

Juego ceremonial, fiesta cruel: del Living Theatre a Fernando Arrabal

Domingo PUJANTE GONZÁLEZ

Universitat de València

Real, E., Jiménez, D., Pujante, D. y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 397-408, I.S.B.N.: 84-370-5141-X.

A Mari Jose, mi hermana

La perfection se présente à moi comme le comble de l'inhumanité, ainsi que le cortège qui l'accompagne: morale, ordre, etc.¹

Arrabal no es contestatario, un predicador militante de la moral; es un hombre que juega. El arte, tal y como él lo concibe es un juego, y el mundo en cuanto él lo toca se torna juego. Pero este siglo es un terreno prohibido para los juegos, una trampa puesta a los jugadores.²

Las nuevas teorías sobre la percepción estética nos advierten que todo arte sin penumbras, sin sugerencias veladas, sin misterio, carecerá de interés, no golpeará nuestros sentidos ni cuestionará nuestros hábitos.³

Tout choix implique un sacrifice, et tout sacrifice est cruel.⁴

Es imposible aludir, aunque sólo fuera suscitar, a la combinación mágica de dos palabras: *teatro* y *crueldad* sin que el nombre de Antonin Artaud se haga tan presente que aplaste dicha formulación, aconsejando prudencia en su uso o desaconsejándola ya de antemano. Si bien es lícito, como indica Pierre Brunel,⁵ considerar que la palabra «crueldad» le pertenece y que conviene dársela, no por

¹ Arrabal, Fernando, «L'homme panique», in *Le panique*, Paris, 10/18, Union générale d'éditions, 1973, p. 42.

² Kundera, Milan, *Arrabal*, in *Barcarola. Revista de creación literaria. Especial Arrabal*, Albacete, septiembre 1992, nº 40, p. 20.

³ Oliva, César y Torres Monreal, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 436.

⁴ Brunel, Pierre, *Théâtre et cruauté ou Dyonisos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, 1982, p. 29.

⁵ *Ibid.*, pp. 11- 14.

ello es menos lícito, tras haber reconocido la revolución que suponen su obra y sus teorías, así como la enorme influencia en toda la producción teatral contemporánea, poner de manifiesto que los términos «cruel» y «crueldad» son una constante en numerosos dramaturgos de nuestro siglo y utilizar el término crueldad en un sentido temático, más ingenuo quizá, siendo conscientes de que un motivo nunca constituye una estética, poética o dramaturgia que es precisamente lo que hizo Artaud en torno a dicho término.

Hecha esta aclaración, me urge precisar que no voy a tratar de enumerar autores u obras de temática cruel⁶ sino de estudiar cómo se manifiesta la crueldad (lo que Brunel llama «la cruauté à l'œuvre») en algunos autores y directores de escena que a mi entender son paradigmáticos. Artaud siempre estará pues en el punto de partida de una serie de dramaturgos que consideran el teatro como una ceremonia sagrada, que reanuda claramente con el carácter festivo y comunitario de los ritos primitivos, en los que los agrupamientos del pueblo en loor de la divinidad propician «el nacimiento y el contagio de una exaltación pródiga en gritos y en gestos, que incita a abandonarse sin control a los impulsos más irreflexivos». Este sentido ritual y a la vez escénico de la fiesta siempre lleva intrínseco la noción de exceso, del canto al grito, del brindis a la melopea, del ágape al vómito, de la ofrenda al sacrificio.

Para dejar más clara la asociación que sirve de punto de partida a mi discurso y que me permitirá ir de la fiesta a la transgresión o a la crueldad pasando por el juego, la ceremonia y el teatro, retomo las palabras de Roger Caillois cuando dice que es inútil señalar que esta teoría de la fiesta, considerada sólo en uno de sus múltiples aspectos, debería articularse con una teoría del sacrificio. El sacrificio parece ser una especie de contenido privilegiado de la fiesta, suerte de movimiento interior que la resume y le da sentido. Ambos aparecen juntos en la misma relación que el alma y el cuerpo.⁷ Toda esta concepción de la fiesta y la ceremonia, que arraiga con fuerza en las artes escénicas, genera un cambio pro-

⁶ Lioure, Michel, «La cruauté dans le théâtre d'avant-garde en France», in *Romanica Wratislaviensia XV*, Acta Universitatis Wratislaviensis N° 462, Actes du colloque franco-polonais organisé par l'Université de Wrocław et l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), Warszawa-Wrocław, 1979, pp. 141-152. A este respecto, véase igualmente Roy, Claude, «Le théâtre de la cruauté en Europe», in *Nouvelle Revue Française*, mai, 1965.

⁷ Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 123. Véase igualmente el apéndice a la tercera edición de 1972 titulado, «Le jeu et le sacré», pp. 199-213.

fundo en el modo de entender dichas artes y en la función social de las mismas, quedando desdibujadas las fronteras entre teatro y vida. Me refiero especialmente al polaco Jerzy Grotowski,⁸ al Living Theatre⁹ y a Fernando Arrabal, en los que se opera en los años cincuenta y sesenta una serie de coincidencias que invitan a la crítica a hacer valoraciones sobre la conjunción de historia y dramaturgia en torno al carácter sacrificial del teatro y en especial a la crueldad. Y así Marie-Claire Bancquart y Pierre Cahné sitúan a Arrabal en la estirpe de Artaud y de Bataille e incluso de cierto barroco español donde «le rire, la vulgarité, la poésie, le sens du sacré et sa dénégation, le sexe et la mort caractérisent cette écriture de la cruauté».¹⁰

Pero no me ocuparé de todas las manifestaciones de esta crueldad, sino que me interesan sobre todo sus acciones más gratuitas, inesperadas, aparentemente fútiles, lúdicas y jocosas. Por eso haré especial hincapié en el juego, partiendo del juego infantil pero directamente relacionado con el carácter ritual y ceremonial que tiene cualquier juego, e intentaré desvelar cuáles son los mecanismos por los que se manifiesta la temática o el motivo de la crueldad a través de éstos.

Grotowski está muy cerca del «teatro de la crueldad» de Artaud. En *Vers un théâtre pauvre* (1968) se recogen una serie de conferencias y artículos que nos dan a conocer su trabajo y sus concepciones teatrales. Ya en 1959 había fundado en Opole (Polonia) su «Teatro Laboratorio» que instalará posteriormente en Wroclaw en 1965. El dramaturgo reivindica pues un teatro pobre, reducido a su esencia, cuya única especificidad es el encuentro entre actor y espectador. De este modo un público escogido se ve directamente implicado en un teatro que escenifica de forma ceremonial los grandes mitos occidentales a través del sufrimiento actual. De Grotowski destacaría *Le prince Constant* de Calderón, producción de 1965 en la que se ejecuta el martirio del joven príncipe ante la

⁸ Véase Richards, Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Paris, Actes Sud / Académie Expérimentale des Théâtres, 1995. Con un prefacio y el texto «De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule» de Jerzy Grotowski.

⁹ Véase Tytell, John, *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*, Barcelona, Los Libros de la Liebre de Marzo, 1999.

¹⁰ Bancquart, Marie-Claire et Cahné, Pierre, *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, PUF, col. Premier Cycle, 1992, p. 393.

mirada impasible de un público-coro. Esta obra es la que el espectador francés descubre con «fascinación o estupor»¹¹ en 1966 en el Théâtre de l'Odéon.

Unos años antes y al otro lado del Atlántico surgía el Living Theatre, considerado por algunos críticos como «el grupo americano que mayor influencia ha ejercido en los colectivos teatrales del mundo entero».¹² Este grupo formado por Julian Beck y Judith Malina en 1951 son grandes deudores del *happening* y continuadores de las teorías de Artaud, cuyo *Le Théâtre et son double* descubren en 1958, quedando fascinados y haciendo del mismo casi una biblia y convirtiendo el espectro de Artaud en su mentor. José Monleón en una *Carta abierta al Living Theatre* escribe a este respecto: «Buscabais a Artaud que aquí, en nuestra Europa, había sido olvido y manicomio. Llegasteis a él andando su mismo camino. No lo descubristeis en un libro, sino sintiendo sus mismas necesidades, la misma vergüenza ante ese teatro de personajes encadenados y amordazados que nuestra terrible época propone» y añade de modo contundente y sin ambages: «Rebelarse sobre un papel es relativamente fácil. Hacer de esa rebelión una obra teatral, un trabajo escénico, una investigación abierta y permanente, es mucho más difícil. Por eso el Living, en definitiva, es mucho más que Artaud».¹³

El nombre del grupo se debe, según parece, al lugar donde empezaron a hacer sus primeras representaciones: el *living*, o sea el comedor de su casa, aunque en las alusiones posteriores al término se haya insistido más en el aspecto de «teatro vivo». Basan igualmente sus reflexiones en la confrontación entre actor y espectador. Por ello en sus espectáculos no se trata de interpretar un personaje sino más bien de hacer su propio papel, liberando su cuerpo y su voz, y en definitiva sus pulsiones. Un teatro desnudo, cercano al trance religioso y a la concepción ritual y ceremonial del teatro propia de oriente. El propio Julian Beck comenta a este respecto:

Es cierto que nuestro mensaje [...] era implicar o turbar [...] al público, sin limitarse a mostrarle algo; pero nos dábamos cuenta de que tales procedimientos del drama dentro del drama germinaban de una invencible necesidad de los autores y nuestra de llegar al público, despertarle de su pasiva somnolencia, obligarle a

¹¹ David, Martine, *Le théâtre*, Paris, Belin, 1995, p. 293.

¹² Oliva, César y Torres Monreal, Francisco, *Op. cit.*, p. 409.

¹³ Monleón, José, «Carta abierta al Living Theatre», in *Nuestros amigos del Living Theatre. Primer acto*, nº 99, Madrid, agosto 1968, pp. 4-5.

la atención, sacudirle si era necesario [...]. Ayudar al público a ser, una vez más, lo que estaba destinado a ser cuando nacieron los primeros dramas: una congregación dirigida por sacerdotes, un éxtasis coral de lectura y responso, danza, búsqueda de trascendencia, medio de salida y ascensión, el empuje vertical, en busca de una condición de conciencia que supera la pura conciencia y acerca más a Dios. Llevando el drama a la sala del teatro y mezclando entre sí espectadores e intérpretes, se aspiraba a igualar, unificar y acercar más a todos a la vida. Unión contra separación.¹⁴

De este modo y con estas premisas presentan en 1958 en Nueva York *The Connection* de Jack Gelber, obra que trata el tema de la droga, e interpretada a su vez por drogadictos, donde los actores se entrenan con una serie de juegos y combinaciones aleatorias y a menudo improvisadas. Sus apologías de ideas incómodas para el gobierno americano como el desarme, el pacifismo, la lucha racial, la libertad sexual y el uso de estupefacientes, hicieron que se convirtieran en chivo expiatorio de la sociedad que denunciaban. Por esta razón fueron encarcelados, con lo que se cumplía la premonición de su espectáculo *The Brig* (La prisión), obra de Kenneth H. Brown, de 1963 y que es, a mi modo de entender, la más conseguida del grupo y la que mejor ilustra las teorías artaudianas. Finalmente se vieron obligados a expatriarse y ya en Europa ponen en escena *Mysteries and Small Pieces* en 1964, alegoría de la peste artaudiana, y donde el elemento ceremonial se hace patente por el incienso, los cantos salmódicos y la invitación por parte de los actores a que el espectador participe coreando los cantos. El teatro, del mismo modo que la peste según Artaud, sirve para desprenderse colectivamente de los abcesos, revelando en los momentos de tensión extrema esa crueldad y esa formidable explosión liberadora que el ser humano intenta reprimir.

Pero también en Europa tendrán problemas, su espectáculo *Paradise Now*, donde ofrecían una visión utópica de un mundo feliz, o al menos renovado, no pudo estrenarse en 1968 en el Festival d'Avignon porque no se sometieron a las normas impuestas por los organizadores. Así que abandonaron definitivamente Francia y no volvieron hasta 1983 con un último espectáculo bastante simbólico a juzgar por el título: *L'Archéologie du sommeil*.

Mientras todo esto ocurría en distintas partes del mundo Fernando Arrabal crea en 1960 junto a Alejandro Jorodowsky y Roland Topor su «Teatro páni-

¹⁴ Beck, Julian, «Abajo las barreras», in *Primer acto*, *Op. cit.*, p. 17.

co», término cuyo nacimiento, según cuentan los mismos creadores, fue totalmente lúdico.¹⁵ De nuevo la idea del juego como acicate de la creación aparece presente de forma poderosa.

Por otra parte la crítica se refiere a menudo a 1966 como el año que trajo consigo la consagración de una estética claramente barroca en el Théâtre des Nations. Como hemos apuntado en el programa, al menos conceptual, de Grotowski y del Living Theatre figuraba la renovación total, casi violenta, de las esclerosadas, carcomidas y aburguesadas artes escénicas. No me parece descabellado apuntar que Arrabal era un perfecto conocedor de este tipo de espectáculos hasta el punto de vislumbrar en ellos una libertad hasta el momento desconocida. Sin embargo no conviene hacer interpretaciones apresuradas pues el teatro de Arrabal no pretende ser elitista y tampoco persigue una provocación o una denuncia gratuitas, *per se*. En definitiva dicho teatro no tiene, a mi modo de entender, un carácter tan claramente político y social como los espectáculos del Living Theatre al menos en sus comienzos. Más bien se trata de una invitación al juego, a una fiesta aparentemente trivial y liviana tras la que se esconde una profunda gravedad. Por su parte Arrabal siempre ha sostenido que el propio *Living* es deudor de los espectáculos pánicos.¹⁶ Podríamos quizás hablar más acertadamente de una irrupción de una estética común en todas estas manifestaciones y de una fascinación recíproca y de un mutuo trasvase y enriquecimiento de técnicas y procedimientos.

Y es que, como ya he señalado en otras ocasiones, el referente inmediato de esta técnica teatral es el «Efímero pánico» que Jodorowsky ha llevado a la escena en México y que el mismo Arrabal califica de «happening mejorado». Así que en 1965 el inquieto y polifacético Jodorowsky ya estaba en París, repleto de ideas y desbordando genialidad. Monta en el Centre Américain, con gran atrevimiento y con el subsiguiente estrépito en los medios teatrales y sociales en general, un espectáculo del que el propio Arrabal, admirativo, comenta de esta guisa:

¹⁵ Sobre el teatro pánico, el origen del término y sus primeras manifestaciones, me permito remitir a mi artículo: Pujante, Domingo, «Les relations ambiguës entre Fernando Arrabal et l'avant-garde», in *Quaderns de Filologia. Les avant-guardes i la renovació teatral*, Universitat de València, 1999, pp. 79-95.

¹⁶ Berenguer, Ángel, *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Universidad de Alcalá de Henares, 1991, p. 303.

On dispose au départ d'une sorte de scénario sur lequel on travaille comme sur une pièce, mais en permettant constamment à notre inconscient de s'exprimer ainsi qu'aux parties de notre « âme » réprimées par la société. C'est une sorte d'Auto Sacramental entièrement répété. Le hasard intervient quand se produit une circonstance magique. Cette situation magique est elle-même le fruit de difficultés survenues dans la marche de la cérémonie. La troupe de l'éphémère Pa-nique sait qu'elle doit profiter de ce moment précis qui ne se reproduira plus, ce moment de démesure, aux limites de la folie. Elle sait qu'elle doit se dépenser, se risquer entièrement.¹⁷

Con todo este bagaje a sus espaldas y durante el verano de 1966 Arrabal escribe en Madrid *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*¹⁸ considerada a menudo por la crítica como su obra maestra,¹⁹ sin lugar a dudas una de mis preferidas y a mi juicio la más representativa de su teatro ya que comparada con sus obras anteriores el juego supera la fantasía. Una vez más la vida, con todo su lado impuro y carnal, se impone en la escena y todo esto a través de la ceremonia. Por otra parte se le da una gran importancia al dominio del actor que debe sacar partido de todas las posibilidades de la expresión corporal y oral, o sea del gesto y la voz al mismo tiempo. Esta obra lleva a sus últimas consecuencias «ce moment de démesure, aux limites de la folie». Como insinúa Diana Taylor,²⁰ ¿acaso no es el Emperador un loco perseguido por su propia neurosis? Estamos frente a un universo poblado por personajes que un momento son verdugos y al siguiente

¹⁷ Schiffres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Pierre Belfond, 1969, p. 82.

¹⁸ Estas palabras de Patrick Gourvenec sobre la obra nos proporcionan una suerte de resumen temático: « Liberté toujours paradoxale et excessive, au sein de laquelle cohabitent réflexion politique (le pouvoir que s'arroe l'Empereur ne mène qu'à des institutions ridicules) et parabole (prétendu héritier de la civilisation, l'Empereur n'a qu'une influence néfaste sur l'ordre primitif symbolisé par l'Architecte, « bon sauvage » soumis et néanmoins critique) ; professions de foi candides (« Tu m'avais promis qu'aujourd'hui tu allais m'apprendre comment on fait pour être heureux ») et tirades blasphématoires (« Savez-vous que j'ai joué l'existence de Dieu au billard électrique ? ») ; simulacre de rituel sado-masochiste et déclarations d'amour d'une désarmante sincérité ». Gourvenec, Patrick, « Architece et l'Empereur d'Assyrie (I) », in Beaumarchais, Jean-Pierre de et Couty, Daniel, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994, t. I, p. 112.

¹⁹ Véase a este respecto Gille, Bernard, *Fernando Arrabal*, Paris, Seghers, 1970, p. 97 e Isasi Ángulo, Amando Carlos, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid, Ayuso, 1974, p. 240.

²⁰ Véase a este respecto la excelente introducción, bastante cercana a las teorías psicoanalíticas, de Diana Taylor para la edición de Arrabal, Fernando, *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 15-62.

son víctimas, deliberadamente contradictorios en sus extrañas motivaciones como en sus actos imprevisibles.²¹ Y es que, como el mismo Arrabal sostiene en numerosas ocasiones, el ser humano es contradictorio y complejo por naturaleza y por la misma razón lo son sus personajes: «La vie et les hommes ne sont pas simples, mais complexes ; ils ne se rattachent pas à une ligne de pensée et de conduite unique, mais représentent une pluralité de vues et de comportements ; ils ne sont pas, par nature, figés dans un système cohérent, mais remplis de contradictions».²² Una idea que no es del todo nueva si pensamos que ya August Strindberg defendía que el alma de sus personajes «est un conglomerat de civilisations passées et actuelles, de bouts de livres et de journaux, de morceaux d'hommes, de lambeaux de vêtements de dimanche devenus des haillons, tout comme l'âme elle-même est un assemblage de pièces de toutes sortes».²³ Pensamiento que, a su vez, se puede resumir en esta otra máxima arrabaliana que nos permite cerrar esa línea de pensamiento circular que va de uno a otro dramaturgo: «Tout ce qui est humain est confus par excellence».²⁴

Pero conviene hacer una precisión muy importante, la obra permanece dentro de los límites tradicionales del teatro. Esta ceremonia está sabiamente orquestada, constituida y organizada, obedece a un minucioso mecanismo interior en el que no hay cabida para la improvisación. Contrariamente al *Living* que preconizaba una interacción entre el público-coro y el actor-chamán, en definitiva un teatro del azar, aquí la casualidad sólo puede intervenir antes de la creación, en la mente del autor y no en el momento de la escenificación, ya que los actores están sometidos a un texto fijo que pone límites a su devenir. El juego de los personajes parece espontáneo y desordenado pero no lo es, depende de la voluntad del dramaturgo. Por otra parte, parece ser que Arrabal en esta época no estaba muy preocupado por transformar las relaciones entre la escena y la sala. El propio autor comenta a este respecto:

²¹ Pruner, M. « Arrabal, Fernando », in Corvin, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 64.

²² Daetwyler, Jean-Jacques, *Arrabal*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975, p. 97.

²³ Strindberg, August, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, trad. du suédois, Paris, Gallimard, 1964, p. 101.

²⁴ Arrabal, Fernando, « L'homme panique », in *Le Panique*, Paris, Union générale d'éditions, col. 10/18, 1973, p. 42.

N'oubliez pas qu'à certains moments l'Architecte croit que l'Empereur joue, allons qu'il ne joue pas, et vice et versa. Quand l'Empereur décide de mourir, après avoir révélé son passé sordide, il ne joue plus et il est seul à le savoir. Il y a donc certaines adhérences dans la pièce, des minutes de vérité qui empêcheraient la prolifération du jeu, l'éclatement de ce théâtre.²⁵

Hasta aquí en cuanto a la técnica y a la concepción teatral. Me interesa ahora detenerme con profundidad en la temática del juego en el teatro de Fernando Arrabal.

En la mayoría de los diccionarios el juego se nos presenta como una actividad que consta de cuatro características fundamentales: la gratuidad, la futilidad, la facilidad y la benignidad, siendo una de ellas suficiente para ser considerado como tal. Dicha actividad puede ser física o mental y ha de tener un carácter puramente gratuito y el único objetivo perseguido es el placer que procura su puesta en práctica. Placer y gratuidad parecen ser pues la esencia del juego, quedando en entredicho su carácter fácil o bueno. Partiremos pues de la idea que Huizinga, se hace del juego entendido como una acción libre, ejecutada «como si» y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que sin embargo puede absorber completamente al jugador sin que éste encuentre en ella ningún interés u obtenga ningún provecho; acción, además, que se lleva a cabo en un tiempo y un espacio determinados, que se desarrolla en un orden sometido a unas reglas y que origina asociaciones en las que reina una propensión a rodearse de misterio y a disfrazarse con el fin de separarse del mundo habitual.²⁶

El juego en el teatro de Arrabal tiene no obstante sus propias reglas, ya que forma parte del «realismo de la confusión» donde el mundo imaginario y el real se entremezclan. De este modo, un acto, una palabra, un gesto, incluso un crimen cometido en sueños, cobran el mismo grado de realidad como si verdaderamente hubieran acaecido.

Así, y a modo de ejemplo, el juego en *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*, implica dos elementos. Por un lado están las reglas del juego, que constituyen la parte normativa intrínseca a todo juego y por otro lado, están las iniciativas de los jugadores que representan el elemento transformador y que formarían parte de la casualidad o el azar. Pero el esquema se complica en un sentido, y es que

²⁵ Schiffres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, *Op. cit.*, p. 151.

²⁶ Huizinga, J., *Homo Ludens*, México, Fondo de Cultura Económica, 1943, pp. 31-32, citado igualmente por Caillois, Roger, *Op. cit.*, pp. 199-200.

las iniciativas o propuestas de alteración de estos juegos rituales pueden ser de dos tipos ya obedezcan o se sometan a las reglas ya las contravengan o las violen. Por tanto, como señala Jean-Jacques Daetwyler,²⁷ el juego es un elemento fundamental en esta obra puesto que es constitutivo de la acción, convirtiéndose en el mediador entre la estructura rigurosa (reglas) y la aparente confusión de la acción (espontaneidad) resultado de las iniciativas de los jugadores.

Se trata en concreto de un juego de roles que se traduce por unas transformaciones exteriores sucesivas y complementarias (travestismo progresivo de los personajes). Las reglas de este juego hacen por ejemplo que el Arquitecto sea el presidente del Tribunal y el Emperador el testigo. Pero vemos cómo de repente el Emperador toma una iniciativa que contraviene las reglas del juego al salir de su papel y volver a su personaje, gesto que se caracteriza por un enérgico arranque de la máscara.

L'ARCHITECTE. Témoin vous disiez que vous alliez nous raconter ce que votre frère faisait avec vous.

L'EMPEREUR (frère). Mon frère le po-ète s'amusait alors que je n'avais que dix ans et lui quinze à me pervertir, à me violer et à m'obliger à le violer.

L'EMPEREUR (arrachant son masque). C'étaient des jeux d'enfants sans grande importance.

L'ARCHITECTE. Silence. Que le témoin poursuive son récit.²⁸

En cuanto al resto de la producción teatral arrabaliana, se puede afirmar sin correr muchos riesgos que el juego, con el carácter y el significado festivo-ritual que ya he explicado, pero profundamente vinculado al mundo infantil, es una constante o un *leitmotiv* de su dramaturgia. Sirvan como meras ilustraciones los siguientes ejemplos: En *Concert dans un œuf* aparecen unas mujeres jugando al houla-hoop. En *La bicyclette du condamné*²⁹ sorprendemos a unos personajes jugando al tren: uno hace de locomotora y los otros de vagones. Del mismo

²⁷ Daetwyler, Jean-Jacques, «Le jeu - ou la spontanéité structurée», in *Arrabal, Op. cit.*, pp. 103-113.

²⁸ Arrabal, Fernando *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* [1967], Paris, Christian Bourgois / L'Avant - Scène n° 443, 1970, p. 25.

²⁹ Arrabal, Fernando, *Théâtre II. Guernica. Le labyrinthe. Le tricycle. Pique-nique en campagne. La bicyclette du condamné*, Paris, Julliard, 1961.

modo en *Bella Ciao*,³⁰ los periodistas juegan a la gallinita ciega. La lista sería larga.

El juego al igual que la fiesta rige por tanto los momentos más graves y decisivos de la existencia. De esta manera ambos se convierten en metáfora de la vida y de sus combinaciones azarosas. Es el caso de la ya mencionada *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* donde el Emperador se juega la existencia de Dios al billar eléctrico. Parece pues que quien mejor controle el juego, quien conozca mejor sus reglas caprichosas, será quien comprenda y en el fondo se apodere en mayor grado de su existencia y de la de los demás como ocurre igualmente en *Le couronnement*.

Pero no hay que olvidar el carácter, ya apuntado al principio de mi trabajo, de exceso, de desmedida que comporta toda fiesta y que desemboca casi irrevocablemente en el sacrificio. En muchas ocasiones el juego erótico es el preludio de un juego cruel. Así Cavanosa (pueril trueque de letras tras el que no puede esconderse la evidente alusión a Casanova) juega con sus muñecas maniqués en *Le grand cérémonial*. Éste es a su vez azotado por su madre no con el afán de castigarlo sino por puro ludismo. La flagelación es sin duda una constante en muchas de las obras del autor. En *Le couronnement* uno de los personajes quiere saber la razón que les incita a darse latigazos y otro responde «c'est un jeu»³¹ hasta el punto de que Fildó y Lilbé, personajes de *Oraison*, matan a un niño para divertirse pero ambos quedan decepcionados por la brevedad del placer obtenido: «on ne s'est amusé qu'un instant».³²

Para no hacer tediosa esta extensa lista de ejemplos, me gustaría acabar con estas afamadas y acertadas palabras de Fernando Arrabal, que una vez más resumen brillantemente mis propósitos:

Il y a quelques mois notre spectacle « panique » joué à Paris présentait au public la scène suivante : Alexandro Jodorowski ouvre une boîte d'où s'échappent cinquante pigeons, puis il décapite une oie vivante qui se vide peu à peu de son sang en battant des ailes.

³⁰ Arrabal, Fernando, *Théâtre X. Bella Ciao. La guerre de mille ans. Sur le fil ou La ballade du train fantôme. Jeunes barbares d'aujourd'hui*, Paris, Christian Bourgois, 1976.

³¹ Arrabal, Fernando, *Théâtre III. Le couronnement. Le grand cérémonial. Concert dans un œuf. Cérémonie pour un Noir assassiné*, Paris, Julliard, 1965, p. 39.

³² Arrabal, Fernando, *Théâtre I. Oraison. Les deux bourreaux. Fando et Lis. Le cimetière des voitures*, Paris, Julliard, col. Les lettres nouvelles, dirigée par Maurice Nadeau, 1958, p. 28.

Aujourd'hui le spectacle *Us* de Peter Brook à Londres s'achève par l'apparition d'un acteur qui monte sur scène, délivre une foule de papillons enfermés dans une petite boîte, en choisit un de plus grande taille et met le feu à ses ailes ; l'insecte volette de tous côtés, et périt carbonisé.

Il se trouve que, non seulement à Londres et à Paris mais à New York, Mexico et Tokyo, dans le monde entier on peut actuellement assister à des représentations de cet ordre. Ces coïncidences entre les préoccupations de réalisateurs qui ne se connaissent pas témoignent d'une même passion pour le théâtre. (J'ajoute que tous, comme moi, qualifieraient d'«insoutenables» les scènes que je viens d'évoquer ou d'autres semblables.)

À présent, diverses personnalités dispersées à travers le monde essaient de créer une forme de théâtre poussée à ses plus extrêmes conséquences. Malgré d'énormes différences entre nos tentatives, nous faisons du théâtre une fête, une cérémonie d'une ordonnance rigoureuse. La tragédie et le guignol, la poésie et la vulgarité, la comédie et le mélodrame, l'amour et l'érotisme, le happening et la théorie des ensembles, le mauvais goût et le raffinement esthétique, le sacrilège et le sacré, la mise à mort et l'exaltation de la vie, le sordide et le sublime s'insèrent tout naturellement dans cette fête, cette cérémonie « panique ».³³

Y para recuperar el verdadero sentido catártico del teatro y volver a los orígenes rituales y sacrificiales del mismo que tanto reclaman Artaud, el Living Theatre, Grotowski y el propio Arrabal entre otros muchos, un último consejo: sed festivos, sed suntuosos, sed crueles en escena. Es la única manera, utópica quizás, de que la realidad no supere a la ficción, de que el teatro supere a la vida.

³³ Arrabal, Fernando, «Le théâtre comme cérémonie panique», in *Théâtre V. Théâtre Panique*, Paris, Christian Bourgois, 1967, p. 7.