



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

**Fernando Arrabal y el
teatro del absurdo**

Alumno/a: Clara Cárdenas Martínez

Tutor/a: Prof. D. Rafael Alarcón Sierra
Dpto.: Literatura española

Julio, 2016

Índice

1. INTRODUCCIÓN

2. INTRODUCCIÓN AL TEATRO DE POSGUERRA
 - 2.1. DEL TEATRO TRADICIONAL AL TEATRO RENOVADOR
 - 2.2. EL TEATRO RUPTURISTA
 - 2.2.1. El teatro del absurdo
 - 2.2.1.1. *El término “absurdo”*
 - 2.2.1.2. *Características del teatro del absurdo*

3. FERNANDO ARRABAL Y EL TEATRO DEL ABSURDO
 - 3.1. VIDA Y OBRA DE FERNANDO ARRABAL
 - 3.2. EL TEATRO ARRABALIANO
 - 3.2.1. El primer teatro o etapa del absurdo
 - 3.2.2. Análisis de *El triciclo*
 - 3.2.2.1. *Introducción*
 - 3.2.2.2. *La adaptación o el exilio del sistema*
 - 3.2.2.3. *La conciencia de opresión y la violencia del sistema*
 - 3.2.2.4. *De lo absurdo y a lo trágico*
 - 3.2.2.5. *Conclusión*

4. CONCLUSIÓN

5. BIBLIOGRAFÍA

Resumen

En el presente estudio realiza una breve exposición sobre una de las corrientes más particulares del teatro de posguerra, el teatro del absurdo, así como su principal representante en el territorio español, Fernando Arrabal. Estudiaremos su primera producción en la cual examinaremos sus particularidades y observaremos la traslación de los distintos lenguajes rupturistas a su propio universo artístico. Ejemplo de todo ello será el análisis final de la obra *El triciclo*, una de las obras más representadas del primer periodo del dramaturgo español.

Palabras clave: literatura de posguerra, teatro, crítica, teatro del absurdo, teatro rupturista, Fernando Arrabal, el triciclo.

Abstract

The present study makes a brief presentation of one of the most important trends of postwar theater, theater of the absurd, and its chief representative in the Spanish territory, Fernando Arrabal. We study its first production in which we will examine their characteristics and observe the translation of different languages to his own artistic universe. Example of this will be the final analysis of the work *The tricycle*, one of the most performed dramas of the first period of Spanish playwright.

1. INTRODUCCIÓN

En el presente estudio vamos a tratar de realizar un breve estudio sobre una de las corrientes más importantes del teatro de posguerra, el teatro del absurdo, así como su principal representante en el territorio español, Fernando Arrabal. Para ello hemos dividido el trabajo en dos partes principales.

La primera de ellas tendrá como objetivo hacer un breve recorrido sobre el teatro de posguerra español, así comentaremos el particular contexto literario español tras la Guerra Civil y sus consecuencias en el ámbito teatral. Hablaremos de los distintos tipos de teatro que surgieron a partir de la década de los cuarenta que, consiguientemente, crean las condiciones idóneas para recibir la corriente dramática que será conocida como teatro del absurdo, cuyos orígenes y características también señalaremos. Seguidamente, nos centramos en el caso español, del cual nos propondremos aclarar cuestiones esenciales de su contexto en el terreno literario, social e histórico.

En la segunda parte, destacamos la figura de Fernando Arrabal. Reservaremos el apartado para hacer una exposición de su biografía y su producción dramática a lo largo del siglo XX. Estudiaremos su primera producción, conocida como etapa del absurdo, en la cual analizaremos sus particularidades y observaremos la traslación de los distintos lenguajes rupturistas a su propio universo artístico. En esta misma parte, como compendio de todo lo anotado, realizaremos un análisis de *El triciclo*, una de las obras más representadas del primer periodo del dramaturgo español Fernando Arrabal.

2. INTRODUCCIÓN AL TEATRO DE POSGUERRA

2.1. DEL TEATRO TRADICIONAL AL TEATRO RENOVADOR

Pocos sucesos en la historia de España marcan tan profunda y radicalmente la mentalidad y la actividad intelectual española como la Guerra Civil Española. En ella, y en la posterior dictadura franquista, la censura invadió con especial acritud las producciones de los intelectuales españoles, lo que provocó que la actividad dramática española se viese, a partir de la fecha de 1939, fragmentada drásticamente en grupos particularmente diferenciados. Un parte de los autores, opuestos al régimen y totalmente negados a restringir su actividad creativa, se exiliaron fuera de España para poder expresarse libremente. Fueron ejemplo de ello autores bien conocidos como Rafael Alberti o Alejandro Casona, entre otros muchos. Por otro lado, la parte de autores que decidieron permanecer en España vieron totalmente reducidas las posibilidades de producción literaria, siempre que no fuesen afines al sistema totalitario franquista.

Fue, sin duda, la estrella de los escenarios aquel teatro que, ciego a las duras condiciones que su misma tierra sufría día tras día, se complacía en mostrar al público una manera de evadirse con ligeras comedias de enredos. Cuenta entre sus creadores figuras como Jacinto Benavente, Pemán, López Rubio, Calvo Sotelo, Neville, Ruiz Iriarte, Mihura o Jardiel. Con un humor amable y desenfadado, se dirigía hacia un público burgués, por lo que se denominó, asimismo, como “comedia burguesa”.

Esta comedia vive su época de apogeo en los años cincuenta, aunque podemos establecer su cronología desde los finales de los años cuarenta hasta un tiempo considerable en la década de los setenta. En este tiempo, dicho género deberá compartir cartel con las obras pertenecientes a las llamada “generación realista”, que, aunque no llegaban a suplantarlas, sobrevivían en los resquicios que dejaba la comedia burguesa (Oliva, 1992: 15).

Gracias a las magistrales aportaciones de Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, surge una nueva forma de concebir el teatro y, es más, de comunicarse con el público (Oliva, 1992: 17). Aparece en el panorama literario español un grupo de

escritores que, de modo paralelo a lo que estaba sucediendo en narrativa o poesía, reclamaban una nueva visión teatral. Sus dramas se apoyaban en la temática social y, con un carácter crítico, se mantenían inconformistas en lo que las tendencias artísticas del momento se refieren.

Los elementos que habían definido durante siglos la forma del sainete español evolucionaron hacia contenidos de mayor compromiso. Bajo la misma estructura que la comedia burguesa había generado, se abre el camino a una comedia de concienciación, de crítica y, en definitiva, de antievasión. Será conocida esta corriente, pues, como la de “teatro social”. Obras como *Historia de una escalera* (1949) o *Escuadra hacia la muerte* (1953) generan toda una generación de realistas, que emprenderán un camino de producción artística con idéntico mismo propósito. Destacan las figuras de Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Ricardo Rodríguez Buded y José María Rodríguez Méndez, fieles seguidores de las aportaciones de Buero y Sastre.

De modo paralelo, así como los realistas cuestionaban la comedia convencional de posguerra, aparece una corriente constituida por creaciones de dramaturgos y grupos que transponen una mentalidad rupturista en el plano político-social, partidaria de prescindir de los elementos que lo vinculan con lo que entendemos tradicionalmente como realidad y los aspectos de visión del mundo vigentes (Berenguer y Pérez, 1998: 83).

Otro grupo de dramaturgos, menos interesados en el diálogo con la realidad exterior al individuo que en la exploración de las nuevas posibilidades expresivas de los lenguajes escénicos, puso en marcha por la revolución experimental y contemporánea (Berenguer y Pérez, 1998: 83), genera lo que será conocido como teatro rupturista o “nuevos autores”, cuya lista de obras de este grupo de nuevos autores procede de los mismos años de desarrollo de los realistas (Oliva, 1992: 34).

En cuanto a su participación en el espectáculo teatral, nos encontramos las mayores diferencias entre unos y otros. Los autores de tendencia realista, como había sido frecuente en la profesión, entraron en el mundo de la escena a través de los productores al uso o, en el mejor de los casos, con directores de Teatro Nacionales. Los de la vertiente más rupturista, como los simbolistas y los “nuevos autores”, trataron preferentemente con grupos de teatro independiente, ya que, entre otras cosas, las

relaciones con los empresarios de compañía, e incluso con los de local (los llamados “empresarios paredes”) fueron siempre difíciles (Oliva, 1992: 36).

El establecimiento, pues, de unas *tendencias renovadoras* (Berenguer y Pérez, 1998: 84) en el teatro español de la transición se debe entender como una respuesta evolutiva a los procesos artísticos durante la Edad contemporánea y del predominio, durante la época de posguerra, de una concienciación colectiva de transformación, que afecta a todos los órdenes del mundo occidental y, en especial, del ámbito español, que naturalmente, tendrá su repercusión en el teatro. Así, señala Oliva (1992: 36), “Unos y otros autores y grupos, representaron de manera más clara lo que se llamó ‘el teatro de la transición’, es decir, aquel que condujo a la escena nacional desde unas normas antidemocráticas, presididas por una férrea censura, a un sistema de libertades que todos reclamaban desde sus orígenes”.

2.2. EL TEATRO RUPTURISTA

La tendencia realista descarta una ruptura radical y se lanza por la vía reformista del diálogo con el sistema, cultivando una técnica inteligible para el público y también para las empresas y críticos que viven o sobreviven en el sistema. Por ello, se ensalza como una tendencia renovadora y posibilista, la que con más éxito y continuidad ha conseguido sobrevivir y vehicular su mensaje, desde Buero Vallejo, pasando por el primer Sastre, hasta autores como Lauro Olmo y sus compañeros. En oposición a este grupo, nos encontramos en el contexto español con el grupo denominado como “los marginales”.

Desde un punto de vista político-social, el origen de estos autores “marginados”, en especial de Arrabal, se explica como la materialización de una conciencia de ruptura con el sistema aparecida en un sector de la pequeña burguesía española en oposición a la estética realista y que se adopta como tipología literaria. Berenguer (1977: 38) comenta:

Por ello, veremos cómo, en general, los autores de esta tendencia suelen ser vetados –a veces sin una razón objetiva– por el sistema, que si bien no encuentra objeto censurable en sus obras, presiente el peligro que suponen. No se trata, en

muchas ocasiones, de que los autores pretendan destruir directa y explícitamente el sistema. Lo peligroso de estos marginales está, precisamente, en que muestran de una manera palmaria lo ininteligible del sistema, su “extrañación”, su no-alineación, la imposibilidad total en que se hallan de comunicar o “comulgar” con el sistema franquista.

Autores españoles como Arrabal rompen tajantemente con el lenguaje y la estructura del sistema, pero no solo como una solución formal, sino como una extrapolación del ámbito político y social. Es una ruptura la cual necesita, dadas las circunstancias del régimen totalitario franquista, un exilio del territorio español, para buscar en Europa aquellas soluciones que dan respuesta literaria a sus necesidades tanto sociales como intelectuales.

Siendo así, es natural que los artistas españoles, más interesados en otro tipo de caminos artísticos, conecten en sus obras con el mismo espíritu transgresor que surge de manera simultánea en el contexto internacional. Martin Esslin presentó en su libro *El teatro del absurdo* (1961) los cuatro autores que, según el crítico húngaro, marcaron las líneas principales del movimiento. Así, cobraron especial fama Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet y Eugène Ionesco, los cuales crearon una tipología dramática que se propagó rápidamente por todo el ámbito internacional, así como veíamos que ocurría en el territorio español con el teatro realista (Wellwarth, 1974).

Esta variedad de dramaturgos, con sus distintas procedencias, aparece en el panorama internacional creando una amplia diversidad artística, hasta el punto que difícilmente se puede considerar propiamente un movimiento en sí, como advierte la crítica en más de una ocasión (Oliva, 1992: 34). No todos comparten unas características estrictamente definidas, si bien es cierto que se puede observar ciertos patrones comunes o, al menos, similares. Cada uno desarrolla inquietudes y estilos muy diferenciados, lo que hace que sus obras excedan la catalogación de “teatro del absurdo”.

A pesar de ello, a pesar de sus discrepancias, escriben a lo largo del mismo periodo con unas similitudes básicas de carácter temático y técnico que permiten encuadrarlos dentro un conjunto destacable. Se encuadrarán en esta vía dramaturgos como Alfred Jarry, René Marques, Samuel Beckett, Fritz Hochwälder, Antonin Artaud, Mijail Volojov, Eugène Ionesco, Jean Genet, Arthur Adamov, Harold Pinter, Slawomir Mrozek, y, entre ellos, Fernando Arrabal (Wellwarth 1974: 10).

En el ámbito español, efectivamente, respecto a este fenómeno, Berenguer y Pérez (1998: 37) apuntarán:

En el caso español las vías por las que el teatro español puso aproximarse a la corriente renovadora europea y occidental. Entre la variedad constatable de estos accesos, conviene recordar la prontitud con que la crítica especializada, y la revista *Primer Acto* sobre todo, produce artículos, trabajos y número monográficos sobre figuras como Artaud, Brecht, Grotowski y el Living Theatre, entre otras, abriendo así caminos que recorrerían con alborozado interés autores y colectivos españoles en los años siguientes.

De esta manera, continúan comentando los mismos autores, se entiende la permanencia de no pocos autores en los distintos países europeos, con especial relevancia Francia, con el propósito de empaparse de las experiencias vanguardistas, bien desde un exilio exigido por las políticas del país, o bien mediante un exilio voluntario en los entornos teatrales europeos.

2.2.1. El Teatro del Absurdo

2.2.1.1. *El término “absurdo”*

A la hora de abordar el estudio, debemos en primera instancia cuestionarnos de donde proviene, precisamente, el término al cual da nombre a este conjunto de obras. Nos hace, a su vez, preguntarnos qué problemas conceptuales produce la categoría de “teatro del absurdo” que parte, como vamos a exponer, desde su génesis.

Es Martin Esslin (Delgadillo, 2009), crítico literario húngaro, el responsable del concepto de “teatro del absurdo” en su libro *El teatro del absurdo* (1961). Nos explica que su origen dista mucho de ser una alusión peyorativa a las obras artísticas del teatro de su época. Este término pretende, como alega en su libro, demostrar que este teatro sorprendía al público y creaba, a la vez, un punto de vista distinto al acostumbrado en el teatro de bulvar, muy relacionado con la idea del absurdo que propuso en su momento Albert Camus.

Para Esslin, cabe anotar una clara diferenciación entre el teatro existencialista y el “teatro del absurdo”. Así señala que, los existencialistas presentan la irracionalidad de

la condición humana, con un razonamiento altamente lúcido y construido con toda lógica, mientras que el “teatro del absurdo” hace lo posible por presentarnos esta misma idea y lo inadecuado de los mecanismos racionales, mediante el abandono sistemático de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo (Oliva, 2009: 11). Siendo así la etiqueta por la cual Esslin entiende el “teatro del absurdo” coincide ideológicamente con la del “absurdo” que los existencialistas de entreguerras entendían, pero cada uno con sus propias herramientas. De aquí que comprendamos por qué Esslin concluye diciendo que “Este esfuerzo por integrar fondo y forma es lo que separa al Teatro del Absurdo del Teatro Existencialista” (Delgadillo, 2009: 12 cita a Esslin 1966: 16).

Para entender la génesis de esta corriente es necesario trasladarnos a los orígenes de los principios en los que se basa (Wellwarth 1974: 10). Así, de manera análoga a cómo la Primera Guerra Mundial dio a lugar corrientes como expresionismo, surrealismo y *Dadá*, la Segunda Guerra Mundial estimuló una filosofía de protesta contra el orden social y contra la misma condición humana, pero que, en vez de tomar su forma anterior, toma un carácter de cinismo. El saber acumulativo que proporcionan dos guerras mundiales en menos de medio siglo, junto a todas sus atrocidades, ha hecho de los intelectuales de hoy hombres sin fe.

Así pues, entran en escena un número de autores que, durante el periodo de posguerra y transición política, emplean elementos, técnicas y lenguajes de las conquistas precedentes (Berenguer y Pérez, 1998). De esta manera, el deseo de experimentación formal y de encontrar cauces dramáticos se vinculará al mismo sentimiento rupturista del periodo de entreguerras.

2.2.2. Características del teatro del absurdo

Como síntesis de las obras teatrales que marcan los cánones que se repetirán en las obras de todos los autores pertenecientes a esta corriente, podemos extraer una serie de características (Berenguer y Pérez 1998: 37):

- i. Ruptura de los códigos verbales, la cual está fundamentada, esencialmente, por una voluntad experimentadora que indaga las posibilidades expresivas derivadas de la desverbalización, de la gestualidad y de la plástica escénica.
- ii. Configuración de sus universos como mundos oníricos y alucinados, y producción de imágenes escénicas que traducen el funcionamiento del subconsciente evitando cualquier intento de semejanza con la lógica o con la realidad externa.
- iii. Adopta formas ceremoniales con frecuencia ya sean estas de carácter iniciático, ya se trate de rituales destinados a comunicar estados de represión, de confusión o de dolor, por lo que, temáticamente, es habitual la denuncia social y política del régimen y también, de modo más genérico, la falta de libertad y opresión, la injusticia, la alienación, la nueva sociedad de consumo, o bien traducen una reflexión de gran densidad intelectual.
- iv. Estructuralmente, las piezas aparecen configuradas como series reiterativas de actos estereotipados que transcriben las conductas colectivas que se sitúan en un espacio más allá de los comportamientos conscientes.
- v. Alcanzan una notable eficacia comunicativa en el plano de la participación emocional, con el cual el espectador se siente identificado.

Trasladan, en definitiva, este sentimiento q de la vanguardia europea con carácter más experimental y transgresor. Resultan obras que, a menudo, van seguidas de gran dificultad en su transposición escénica y que con frecuencia exige a directores y actores el entrenamiento y posesión de unos lenguajes diferenciados, que no siempre les resultan factibles (Berenguer y Pérez, 1998).

3. FERNANDO ARRABAL Y EL TEATRO DEL ABSURDO

3.1. VIDA Y OBRA DE FERNANDO ARRABAL¹

Fernando Arrabal Terán nace el 11 de agosto en 1932 en Melilla, como segundo hijo del matrimonio entre Fernando Arrabal Ruiz y Carmen Terán González. En 1936, Fernando Arrabal Ruiz es arrestado el 17 de julio por negarse a participar en el golpe de Estado militar, por lo que es condenado a muerte. Es, a partir de entonces, cuando Arrabal es testigo desde su infancia de la condena a muerte de su padre, su indulto, su intento de suicidio y posteriores traslados a diferentes prisiones de España. Arrabal reside durante toda esa etapa en Ciudad Rodrigo, lugar donde habita toda la familia materna, mientras Carmen Terán trabaja como secretaria en Burgos. No es hasta la fecha del 29 de diciembre de 1942 cuando Fernando Arrabal Ruiz se fuga del hospital y nunca más se vuelve a saber de él, a pesar de las incesantes búsquedas que emprende su hijo Fernando Arrabal.

Una vez acabada la Guerra Civil y tras los numerosos traslados de la familia debido a la situación paterna, se instala definitivamente con su madre en Madrid en 1940. Gracias a la beca con la que es beneficiado por ganar el concurso de “niños superdotados” a los diez años de edad, durante su etapa escolar madrileña estudió en el Colegio de los Escolapios de San Antón para, más tarde, pasar a la de los Escolapios de Getafe. Es una época marcada por una estricta educación católica por parte de su madre.

Posteriormente, tras acabar sus estudios en Escuela Teórico-Práctica de la Industria y el Comercio del Papel, retorna a Madrid, donde en 1952 comenzó a estudiar Derecho. Frecuenta el Ateneo de Madrid y funda junto a Fernández Arroyo, Fernández Molina, José Luis Mayoral, Eduardo Sáinz Rubio y Luis Arnáiz la academia que será testigo de la lectura de sus primeras obras: *La techumbre*, *El carro de heno*, *La herida perenne*, etc. Es por este año cuando debe escribir la primera versión de *Pic-nic*, en sus primeros manuscritos conocido como *Los soldados*. La versión definitiva de la obra verá la luz cinco años más tarde cuando prepara su edición en *Les Lettres Nouvelles*.

¹ Esta bibliografía se ha extraído, principalmente del apartado “Crono-biografía” de la edición crítica de Arrabal (1977) a cargo de Ángel Berenguer.

Los años siguientes se relaciona con los poetas postistas y escribe *El triciclo* (*Los hombres del triciclo* en su primera versión) y la envía al Premio Ciudad de Barcelona. Continúa con sus estudios jurídicos y sus escapadas culturales. Viaja a París y comienza a tener contacto con las producciones dramáticas europeas como la *Madre Coraje* de Bertolt Brecht y, ya en Madrid, conoce a la que sería su mujer y traductora al francés, Luce Moreau. Finalmente, en 1955, consigue una beca para estudiar en la ciudad parisina y reside en la Maison de l'Espagne de la Cité Universitaire. Afectado por una gran crisis de tuberculosis, le es permitido quedarse definitivamente en París. Lo que en un principio se originó como un exilio casual, se irá convirtiendo, progresivamente, en un exilio moral y, finalmente, un exilio estético, debido a la rigidez artística del régimen español.

Los años cincuenta verían nacer numerosas obras como la de *Fando y Lis*, *Ceremonia por un negro asesinado*, *Los dos verdugos*, *El laberinto* y *Oración*, escritas entre 1956 y 1957, durante la estancia en el sanatorio de Bouffémont. A su vuelta a París, recibe la visita de Jean Marie Serrau, el cual viene a conocerlo personalmente, reescribe obras como la de *El cementerio de automóviles* y crea, durante el verano, *Orquestación teatral*, *Los amores imposibles* y *Los cuatro cubos*. Arrabal, por primera y última vez, estrena una de sus obras, *Los hombres en el triciclo* (1958) en Madrid en el Teatro de Bellas Artes. Escribe obras dramáticas como la de *Concierto de un huevo* (1958), *La primera comunión* (1958) o *Guernica* (1959) y, además, se estrena como prosista con *Baal Babilonia* (1959) con la editorial Julliard. En 1959, viaja a EE.UU. por todo el país, queda fascinado por la ciudad de Nueva York.

En el mes de febrero de 1962, funda, como resultado de una tertulia de café, el Grupo Pánico junto a Alejandro Jodorowsky y Roland Topor. Presentan un movimiento cuyo nombre se lo deben al dios griego Pan. Conoce a André Breton y empieza a asistir a las reuniones de los surrealistas, aunque nunca llega a formar parte del movimiento. Sus textos pánicos, recogidos en *La piedra de la locura*, aparecen en el número 1 de la revista surrealista *La Brèche*.

En esta etapa, Arrabal comenzará a ser conocido en el ámbito internacional, sus obras son representadas ya en Mexico, Sydney, París, etc., no siempre con una crítica favorable. Colabora con Arnáiz, Crespo y Felez para crear una serie de pinturas y empieza a escribir guiones de dos películas de Fernández Arroyo. Escribe obras como

El gran ceremonial (1963), *La coronación* (1963) *Ars Amandi* (1967) y termina sus textos más importantes: *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (1966) y *El jardín de las delicias* (1967).

En 1967, durante su estancia en Madrid, fue detenido y conducido a Murcia, es acusado, a partir de una dedicatoria, de blasfemia y ultraje a la nación española. En el proceso contó con la protesta internacional y con la ayuda de la mayoría de los escritores de la época. Así, finalmente, fue absuelto bajo el alegato de haber escrito bajo el efecto de una fuerte medicación y del alcohol. Tras el incidente, continúa, sin alterar su curso, creando y estrenando sus producciones dramáticas en el entorno ya no solo europeo, sino mundial. *El cielo y la mierda* (1972), *Oye Patria, mi aflicción* (1975), ...*Y pusieron esposas a las flores* (1969) o *La aurora roja y negra* (1968) son algunos de los títulos que, entre el entusiasmo y el pavor, resonarán entre las editoriales, revistas y palestras internacionales. Paralelamente, en España la mayoría de sus obras fueron censuradas, llegando al punto de que, el 20 de marzo de 1976, el entonces ministro de Asuntos Exteriores, José María de Areilza, declara a Arrabal uno de los seis españoles que no podrán volver a España (los otros cinco son Rafael Alberti, *la Pasionaria*, Lister, Santiago Carillo y *el Campesino*). Será en la década de los ochenta cuando Arrabal pueda empezar a desenvolverse en el terreno español sin tantas ataduras. En 1982 es homenajeado por la Universidad de Granada e interviene en diversas universidades españolas como colaborador. Publica y estrena obras como la de *Inquisición* (1980), *El rey de Sodoma* (1978) o *La torre herida por el rayo* (1983).

Actualmente, es profesor agregado en la Sorbona, donde enseña Literatura Española y, respecto a su producción artística, destaca sus colaboraciones en el cine con Mickey Rooney o Joan Frank Charansonnet. A pesar de su carácter polémico y controvertido, es uno de los autores más reconocidos internacionalmente. Ha sido galardonado con distintos premios nacionales como el Premio Nadal (1982), la Medalla de Oro de Bellas Artes (1987), el Premio Nacional de Teatro (2001) y el Premio Nacional de Literatura Dramática (2003).

Internacionalmente, ha sido premiado por el Gran Premio de Teatro de la Academia Francesa (1993), el Nabokov de novela, el Espasa de ensayo, el Mariano de Cavia de periodismo, el World's Theater, el Wittgenstein, el Pasolini de Cine, el Alessandro Manzoni de poesía, etc. En 2005 se le concedió la *Légion d'honneur* y en

2007 fue nombrado Doctor *Honoris Causa* de la Universidad Aristóteles (Grecia) y, finalmente, el Colegio de Patafísica le ha distinguido con el honor de “Trascendente Sátrapa”, su título más importante.

3.2. EL TEATRO ARRABALIANO

Entre los numerosos autores que hemos podido anotar dentro de esta vía renovadora, la dramaturgia española se beneficia especialmente de la importante obra de Fernando Arrabal, quien con su impulso creador contribuye eficazmente a desarrollo de la propia vanguardia occidental, a través de un importante conjunto de creaciones, experiencias y formulaciones teóricas, que, como las del teatro pánico, llevan a su culminación una de las vías de experimentación teatral surgidas de la vanguardia surrealista, dando como resultado una concepción nueva y completa de la realidad escénica (Berenguer y Pérez, 1998: 34).

Para tratar detalladamente el teatro arrabaliano, Torres Monreal (1981)², en una iniciativa por clasificar la importante producción de Arrabal, ahonda sobre los fundamentos o raíces que dan vida a sus creaciones dramáticas. Teniendo en cuenta el panorama social y literario español del momento, nos advierte de que la simple lectura del teatro de Arrabal nos hace observar una característica determinantemente significativa a la hora de la tipificación de su obra y para entender, en definitiva el desarrollo de su juego teatral.

Así, es constante entre los personajes que intervienen en la acción la existencia de una oposición constante a lo largo de la misma, social y políticamente representativa. No referimos, con ello, a la oposición opresor/oprimido. A partir de esta base, Monreal realiza un sucinto análisis sobre las características propias que cada uno de los personajes o actantes del teatro arrabaliano comparte y que les hace pertenecer respectivamente a un grupo u otro. Por una parte, el grupo opresor es un grupo jerárquicamente constituido, cuyos predicados de base son la sumisión y la autoridad.

² Torres Monreal (1981: 61) aclara que sus afirmaciones están basadas principalmente en el método sociogenético de Ángel Berenguer que, a su vez, se sustentan en los estudios de su predecesor, Goldmann.

La opresión ejercida sobre el grupo oprimido se materializará en un predicado fundamental: el odio. El grupo oprimido, por su parte, no suele responder con este predicado al grupo opresor, y esta es una de las notas que definirían muy particularmente el teatro de Arrabal. El complemento o finalidad que explica el comportamiento del grupo opresor es, a lo largo de todo su teatro, el de mantener el orden. Por otra parte, en el interior del grupo oprimido, los predicados son la amistad y el amor.

Separa el teatro de Arrabal, consiguientemente, desde el punto de vista del grupo oprimido. La división da base a una progresiva gradación fundamentada, esencialmente, en las capacidades de los mismos personajes en la acción dramática, que parte desde ser conscientes o no de su condición hasta la posibilidad de aspirar a la liberación de dicha condición por parte del grupo oprimido. Sus creaciones teatrales, consiguientemente, quedarían clasificadas en tres etapas importantes³.

- Los dramas sin esperanza
- Los dramas de esperanza lejana e incierta
- Los dramas de la esperanza inmediata

Esta ordenación se relaciona con la división formal de su trayectoria temática y cronológica. Así, la primera clasificación, correspondiente a los dramas sin esperanza, coincidiría con la etapa de la cual vamos tratar en este estudio, es decir, el primer teatro o el teatro del absurdo producido principalmente en los años cincuenta. Seguidamente, los dramas de esperanza lejana e incierta pertenecerían a la etapa del teatro pánico, producidos aproximadamente entre los años sesenta, y, finalmente, los dramas de la esperanza inmediata relacionados con el teatro denominado pánico-revolucionario que produce desde 1968 y a lo largo de los años setenta.

3.2.1. El Primer Teatro o etapa del absurdo

Aunque es el calificativo de “absurdo” el que más frecuentemente le es otorgado a su primer teatro, no podemos determinar con esto que Arrabal tome directamente los

³ División establecida por Torres Monreal (1998: 62).

modelos de los grandes representantes de la corriente. Podemos, en cambio, rastrear las diferentes causas históricas y sociales que van a dar lugar a la misma respuesta literaria.

Torres Monreal (1998: 97) nos advierte de que “cronológicamente es difícil sostener la posibilidad de una influencia del Absurdo sobre el teatro de Arrabal así conceptualizado. Beckett, Ionesco y Arrabal producen simultáneamente esas obras llamadas absurdas. Los parecidos son, pues, involuntarios”. A pesar de este hecho, añade “mientras Arrabal comienza a ser representado en París en los albores de los sesenta, los autores de la *rive gauche* ya han podido ser contemplados, años antes, por el público e incluso asimilados, si damos crédito a Barthes⁴”.

Basándonos principalmente en los estudios de Berenguer (1977), la producción arrabaliana ve la luz en el periodo conocido como de “apertura” del sistema totalitario franquista. Sin embargo, podemos datar nuestro punto de partida, en cuanto al estudio de la génesis de su dramaturgia, en los años inmediatamente posteriores al periodo de postguerra. El franquismo se impone en el ámbito español, en su primera etapa, como un sistema totalizador para todas las clases, grupos y sectores sociales. Esto provoca que la división entre los grupos desde el punto de vista socio-económico hasta entonces vigente, esto es, proletariado, pequeña y alta burguesía, queda escindida por un nuevo factor determinante, el grupo de vencedores y el grupo de vencidos.

Desde un punto de vista político y, consecuentemente, social, la integración del franquismo en el sistema del capitalismo de organización significaba la integración de los sectores sociales menos pudientes, a nivel económico, de la pequeña burguesía, en la masa de asalariados del sistema tecnocrático (Berenguer, 1977). Evidentemente, el sector más desposeído de la pequeña burguesía española es, sin duda, el de los vencidos. La asimilación al proletariado suponía una perspectiva de pérdida de una identidad anterior contra la que el sector en peligro reacciona, y no por considerarse degradante el transvase social posible, sino porque implicaba una reestructuración total de su visión del mundo y de sí mismo como sector social. Dicha mediación, así como la conciencia que materializa, podría dar cumplidamente cuenta de una parte importante del teatro posterior del autor que nos ocupa, e incluso del quehacer estético de otros autores.

⁴ Torres Monreal (1998) alude a R. Barthes, *Le théâtre français d'aujourd'hui*, en *Le Français dans le Monde*, n° 2, junio-julio, 1961.

Así pues, renace en esta corriente tanto internacional como nacional la atracción por los movimientos de vanguardia y, en especial, por el surrealismo. Si nos atenemos, sin embargo, a la génesis del movimiento surrealista de la postguerra, veremos en seguida que se convierte en la única respuesta viable para el sector de marginados como lo fue para la pequeña burguesía francesa (sector de pequeños propietarios, comerciantes, etc.) condenada por el proceso de concentración capitalista a desaparecer –aunque a largo plazo– como sector social.

Esta coincidencia en la estructura de exilio, enajenados por el sistema, según Berenguer (1977: 39), causa la también coincidente estética de los surrealistas. Representan la alternativa de ruptura con el sistema y aparece, desde la génesis del absurdo, según veremos, en las palestras de nuestra literatura, llevando dicha ruptura a todos los elementos del discurso cultural.

Dan gran valor a estas posibilidades de las poéticas, las cuales Fernando Arrabal conoció bien ya que, como les sucedió a otros autores coetáneos, conoció las primeras vanguardias en primera persona. Aunque nunca formó parte del movimiento, con ellos convivió y en ellos encontró la voz de sus primeras preocupaciones estéticas, como ya hemos mencionado, lo que concierne al primer teatro de Arrabal, el cual vamos a tratar con exclusividad, que utiliza estos parámetros para transponer la visión del mundo del sector vencido en la Guerra Civil de la pequeña burguesía española, y que desarrolla una conciencia radical de ruptura con el sistema.

3.2.2. Análisis de *El triciclo*

3.2.2.1. *Introducción*

Comienza la redacción de esta obra entre los años de 1952 y 1953, aunque comúnmente se le atribuye a 1953. Durante el periodo entre 1952 y 1957, Arrabal crea una serie de “manuscritos cero”, los cuales servirán como campo de cultivo para reelaboraciones posteriores. Crea, desecha o reelabora sus manuscritos hasta que, como en el caso de *El triciclo*, crea una red de reelaboraciones de una misma obra a través de los años. Es por ello que, tanto en la obra *El triciclo* como en la de *Pic-nic*, existe un problema a la hora de fecharlas con exactitud. Lo que sí conocemos con seguridad es

que se trata de la primera obra en ser enviada al Premio Ciudad de Barcelona, la primera en ser traducida al francés por su mujer, Luce Moreau, y, en 1958, ser su primer estreno en escenarios españoles por el grupo Dido.

En la edición y en la introducción de 1977, de la cual nos hemos basado para el análisis, Berenguer emprende una minuciosa edición de cada uno de los manuscritos y ediciones que anteceden a la suya propia y, con ello, establece con la ayuda del mismo Fernando Arrabal el texto español definitivo.

3.2.2.2 Estructura

La estructura interna de *El triciclo* responde, como sucede en la mayoría de las obras de este primer teatro, a un esquema cronológico lineal. Los sucesos acontecidos van a responder con una gradación de planteamiento, nudo y desenlace, la cual va a representar dividida en dos actos.

En el primer acto se nos presenta este drama, basado en la historia de Climando y Apal, dos niños que penosamente se ganan la vida gracias a su laborioso oficio de transporte en triciclo, su única y más preciada pertenencia. Los socios compartirán fatigas acompañados por dos personajes más. Por un lado, Mita, la joven enamorada de Climando, y, por otro, el compañero sin techo llamado el Viejo de la flauta.

En este primer acto, se dedican los socios, aunque más bien Climando, a trabajar duramente con su triciclo para sobrevivir con lo poco que ganan. Siempre pendientes de pagar el alquiler del triciclo. Sin embargo, todo cambia cuando aparece un misterioso hombre con billetes y deciden, con el propósito de solucionar todos sus problemas, robarle y poner final a su vida.

En el segundo acto, los protagonistas, despreocupados y ociosos, hasta el momento, por el beneficio que le ha aportado el dinero del crimen, ven el final de su dicha. Este estado de suerte se ve alterado cuando en el último momento aparecen unos guardias, bajo las órdenes del “Jefe”, para arrestar y ejecutar a Climando y a Apal. Finalmente, tras despedirse, tanto Mita como el Viejo de la flauta quedan vivos en su

pequeño mundo marginal mientras se reparten las pertenencias de los anteriores, lo que da punto final a la obra.

Este tipo de estructura cronológica lineal que hemos observado será evitada por el autor en etapas venideras, en las cuales, se permitirá un despliegue de rupturas en cualquiera de los planos dramáticos a fin de acoplar sus motivos simbólicos.

3.2.2.3 *La adaptación o el exilio del sistema*

El primer personaje en aparecer es Climando, centro de atención y conversación en el primer acto, dueño y socio de Apal en el oficio con el triciclo. Observamos cómo la actitud que presenta al inicio de la obra contrasta con la inactividad y apatía de Apal, el cual opta por dormir, y con la pasividad y cobardía de Mita, que opta por el suicidio. Así, su personalidad demuestra una brillantez y seguridad que se opone, en primer lugar, a la inseguridad y falta de memoria del personaje Mita y, en segundo lugar, superior al del viejo de la flauta con quien, durante todo el drama, establece una relación lúdica a través de los juegos-rituales.

Los personajes de los dramas de Arrabal, como ya hemos expuesto, viven y se relacionan siempre bajo un sistema omnipresente, el cual los subyuga y esclaviza. En las primeras obras, también denominados dramas sin esperanza, los personajes actúan en este sistema opresor del que no son conscientes e intentan sobrevivir sin plantearse una vía escapatoria. Climando, pues, aparece desde el principio como un personaje preocupado por sus obligaciones que poco a poco irán aclarándose con este sistema al que parece querer integrarse. Es el único que verdaderamente habla de su trabajo, de sus deberes y responsabilidades. Estas obligaciones se muestran, por ejemplo, en pagar el alquiler del triciclo que, según vemos, le sirve de instrumento de trabajo. Conoce, aparentemente, los mecanismos con los cuales el sistema funciona. Su preocupación es *cumplir* para poder sobrevivir:

CLIMANDO. — Como que a ti y al viejo de la flauta, aunque es un cascarrabias, y a Apal son las personas que más quiero en el mundo entero. Suicídate, Mita, no tengas miedo.

MITA. — Y tú, ¿qué?

CLIMANDO. — Yo no he pensado en eso. Además, mañana tengo que pagar el plazo del triciclo. No puedo suicidarme. Díselo a Apal, a lo mejor también quiere suicidarse.

(Arrabal, 1977: 172)

Los personajes arrabalianos se caracterizan por una gran sencillez en este primer periodo, como podemos apreciar en esta obra. La lógica del mundo externo dista mucho de la suya y, normalmente, permanecen fieles a su mundo. También en Ionesco es frecuente este recurso de oposición entre mundo lógico e ilógico y, de esta manera, su humor estará en las réplicas incoherentes de los personajes vistos desde fuera, desde la perspectiva racional del espectador. En las obras de Ionesco, el mundo lógico, exterior, penetra en escena en un intento de imponer sobre el mundo “ilógico” la razón, de hacerle entrar en el universo de las convenciones sociales. Ante este asalto del exterior, el personaje o se aferra a seguir siendo él mismo o acaba claudicando. De esta confrontación entre los dos mundos nace el humor ionesquiano y el humor absurdo en general. Sin embargo, cabe destacar que en el universo dramático de Arrabal, el mundo exterior no entra en escena para convencer racionalmente a los personajes, a diferencia del mundo de Ionesco. Su misión, incluso sin su presencia explícita, es pura y simplemente la destrucción con la muerte.

Volviendo a la caracterización del personaje, observamos cómo, a partir del segundo acto, tras la aparición del hombre de los billetes, su robo y asesinato, Climando deja de ser el centro de atención, para a empezar a relacionarse con todos los personajes y empezar un proceso de descomposición o devaluación del personaje. Mita y el Viejo se irán alejando de él, mientras que Climando va entablar mucha más conversación con Apal. Este acto servirá para mostrar la realidad de la personalidad de cada personaje.

Con respecto a este tema, se puede observar cómo Climando nunca llega a tener verdadera conciencia de la estructura del sistema en el que pretende integrarse. Es cierto que tiene constancia de ciertas nociones. Conoce los mecanismos de alquiler, dinero, trabajo, etc., pero, ante la situación crimen-consecuencia, es incapaz de interpretar la relación. De esta manera, al inicio del segundo acto, no recuerda ni siquiera por qué los guardias pueden venir a buscarles. Contrasta, sin duda, con su opuesto Apal, completamente consciente de todo.

Por otra parte, Mita es el único personaje femenino que aparece en la obra, al que Climando profesa un amor sincero. La personalidad de Mita responde, en el acto primero, a un deseo de vida mejor. En ese sentido, enlaza con la personalidad de Climando, el cual también tiene aspiraciones de una vida mejor. Cuando se presenta la ausencia de esperanza, la postura de estos dos personajes difiere; mientras que Mita se inclina en un inicio por una solución tan tajante como es el suicidio, Climando se niega a caer en esta evasión extrema y continúa decidido a cumplir con sus obligaciones.

Mita en la obra mantiene una relación con Climando; sostienen conversaciones íntimas, aluden a sus besos y caricias, al futuro, y a su amor en definitiva. No obstante, una y otra vez podemos ver como Mita no corresponde a este amor en la misma medida.

CLIMANDO. — Para que no estés triste te debería de dar un beso. *(Pausa.)* Me gustan tus besos más que el tufillo de la pastelería de la Avenida.

MITA. — A mí casi que me pasa lo mismo contigo. Pero no es para tanto.

(Arrabal, 1977: 170)

A pesar de este desequilibrio, es con el que más conversa y se mantiene cerca. Muestra, en general, una relación de dependencia hacia Climando durante todo el primer acto.

Es una línea divisoria en general en toda la obra la aparición del hombre de los billetes, pero en este personaje en particular será determinante tanto para sus perspectivas como para su actitud respecto al resto de personajes. Cuando el hombre de los billetes entra en escena, es Mita quien se encuentra con él, ya que es objeto de deseo de este personaje anónimo, el cual le enseña una cantidad de billetes que le va a dar el nombre. Es gracias a este hecho como tiene conocimiento del dinero y, tras rechazar Mita la posibilidad de irse con él, urden el plan del robo y asesinato.

Durante el segundo acto, irá tomando, poco a poco, una posición de supervivencia y pacto con la realidad. Sus intervenciones son más ambiciosas, su intención ha dejado de limitarse a vivir mejor, empieza a aludir directamente al dinero y no vuelve a mencionar en ningún momento el suicidio.

CLIMANDO. — Pues a mí no me enseñaron nada de eso un oficio.

MITA. — Como tú lo único que has aprendido es a conducir el triciclo.

CLIMANDO. — Es un oficio. Y todo el mundo dice que lo mejor es saber un oficio.

MITA. — Mejor será tener muchos billetes.

(Arrabal, 1977: 200)

A partir de aquí, y únicamente a nivel de supervivencia y del pacto, Mita empieza a conversar más con el Viejo y sus diálogos son más propensos a armonizar que en el acto anterior. Convince a Climando de que es mejor morir, lo que es curioso cuando su personalidad mostraba siempre una continua inseguridad. Cuando los guardias aparezcan tras Climando y Apal, tanto ella como el Viejo se lavan inmediatamente las manos. Se identifica, pues, definitivamente más con el Viejo y se aparta de Climando.

Finalmente, podemos decir que, mientras que el personaje de Mita atraviesa durante la obra un proceso de adaptación al sistema, esto es, desde la idea de suicidio inicial hasta la aceptación en un pacto de supervivencia con el sistema, el personaje de Climando sufre el proceso inverso. Éste pasará de un pacto de supervivencia con la realidad hasta llegar a radicalizar su carácter marginal, con el que podrá fin a su vida por medio del arresto y ejecución.

3.2.2.4 *La conciencia de opresión y la violencia del sistema*

El segundo propietario del triciclo, Apal, se nos presenta, en general durante toda la obra, como un personaje pasivo, cuyo único propósito es dormir constantemente y así lo manifiesta y, a nuestro juicio, intencionadamente pretende dejarlo claro: “Tenía sueño”, “tengo sueño”, “déjame dormir” (Arrabal, 1977: 165-166). Sus intervenciones son, cabe destacar, infrecuentes, cortas y tajantes.

En el primer acto, observamos cómo Apal procura no molestarse por la realidad circundante, por la que en ocasiones llega a manifestar su rechazo: “En casos peores hemos estado”, “Es molesto” (Arrabal, 1977: 170-175). Este hecho hace que los personajes de Mita y el Viejo de la flauta muestren su indiferencia hacia este personaje “Apal no, siempre duerme” (Arrabal, 1977: 172), que, según va avanzando la obra,

tomarán curiosamente actitud de desprecio o reproche hacia él. Algo sí que es significativamente constante en sus apreciaciones, él es distinto respecto al resto de personajes: “A él no le importa nada”, “Qué bien se lo tiene que pasar” (Arrabal, 1977: 174).

Es así, que todas las características, para nada casuales, responden a un carácter y personalidad muy diferenciados, que da cuenta a una faceta extraordinariamente reveladora de la obra. Apal, como ya veníamos anunciando, es plenamente consciente del sistema opresor y, por ende, de la inutilidad de la acción verdaderamente eficaz, lo que manifiestamente contrasta con la personalidad de Climando. Mientras Climando se esfuerza en actuar dentro del sistema, Apal se mantiene, por su parte, al margen. Nos parece, quizás, sobre este preciso asunto, uno de los ejemplos más explícitos, a la par que simbólicos, del rechazo ante el sistema por parte de Apal y la intención de inmersión por parte de Climando en el diálogo siguiente:

APAL. — Yo tengo que dormir, cuando pienso me entra hambre y frío.

CLIMANDO. — Es lo malo de pensar.

(Arrabal, 1977: 178)

Es característico este hecho ya que, al contrario que en su obra anterior *Pic-nic*, en la cual ninguno de los personajes era ni siquiera consciente de dicha trama opresora, en *El triciclo* se manifiesta un mínimo de nivel de conciencia, necesario para que uno de ellos, al menos, sepa de la magnitud del problema que eso conlleva a su presente y futuro.

Sin embargo, en cuanto aparece la posibilidad de actuar, se convierte en el personaje más eficaz. Así da la idea de asesinato para solucionar sus problemas y, una vez decidida la acción, es el mismo Apal quien perpetra el crimen. Se convierte en un personaje activo y actúa como organizador. Se produce una radicalización de la actitud de los personajes, por lo que se quiebra la relación opresiva del sistema, lo que llevará al resultado posterior. Será el único, en el acto segundo, que recuerde el asesinato, hecho que no parecen recordar ninguno de los otros personajes y que, además, no contemplan la posibilidad de sus consecuencias.

En cuanto a su relación con Climando, es en el acto segundo donde podemos ver unos diálogos más dinámicos entre él y su socio. Durante toda la obra mantiene una relación estrecha, prácticamente la única importante, con Climando. Parece que, según Arrabal, existe una especie de alianza entre ellos. Climando, por una parte, es el que siempre lo busca y lo despierta de su constante sueño, con quien comparte unos intereses económicos (el transporte con el triciclo), un proyecto de solución (robar y matar al hombre de los billetes) y, finalmente, el mismo destino (arresto y ejecución). Por otra, Apal es el que realmente, al contrario que con Mita, proporciona desinteresadamente su amistad y complicidad. Así, Climando manifiesta: “Y tú, cuando yo estuve malo de la tripa no dormías para cuidar de mí” (Arrabal, 1977: 200). La red de relaciones humanas que establecen es, pues, más humana y veraz.

En definitiva, Apal atraviesa la obra como un personaje consciente de su imposibilidad de comunicación o pacto con la realidad. Con una fuerte alianza con su socio Climando y una falta de relación con los otros dos personajes, que, finalmente, le reconocen como el personaje más consciente.

CLIMANDO. — (*Con ternura.*) ¡Al cielo! Sí, es verdad, iré al cielo con las ovejas y con los tranvías, y con los burritos que hacen una V con sus orejas, y con los hombres que conducen triciclos, y con los niños del parque, y con los viejos que tocan flautas y violines, y con las monjitas, y con las hojas de los árboles....

MITA. — (*Cortándole.*) Yo también iré.

CLIMANDO. — Sí, y Apal.

MITA. — ¿Apal? Apal, no, sabe muchas cosas.

CLIMANDO. — Sí, pero lo disimula, y es bueno, y duerme todo el día para que nadie se dé cuenta de que sabe tanto.

(Arrabal, 1977: 214)

Finalmente, a pesar de aparecer prácticamente al final de la obra y de ser, en efecto, personajes secundarios, los guardias configuran una parte imprescindible en la base estructural del drama arrabaliano. Su existencia tiene únicamente una connotación represiva, cuyo propósito es el del recordar que el sistema pervive imperante. Son los camilleros de *Pic-nic*, el juez de *El laberinto* o la policía de *El cementerio de automóviles*.

Su personalidad es insensible a todo tipo de relación humana y se llevan sin piedad los dueños del triciclo. Recordemos que el predicado principal en el estrato opresor es, sin duda, el odio, por lo que sus reacciones son violentas y autoritarias ante el estrato oprimido, esto es, nuestros personajes principales. Su lenguaje, por tanto, conecta con el mundo poderoso y omnipresente (al que pertenece de la misma manera el del anónimo “Jefe”) y será incomprensible para cualquiera de los marginados.

En esta línea, sabemos que, a partir de los años cincuenta, la sociedad española inicia su transformación al sistema capitalista, cuyos elementos, distintivos y características hemos visto reiteradamente en la obra. Se observa, pues, cómo actúan los diferentes mecanismos de poder (opresión, guardias, porteros, etc.; reificación: triciclo, herencia, etc.) y su estructura básica (explotación). Coincide, pues, con la situación de la clase obrera española de la época, es decir, con la realidad del momento.

Es, de todo esto remarcable, cómo la recreación del pasado histórico en el teatro de ruptura fue uno de los motivos de los cual se sirvieron un pequeño núcleo de autores que, como Fernando Arrabal, transponen su estética y visión particular de la realidad histórica a su producción literaria.

De ello, Pérez nos declara (1997: 284):

En efecto, estos autores realizan efectivas creaciones dramáticas de temática histórica, aunque, como puede verse, desde posiciones alejadas tanto de cualquier propósito de recuperación de un pasado admirable como de la negación desmitificadora de la historia oficial y caracterizadas, antes bien, por su separación con respecto a los valores -también, teatrales- vigentes en su entorno.

No es, cabe destacar, el único autor que se dedica a esta tarea literaria. Como hemos mencionado, fueron varios los autores que acudieron a este procedimiento y son ejemplo de ello obras como la de *Sombra y quimera de Larra* de Francisco Nieva o, de manera muy similar, en *Noche de guerra en el Museo del Prado* que, aunque creado anteriormente, se sirve Alberti de un tratamiento equivalente al mencionado.

3.2.2.5 *De lo absurdo y a lo trágico*

Tanto el estilo directo como la simplicidad de los diálogos hacen del lenguaje otro de los puntos en que sustentarse para establecer propiamente los parecidos de Arrabal con el absurdo.

Así como ocurre en los dramas de Ionesco o Beckett, la ruptura de los códigos verbales acaba con el lenguaje tradicional para poder expresarse en el lenguaje usual de la vida cotidiana. Fundamentado en las posibilidades expresivas derivadas de la desverbalización, el absurdo intenta devolver al lenguaje su significación más pura, llevar a la escena pequeños fragmentos de estas conversaciones superfluas e insignificantes que transcurren en la vida cotidiana.

Los personajes se debaten en asuntos que les parecen de máxima importancia, mientras que al espectador pueden parecerles triviales o ilógicos. La entrega y la seriedad con que los personajes viven hacen que el espectador se divierta y, más importante, hasta simpatice con ellos. De ello que, cuando el dramaturgo pone en la misma escena al personaje absurdo con el realista, el espectador racionalmente está de acuerdo con el personaje realista, pero, inevitablemente, simpatizará con el personaje absurdo. El origen del humor está, pues, en el mismo choque que se origina en el encuentro con los dos mundos: el realista y el absurdo

En los debates de los personajes, se advierte cómo intentan dar, mediante un sistema coherente, una explicación del mundo que les rodea. Se basan en premisas como la razón, el discurso lógico o cualidades del individuo. Representan, pues, una transposición de la persona en la sociedad moderna. Climando sería, de esta manera, el personaje que se manifestaría como “figura ejemplar”. En él, coexisten de manera confusa y muy viva la capacidad de proponer un discurso sintácticamente impecable, pero semánticamente disparatado:

VIEJO. — No son disculpas, son verdades. Tú siempre me haces trampa.

CLIMANDO. — No, no, no y no. Además usted recordará que en la calle del Peine había una fuente. Bueno, pues esa fuente se inundó del otro día cuando se cayó en ella un carro de paja.

(Arrabal, 1977: 190)

Es incapaz de ejemplificar sus razonamientos y su discurso resulta, asimismo, absolutamente disfuncional. Este aspecto nos enlaza, nuevamente, con la idea esencial del teatro del absurdo, en la que defiende que el lenguaje de la sociedad actual ha perdido su valor comunicativo; así, el ser humano se encuentra rodeado de continuas situaciones lingüísticas vacías y protocolarias, que el humor del absurdo va a calcar para caricaturizarlas.

CLIMANDO. — Además, he hemos matado sin mala intención.

VIEJO. — ¿Y dónde está escrito?

MITA. — Claro, eso tiene que estar escrito.

VIEJO. — Y firmado por el jefe más alto del distrito.

CLIMANDO. — Yo no lo he pedido.

MITA. — No ha tenido tiempo.

(Arrabal, 1977: 198)

En el lado opuesto de esta ejemplaridad, está el personaje del Viejo de la flauta. Este personaje es el único que no es caracterizado como un niño, si no, como bien dice su nombre, como una persona de avanzada edad. Su principal característica es la de ser el que mayor movimiento tiene entre todos los personajes, hasta el punto que es, realmente, el conector del hermético mundo de los personajes y el exterior.

Desde el inicio de la obra mantiene una relación de competencia con Climando, con el cual mantiene largas discusiones en las que siempre acaba perdiendo. Muestra, así, una profunda envidia a su éxito (*El triciclo*) y su inteligencia, aunque, como hemos apuntado anteriormente, dicha inteligencia sea totalmente nula y disparatada:

CLIMANDO. — Los soldados altos llevan trajes cortos para disimular.

VIEJO. — Mentira otra vez. Los trajes cortos son para los soldados que no tienen pelos en las piernas.

CLIMANDO. — Falso. Falso. Los soldados que no tienen pelos en las piernas no son soldados. Son soldadas. Y como no hay soldadas es falso lo que me decía.

VIEJO. — Me ha hecho trampa otra vez.

CLIMANDO. — Si quiere comenzamos de nuevo.

VIEJO. — No, porque tú razones mejor que yo y con la razón siempre se gana.

(Arrabal, 1977: 190)

Además, en su discurso se observa cierta indecencia, aunque es propio en este periodo teatral de Arrabal todavía, como manifiesta en la conversación con Climando del primer acto: “¿Una vuelta en el triciclo? ¿Y me dejarás acariciar a los niños?” (Arrabal, 1977: 167). Es, de esta manera, un personaje tanto intelectual como moralmente marcadamente inferior a Climando.

Cabe destacar, como ocurría con Mita, cómo a lo largo de la obra se sucede un intercambio de muestras de cariño, a modo infantil, en el que se establecen diálogos de “disculpa” y “te quiero”. Destaca como elemento que actúa como juego lingüístico que se emplea de manera reiterativa, lo que conecta con el lenguaje repetitivo de Ionesco o Beckett, esto es, con la corriente europea más esencialmente absurda.

Es el único que no participa en el asesinato, toma una actitud de reproche cuando se entera del suceso y, teniendo en cuenta que es el único que tiene enlace con el exterior, se deduce que es el delator que incrimina a Climando y Apal. Es revelador el hecho de que sea el primero en identificar quién es cada guardia y conocer la existencia del “Jefe”.

Finalmente, será el superviviente junto con Mita de la trama arrabaliana y, además, heredero del triciclo que tanto envidiaba y ansiaba. Este final lo podemos señalar con otro punto importante dentro de la línea del Absurdo. Nos referimos a la oposición humor/tragedia, con el que Arrabal manifiesta este binomio manifiestamente durante todo el drama, que se hace patente y se acentúa el contraste a medida que avanza la trama.

Notamos que, debido a la mencionada sencilla estructura de los dramas absurdos, la debilitación argumental daría cabida a una serie prolongable de piezas, es decir, infinita. Como en el caso de los presagios de muerte en *Guernica* o en *El cementerio de automóviles*, el autor ubica estratégicamente los elementos degradatorios, que deben hacer continuar y encaminar a su fin la historia de la obra y que sirve, a su vez, para marcar el carácter trágico se refleja en la consecución misma del drama absurdo.

3.2.2.6 Conclusión

Fernando Arrabal sorprende con la obra de *El triciclo* en un acierto en el juego con el humor y la ingenuidad que desprenden los personajes, A través de ellos, se observan los diferentes elementos de la corriente del absurdo que Arrabal vierte en esta obra y que da cabida a sus diferentes juegos teatrales, los cuales, como hemos señalado, conectan con la nueva búsqueda estilística europea del momento, mientras que otros elementos, particulares de Arrabal, empiezan a brillar con luz propia.

Dentro del sistema subyacente del teatro de Arrabal, descrito con anterioridad, el autor propone una extrapolación de una estructura ideológica burguesa al estrato oprimido o marginal en el caso de *El triciclo*. Llama la atención, sin duda, la gestación de este universo ilógico e irreparable, el cual se configura como una transposición de una realidad viva y presente en el contexto social. Mediante el teatro de ruptura, utiliza Fernando Arrabal este material para trasladar su estética y su visión particular, al tiempo que pone de relieve temas de una enorme sensibilidad: la muerte, el sentido de la vida, la lucha por la supervivencia, la marginalidad de los códigos dentro de una sociedad autoritaria, las desigualdades económicas o la pena de muerte.

Atendiendo a estas particularidades y motivos, decir que Arrabal es simplemente un autor del absurdo, quizás es demasiado arriesgado. Se emparenta, con pleno derecho, las tres primeras obras de Arrabal: *Pic-nic*, *El triciclo* y *Fando y Lis*. Bien es cierto que son obras de las cuales podemos fijar bastantes similitudes con los personajes de Beckett, por un lado, y entre las temáticas, situaciones y diálogos de la corriente en general, por otro. En obras posteriores, esta corriente se irá difuminando y será, solo en ciertas ocasiones, cuando podamos establecer paralelismos con ciertos elementos, como en *El Laberinto* o con *Guernica*.

Torres Monreal (1998: 98) añade:

En una obra o en otra, encontramos ecos del absurdo, aunque estos no basten para calificar a las obras con esta etiqueta. Absurdo, ciertamente, pero en el absurdo en la línea hispánica, en el humor de Jardiel, de Tono o del primer Mihura, aunque Arrabal no haya leído todavía a este último. La menos original estilísticamente hablando, pese a ser, por su facilidad de lectura –escritura lineal–, la más apreciada y la más representada universalmente de todo su repertorio.

4. CONCLUSIÓN

El panorama de posguerra, tanto español como europeo, es testigo de una de las más increíblemente amplias producciones dramáticas dentro del terreno literario. El teatro, desde sus inicios espejo de la evolución de la sociedad, encuentra en el siglo XX una diversificación en cuantas corrientes vanguardistas involucraron, por lo que surgen diferentes puntos de vista, que dieron paso a diferentes tipos de teatro.

Así, el conjunto de obras escritas entre las décadas de 1940 y 1960 al que se le acuñó el nombre del “teatro del absurdo”, quebró drásticamente el contexto de la dramaturgia imperante de postguerra. Se centró como eje principal en el vacío humano. Sin atender aparentemente a ningún tipo de esquema, el problema de la existencia humana es ridiculizado en acciones cotidianas, situaciones que quedan atrapadas en un drama repetitivo e incoherente. Ello dio lugar a los diferentes dramaturgos que, debido a la decadente situación en las múltiples esferas de la vida, buscan nuevos caminos para expresar su inquietud artística.

Hallamos en el panorama español la figura de Fernando Arrabal, uno de los autores más polémicos y, contradictoriamente, más olvidados de la historia de nuestra literatura. Es testigo de los años más duros para la población española y, frente a los arquetipos imperantes, se revela a través de su estética personal para hacernos reflexionar sobre el sentido de la realidad que nos rodea.

En sus primeros pasos como dramaturgo, y concretamente en la obra *El triciclo*, hemos podido observar cómo se aúnan en sus obras la muerte y el amor, lo humorístico y lo trágico, lo bello y lo grotesco. Con procedimientos y lenguajes todavía anclados en el contexto absurdo del momento, se observan ya ciertos rasgos y motivos de su carácter propio, que dará a lugar a un verdadero universo arrabaliano.

5. BIBLIOGRAFÍA

Arrabal, Fernando (1977): *Pic-nic, el triciclo, el laberinto*. Madrid, Cátedra.

Berenguer Ángel y Pérez Manuel (1998): *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Delgadillo Peña, Angélica María (2009): El “Teatro del Absurdo” en Europa y Latinoamérica: Convergencias y divergencias. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

Oliva, César (1992): *En Teatro español contemporáneo. Antología*. Madrid, Centro de Documentación Teatral.

Pérez, Manuel. (1997): "Historia y democracia: Veinte años de convivencia en la escena española," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 11, pp. 275-295.

Pujante González, Domingo (2006): “Mitos españoles en el teatro francés de vanguardia: Fernando Arrabal o la poética del exilio”. En Encuentro Hispanofrancés de investigadores: *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 628-635.

Torres Monreal, Francisco (1981): *Introducción al teatro de Arrabal*. Murcia, Godoy.

Wellwarth, George E. (1974): *Teatro de protesta y paradoja*. Madrid, Alianza Editorial.