1985). Sastre y Arrabal frente al público. *Primer acto*, 210-211, 78-80.
- Primer Acto (2017). Más de 60 años de historia. *Primer Acto*. <https://primeracto.com/quienes-somos/>
- Pujante González, D. (2001). Juego ceremonial, fiesta cruel: del Living Theatre a Fernando Arrabal. En D. Pujante González (Coord.). *Écrire, traduire et représenter la fête* (pp. 397-408). Universidad de Valencia. [https://www.uv.es/~dpujante/PDF/CAP2/B/D\\_Pujante.pdf](https://www.uv.es/~dpujante/PDF/CAP2/B/D_Pujante.pdf)
- Pujante González, D. (2002). *La obra pánica de Fernando Arrabal y Roland Topor [1962-1982]* [tesis doctoral]. Universidad de Valencia, Valencia.
- Pujante González, D. (2004). Imágenes de la monstruosidad en la obra pánica de Fernando Arrabal y Roland Topor. En M.<sup>a</sup> P. Suárez (Ed.). *L'autre et soi-meme: la identidad y la alteridad en el ámbito francés y francófono* (pp. 333-344). Universidad Autónoma Madrid.
- Pujante González, D. (2006). Mitos españoles en el teatro francés de vanguardia: Fernando Arrabal o la poética del exilio. En M. Bruña Cuevas (Ed.). *La cultura del otro: español en Francia, francés en España* (pp. 628-635). Universidad de Sevilla.

- Pujante González, D. (2020). Sexualidad y disidencia en la obra de Fernando Arrabal. *Anales de filología francesa*, 28, 535-554. <https://revistas.um.es/analesff/article/view/432631/291631>
- Puyó, C. (1987). Teatro estable: cuatro actores con Arrabal. *El Público*, 51, 29-30. <http://teatro.es/catalogo-integrado/teatro-estable-cuatro-actores-con-arrabal-28408-2>
- Quiñonero, J. P. (1988, 16 de marzo). Arrabal se extravía entre el ruido de flypper y máquinas tragaperras. *ABC*, 84. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19880316-84.html>
- R., N. (1966). Espectáculo Arrabal. *Yorick*, 17-18, 33. <http://teatro.es/catalogo-integrado/espectaculo-arrabal-extractos-de-criticas-32313-2>
- Ramírez Montes, V. (2017). *El discurso teatral desde la semiótica y la lingüística del discurso: supuestos teóricos y posibilidades didácticas* [tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio Digibug. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/53616/Victor%20Ramirez.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- Reyes, A. (2019). *Mitología griega*. Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Alonso, M.<sup>a</sup> A. (2014). *El discurso crítico sobre el teatro: del franquismo a la transición (1966-1982)* [tesis doctoral, Universidad de Murcia]. Repositorio Digitum <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/41671>
- Rodríguez Alonso, M.<sup>a</sup> A. (2017). *La crítica teatral en España. Del franquismo a la Transición*. Iberoamericana.
- Rodríguez Buded, R. (1967). Autores nuevos y teatro independiente. *Yorick*, 26, 15. <http://teatro.es/catalogo-integrado/madrid-autores-nuevos-y-teatro-independiente-32438-2>
- Rodríguez Méndez, J. M.<sup>a</sup> (1988). El teatro español en los años ochenta: una década conflictiva. En S. Amell (Coord.). *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)* (pp. 115-124). Playor.
- Romera Castillo, J. (2010). El estudio del teatro en el Selenat. En J. Romera Castillo (Ed.). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI: Actas del XIX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías* (pp. 11-39). Visor Libros.
- Romero Molina, J. C. (2009). Situación y contexto en *Carta de amor*, de Fernando Arrabal. En J. Romera Castillo (Ed.). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI. Actas del XVIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías* (pp. 283-295). Visor Libros.

- Ruiz Álvarez, R. (2001). Ritual y ceremonia en el teatro pánico de F. Arrabal desde la óptica de una escenificación universitaria. En F. Torres Monreal (Coord.). *El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal* (pp. 279-290). Universidad de Murcia.
- Ruiz Ramón, F. (1988). Del teatro español de la transición a la transición del teatro (1975-1985). En S. Amell (Coord.). *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)* (pp. 103-114). Playor.
- S., J. (1980, 1 de octubre). Arrabal y los inquisidores. *La Vanguardia*, 51. <https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1980/10/01/pagina-51/32914555/pdf.html>
- Sadowska-Guillon, I. (1988). Arrabal: travesía hacia un futuro brutal. *El Público*, 55, 47-48. <http://teatro.es/catalogo-integrado/francia-arrabal-travesia-hacia-el-futuro-brutal-28829-2>
- Salvador, J. A. (2002, 27 de enero). El amor es el fundamento de nuestra vida, y no puede acabar aquí. *ABC*, 72-73. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-20020127-72.html>
- Salvat, R. (1995). *El teatro: como texto, como espectáculo*. Montesinos.
- Sánchez Martínez, J. A. (2006). Génesis y contexto de la creación escénica en España 1978-2002. En J.A. Sánchez Martínez (Coord.). *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002* (15-34). Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez Martínez, J. A. (2007). De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, 32, 270-280. <https://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/253673>
- Sánchez Martínez, J. A. (2012). Ética de la representación. *Artes, la revista*, 18 (11), 177-193. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5695738>
- Sánchez Montes, M.<sup>a</sup> J. (2003). La corporalidad en la escena contemporánea. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 12, 629-648. [https://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_52.html#I\\_95](https://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_52.html#I_95)
- Sánchez Montes, M.<sup>a</sup> J. (2004). Teoría teatral del siglo XX. *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 20, 87-101. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/4746>
- Sánchez Montes, M.<sup>a</sup> J. (2019). Teatro transmedia: ¿modo o moda? En D. Sánchez-Mesa Martínez (Ed.). *Narrativas transmediales: la metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales* (pp. 221-231). Gedisa.
- Sánchez Trigueros, A. (1992). La poética del silencio. *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 1, 75-86. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/4444>

- Sánchez Trigueros, A. (1996). La crítica teatral en España, En A. Chicharro Chamorro (Ed.). *Periodismo y crítica literaria, hoy (esbozo de una situación)* (pp. 27-30). Alfar.
- Sanchis Sinisterra, J. (1970). Las dependencias del teatro independiente. *Primer Acto*, 121, 69-74.
- Sans, S. (1973). Teatro independiente. ¿Cosquilleo en el artificio? *Yorick*, 57-58, 39-41. <http://teatro.es/catalogo-integrado/teatro-independiente-cosquilleo-en-el-artificio-32956-2>
- Santolaria, C. (1999a). El Público y el Centro de Documentación Teatral. En C. Santolaria (Ed.). *El Público. Historia, antología e índices* (pp. 7-8). Centro de Documentación Teatral.
- Santolaria, C. (1999b). El Público, memoria escénica de una época, eslabón de dos mundos. En C. Santolaria (Ed.). *El Público. Historia, antología e índices* (pp. 15-29). Centro de Documentación Teatral.
- Santolaria, C. (1999c). Pipirijaina, la revista de la transición. En C. Santolaria (Ed.). *Pipirijaina 1974-1983. Historia, antología e índices* (pp. 13-18). Centro de Documentación Teatral.
- Santos Sánchez, D. (2007a). La estrategia ceremonial: *Carta de amor (Como un suplicio chino)*, de Fernando Arrabal. En J. Romera Castillo (Ed.). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006). Actas del XVI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías* (pp. 527-539). Visor.
- Santos Sánchez, D. (2007b). La guerra como motivo y la estrategia ceremonial en *Guernica*, de Fernando Arrabal. *Teatro: revista de estudios teatrales*, 21, 133-146. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/10688>
- Santos Sánchez, D. (2009). El lenguaje escénico de la ceremonia y sus mecanismos de distanciamiento de la realidad. El teatro pánico de Fernando Arrabal. En B. Reguero (Ed.). *Lo real imaginado, soñado, creado. Realidad y literatura en las letras hispánicas* (pp. 137-147). Academia de Hispanismo.
- Santos Sánchez, D. (2013). La censura teatral en la España del siglo XX: una mirada desde el siglo XXI. *Represura*, 8, sin paginar.
- Santos Sánchez, D. (2014). *El teatro pánico de Fernando Arrabal*. Tamesis.
- Santos Sánchez, D. (2018). El teatro como herramienta didáctica en el aula de secundaria. El tema bélico a través de Pic-nic, de Fernando Arrabal. *Digilec: Revista Internacional de lenguas y culturas*, 4, 51-68. <https://doi.org/10.17979/digilec.2017.4.0.3082>
- Semprún Maura, C. (1993, 6 de agosto). El socialismo es demasiado corrupto, no puede modernizarse: entrevista a Fernando Arrabal. *ABC literario*, 12-14. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/cultural-madrid-19930806-12.html>

- Serreau, G. (1964). *Historia del "Nouveau Théâtre"*. Siglo XXI editores.
- Serreau, G. (1979). Arrabal. En Á. Berenguer y J. Berenguer (Eds.). *Fernando Arrabal* (pp. 93-102). Fundamentos.
- Taylor, D. (2009). El Arquitecto y el Emperador de Asiria. En D. Taylor (Ed.). *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (pp. 36-62). Cátedra.
- Torre-Espinosa, M. de la (2015). *La teatralidad en el cine: una aproximación polisistémica al cine de Pedro Almodóvar* [tesis doctoral, Universidad de Granada]. Repositorio Digibug. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/40617>
- Torre-Espinosa, M. de la (2017). Las humanidades frente a la tecnificación de las sociedades: nuevos paradigmas para la enseñanza de las artes. En M. Torre-Espinosa (Ed.). *La creatividad en el aula del siglo XXI. Literatura, teatro, cine, danza y artes plásticas* (pp. 9-15). Egregius.
- Torre-Espinosa, M. de la (2019). La influencia de las vanguardias francesas en el teatro Pánico de Fernando Arrabal. *Imposibilita. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 17, 219-244. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/23176>
- Torre-Espinosa, M. de la (2020). *Almodóvar y la cultura: del tardofranquismo a la Movida*. Trea.
- Torres Monreal, F. (1977). Crítica de Barcelona: El Arquitecto y el Emperador de Asiria. *Pipirijaina*, 5, 53-55. <http://teatro.es/catalogo-integrado/critica-de-barcelona-el-arquitecto-y-el-emperador-de-asiria-31420-2>
- Torres Monreal, F. (1981). *Introducción al teatro de Arrabal*. Godoy.
- Torres Monreal, F. (1986). *Teatro Pánico*. Cátedra.
- Torres Monreal, F. (1990). Entre el disparate y la utopía. *El Público*, 77, 56-57. <http://teatro.es/catalogo-integrado/entre-el-disparate-y-la-utopia-30006-2>
- Torres Monreal, F. (1997a). Arrabal y Francia. En F. Cantalapiedra y F. Torres Monreal (Eds.). *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal* (pp. 267-296). Reichenberger.
- Torres Monreal, F. (1997b). Beckett // Arrabal: En attendant Godot // Fando y Lis. En F. Cantalapiedra y F. Torres Monreal (Eds.). *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal* (pp. 25-50). Reichenberger.
- Torres Monreal, F. (1997c). Introducción a la vanguardia teatral arrabaliana (1955-1967). En F. Cantalapiedra y F. Torres Monreal (Eds.). *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal* (pp. 1-24). Reichenberger.

- Torres Monreal, F. (2001). El teatro y lo sagrado. De 1930-2000. En F. Torres Monreal (Coord.). *El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal* (pp. 15-64). Universidad de Murcia.
- Torres Monreal, F. (2009). Introducción. En R. López Varela (Ed.). *Teatro completo de Fernando Arrabal. Tomo I* (pp. 1-118). Everest.
- Trancón, S. (1996, 6 de diciembre). Teatro: Fando y Lis. Absurdo existencial. *El Mundo*, sin paginar. [www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/teatro/Prensa/MU71.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/MU71.pdf)
- Trancón, S. (2014). *Teoría del teatro*. Publicia.
- Trecca, S. (2009). La madre, protagonista inestable de *Carta de Amor (Como un suplicio chino)* de Fernando Arrabal. En J. Romera Castillo (Ed.). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI. Actas del XVIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías* (pp. 299-309). Visor Libros.
- Triunfo (1977). Al fin, Arrabal en un teatro madrileño. *Triunfo*, 744, 66-67. <http://www.triunfodigital.com/mostradorn.php?a%Fl0=XXXII&num=744&imagen=66&fecha=1977-04-30>
- Valencia, A. (1978, 26 de mayo). Las crónicas de Antonio Valencia. Oye, patria, mi aflicción, en el Martín. *Hoja de Lunes*, 41. [http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/teatro/Prensa/HF40.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/HF40.pdf)
- Vallejo, J. (2015, 6 de mayo). Diez pingüinas y un cervato. *El País*, sin paginar. [https://elpais.com/cultura/2015/05/06/actualidad/1430945528\\_678494.html](https://elpais.com/cultura/2015/05/06/actualidad/1430945528_678494.html)
- Vicente Mosquete, J. L. (1985). Arrabal y su exilio, En la cuerda floja. *El Público*, 26, 15. <http://teatro.es/catalogo-integrado/arrabal-y-su-exilio-en-la-cuerda-floja-26870-2>
- Vicente Mosquete, J. L. (1999). Unos años de datos-luz. En C. Santolaria (Ed.). *El Público. Historia, antología e índices* (pp. 12-13). Centro de Documentación Teatral.
- Vilches de Frutos, M.<sup>a</sup> F. (1992). Las direcciones actuales. Panorámica de la escena española en la década de los ochenta: algunas reflexiones. *Anales de la literatura española contemporánea*, 17, (17), 207-220.
- Villán, J. (2002). Arrabaliana ceremonia del dolor y la expiación. *Primer acto*, 294, 103-104.
- Villán, J. (2014, 16 de febrero). Un ‘Arrabal’ menor y, aun así, un ‘Arrabal’ brillante. *El Mundo*, sin paginar. <http://www.elmundo.es/cultura/2014/02/15/52ffd6fd268e3e86058b4571.html>
- Víllora, P. M. (2000, 26 de agosto). Se estrena con éxito el Cementerio de automóviles de Fernando Arrabal. *ABC*, 35. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-20000826-35.html>

Víllora, P. M. (2001, 24 de febrero). El mundo de Fernando Arrabal. *ABC*, 70. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-20010224-70.html>

## 11. VIDEOGRAFÍA

Aula de Artes Escénicas de la Universidad de Granada (2019, 1 de abril). *Mesa redonda. El teatro de Fernando Arrabal, hoy* [video]. Canal de Cultura Contemporánea. Universidades públicas de Andalucía. <https://www.cacocu.es/evento/teatro-fernando-arrabal/>

Narros, M. (1983, 25 de mayo). *El Rey de Sodoma* [video]. Centro de Documentación Teatral. <https://teatroteca.teatro.es/opac?id=00006164>

Ojeda, D. (2005, 11 de abril). *Fando y Lis* [video]. Centro de Documentación Teatral. <https://teatroteca.teatro.es/opac/?id=00012165>

Pérez de la Fuente, J. C. (2001b, 28 de abril). *El cementerio de automóviles* [video]. Centro de Documentación Teatral. <http://teatroteca.teatro.es/opac?id=00006690>

Pérez de la Fuente, J. C. (2002b, 11 de febrero). *Carta de amor (como un suplicio chino)* [video]. Centro de Documentación Teatral. <http://teatroteca.teatro.es/opac?id=00006726>

Pérez de la Fuente, J. C. (2014, 25 de febrero). *Dalí versus Picasso* [video]. Centro de Documentación Teatral. <http://teatroteca.teatro.es/opac?id=00017412>

RTVE (2015, 18 de diciembre). *Imprescindibles. Tohu Bohu. Fernando Arrabal* [video]. RTVE. <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-fernando-arrabal/3413939/>

## 12. ANEXOS

### **Anexo I. Carta de Samuel Beckett y Camilo José Cela sobre el encarcelamiento de F. Arrabal**

#### CARTA DE SAMUEL BECKETT<sup>60</sup>

*Berlín, 20-IX-67*

En la imposibilidad en que me encuentro de testificar en el proceso de Fernando Arrabal, escribo esta carta esperando que pueda ser llevada al conocimiento del tribunal y hacerle quizá más sensible el excepcional valor artístico y humano de quien van a juzgar. El tribunal va a juzgar a un escritor español que en el breve espacio de diez años se ha izado en la primera fila de los dramaturgos de hoy y ello por la fuerza de un talento profundamente español. En todas partes donde se representan sus obras, y se representan en todas partes, España está allí. En este pasado, ya envidiable, invito al tribunal a reflexionar antes de emitir su juicio. Arrabal es joven. Es frágil, física y nerviosamente. Tendrá mucho que sufrir para darnos lo que todavía tiene que darnos. Infligirle la pena solicitada por la acusación no es solamente castigar a un hombre, sino poner en peligro una obra por venir. Si ha cometido alguna falta, que sea vista a luz del gran mérito de ayer y de la gran promesa de mañana y por ello perdonarla. Que Fernando Arrabal quede con su propia pena.

Samuel Beckett

---

<sup>60</sup> Carta recogida en la obra *Fernando Arrabal* de Ángel Berenguer y Joan Berenguer (1979: 241).

## SURREALISTA HASTA EL FINAL<sup>61</sup>

*Camilo José Cela*

No soy quién para prejuzgar si Arrabal ha delinquido o no y en qué grado. Pero sí quisiera dejar dicho qué es lo que pienso del suceso por el que está sometido a procedimiento y sus motivaciones.

Arrabal es un surrealista puro. El surrealismo implica, por principio, un choque con el mundo en torno y con las reglas, de un cariz o del contrario, por el que se rige este mundo en torno, porque la actividad surrealista, según nos explica José María Valverde, queda al margen de toda responsabilidad moral, con un mero carácter de experimento involuntario. Cuando a Salvador Dalí se le acusó de haber puesto en un cuadro una inscripción injuriosa, se defendió con estas palabras: “Se trata de un conflicto de orden moral, semejante al que nos plantea el sueño cuando en él asesinamos a una persona querida: y este sueño es corriente. El hecho de que los impulsos subconscientes sean a menudo de una extremada crueldad para nuestra conciencia es una razón de más para no dejar de manifestarnos donde estén los amigos de la verdad.” Si el teatro español está hoy presente en el mundo es gracias a Arrabal y a la pureza de sus convicciones estéticas surrealistas, de las que no claudica, entre otras razones, porque aunque quisiera no podía hacerlo. En el “Manifiesto del surrealismo” en 1924, su fundador, André Breton, decía que se intentaba dar suelta al dictado del pensamiento, con ausencia de todo control ejercido por la razón. Aplicando esta norma, Breton expulsó del surrealismo a Luis Aragón y Paul Eduard, cuando éstos ingresaron en el partido comunista. En una histórica reunión surrealista, el francés André Breton dio un muera a Francia y el alemán Max Ernst un muera a Alemania; no deben entenderse ambos mueras en su estricto o riguroso sentido, como tampoco debe suponerse que el que asesina al padre o al hijo en el sueño de Salvador Dalí quiera, efectivamente, asesinar al padre o al hijo si está despierto. Y los surrealistas, al querer expresar, en su automatismo, las zonas más oscuras del subconsciente (aquellas por las que no podemos responder, porque quedan al margen de

---

<sup>61</sup> Carta recogida en la obra *Fernando Arrabal* de Ángel Berenguer y Joan Berenguer (1979: 249-250).

la voluntad), proceden como ángeles —gloriosos o caídos, que no importa al caso—, moviéndose en un mundo onírico.

El suceso, repito, no es a mí a quien corresponde juzgar y, de otra parte, debemos tener confianza en los señores que componen el tribunal que ha de hacerlo. Sólo quisiera rogarles que recapitasen cristianamente sobre una evidencia: los sueños no entran en tela de juicio y Arrabal, desde que nació, está dormido, quizá incluso trágica y bellamente dormido. El sueño, para Kant, es un arte poético involuntario. Como involuntario es el surrealismo.

## Anexo II. Ejemplo de elementos censurados

En la siguiente lista aparecen ordenados los elementos prohibidos explícitamente por la censura, aplicados tanto a los textos dramáticos como a sus respectivas puestas en escena<sup>62</sup>:

- La justificación del suicidio.
- La justificación del homicidio por piedad.
- La justificación de la venganza y del duelo. No se incluirá en su presentación como simples hechos en relación con costumbres sociales de época o lugares determinados, siempre que se evite una justificación objetivo y general.
- La justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atente contra la institución matrimonial y contra la familia.
- La justificación del aborto y de los métodos anticonceptivos.
- La presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que, en este último caso, esté exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia final.
- La presentación de la toxicomanía y del alcoholismo hecha de manera notoriamente inductiva.
- La presentación del delito en forma que, por su carácter excesivamente pormenorizado, constituya una divulgación de medios y procedimientos delictivos.
- Aquellas imágenes y escenas que pueden provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo.
- Las escenas de brutalidad, de crueldad hacia personas y animales y de terror, presentadas de manera morbosa o injustificada en relación con las características

---

<sup>62</sup> Estos datos han sido extraídos de la obra *El teatro desde 1936* de César Oliva (1989: 218).

de la trama y del género cinematográfico correspondiente, y, en general, las que ofendan la dignidad de la persona humana.

- Las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas de buen gusto.
- La presentación irrespetuosa o indigna de ideologías políticas y todo lo que atente de alguna manera contra instituciones o ceremonias que el recto orden exige sean tratadas respetuosamente [...]. Ha de quedar suficientemente clara para los espectadores la distinción entre la conducta de los personajes y lo que representan.
- El falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos.
- Lo que propugne el odio entre pueblos, razas o clases sociales o que defiendan, como principio general, la división y enfrentamiento, en el orden moral y social, de unos hombres con otros.
- Las películas (y obras) cuya tesis niegue el deber de defender la Patria y el derecho a exigirlo.
- Cuanto atente contra la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto; los principios fundamentales del Estado, la dignidad nacional y la seguridad interior o exterior país.
- La persona del jefe del Estado.

### Anexo III. Fotos de las puestas en escena

#### 1. *El rey de Sodoma*<sup>63</sup>



*Foto 1. Salomé y Romeo ensayando uno de sus números*



*Foto 2. Salomé y Romeo*

---

<sup>63</sup> Fotos realizadas por Manuel Martínez Muñoz de la representación del 27 de mayo de 1983 en el Teatro María Guerrero de Madrid. Se pueden consultar desde el siguiente enlace: <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/el-rey-de-sodoma-602410-4>



*Foto 3. Saba*



*Foto 4. Romeo haciendo una llamada telefónica a Marco*

2. *Carta de amor (como un suplicio chino)*<sup>64</sup>



*Foto 5. La madre leyendo una de las cartas del hijo*



*Foto 6. La madre junto a la casa de muñecas del hijo*

---

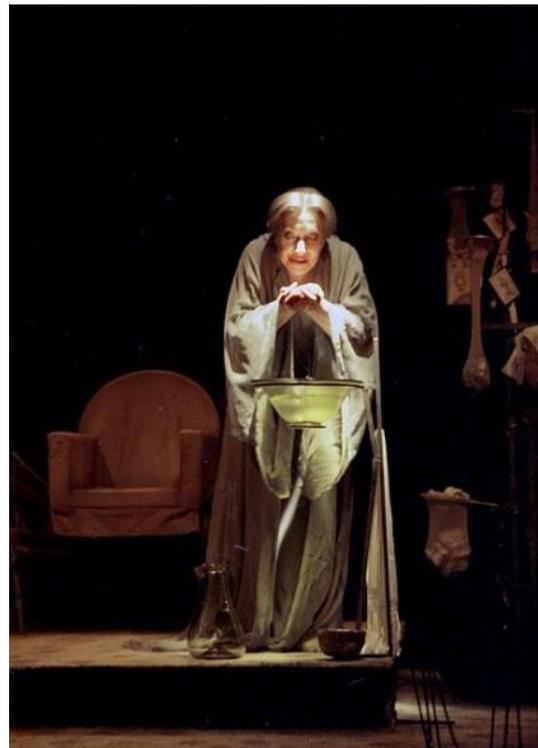
<sup>64</sup> Fotos realizadas por Daniel Alonso de la representación del 16 de enero de 2002 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Se pueden consultar desde el siguiente enlace: <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/carta-de-amor-como-un-suplicio-chino-607722-4>



*Foto 7. La madre en el sofá de araña*

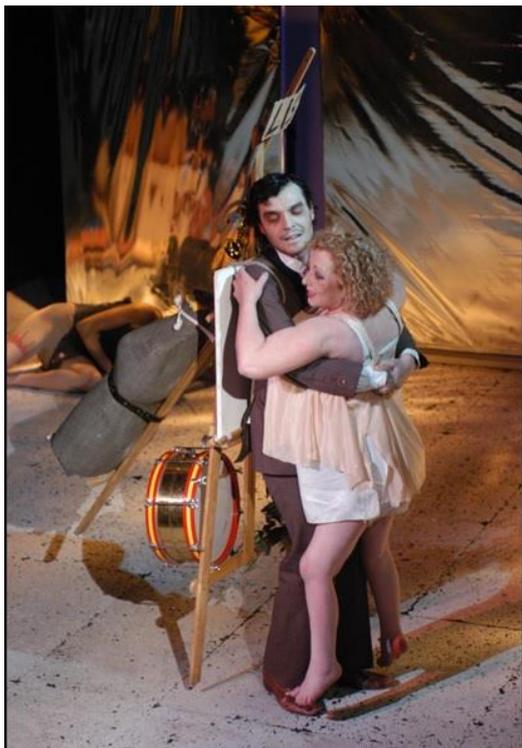


*Foto 8. La madre*



*Foto 9. La madre junto al lavabo*

### 3. *Fando y Lis*<sup>65</sup>



*Foto 10. Fando transportando a Lis en el carrito*



*Foto 11. Fando y Lis con la máscara*

---

<sup>65</sup> Fotos realizadas por Daniel Alonso de la representación del 11 de abril de 2005 en la Sala La Grada de Madrid. Se pueden consultar desde el siguiente enlace: <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/fando-y-lis-611104-4>



*Foto 12. Los tres hombres del paraguas*



*Foto 13. La muerte de Lis*

#### 4. *Dalí versus Picasso*<sup>66</sup>



*Foto 14. Dalí junto a su obra*



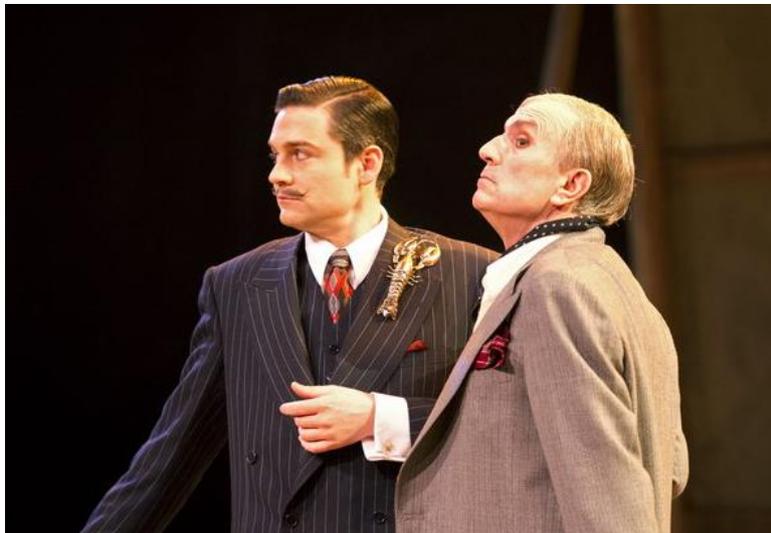
*Foto 15. Dalí y Picasso en el estudio*

---

<sup>66</sup> Fotos realizadas por Daniel Alonso de la representación del 12 de febrero de 2014 en las Naves del Teatro Matadero de Madrid. Se pueden consultar desde el siguiente enlace: <https://www.teatro.es/catalogo-integrado/dali-versus-picasso-923978-4>



*Foto 16. Dalí y Picasso*



*Foto 17. Dalí y Picasso*



*Foto 18. Picasso probando las judías*