

Pedagógico

Cuaderno **17**

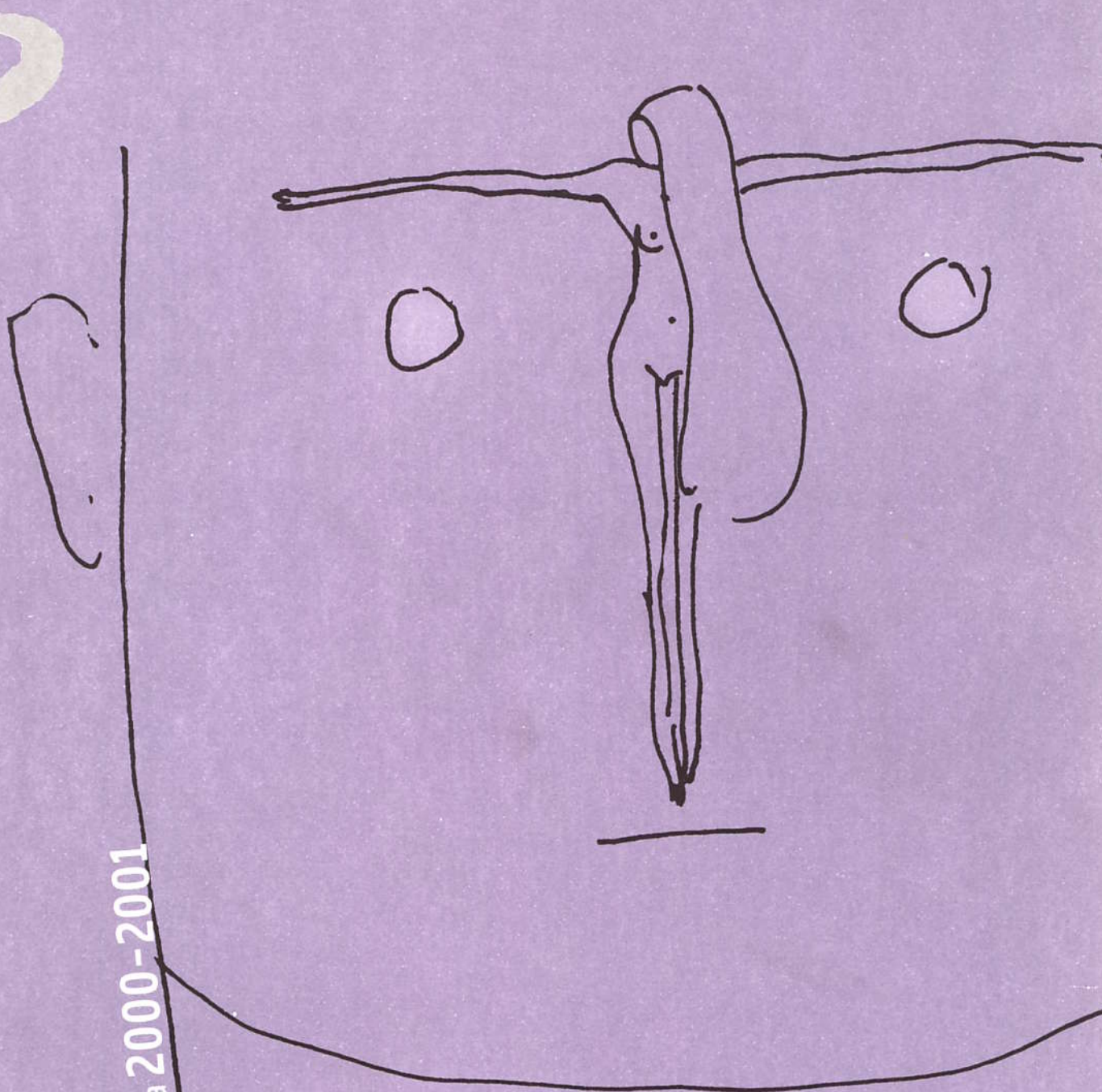
EL CEMENTERIO DE AUTOMOVILES

de fernando arrabal

dirección juan carlos perez de la fuente

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

temporada 2000-2001

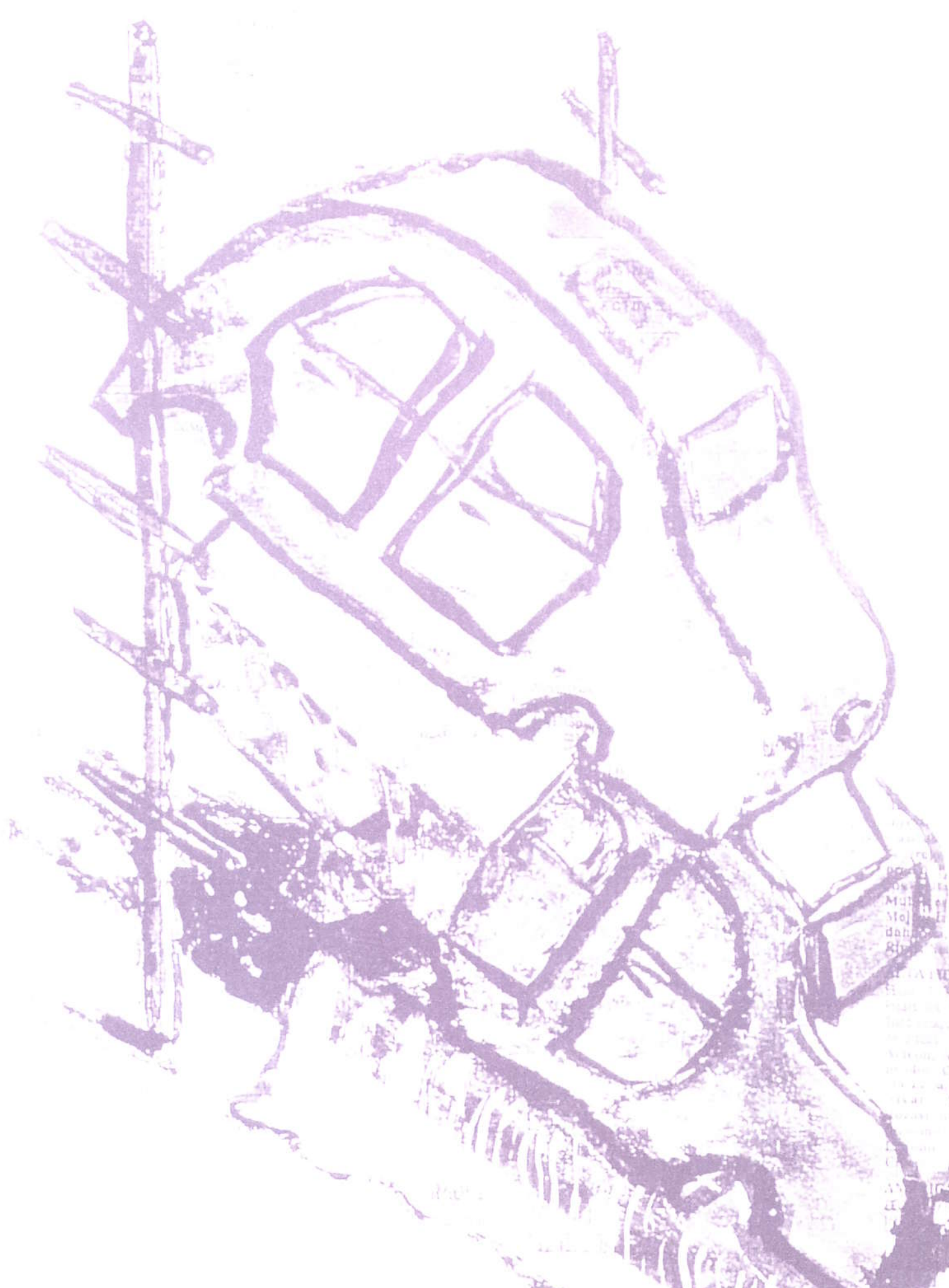


MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

THE
MUSEUM OF
ART AND
ARCHITECTURE

100
STREET
NEW YORK



THE
MUSEUM OF
ART AND
ARCHITECTURE
100
STREET
NEW YORK

THE
MUSEUM OF
ART AND
ARCHITECTURE
100
STREET
NEW YORK

Director: Juan Carlos Pérez de la Fuente

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

EMANU: Dila, ¿qué crees que me harán los guardias?

DILA: Seguramente te matarán. Ya sabes que no se andan con chiquitas.

EMANU: Si estuviera Topé me encontraría menos solo.

DILA: Con él sería diferente.

EMANU: Voy a tener mucho miedo.

DILA: La culpa es tuya; bien sabías que si tocabas la trompeta para que los pobres bailaran un buen día te la cargarías.

(Pausa) Eres el sonámbulo que ignora el sueño y el camino.

EL CEMENTERIO AUTOMOVILES

de fernando arrabal

dirección juan carlos perez de la fuente

FIGURA DE ARTISTA Y TÉCNICA

LASCA. Carmen Belloch

TIOSIDO. Paco Maldonado

MILOS. Juan Gea

DILA. Beatriz Argüello

EMANU. Alberto Delgado

TOPÉ. Juan Calot

FODER. Roberto Correcher

Israel Ruiz

Humberto Orozco

Rodrigo R. Sáenz de Heredia

Jaime Morate

María Jesús Valdés

Juan José Otegui

Héctor Colomé

José Luis Santos

Mariano Marín

Xavier Mascaró

Javier Artiñano

Luis Martínez
y José Luis Alonso

Eduardo Vasco

Carlos Paradela

Ignacio García

Realización escenografía

Ateconsa / Baynton / Makoré /
Nemesio García / Proscen /
Tematizados y Corpóreos / Tracería

Ambientación

Gerardo Trotti

Realización vestuario

Cornejo

Maquillaje

Mateos / Tajuela / Aranos

Almuerzo

Roasa

Traslado espectadores

Reyes Abades / EFEX

Ingeniero de sonido

José Vinader

Preparación corporal

José Antonio Arroyo

Fotografías

Chicho

Diseño cartel y programa

Jacobo Pérez-Enciso

Dibujos

Xavier Mascaró

(cortesía de la Galería Marlborough)

Colaboración

Centro Dramático Nacional
y Sociedad Estatal España Nuevo Milenio



EL TEATRO DE FERNANDO ARRABAL

Fernando Arrabal nace en la ciudad de Melilla en 1932. Aunque resulte muy difícil hacer un somero resumen de su biografía, no podemos dejar de reflejar algunos de los acontecimientos que han marcado su vida por la indudable importancia que han tenido en su obra. Los críticos y estudiosos de Arrabal señalan con unanimidad esta interrelación: si siempre son importantes las vivencias de un autor por sus reflejos en su producción, lo son en mayor medida cuando se trata de autores de la hipersensibilidad y el "narcisismo creativo" (Torres Monreal) del que ahora nos ocupa.

La desaparición del padre, la educación represiva y tradicional a cargo de su madre y de sus tías y después en colegios religiosos, la obtención de una beca en París, la enfermedad que le hizo quedarse allí y su posterior exilio en Francia, su paso por los calabozos de la Dirección General en España con motivo de una dedicatoria considerada soez por las autoridades de entonces, son sólo algunos de los episodios que han jalonado una vida que no

pocas veces se ha visto rodeada de polémica y que ha resultado para muchos piedra de escándalo.

Insistimos en que si traemos ahora a colación estos avatares biográficos es por su relación con la producción arrabaliana. Y esta relación entre vida y obra se verifica en el caso de este autor de un modo singular: el mundo literario de Arrabal se nutre de todas sus vivencias y las transforma del mismo modo que el mundo de los sueños se nutre de la realidad, deformándola y creando imágenes de una gran riqueza plástica y evocadora. Esto, entre otras cosas, explicará muchas de las características temáticas y formales del teatro de Arrabal, empezando por el general protagonismo del yo ("Me descubro ante el señor B. Brecht, que puede escribir la vida de Galileo. Yo, cuando escribo, sólo sé hablar de mí mismo", dirá el autor) y por el carácter simbólico, ilógico e hiperbólico de la mayoría de las imágenes que Fernando Arrabal propone para la escena.

Las características mencionadas son comunes a toda la

obra de Arrabal, con ser ésta abundantísima en títulos y géneros: un centenar de obras de teatro, poesías, una docena de novelas, artículos y ensayos, por ceñirnos a su obra literaria, a la que habría que sumar los siete largometrajes que ha dirigido y sus numerosas creaciones pictóricas y gráficas.

Por lo que se refiere a su teatro, podemos encontrar diversas catalogaciones y clasificaciones, pero la mayoría de ellas señalan la existencia de un primer teatro, con las primeras obras, desde *Pic-Nic* y *El triciclo* hasta *El cementerio de automóviles*, es decir, entre 1952 y 1957; después vendrían las grandes obras pánicas, desde *Orquestación teatral* (1957) hasta *Ars Amandi* (1967), y un período de mayor compromiso social y político, tras su experiencia carcelaria en España, con obras como *La aurora roja y negra* (1968), *...Y les pusieron esposas a las flores* (1969), *Oye Patria mi aflicción* (1975), entre otras. También escribe Arrabal algunas obras de teatro bufo, como *Róbame un billoncito* (estrenada en 1977).



Francisco Torres Monreal ofrece una interesante clasificación de sus obras, teniendo en cuenta lo que denomina el crítico la perspectiva del grupo oprimido, puesto que toda la vida y la obra del autor podría definirse como una identificación con el grupo de los oprimidos frente al de los opresores, constituido éste por quienes detentan cualquier clase de poder. Desde este punto de vista, el teatro de Arrabal podría dividirse en tres grupos: dramas sin esperanza (obras iniciales), dramas de la esperanza lejana e incierta (periodos prepánico y pánico) y dramas de la esperanza inmediata, que Torres Monreal define como teatro pánico-revolucionario, cuando la toma de conciencia política y social lleva al autor a adoptar una ideología cercana a la de los grupos de la izquierda revolucionaria, de la que sin embargo se apartará pronto para proclamar un anarquismo no violento y antidogmático.

Quizá antes de comenzar el análisis de su obra habría que empezar señalando el carácter polémico de la misma, que ha desatado por igual el aplauso y el rechazo, el entusiasmo y las

críticas. Como señala César Oliva en su historia del teatro español (*El teatro desde 1936*), el primer conflicto que ofrece el teatro de Arrabal es el de situarlo o no dentro del teatro español, y recuerda que historiadores y críticos de entre los más cualificados, como Ruiz Ramón o Ricard Salvat, no lo estudian como tal, no sólo por escribir en francés, sino sobre todo porque consideran que después de su autoexilio de 1955 ha vivido muy alejado del contexto español y de las circunstancias que han marcado la historia y el arte de nuestro país.

En cualquier caso, Arrabal tiene una formación artística profundamente española; y, como señala Ángel Berenguer, "ha escrito siempre, y escribe, su obra en español. Una vez traducida por su esposa suele retocar, ya en francés, el manuscrito original." Ruiz Ramón recoge en su *Historia del teatro del siglo XX* unas declaraciones que Arrabal hizo a José Monleón: "Para comenzar quisiera salir al paso de esos que me llaman poco menos que renegado. Si mis libros se publican fuera y mis obras se

representan en el extranjero no es porque yo no quiera ser representado en España." Y continúa el profesor Ruiz Ramón: "No renegado, en efecto, sino expulsado, silenciado, linchado y, a la postre, perdido. Perdido, y es lo grave, para el teatro español."

Es indudable que la obra de Arrabal ha tenido mayor difusión entre el público y la crítica franceses que entre los españoles; y de estos últimos muchos han sido profesores en Francia. En 1972, el Departamento de Español de la Universidad parisina de La Sorbona organizó unas jornadas sobre teatro español en las que se señalaba la obra y la labor de una nueva generación de autores españoles, muchos de ellos en el destierro, de la que destacaba su carácter innovador respecto al teatro español anterior, así como la dificultad que encontraba su producción no sólo para llegar a la escena (no digamos para asomarse a las carteleras comerciales) sino incluso para ser editada; entre esos autores se contaba Fernando Arrabal. Precisamente en el caso de



Fernando Arrabal, su carácter innovador se acentúa por su residencia en París. Pero decimos que se acentúa, no que nazca, porque ya en España había demostrado su interés por las vanguardias nacionales y extranjeras. Su obra *El triciclo*, escrita en 1953, dos años antes de que fijase su residencia en Francia, hizo que el teórico Martin Esslin lo incluyera en su *Teatro del absurdo*.

La obra dramática arrabaliana tiene una fuerte raíz indudablemente surrealista, pues, como veremos, es su intención lograr la expresión verdadera y libre de las intuiciones poéticas del autor, muchas veces rastreándolas en las zonas más oscuras del subconsciente. Escribe André Breton en su *Manifiesto surrealista*: "Automatismo psíquico puro, por el cual se pretende expresar, sea verbalmente o por escrito, el funcionamiento real del pensamiento. Un dictado del pensamiento con ausencia de todo control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral."

Arrabal entra en contacto con el grupo surrealista de Breton en París, en 1962. Muchos de sus postulados aparecen en el teatro de nuestro autor, aunque sus relaciones con el grupo no se dilatarán mucho en el tiempo: Arrabal encabezará una especie de disidencia en el seno de los surrealistas, probablemente motivada porque no estaba dispuesto a aceptar el magisterio inapelable de Breton sobre los demás miembros del grupo, una situación que cada vez más iba convirtiéndose al jefe de los surrealistas en un dictador que imponía sus criterios de modo a veces caprichoso. La no aceptación de ese poder implacable y la falta de sentido del humor en las filas surrealistas hicieron nacer el grupo pánico, encabezado por Arrabal y del que también forman parte artistas

como Topor, Jodorowski o Sternberg.

Y de esta contestación al movimiento surrealista nace la estética arrabaliana, que establece como principio general y básico la absoluta libertad del creador. Y casi tan importante como esa libertad de creación, tres factores principales: el sentido del humor, la irracionalidad como característica de la creación artística y la memoria como elemento de búsqueda en el subconsciente.

Para entender correctamente la dramaturgia de Arrabal hay que tener en cuenta que su primera educación dramática fue de carácter absolutamente autodidacta, en los tiempos en que, hacia el año 52, empezó a frecuentar el Ateneo de Madrid. Para aquel joven que ya llevaba entonces un par de años escribiendo obras de teatro, la relación con los artistas e intelectuales del Ateneo, una isla de liberalismo y de cultura en el Madrid de la posguerra, resultó de lo más fructífera: a su pasión por los clásicos españoles unió el conocimiento de la obra de los principales autores extranjeros, el inconformismo de los postistas y el trabajo de las vanguardias teatrales europeas.

De todo ello surgió un teatro que no es de extrañar que tuviera como presupuesto inicial el afán de reflejar el caos y la confusión del mundo: es la misma pretensión que exigía Tristán Tzara al redactar en 1918 su *Manifiesto Dadaísta*. La manera de plasmar ese caos en la obra dramática será precisamente lo que caracterice toda la producción de Arrabal para el teatro; siguiendo a Torres Monreal, esas características podrían cifrarse en los siguientes puntos:

- La ordenación por la matemática moderna y el ajedrez,

que le serán de gran ayuda a la hora de estructurar el relato dramático.

- La diversificación lingüística: junto a personajes que se expresan con normalidad, aparecen otros que utilizan un lenguaje ilógico, ingenuo (naïf), con réplicas que no responden a las preguntas formuladas y con recursos propios del lenguaje infantil.

- El carácter simbólico, pues la mayoría de los elementos de este teatro son símbolos, muchas veces de naturaleza onírica, como ya hemos visto, que representan el universo personal del autor.

- La forma ceremonial y ritual, que conecta un teatro tan original como el de Fernando Arrabal con la tradición del teatro catártico que rescata Antonin Artaud para su teatro de la crueldad, pero que hunde sus raíces en algunas manifestaciones teatrales de la Grecia preclásica; como señala Diana Taylor, "los elementos ritualista y antiestéticos de su obra –la crueldad, lo grotesco, el sobresalto– funcionan como medios para provocar los efectos purgativos inherentes a la producción teatral".

Vamos a concretar estas y otras peculiaridades del teatro de Fernando Arrabal en el estudio de *El cementerio de automóviles*. ■





EL CEMENTERIO DE AUTOMÓVILES

La obra que nos ocupa pertenece al grupo del primer teatro de Arrabal, y fue escrita en su versión definitiva en 1957, publicándose por primera vez en francés en 1958. Su primera versión española es de 1965 (editada por la revista Primer Acto), a la que siguieron las de Christian Bourgois (1971) y Ángel Berenguer (1979).

Las obras anteriores, especialmente *Fando y Lis* (1955) y *Oración* (1957), ya apuntaban ese protagonismo del yo del que hablábamos en el apartado anterior y esa ingenuidad arrabaliana que impregna sobre todo sus primeros escritos. En *Fando y Lis*, transposiciones evidentes de los nombres del autor y de su mujer, Luce, la bondad de ella intentará liberar a Fando, preso de su carácter y de su comportamiento veleidoso, que le hacen pasar incesantemente del amor a la crueldad. En *Oración*, Fidio y Lilbe, que serán las nuevas denominaciones de los mismos Fando y Lis, quieren igualmente llegar a ser buenos, después de haber dado muerte a su recién nacido; ante el pequeño ataúd, él lee para ella pasajes de la Biblia,

y de ahí obtienen el modelo a seguir en su búsqueda de la bondad en la figura de Cristo.

El cementerio de automóviles es argumentalmente una particular visión de la figura de Cristo y de su pasión: Emanu, transposición del nombre bíblico de Enmanuel, se dedica a tocar música para los pobres, acompañado de Topé y del mudo Foder. Van a parar a un cementerio de coches, donde viven los pobres como si fuera un hotel, regentado por Milos y Dila; hasta allí les persigue la curiosa pareja de policías Tiosido y Lasca, que consiguen prender a Emanu y darle muerte tras la delación de Topé.

Pero lo que realmente interesa en la obra de Arrabal son los conflictos más que la trama, pues para este autor el teatro es un acto, no un argumento. Como señala Diana Taylor en su estudio sobre la obra que nos ocupa, los conflictos principales no son en este caso los que plantean cada uno de los personajes, sino que tienen un carácter marcadamente social: desde el comienzo, desde la presentación del cementerio de

automóviles, la instalación de los personajes -y del público- en un mundo en desintegración, en un mundo inhabitable y donde, a pesar de todo, están condenados a vivir y a convivir, preocupados tan sólo por cubrir sus necesidades básicas, explica las reacciones violentas y hostiles que observamos hasta la llegada de Emanu.

El comportamiento de los habitantes del cementerio de automóviles obedece a viejas rutinas que ahora, en el ocaso de la civilización, han perdido el sentido que pudieron tener en otro tiempo. Eso explica, por ejemplo, el servilismo de Milos, o la absurda obsesión de Tiosido y Lasca por batir un récord, y explica también que los comportamientos de servidumbre y dominio sean intercambiables, al estar absolutamente vacíos de significado y totalmente privados de sentido.

Es en este ambiente en el que asistimos a la llegada de Emanu, cuya conducta altruista choca frontalmente con la del resto de habitantes del cementerio. Su entrega a los pobres no es un compor-



tamiento mecánico o sin sentido, como el servicio que ofrece Milos, sino que proviene de un deseo genuino y espontáneo de hacer algo por los demás, y que llega a contagiar a personajes como Dila, que confiesa "Yo también quiero ser buena, Emanu". Pero actuar conforme a criterios de entrega y desprendimiento en un mundo como el que se describe en *El cementerio de automóviles* no sólo no es fácil sino que ni siquiera va a merecer el aplauso o la gratitud de quienes se benefician de ello; es más, trae consigo sufrimiento y dolor, y en el caso de Emanu va a conducirlo al sacrificio.

La preocupación de Emanu por los pobres es lo que hace posible el recurso argumental que pone en relación la vida y la pasión de Jesús con los personajes de la obra: se habla de la madre de Emanu, de su padre el carpintero, de su nacimiento en un portal entre un burro y una vaca; Dila hace el papel de María Magdalena (o de la Verónica cuando enjuga el rostro de Emanu con su velo); Foder, como Pedro, niega a Emanu tras el prendimiento

de éste; y Topé, como Judas, vende a su maestro y se lo muestra a los guardias dándole un beso. Hay momentos que recuerdan el milagro de los panes y los peces, la Última Cena ("DILA: Si te cogen los guardias, luego, cada vez que comamos almendras nos acordaremos de ti."), o a Pilatos lavándose las manos.

Sin embargo, insistimos en que estas referencias se sitúan en un nivel puramente argumental: la figura del Cristo que representa Emanu conectaría con el Jesús de los cristianos en lo que tiene de cordero para el sacrificio, de chivo expiatorio, de capacidad de entrega. Por lo demás, es un Cristo absolutamente humanizado, capaz también de matar, robar o mentir. El propio análisis etimológico del nombre de Emanu subrayaría la humanidad del protagonista, pues, como señala Ángel Berenguer, "Emanou es el nombre hebreo Emmanuel privado del sufijo *el*, que precisamente significa Dios. Así pues, si Emmanuel quiere decir Dios con nosotros, Emanu significa con nosotros". El mismo Emanu no se reconoce como "hijo de alguien muy

importante", como sugiere Dila, y en esa negación de su filiación divina hay una nueva afirmación de su humanidad.

En el apartado anterior de este Cuaderno Pedagógico señalábamos que Fernando Arrabal hacía suyo el postulado dadaísta de que el teatro tenía que ser un reflejo del caos y de la confusión reinantes en el mundo. Por eso, lo primero que puede llamar la atención en *El cementerio de automóviles* es la acumulación de elementos que, a primera vista, poco tienen que ver entre sí (el cementerio de automóviles tratado como un hotel de lujo, por ejemplo), o incluso la unión en un mismo elemento o personaje de características contrapuestas, como la crueldad y la ingenuidad que se dan alternativamente en Milos y Dila. Este aspecto incide de manera importante en el humor de la obra, como veremos más adelante.

El caos característico del mundo que nos presenta Arrabal en la escena se acentúa al relacionar los diversos conjuntos de personajes que aparecen, pues entre estos conjuntos se esta-



blecen una serie de diferencias, pero también de similitudes, lo que confunde al espectador y evita maniqueas divisiones entre buenos y malos.

Por ejemplo, la bondad de Dila no le impide intercambiar con Milos los papeles de dominador y de víctima, del mismo modo que la pareja de músicos que acompañan a Emanu acabará uno por venderle y otro por abandonarle. Y el propio Emanu confiesa que mata a las personas que están "bien fastidiadas" para que no sufran más, lo que parece más propio de una sociedad como la del primer grupo, el del cementerio, donde la carencia de valores es tal que pueden mezclarse caridad y asesinato. También su mecánica definición de la fórmula de "para qué sirve ser buenos" deja traslucir su contagio con la vacua sociedad que le rodea, caracterizada por actos repetitivos que no tienen ningún sentido, como los besos que cada noche da Dila a los habitantes de los coches, que no suponen desde luego ningún signo de amor, o las absurdas carreras de Tiosido en busca del récord, que no suponen ningún afán real de superación.

Por el contrario, pero con la misma intención de aumentar la sensación de caos, algunos comportamientos que pueden parecer comunes a estos grupos son en realidad bien diferentes, como la idea de servicio a los demás que tiene Milos, tan distinta de la de Emanu, o de la entrega de Dila, que poco tiene que ver con el ejercicio de la prostitución que dirige Milos en el cementerio.

La caótica visión del mundo que ofrece Arrabal en *El cementerio de automóviles* viene reforzada precisamente por la presentación del escenario en el que tiene lugar la acción: ya hemos visto que se trata de un

ambiente depauperado, un cementerio de automóviles convertido en un suburbio donde habitan los pobres, entre la degradación y la miseria, aunque convencidos de encontrarse en un hotel. Pero el caos no sólo se percibe en ese absurdo, en el contrasentido de vivir en la miseria totalmente ajenos a ella, comportándose por ello de una manera muy diferente de lo que cabría esperarse si fueran conscientes del lugar donde tienen que sobrevivir; la sensación de caos es mayor porque la estructura espacial se nos presenta como un universo circular y cerrado que envuelve a los personajes (y al público) en un ambiente agobiante del que parece imposible escapar.

Como ocurre con el resto del primer teatro de Arrabal, resulta especialmente interesante por mostrar las profundas diferencias que marca el autor respecto a la dramaturgia española; diferencias que, como vimos, se verán incrementadas tras su definitiva residencia en Francia y su mayor proximidad a los movimientos literarios y culturales de las vanguardias europeas y americanas. Pero hay también en la obra algunos elementos cuyas raíces se hunden en la literatura española más clásica, la de autores como Cervantes, Quevedo o Valle-Inclán, como habremos de ver al hablar del humor de la obra, o de la visión del mundo que con ella nos transmite su autor.

Esta visión del mundo entronca con algo que muchos críticos y estudiosos han creído poder rastrear en la literatura española de todos los tiempos, desde *La Celestina* o los clásicos del Siglo de Oro hasta la actualidad: nos referimos a una visión negativa del mundo, un pesimismo existencial, diferente del existencialismo europeo del siglo XX por tener unas raíces

más religiosas que filosóficas. Y ante ese sentimiento trágico de la vida, parafraseando a Unamuno, muchas veces el autor adopta una postura a la vez crítica e irónica, tiñendo sus obras de un humor a veces ácido o negro que ofrece una visión distorsionada del mundo, una visión esperpéntica que muestre el lado más risible de la realidad como única posibilidad de soportarla. En este sentido, no resulta difícil encontrar paralelismos entre la figura de Emanu, que toca la trompeta para alegrar la vida a los pobres, y don Quijote, que busca deshacer toda clase de agravios y socorrer a los menesterosos, exponiéndose ambos, arriesgando hasta sus vidas y recibiendo un pago similar por parte de aquellos a quienes dedican su esforzada entrega.

Veamos que el profesor Torres Monreal, al situar *El cementerio de automóviles* dentro del primer teatro de Arrabal, lo incluía en el apartado de los dramas sin esperanza, y ya hemos visto cómo contribuye a darle ese sentido el espacio escénico en el que se presenta. Sin embargo, en ese ambiente asfixiante, cerrado y circular del que hablábamos se mueven unos personajes ajenos a su destino, y es ésta una oposición que muchas veces provoca, entre otros sentimientos, también humor. De hecho, gran parte de la comicidad que tiene la obra se basa en la unión de contrarios, en la presentación de personajes ingenuos en un mundo cruel, en la configuración de parejas tan disparatadas como la formada por Tiosido y Lasca o en el absurdo de escenas y situaciones, como la aparición del trío de músicos con sus hamacas de playa en un lugar como el cementerio de automóviles.

El lenguaje es otro de los elementos que cabe destacar en la concepción dramática de



Arrabal. Para estudiarlo, hemos de tener en cuenta algunos aspectos de los que venimos estudiando al analizar esta obra: el humor, la falta de lógica y la ingenuidad como recurso literario. Así, junto a un registro idiomático que podríamos calificar de normal, encontramos diálogos que rompen el sentido lógico del discurso, unas veces porque no responden a lo que sería de esperar en un determinado contexto, otras porque el lenguaje utilizado recuerda más al lenguaje infantil, a pesar de que esté puesto en boca de un adulto.

Veamos un ejemplo de cada una de estos dos casos:

Cuando Milos atiende a uno de sus clientes, le piden dos copitas de aguardiente; le responde que no tienen aguardiente, y el cliente pregunta: "Entonces, ¿qué tienen?" , y continúa el diálogo:

MILOS: Tenemos pipas, un barquillo, chochos ("altramuces" para los clientes de primera como ustedes), pajas, regaliz y judías verdes a discreción.

VOZ DE HOMBRE: Y agua, ¿tienen?

MILOS: Sí, señor, toda la que quiera el señor. Agua municipal de Rioja... ¡Reserva del 48!

VOZ DE HOMBRE: Entonces tráiganos un par de vasos de agua muy caliente.

Y la ingenuidad de Emanu está patente en toda la obra, en diálogos como el siguiente:

TOPÉ: Tendríamos que encontrar otro oficio más productivo.

EMANU: Ya he pensado en ello.

TOPÉ: ¿Y qué se te ha ocurrido?

EMANU: Podríamos ser ladrones.

TOPÉ: ¿De los que roban?

EMANU: Pues claro.

TOPÉ: (Satisfecho y sorprendido) ¿No?

EMANU: Así tendríamos mucho dinero. Ya no tendríamos que

distraerles tocando. Les daríamos el dinero y sanseacabó.

TOPÉ: (De pronto) ¿Y podríamos también ser criminales?

EMANU: ¿Y por qué no?

TOPÉ: (Satisfecho) Saldría nuestro nombre en los periódicos.

EMANU: ¿Y cómo lo dudas?

TOPÉ: Pero eso de ser criminal sí que tiene que ser difícil.

EMANU: Sin comparación mucho más que ladrón. Además hay que tener mucha suerte.

TOPÉ: Tienes razón; un crimen tiene que ser la mar de complicado.

EMANU: Y siempre hay jaleos: Que si se mancha uno de sangre, que si las huellas...

TOPÉ: (Interrumpiéndole) ¡Uy, lo de las huellas, ya he oído hablar de eso!

EMANU: Y lo peor: la víctima casi siempre chilla, por lo que he oído.

TOPÉ: ¿Chilla?

EMANU: Sí, no quiere que la maten.

TOPÉ: (Soñador) Tiene que ser muy bonito.

EMANU: Pero ya te digo, muy difícil y muy expuesto.

TOPÉ: ¿Y nadie puede matar sin que le pase nada?

EMANU: Claro que sí. Todo está muy bien organizado. Hay una forma, pero hay que estudiar mucho.

TOPÉ: ¿Cómo?

EMANU: Haciéndose juez.

TOPÉ: ¿Y ganan tanto dinero como los criminales?

EMANU: Sí, mucho.

Son diálogos que pueden recordar al Mihura de Tres sombreros de copa, del mismo modo que pueden recordar ese tipo de humor detalles como el punto que teje Emanu, sus costumbres hacia los pobres, y un largo etcétera. Pero en el fondo –y a veces también en la forma– llevan una carga de crítica, de intención satírica y también, por qué no, de provocación al espectador, que les acercan más al humor negro de los esperpentos de Valle-Inclán o a algunas otras formas más

modernas de humor absurdo, que no se detiene ante lo más morboso o escatológico.

Junto a esto, y buscando siempre ese juego de contrastes tan del gusto de Arrabal, el lenguaje se vuelve a veces rotundamente poético en boca de algunos personajes, como cuando Emanu intenta conquistar a Dila y le dice: "Estaremos juntos e invisibles como la noche y los pensamientos. Nos abrazaremos y revolotearemos como dos ardillas submarinas."

No hay que olvidar que el lenguaje en Arrabal participa de esa riqueza simbólica común a toda su concepción dramática. Los ejemplos anteriores subrayan que el uso que este autor hace del lenguaje está radicalmente alterado respecto a la norma, lo que incide en su personal visión del mundo: si el mundo es un caos, si no es coherente ni racional, no tiene por qué serlo el lenguaje. ■



ESTRUCTURA

En un primer nivel, la obra presenta una estructura lineal dependiente de un leve hilo conductor, que podríamos identificar con el argumento, y que corresponde a la transposición de un pasaje evangélico. La acción se desarrolla en un espacio de tiempo muy concreto -una noche-, y puede dividirse en tres partes:

1ª parte: descripción del ambiente de violencia y degradación del cementerio de automóviles, con la presentación de sus habitantes, especialmente de Milos y Dila, y de la pareja que forman Lasca y Tiosido.

2ª parte: aparición de Emanu y de sus dos acompañantes músicos, cuyo carácter bondadoso y solidario choca con el mundo que les rodea.

3ª parte: este choque entre Emanu y el resto se resuelve en la persecución a la que es sometido, en su posterior prendimiento y en su muerte.

Pero haciendo una lectura más profunda, y menos dependiente del desarrollo cronológico de

la acción, resulta interesante estudiar en El cementerio de automóviles su estructuración matemática, cuya importancia ya hemos señalado en este Cuaderno. En efecto, aparecen tres conjuntos de personajes, y cuando empieza la obra podría dar la impresión de que cada uno de estos conjuntos supone una historia diferente. Se trata de la pareja Milos-Dila y los personajes que habitan el cementerio de coches, la pareja de deportistas -eso es lo que parecen en un principio- Tiosido y Lasca, y por fin el trío de músicos, Emanu, Topé y Foder.

Según avanza la obra, el espectador asiste al entrelazado de las tres historias. Las relaciones entre los componentes de cada uno de estos conjuntos sufre algunas modificaciones, sobre todo con el enamoramiento de Dila y Emanu -que hace cambiar la relación entre Milos y Dila- y la traición de Topé y el posterior abandono de Foder - que romperá el grupo de los músicos. Sólo quedará intacta la pareja de policías-deportistas, precisamente el grupo de los opresores.

Esta interrelación que venimos estudiando entre los diversos conjuntos de personajes se lleva a cabo mediante unos elementos estructurales básicos. Así, la llegada de Emanu al cementerio -marcada con la música de la trompeta, que es el primer sonido agradable que se escucha tras los gritos y los diálogos violentos del principio- supone una oposición rotunda frente a lo que hasta ese momento se ha visto en la escena, y su enamoramiento de Dila será el elemento de unión entre esos dos mundos que, en principio, parecían antagónicos. Del mismo modo, la pareja de deportistas encuentra su sentido en la obra cuando pasan a encarnar el papel de policías que persiguen a Emanu.

También consiguen estas interrelaciones algunos efectos de contaminación entre los tres conjuntos de personajes especialmente relevantes. Ya hemos aludido en este Cuaderno a la significación de la repetición mecánica que hace Emanu de su fórmula de "para qué sirve ser buenos" como un reflejo de la falta de moralidad del mundo en el que vive; influido por ese



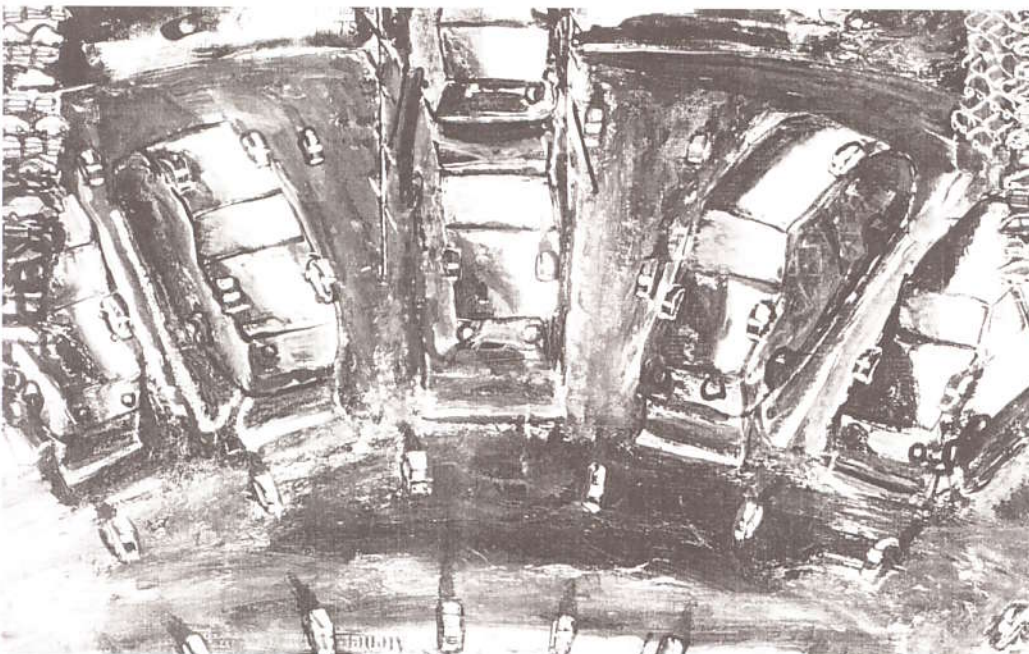
mundo, llega incluso a olvidar la fórmula y sólo la recuerda en el último momento, como reafirmación de sus principios, por débiles que éstos sean.

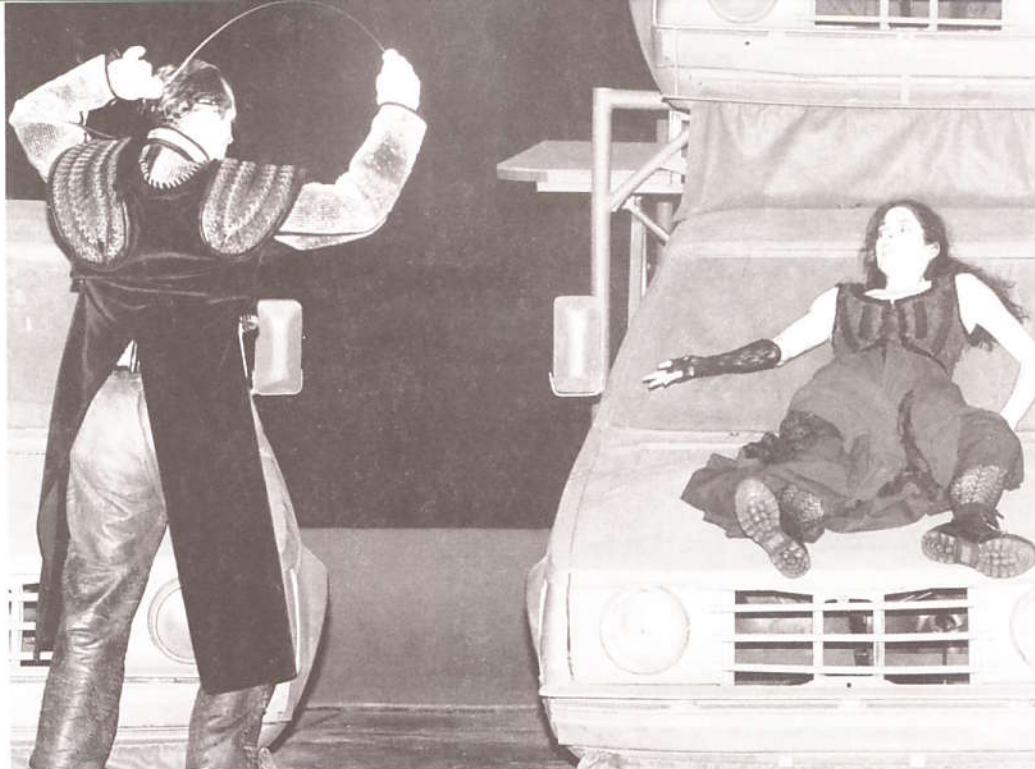
En este sentido, cabe destacar todavía las diferencias entre el beso con el que Foder vende a Emanu y el de Dila, un beso apasionado con el que sellan definitivamente su alianza. Y, sobre todo, las escenas finales en las que la crucifixión de Emanu se hace coincidir con el

ataque al niño, mostrando que la sociedad sigue castigando a los elementos que suponen lo mejor de sí misma, ya sea por su bondad o por su inocencia, y enseñando que la muerte del chivo expiatorio en que se convirtió Emanu no ha tenido efectos edificantes.

Sin embargo, la obra muestra al final una estructura circular que apunta un significado positivo y añade un valor redentor al sacrificio de Emanu: Dila, que

había comenzado la obra blandiendo su campana para hacer callar a los habitantes del cementerio, cierra la obra con la misma campana, pero ahora para despertar al mundo después de la tenebrosa noche en la que hemos asistido al espectáculo de la grandeza y la miseria humanas. Como dice Diana Taylor, "tras la noche oscura del alma, agotada nuestra violencia, la campanilla de Dila nos despierta a la promesa de un nuevo día". ■





EL TEXTO

(Dila entra en escena por la derecha.)

DILA: Parece que se han calmado.

EMANU: Es que tú sabes decirles las cosas.

DILA: Tú lo que tienes que hacer es no faltar más.

EMANU: Te lo prometo, Dila.

DILA: De tus promesas no me fio ni un pelo.

EMANU: Todos la habéis tomado conmigo.

DILA: Eres como las mañanitas de flores y cantas como el mes de abril. Pero haces las cosas sin reflexionar: como un niño. ¿Crees que alguien con una pizca de experiencia se hubiera comportado como tú?

EMANU: Es que yo soy así. Pero si quieres construyo una espiral en el fondo del abismo y allí me quedo acompañado de arañas y de siemprevivas.

DILA: Eres tan débil.

EMANU: Todos me reñís.

DILA: ¿Y qué otra cosa mereces? Además, por si fuera poco, te has olvidado de eso de para qué sirve ser bueno.

EMANU: Ya verás como me acuerdo.

DILA: Todo se te olvida. Antes transformabas una motocicleta en mariposa y del depósito

de gasolina surgían cocodrilos, ahora sólo sabes tocar la trompeta.

(Entra por la derecha Topé. Está agotado, se recuesta sobre una de las hamacas.)

EMANU: ¿Pero Topé, dónde te habías metido?

TOPÉ: ¿Y vosotros?

EMANU: ¿Nos buscabas?

TOPÉ: Sí.

EMANU: Y nosotros a ti.

DILA: Entonces habrá sido por eso por lo que no os habéis visto.

EMANU: Qué cansado estás.

TOPÉ: Como que estoy corriendo desde que os dejé. ¡Menudas carreras!

EMANU: Pobre Topé.

DILA: Éste sí que sabe cómo ir por la vida. Deberías aprender de él.

EMANU: Te escucho a ti que eres mi campo libre, mi gaviota y mi lugar ausente. Tengo almendras. ¿Queréis comer conmigo?

(Foder, Topé y Dila asienten. Emanu saca un paquete de almendras: todos pican.)

DILA: Están muy buenas.

EMANU: ¿Sabéis a quién se las he quitado?

DILA: Al tendero, como si lo viera.

EMANU: Qué lista eres.

DILA: Como que te conozco de sobra: con eso de que es un cerdo riquísimo le quitas todas las noches un paquete de almendras.

EMANU: Pero lo hago sin mala intención.

(Todos comen con deleite.)

DILA: Si te cogen los guardias, luego, cada vez que comamos almendras nos acordaremos de ti.

TOPÉ: Te las ofreceremos en el pensamiento.

(Foder asiente con la cabeza.)

(El niño del coche 3 llora.)

VOZ DE MUJER: (Coche 3) ¿Quién le va a dar la teta al angelito? (La madre ha debido darle el pecho: cesan los llantos. Durante ese silencio los tres amigos comen vorazmente. De vez en cuando dicen algo como: "Están saladitas...", "deliciosas...", etc...)

DILA: Me comería un kilo.

(Por la derecha entran Lasca y Tiosido -vestidos de guardia- y con una bicicleta. Van de derecha a izquierda. De pronto ven a Topé. Se detienen. Topé besa ostensiblemente a Emanu sobre la mejilla. Inmediatamente Lasca y Tiosido se dirigen a Emanu.)

LASCA: (A Emanu) ¿Eres tú

Emanu?
EMANU: Sí, soy yo.
LASCA: (Violenta) Quedas detenido.
(Dila, atemorizada, sale huyendo y se refugia a la derecha. Lasca intenta poner las esposas a Emanu. Tiosido observa.)
TOPÉ: (Trata de interrumpirla mientras le pone las esposas a Emanu.) Mi dinero. Denme mi dinero. (Más tarde.) Habían prometido que me pagarían. (Pausa.) He sido yo quien le ha denunciado: tienen que darme el dinero. (Pausa.) Me lo prometieron.
(Por fin Lasca logra poner las esposas a Emanu tras grandes dificultades. Ni Lasca ni Tiosido hacen el menor caso a Topé; no le miran.)
LASCA: ¿Llevas tú el cheque?
TIOSIDO: No, yo no, ¿qué quieres que haga con él?
LASCA: Pero tú te quedaste con el cheque, ¿no?
TIOSIDO: No, mujer, mira bien entre tus cosas.
(Topé sigue reclamando cada vez más su dinero, Lasca y Tiosido siguen sin mirarle. Lasca registra sus bolsillos: aparecen una serie de objetos dispares: papeles, lapiceros, flores, matasuegras, pañuelos, una caja sorpresa, etc. Tiosido en su afán de buscar, abre la caja de sorpresa: un monigote le da en la nariz. Topé reclama su dinero constantemente.)
TIOSIDO: Pero mira bien.
LASCA: (Recuerda) ¡Ah! ¡Qué cabeza la mía! (Lasca se quita la gorra de guardia. Mira en el interior de ella. Saca un papel.) (A Topé) Toma tu cheque. (No le mira. Topé, muy contento, dice varias veces "lupi" y sale corriendo por la izquierda.)
TIOSIDO: ¡Tienes una cabecita!
LASCA: Es cierto, se me olvidó todo.
(De pronto Lasca y Tiosido se dan cuenta de la presencia de Foder. Tiosido coge violentamente a Foder por las solapas.)
TIOSIDO: (A Lasca) Éste también iba con él. ¿No es cierto?
LASCA: Yo creo haberle visto

con él.
TIOSIDO: ¿No era éste el que tocaba el saxofón?
LASCA: Creo que sí.
TIOSIDO: (A Foder, violentamente) ¿Tú eres amigo de Emanu? ¿No es eso?
(Foder niega con la cabeza. Hace gestos exagerados de inocencia.)
LASCA: (A Foder) ¿Qué no eras tú su amigo?
(Grandes gestos de inocencia de Foder.)
TIOSIDO: (A Foder) Pues yo juraría haberte visto con él. ¿Estás seguro de que no eras su amigo?
(Foder niega insistentemente con la cabeza.)
LASCA: (A Tiosido, señalando a Emanu.) Le llevaremos a la farola. (Señala a la derecha.)
TIOSIDO: Sí, es el mejor sitio.
LASCA: ¿Tienes los látigos?
TIOSIDO: Claro.
LASCA: (Bruscamente, a Emanu.) No te muevas.
(Tiosido, en silencio y ceremoniosamente, golpea a la puerta del "coche A". Aparece Milos por la ventana, mira a Tiosido y desaparece tras las cortinas de saco. De nuevo aparece Milos a la puerta con una palangana y un jarro en la mano. Tiosido se lava las manos despacio y ceremoniosamente.
Milos se mete de nuevo en el "coche A". Tiosido, con las manos húmedas, golpea a la puerta del "coche 2". Aparece una toalla entre los pliegues de la cortina. Tiosido se seca las manos. Devuelve la toalla. Mientras Tiosido se ha lavado las manos Lasca ha tomado las medidas a Emanu –brazos en cruz– con minuciosidad.)
LASCA: (A Tiosido) ¿Ya estás listo?
TIOSIDO: Espera. (Hace varios ejercicios gimnásticos.) Ya estoy preparado.
LASCA: Entonces vamos.
(Lasca empuja a Emanu. Los tres salen por la derecha llevando la bicicleta por el manillar. Risas dentro de los coches. A los pocos instantes se oye la

voz de Lasca "comienzo". Se oyen los latigazos que se dan sobre Emanu y sus quejidos. Llanto de niño en el "coche 3".)
VOZ DE MUJER: ("Coche 3") ¿Qué le pasa a mi niño? No llores.
(El niño llora cada vez más.)
VOZ DE MUJER: ("Coche 3") Hazle una gracia.
VOZ DE HOMBRE: ("Coche 3") Pero mujer, yo no sé.
VOZ DE MUJER: ("Coche 3") Mira cómo llora el pobre. Hazle una gracia.
VOZ DE HOMBRE: ("Coche 3") (Mugiendo) ¡Muuuuuuuuú!
(El niño llora aún más: no se pueden oír los quejidos de Emanu.)
(Milos sale del "coche A" con un biberón sobre una bandeja. Introduce el biberón entre las cortinas del "coche 3".)
MILOS: Tengan los señores.
(El niño se calla. En el silencio se oyen los latigazos y los quejidos de Emanu. De pronto Emanu lanza un grito agudo de dolor. El niño se pone a llorar de nuevo. Los padres le dicen cosas para calmarle.) ■





HABLA EL AUTOR

"Ayer soñé con la inmortalidad surrealista. Era una gota de mercurio brillante y hermosa. En cuanto la toqué se formaron en su superficie mil arrugas repugnantes.

El frenesí de la risa de André Breton sólo podía compararse con el arrebató de sus furores. Júbilo y cólera eran rasgos esenciales de su talento y de su talento. Tan vindicativo se mostraba en sus condenaciones y vituperios como generoso en sus entusiasmos y admiraciones... y a veces hasta más. El creador del surrealismo reunía a orillas de la pasión el soplo ardiente y el feroz anhelo.

Gracias a él al fin hallaba yo en París la tertulia que añoraba desde que el destierro me había alejado de las cacharrerías ateneísticas y otros cenáculos "post-postistas" en los cuales hasta "Claudio Coello pintaba pollos". De seis a siete y media con Breton en el centro del ruedo, polemizábamos acerca de literatura, filosofía, pintura, respondíamos a sorprendentes y turbadoras encuestas que nosotros mismos componíamos, o participába-

mos en juegos tan divertidos y poéticos como "uno en otro", en el cual gracias a Luce formaba un tándem invencible, o tan exquisitos como "cadáver exquisito", y valga la redundancia... y de paso, aunque para Breton era lo principal, actuábamos como revolucionarios troskistas. Para mí aquello era como hacer novillos todos los días en los fosos de las murallas de Ciudad Rodrigo. La nostalgia que guardo de aquellas inolvidables tardes en Jauja es tanta que incapaz de resignarme, reúno una vez por semana en mi casa de París a un grupo de matemáticos, filósofos o poetas para charlar de esto y de aquello yendo voluptuosamente hacia lo vago.

Nadie podía asistir al "Paseo de Venus" sin recibir la invitación surrealista y el espaldarazo de Breton. En verdad, nunca fuimos más allá de dos docenas los "elegidos", ni siquiera cuando recibíamos, por ejemplo, el refuerzo de Octavio Paz en una de sus etapas entre dos viajes a la India alumbrado de su propia brisa. Otro surrealista muerto siete

años antes de mi llegada a París, Antonin Artaud, con rabia se insurgió contra "la literatura de los imbéciles, de los sabelotodo, de los antipoetas y de los positivistas", en vista de lo cual le metieron en un manicomio de Rodez, donde fue torturado durante diez años con mañosa prisa.

Para André Breton, el "arte comercial" y el "teatro representado" sólo podían proponer platitudes o referir puerilidades. Arrimando a aquellos propósitos, nunca comprendí por qué motivo Breton no sólo defendía sino que publicaba mi teatro.

En el grupo surrealista se cuchicheaba entre los dientes y a espaldas de Breton acerca del genio y de la figura de Artaud. Descuidado, poco medroso y metiéndome a desvergonzado protegido bajo mi caparazón de meteco de Ciudad Rodrigo, un día le hice a Breton la pregunta tabú:

- ¿Qué opina de Artaud?

Me respondió sin echar los titeres a rodar:

- Era un rebelde sin causa.

En 1930, en su *Segundo Manifiesto Surrealista*, André Breton había acusado a Antonin de buscar negocios fermentados y triunfos chiquilicuatos; de dirigir con un lujo faraónico la obra de un "vacuo sueco" al que despreciaba (Strindberg) y al que tan sólo ponía en escena porque la embajada de Suecia le había pagado el oro y el moro. Breton amenazaba con descubrir la hilaza y exhibir las pruebas de este desfalco... que mostraba "el valor moral de la empresa": denunciaba a Artaud por haber llamado en su ayuda a dos polis y por haber pactado en una comisaria el aherramientamiento de sus ex compañeros del grupo. Breton aseguraba que Artaud no sabía ni remotamente lo que es el honor. A matacandela, Artaud había sido excomulgado del surrealismo.

En 1962 caí de rodillas contemplando en el Museo de Arte de París una exposición retrospectiva de la obra pictórica del "vacuo sueco" (compuesta a finales del siglo XIX). En el catálogo de aquella pasmosa exhibición figuraba una meditación de Strindberg sobre su propia obra plástica. Analizaba su proceso de paisajista al óleo transfigurado en pintor abstracto tras haber ahorcado los hábitos de la figuración panza al trote como un precursor del surrealismo. Sin segundas intenciones recomendé la exposición a Breton poniéndola en un pináculo: éste, maravillado por lo visto y leído en el museo, la puso por las nubes y en letra de molde la bendijo en su revista *La Brèche*. Se cerraba así un capítulo del "surrealismo al servicio de la revolución", como si Mefisto travieso, con el compadrazgo de un diablo cojuelo, se hubiera distraído atando los cabos sueltos de la Historia. Meses después, con Topor y Jodorowsky, creé el movimiento Pánico y por mi cuenta y riesgo escribí mi obra

de teatro *El arquitecto y el emperador de Asiria*.

Muerto Breton en 1966, sentí la dentera de leer la obra de Artaud que aún desconocía. Qué chasco, pero también qué asombro y qué fascinación al devorar *El teatro y su doble*, que Artaud había escrito en 1938... las tesis teatrales que yo pensaba haber descubierto. El poeta rebelde se alzaba como un poeta visionario; para mayor estupefacción, vi que Artaud hablaba ya de "teatro pánico"... y de "arquitectos de Asiria". Si le hubiera leído a tiempo, hoy el Pánico se llamaría movimiento burlesco (en honor a Góngora) y mi obra más representada: *El escriba y el emperador de Caldea*.

Tras un cuarto de siglo de calumnias, suplicios y excomuniones, Artaud resucita de la mano de los mejores directores y dramaturgos de hoy. Perdiendo uno a uno sus rípidos artificios, el teatro ha dejado de sembrar en la arena o de arar en el mar. Cuando estos herederos de Artaud consiguen directores vibrantes, el autor viaja y peregrina, ve mundos sin pararse en parte alguna y recibe el viático necesario para su aventura de escritor.

El teatro es tan diminuto, tan emocionante y tan frágil y está tan a contrapelo del prurito de eficacia ambiente, que se permite el lujo y la chulería de ser testigo de su época, dando solamente cuentas a la inspiración. Este teatro era el que soñaba Artaud cuando los loqueros le encepaban con una camisa de fuerza para encerrar su libertad infinita y le atornillaban en su cabeza de rebelde los alambres del electrochoque.'

Fernando Arrabal.
(De *Visiones de Fernando Arrabal*)





DOCUMENTOS

Hemos visto jugadores para quienes nada resulta serio. Y hemos visto hombres que desafían a los tribunales y la cárcel. Pero rara vez hemos visto jugadores que no se tomen nada en serio y que desafíen a los tribunales y la cárcel. Incluso si desafía a Franco y a Castro, Arrabal no es un 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. Y pusieron esposas a las flores, esta obra inspirada en las cárceles franquistas, la leí en Praga en una época en que otras cárceles eran nuestras pesadillas cotidianas. Entonces me decía: un día se olvidará el horror, pero esta obra de Arrabal, esta sucia maravilla, orquídea de imaginaciones depravadas, esta magnífica flor fétida del mal, esta obra subsistirá. Me equivoqué, desde luego. No es esta obra, homenaje sofocante a Sade, lo que subsistirá, sino las imágenes de Epinal de la nueva reescri-

tura de la historia, las cuales, desde hoy, imponen su visión didáctica de los decenios pasados, ya que, del vientre de este siglo, serio y necio, tan sólo nacerá una seriedad aún más seria, una necedad aún más necia. "El mundo se ha convertido en algo mortalmente, absurdamente serio", dijo Gombrowicz a sus críticos y ellos lo aplaudieron convirtiéndolo ipso facto en escritor serio para morir.

¿Cómo se llama la estrella bajo la que usted camina, oh Arrabal? ¿Marx, AntiMarx, Sahrarov, Mandela, Bush? Nada le es a usted más indiferente que esta honorable mafia de la Historia. Su estrella lleva el nombre de Cervantes. Cuando lo confesó usted un día levantando solemnemente la mano hacia el firmamento, el público que le rodeaba (¿público de los Marx o de los AntiMarx? no importa), creyendo oír una encantadora incongruencia, rompió a reír. (Usted lo sabe bien: tan sólo se logra hacer reír en los momentos en que se es más serio.) Con la luminosa claridad de la sinrazón, expresó usted la misma reve-

lación en *La hija de King Kong*, cincuenta capítulos, de los cuales cada uno (nunca más extenso de tres páginas) contiene: 1. un fragmento de la historia de la protagonista; 2. su evocación de Cervantes (sin exceder nunca de un párrafo); 3. uno o dos proverbios (a la manera de los de Sancho) y 4. una frase sibilina al final. Los juegos son peligrosos: hay prosas, mecanismos de escritura tan "sofisticadamente", tan gravemente, tan sabiamente lúdicos que uno se muere con ellos asfixiado de hastío. ¿Cómo logró usted, oh Arrabal, con unas reglas tan monacalmente severas, tan regularmente aplicadas, parecer tan impudicamente gracioso? ¿Cómo se las arregló usted para que un personaje irreal e imposible, caído de la ruleta de las reglas y de los cálculos, me emocionara hasta el punto de leer sus aventuras tan absolutamente absurdas sin poder detenerme, de una sentada? La educan en un internado religioso, se hace prostituta, logra degollar a sus dos chulos, huye de América: el viejo patrón de la banda la persigue, quiere asesinarla y acaba seduci-



do: no por su cuerpo, ni por su alma, sino por su amor a Cervantes, en quien ella piensa constantemente durante todas sus aventuras. Es Cervantes, y sólo él, el dios de la novela. En el último capítulo, el patrón asesino aparece encaramado en un asno mientras que la prostituta cervantófila lleva por montura un caballo, y se alejan, uno junto a la otra, bajo el entramado de estrellas por las praderas de América. ¡Oh Cervantes, padre nuestro, bendito sea tu nombre, quedate con nosotros, pues nos hemos quedado solos y tan sólo te tenemos a ti en esta tierra!. Esta tierra mortalmente sería y que no nos ama.

Milan Kundera.
(De *Visiones*
de Fernando Arrabal)





CONVERSACIONES CON EL DIRECTOR

1 Por fin una obra de Fernando Arrabal en el Centro Dramático Nacional. La primera pregunta podría ser por qué ha tardado tanto en llegar este momento. Y la segunda, por qué ha escogido en concreto *El cementerio de automóviles*.

Dieciocho años sin estrenar a Arrabal en el Centro son demasiados. Fue en la etapa del desaparecido maestro José Luis Alonso Mañes cuando Miguel Narros dirigió *El rey de Sodoma*. Después, el silencio y el olvido. Los motivos tendríamos que preguntárselos a los distintos directores que posteriormente ha tenido esta casa. Pero lo cierto es que la máxima institución de teatro público contemporáneo español no puede castigar de esta forma no sólo a Fernando Arrabal, sino también al público, sobre todo al más joven, que, mientras lo estudia en clase, no tiene la oportunidad de encontrarse con él en un escenario, allí precisamente donde sucede el hecho teatral, y no en la lectura individual de un texto.

El cementerio de automóviles es una obra fundamental den-

tro de la producción arrabaliana. Como todo el teatro de su primera etapa, el autor habla de sí mismo, postura muy honrada y sincera en un artista. Es un teatro de conflictos, obsesiones, angustias y sueños de represión. Aunque con influencia de la nueva dramaturgia europea, especialmente de Beckett, del cine mudo y de los lienzos de El Bosco, Goya o Brueghel, *El cementerio de automóviles* huele a España por los cuatro costados.

Es una obra muy joven, rompedora e inconformista. Revolucionaria por su ingenuidad, por su crueldad, por su ternura. Con mucho humor. Con muchas ansias de conocimiento, o mejor aún, de autoconocimiento. Rito iniciático del ser que se busca y que no tiene miedo a encontrarse.

2 En este Cuaderno hemos hablado del carácter simbólico del teatro de Arrabal. ¿Qué cree que el autor quiere decirnos con esta obra, y cómo lo ha resaltado usted con su montaje?

En el gran cementerio de auto-

móviles de nuestro próspero Occidente, Arrabal sitúa a unos seres humanos abandonados a sus potencias. Son los marginados del mundo, los perseguidos, los desheredados de la tierra del progreso.

Vamos a participar de la ceremonia de la confusión. Viaje a lo más profundo del ser. A lo más oculto y prohibido. También a lo más sublime. Destituído el viejo orden social y las normas que les aprisionaban, estos niños arrabalianos juegan a encontrarse en este yermo de chatarra. No hay juego sin crueldad. Tampoco sin ternura. Gritos, histeria, ingenuidad, amor, caos, vértigo... Y humor. He dejado que aflore todo el humor que hay en el universo de Arrabal.

3 ¿Cree usted que ésta es una obra sin esperanza? ¿Es por eso que en ese cementerio de automóviles donde tiene lugar la muerte de Emanu no tiene lugar también su resurrección?

Arrabal busca en el interior del ser humano y encuentra lo más demoníaco y lo más angelical.



La desesperanza y la esperanza están en el hombre. Emanu es el ejemplo. No se comporta como un héroe, porque no lo es. Posiblemente ningún ser humano pueda llegar a serlo, en el sentido clásico. Él no es más que uno más entre nosotros. Ésa es su grandeza, precisamente. Si Arrabal ha construido un personaje como éste, con tanta ternura, y picardía, porque también la tiene, e ingenuidad y belleza, es porque, a pesar de todo, tiene esperanza en la humanidad.

4 Tal vez en los montajes anteriores de esta obra no se había resaltado el sentido del humor como lo hace usted en esta puesta en escena. ¿Cómo analiza usted el humor de *El cementerio de los automóviles*?

El cementerio de automóviles es una obra muy divertida, y también muy cruel. Como gran parte del teatro de Arrabal, como dije anteriormente, tiene mucha influencia del cine mudo, sobre todo de las películas de los hermanos Marx, y del Gordo y el Flaco. Si a esto sumamos el ambiente represor y tenebrista que le tocó vivir en su infancia, el resultado es esta peculiar visión del mundo.

El humor surge de la ingenuidad y del caos. Los personajes son como niños jugando a roles de adultos; el juego les seduce tanto que llegan a perderse, y ésa es una forma de encontrarse. Este juego maravilloso ha podido ser el motivo de la incompreensión de su teatro por parte de un público viejo y aburrido.

5 Pocos actores para un trabajo intensísimo. ¿Qué puede comentarnos sobre su trabajo con los actores?

Ha sido muy duro. Especialmente en el aspecto físico. Actuar en este cementerio de

chatarra es complejo y requiere de los actores una preparación corporal excepcional. Todo el caos que hay en la obra lo vamos descubriendo, no a través del obsesivo ordenamiento espacial, sino de los personajes y las situaciones límite a las que se van a enfrentar.

La complejidad del universo arrabaliano pasa también por los aspectos emocionales, caracteriológicos, anímicos y sobre todo sensoriales. El juego se impone.

Es fundamental la honradez del actor y sobre todo el riesgo. No valen las trampas; las viejas trampas de los intérpretes burgueses, con sus aterciopeladas voces, sus remilgados cuerpos y sus atildados tonos. Ha sido un trabajo muy bello, pero de alto voltaje. Y lo va a seguir siendo cada día de representación. Para ello tenemos actrices y actores de raza, y que nadie interprete mal esta noble palabra. Actores totales de teatro. Capaces de sorprenderse, de arriesgar. Estos conceptos no están precisamente de moda en el teatro español de las últimas décadas.

6 El movimiento en esta obra resulta particularmente complejo por los condicionamientos escénicos. ¿Cuál ha sido su intención al marcar los movimientos de los actores, y cuáles han sido las mayores dificultades a este respecto?

He pretendido hacer una puesta en escena ritual. Todo mi último teatro lo ha sido. Quizá como reacción a la trivialización de nuestra sociedad, a la falta de espiritualidad o al desaforado materialismo consumista que nos devora.

La mayor dificultad en cuanto al movimiento surgió precisamente de los automóviles. Los

actores han tenido que aprender a vivir entre coches, como si éstos fueran su vivienda, o a saltar por encima de ellos como si fueran adoquines de una calle. Ha sido difícil pero apasionante. En realidad, estos pequeños monstruos de latón que tantos quebraderos de cabeza y de piernas nos han dado, son unos personajes más de la obra. Ellos nos han ayudado a transformar todas las acciones y movimientos cotidianos de nuestra vida en ceremonia, en rito... Se me hacía fundamental el ordenamiento obsesivo de los automóviles. Como un altar, como un retablo que nos narra la pasión y muerte del hombre moderno que intenta resurgir de entre la chatarra del progreso.

Todos estos conceptos nos han ayudado a huir de lo cotidiano, del costumbrismo ramplón que predomina en occidente, y juntos hemos caminado hacia la sublime ceremonia del encuentro del ser con su humanidad plena. Como he dicho anteriormente, la obra tiene una enorme influencia de las películas de cine mudo. De ahí que el espacio frontal a la italiana favorezca esta visión "cinematográfica" de gran ventana hacia los sueños, haciendo que aflore todo el humor que tiene el texto.

Todos estos elementos hacen de este cementerio un universo propio y único donde el espectador va descubriendo atónito que él también forma parte de estos arrabales de metal.

7 *El cementerio de automóviles* fue escrita en 1957. ¿Cuáles cree usted que son los elementos de la obra que más pueden interesar al público actual, y particularmente al público joven que venga a ver la función?

Arrabal convoca a toque de trompeta a todos los jóvenes para que juntos realicemos una



Arrabal. Para estudiarlo, hemos de tener en cuenta algunos aspectos de los que venimos estudiando al analizar esta obra: el humor, la falta de lógica y la ingenuidad como recurso literario. Así, junto a un registro idiomático que podríamos calificar de normal, encontramos diálogos que rompen el sentido lógico del discurso, unas veces porque no responden a lo que sería de esperar en un determinado contexto, otras porque el lenguaje utilizado recuerda más al lenguaje infantil, a pesar de que esté puesto en boca de un adulto.

Veamos un ejemplo de cada una de estos dos casos:

Cuando Milos atiende a uno de sus clientes, le piden dos copitas de aguardiente; le responde que no tienen aguardiente, y el cliente pregunta: "Entonces, ¿qué tienen?" , y continúa el diálogo:

MILOS: Tenemos pipas, un barquillo, chochos ("altramuces" para los clientes de primera como ustedes), pajas, regaliz y judías verdes a discreción.

VOZ DE HOMBRE: Y agua, ¿tienen?

MILOS: Sí, señor, toda la que quiera el señor. Agua municipal de Rioja... ¡Reserva del 48!

VOZ DE HOMBRE: Entonces tráiganos un par de vasos de agua muy caliente.

Y la ingenuidad de Emanu está patente en toda la obra, en diálogos como el siguiente:

TOPÉ: Tendríamos que encontrar otro oficio más productivo.

EMANU: Ya he pensado en ello.

TOPÉ: ¿Y qué se te ha ocurrido?

EMANU: Podríamos ser ladrones.

TOPÉ: ¿De los que roban?

EMANU: Pues claro.

TOPÉ: (Satisfecho y sorprendido) ¿No?

EMANU: Así tendríamos mucho dinero. Ya no tendríamos que

distraerles tocando. Les daríamos el dinero y sanseacabó.

TOPÉ: (De pronto) ¿Y podríamos también ser criminales?

EMANU: ¿Y por qué no?

TOPÉ: (Satisfecho) Saldría nuestro nombre en los periódicos.

EMANU: ¿Y cómo lo dudas?

TOPÉ: Pero eso de ser criminal sí que tiene que ser difícil.

EMANU: Sin comparación mucho más que ladrón. Además hay que tener mucha suerte.

TOPÉ: Tienes razón; un crimen tiene que ser la mar de complicado.

EMANU: Y siempre hay jaleos: Que si se mancha uno de sangre, que si las huellas...

TOPÉ: (Interrumpiéndole) ¡Uy, lo de las huellas, ya he oído hablar de eso!

EMANU: Y lo peor: la víctima casi siempre chilla, por lo que he oído.

TOPÉ: ¿Chilla?

EMANU: Sí, no quiere que la maten.

TOPÉ: (Soñador) Tiene que ser muy bonito.

EMANU: Pero ya te digo, muy difícil y muy expuesto.

TOPÉ: ¿Y nadie puede matar sin que le pase nada?

EMANU: Claro que sí. Todo está muy bien organizado. Hay una forma, pero hay que estudiar mucho.

TOPÉ: ¿Cómo?

EMANU: Haciéndose juez.

TOPÉ: ¿Y ganan tanto dinero como los criminales?

EMANU: Sí, mucho.

Son diálogos que pueden recordar al Mihura de Tres sombreros de copa, del mismo modo que pueden recordar ese tipo de humor detalles como el punto que teje Emanu, sus costumbres hacia los pobres, y un largo etcétera. Pero en el fondo –y a veces también en la forma– llevan una carga de crítica, de intención satírica y también, por qué no, de provocación al espectador, que les acercan más al humor negro de los esperpentos de Valle-Inclán o a algunas otras formas más

modernas de humor absurdo, que no se detiene ante lo más morboso o escatológico.

Junto a esto, y buscando siempre ese juego de contrastes tan del gusto de Arrabal, el lenguaje se vuelve a veces rotundamente poético en boca de algunos personajes, como cuando Emanu intenta conquistar a Dila y le dice: "Estaremos juntos e invisibles como la noche y los pensamientos. Nos abrazaremos y revolotearemos como dos ardillas submarinas."

No hay que olvidar que el lenguaje en Arrabal participa de esa riqueza simbólica común a toda su concepción dramática. Los ejemplos anteriores subrayan que el uso que este autor hace del lenguaje está radicalmente alterado respecto a la norma, lo que incide en su personal visión del mundo: si el mundo es un caos, si no es coherente ni racional, no tiene por qué serlo el lenguaje. ■





PROPUESTA ARTÍSTICA

ESCENOGRAFÍA

El espacio escénico que he desarrollado para *El cementerio de automóviles* tiene como función recrear un mundo para el que ha muerto el concepto de Dios; un mundo encerrado en sí mismo, hermético, del cual nada puede escapar. Se trata de un universo artificial que no está sujeto a fuerzas superiores externas a él. Por el contrario, todo en él, el tiempo, el día y la noche, la luz o la oscuridad, son fruto de la actividad de sus habitantes.

El paisaje representado en el escenario no es sino un reflejo de nuestro propio mundo, en el que cada uno de nosotros vive encerrado en su "coche", en su pequeña porción del gran cementerio de automóviles que es nuestro universo.

El coche se convierte en metáfora: es el ladrillo fundamental a partir del cual se construye el mundo. Para transmitir esa idea he pensado en la conveniencia de representar una abstracción del concepto de coche, es decir de desproveerlo de atributos

y representarlo desnudo, sin aspectos anecdóticos.

Con el fin de potenciar la ilusión de que el escenario es un gajo de nuestro propio mundo he recurrido a la repetición y multiplicación a pequeña escala de esos mismos coches en que transcurre la acción, y a su disposición sobre el suelo en haces que convergen hacia el espectador, que se ve envuelto en el universo representado. A ambos lados, sobre el escenario, se alzan amontonamientos ordenados de coches a pequeña escala que, con la dimensión litúrgica que progresivamente va adquiriendo la historia, toma la apariencia de interminables columnas de un extraño templo en el cual el coche central, elevado, con los faldones de sus plataformas laterales, hace las veces de altar.

El color violáceo de todo el conjunto pretende reforzar el carácter sacro del lugar y al mismo tiempo acentúa el aspecto lunar de esta penumbra artificial que se ha originado.

La exageración de los tamaños y las perspectivas forzadas de

algunos de los objetos tienen por finalidad dar un toque surreal e incluso grotesco a algunas de las escenas de la obra.

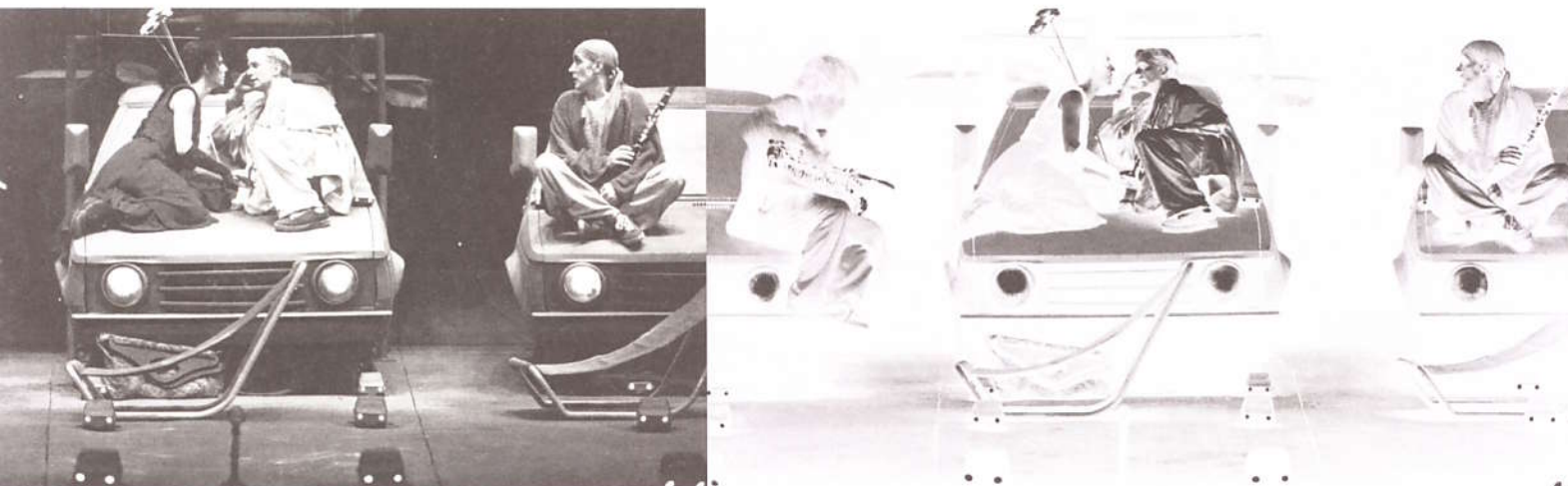
He querido envolver de misterio mediante una funda la moto (bicicleta en el texto original) ya que por la forma en que aparece y por su evolución en escena adquiere una dimensión épica y ceremonial que las formas excesivamente familiares del objeto real tenderían a desvirtuar.

En definitiva, he tratado de crear un espacio sobrio a partir del ordenamiento matemático del caos que se supone debería ser un cementerio de automóviles, con el fin de recrear un lugar aparentemente cualquiera, una porción de mundo, unos coches alrededor de los cuales transcurre una historia que al principio puede parecer trivial pero que en su desarrollo se vuelve trágica. Lo que era simple cementerio de automóviles o moto inofensiva se convierte en templo de sacrificio y potro de tortura.

Resulta interesante constatar hasta qué punto puede la acción perversa del hombre transformar el espacio y los objetos.

Xavier Mascaró.
Agosto de 2000.





ACTIVIDADES

1. DEBATE EN CLASE

1.1 Poned en común con el resto de la clase lo que conocíais de Fernando Arrabal antes de haber visto esta representación.

1.2 Realiza un resumen del argumento de *El cementerio de automóviles*. ¿Cuál crees que puede ser el tema principal de la obra?

1.3 ¿Entiendes los significados simbólicos de las escenas, y de los diversos elementos que aparecen en ella (coches, instrumentos musicales, las almendras...)?

1.4 La obra transcurre en un tiempo concreto, una noche en que los músicos van a tocar para los pobres y en la que Emanu va a ser prendido por la pareja de policías. Pero el movimiento circular de los actores le da un ritmo diferente a la obra, como de persecución inacabable. Relaciona esto con los valores simbólicos de la obra.

1.5 ¿Cómo crees que se consigue plasmar en la escena ese caos que es para el autor el

mundo, y que quiere reflejar en sus obras dramáticas?

1.6 Comenta qué te ha parecido la puesta en escena y la utilización de recursos como la escenografía, el vestuario, la música, efectos sonoros y visuales, etc.

1.7 *El cementerio de automóviles* es un drama en el que se nos presenta de un modo particular la pasión y la crucifixión de Cristo. Pero no faltan elementos de humor en el tratamiento del tema. ¿Qué piensas de ello? ¿Qué tipo de humor te parece que utiliza el autor? ¿Qué elementos o momentos humorísticos de la obra recuerdas?

1.8 Comenta los rasgos que te parezcan más singulares del lenguaje utilizado por los personajes de Arrabal en *El cementerio de automóviles*.

1.9 ¿Cuál te parece que puede ser el sentido último de la obra? ¿Qué significado tiene el final, con Dila llamando con su campana a los habitantes del cementerio de automóviles?

1.10 Al analizar la obra de Fernando Arrabal en este

Cuaderno hemos citado a Cervantes y a Valle-Inclán. ¿Podrías relacionar *El cementerio de automóviles* con *El Quijote* y con alguna obra de Valle-Inclán?

2. TRABAJO EN GRUPO

2.1 Aproximación a las vanguardias teatrales

Para comprender el teatro de Arrabal es necesario revisar nuestros conocimientos sobre el teatro del siglo XX, particularmente en lo que se refiere a las vanguardias teatrales. Por eso, proponemos que realicéis por escrito un resumen de lo que podáis encontrar en libros y enciclopedias sobre los siguientes nombres y términos:

Bertolt Brecht
Samuel Beckett
Antonin Artaud
Teatro de vanguardia
Teatro del absurdo
Teatro de la crueldad
Teatro superrealista
Teatro pánico
Surrealismo
Dadaísmo
Postismo
Catarsis



2.2 Análisis de las críticas

Proponemos como actividad la recopilación de las críticas que se publiquen de *El cementerio de automóviles*. Analizad los elementos comunes que observéis en ellas, así como las diferencias. Relacionadlas asimismo con vuestra propia opinión sobre la obra y presentad vuestras conclusiones ante la clase.

2.3 Análisis de los personajes

Como hemos visto al analizar la obra, los personajes de *El cementerio de automóviles* se nos presentan en tres bloques: la pareja Milos-Dila, la pareja Tiosido-Lasca y el trio formado por Emanu, Topé y Foder. Realizad un análisis de cada uno de los personajes y de los cambios que sufren a lo largo de la obra. Prestad atención a sus evidentes significados simbólicos, a la relación que mantienen entre sí los componentes de cada grupo, y cada uno de los grupos con los demás. ¿Qué significan los personajes que habitan en los coches?

Poned por escrito vuestro trabajo y confrontadlo con las

opiniones al respecto del resto de la clase.

2.4 Cine-foro

Proyectad en clase alguna película de cine cómico, preferiblemente de los Hermanos Marx, y comentad las relaciones que podáis encontrar entre el film y la obra de teatro que habéis visto representada.

3. COMENTARIO DE TEXTO

Proponemos como actividad realizar un comentario de texto del fragmento de *El cementerio de automóviles* recogido en este Cuaderno Pedagógico. Para ello, ofrecemos la posibilidad de seguir los siguientes puntos:

a) determinación del **tema**

b) análisis de la **forma**: estilo literario, utilización de recursos o figuras retóricas, registro idiomático...

c) análisis del **contenido**: ideas principales, ideas secundarias, significados simbólicos, personajes que aparecen, etc.

d) **conclusión**: relacionar las ideas obtenidas mediante el comentario con los conocimientos que se tengan de la obra de Arrabal y de los movimientos artísticos con los que ésta entra en contacto (surrealismo, teatro pánico, postismo...). Terminar el comentario con una opinión personal que, entre otras cosas, valore la adecuación entre los contenidos que ofrece el texto y la forma que el autor ha escogido para hacerlos llegar al público o lector.





4. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL

Ofrecemos a continuación una relación de datos referidos a la vida y a la obra de Fernando Arrabal. Teniendo en cuenta que, como ya hemos comentado en este Cuaderno, el caso de Arrabal es paradigmático en cuanto a las repercusiones que

en la obra de un autor tienen sus vivencias personales, proponemos analizar en qué medida han influido en la obra que has visto representada tanto su propia biografía como los acontecimientos históricos, sociales y culturales que le han sido contemporáneos. ■

VIDA Y OBRA DEL AUTOR

1932	Nace el 11 de agosto, en Melilla.
1936	Su padre, militar, es arrestado y condenado a muerte por permanecer fiel a la República ante el levantamiento franquista.
1937	La familia se instala en Ciudad Rodrigo. La pena de muerte de su padre es conmutada por treinta años de prisión.
1940	La familia se traslada a Madrid.
1941	Consigue estudiar en los Escolapios con una beca para alumnos superdotados. Su padre, considerado enfermo mental, es trasladado al Hospital de Burgos.
1942	El padre escapa del Hospital; nunca más se ha sabido de él.
1947	Empieza su preparación para ingresar en la Academia General Militar.
1949	Abandona los estudios militares. Se traslada a Tolosa para proseguir sus estudios en una escuela industrial.
1950	Empieza a componer obras de teatro.
1951	Se instala en Valencia, donde experimenta un conato de vocación religiosa.
1952	Su trabajo lo trae de nuevo a Madrid, donde comienza a estudiar Derecho. Frecuenta el Ateneo de Madrid. Escribe una primera versión de <i>Pic-Nic</i> .
1953	Escribe <i>El triciclo</i> (<i>Los hombres del triciclo</i> es su primer título).
1954	Primer viaje a París. En Madrid conoce a una estudiante francesa, Luce Moreau, quien más tarde será su esposa.
1955	Consigue una beca de tres meses para estudiar en París. Enferma de tuberculosis. Se instala definitivamente en Francia.
1956	Escribe <i>Fando y Lis</i> , <i>Ceremonia por un negro asesinado</i> , <i>Los dos verdugos</i> y <i>El laberinto</i> .
1957	Escribe <i>Oración</i> . Da forma definitiva a una obra de la que existían versiones anteriores: <i>El cementerio de automóviles</i> . Escribe <i>Orquestación teatral</i> , <i>Los amores imposibles</i> y <i>Los cuatro cubos</i> .
1958	Por primera vez se estrena una obra de Arrabal en Madrid: <i>Los hombres del triciclo</i> . Escribe <i>La primera comunión</i> y <i>Concierto en un huevo</i> .
1959	Primera edición de <i>Baal Babilonia</i> . Escribe <i>Guernica</i> . Primer estreno de una obra de Arrabal en Francia: <i>Pique-Nique en Campagne</i> . Viaja becado a Estados Unidos.
1960	Estrena en París <i>Orquestación Teatral</i> .
1961	Su teatro empieza a ser representado en diversos países. <i>Fando y Lis</i> se presenta en México.
1962	En París trata con los surrealistas y conoce a André Breton. Crea el Movimiento Pánico.
1963	Escribe <i>El gran ceremonial</i> . Pronuncia en Sydney la célebre conferencia "El hombre pánico".
1964	Escribe <i>La coronación</i> .
1965	Escribe dos guiones para cine: <i>Los mecanismos de la memoria</i> y <i>El ladrón de sueños</i> . Estrena <i>La coronación</i> en París.
1966	Escribe <i>La juventud ilustrada</i> , <i>¿Se ha vuelto loco Dios?</i> y <i>El arquitecto y el emperador de Asiria</i> . Víctor García estrena en Dijon <i>El cementerio de automóviles</i> , que recoge esta obra junto a <i>Oración</i> , <i>Los dos verdugos</i> y <i>La primera comunión</i> . Lavelli presenta en París <i>Una cabra sobre una nube</i> .
1967	El espectáculo de Víctor García se estrena en París. También en París, Lavelli presenta <i>El arquitecto y el emperador de Asiria</i> . Es arrestado en España por haber escrito "una dedicatoria pánica", y sale casi un mes más tarde tras una gran protesta internacional. Vuelve a Francia.

VIDA Y OBRA DEL AUTOR

1968	Dirige la revista "Le Théâtre", que analiza las vanguardias teatrales. Participa activamente en los acontecimientos del mayo francés en París. Escribe <i>La aurora roja y negra</i> , que se estrena en Bruselas. Escribe nuevas obras pánicas: <i>Una naranja sobre el monte de Venus</i> , <i>Bestialidad erótica</i> y <i>Una tortuga llamada Dostoievski</i> .
1969	La Sociedad General de Autores afirma que Arrabal es el dramaturgo contemporáneo más representado en todo el mundo, con ciento cuarenta estrenos simultáneos en ese año. La policía ocupa el teatro donde se iba a estrenar <i>Los dos verdugos</i> ; la obra de Arrabal queda prohibida. Escribe <i>Dios tentado por las matemáticas</i> . Escribe <i>...Y les pusieron esposas a las flores</i> , que el propio autor dirige en París. También en París se estrena <i>El jardín de las delicias</i> .
1970	Nace su primera hija. Rueda la película <i>Viva la muerte</i> , inspirada en <i>Baal Babilonia</i> , que iba a representar a Francia en el festival de Cannes, y será censurada "por su violencia". Presenta en Nueva York <i>...Y pondrán esposas a las flores</i> . Escribe <i>El cielo y la mierda</i> .
1971	Escribe <i>La gran revista del siglo XX. El arquitecto y el emperador de Asiria</i> se estrena en Londres y Nuremberg.
1972	Nace su segundo hijo. Publica su <i>Carta al general Franco</i> .
1973	Rueda una nueva película, <i>Iré como un caballo loco</i> , que también tendrá dificultades con la censura francesa.
1975	Rueda su tercera película, <i>El árbol de Guernica</i> .
1976	Escribe <i>Oye patria mi aflicción</i> . Es declarado uno de los seis españoles que no podrá volver a España a pesar de la apertura política tras la muerte de Franco.
1977	Se estrena en Barcelona <i>El arquitecto y el emperador de Asiria</i> . Victor García pone en escena en Madrid <i>El cementerio de automóviles</i> . En ambas ciudades se estrena <i>Oye patria mi aflicción</i> . <i>La torre de Babel</i> se estrena en Sao Paulo, dirigida por el propio autor. Escribe teatro bufo, tres vodeviles titulados <i>Róbame un billoncito</i> , <i>Apertura orangután</i> y <i>Punk, Punk y Colegram</i> .
1978	Escribe <i>El rey de Sodoma</i> . El autor pone en escena en París <i>El cielo y la mierda</i> .
1979	Lavelli estrena en París <i>La torre de Babel</i> . Comienza a escribir <i>Inquisición</i> .
1980	Se estrena <i>Inquisición</i> en Barcelona. Comienza el rodaje de una nueva película en Canadá.
1981	Rueda en París su quinta película, <i>El cementerio de automóviles</i> , versión actualizada de su obra dramática.
1982	Gana el premio Nadal por su novela <i>La torre herida por el rayo</i> .
1983	Escribe <i>Las delicias de la carne</i> . Estrena <i>Inquisición</i> en Nueva York y <i>El rey de Sodoma</i> en Madrid. Redacta su <i>Carta a Fidel Castro</i> .
1984	Escribe <i>La ciudad cuyo príncipe era una princesa</i> . Dirige y estrena en Japón <i>El gran ceremonial</i> . Se le concede el Premio Mundial de Teatro.
1985	Primera exposición de sus pinturas en París.
1986	Escribe la novela <i>La virgen roja</i> .
1987	Se estrena en Barcelona <i>Tormentos y delicias de la carne</i> . Escribe la novela <i>La hija de King Kong</i> . Recibe la Medalla de Oro de las Bellas Artes.
1988	Dirige <i>La travesía del imperio</i> para el Théâtre de la Colline de París.
1991	Comienza a representarse su teatro en Europa del Este: Bulgaria, Rusia, Hungría...
1992	Con motivo de su sesenta cumpleaños se realiza la exposición antológica "Espace Arrabal" en el Art Center de París.
1993	Publica <i>Carta a José María Aznar con copia a Felipe González</i> y <i>Genios y figuras</i> , una serie de retratos literarios.
1994	Premio de Ensayo Espasa Calpe por <i>La dudosa luz del día</i> .
1995	Expone su obra pictórica en la feria de arte Arco de Madrid.
1996	Se estrenan en Barcelona <i>El triciclo</i> y <i>Fando y Lis</i> . Se suceden los premios y reconocimientos a su obra: premio Jacques Audibertí, Premio Nabokov, Premio de Teatro de la Academia Francesa...
1997	Se publica en España su <i>Teatro Completo</i> (dos volúmenes).
1998	Publica <i>Ceremonia por un teniente abandonado</i> y <i>Éxitos y fracasos sobre el tablero</i> . Aparece en Francia su novela <i>Le funambule de Dieu</i> .
1999	Se representa en Tel Aviv <i>Carta de amor</i> .
2000	El Centro Dramático Nacional estrena el 25 de agosto en el Festival Internacional de Santander <i>El cementerio de automóviles</i> , veintidós años después de su último estreno en España.





BIBLIOGRAFÍA

- Arrabal, Fernando. *Pic.Nic. El triciclo. El laberinto*. Cátedra, colección Letras Hispánicas, 8ª edición, Madrid, 1997. Edición de Ángel Berenguer.
- Arrabal, Fernando. *El cementerio de automóviles. El arquitecto y el emperador de Asiria*. Editorial Cátedra, Madrid, 1998. Edición literaria de Diana Taylor.
- Arrabal, Fernando. *Teatro completo* (Volúmenes I y II). Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1997. Edición de Francisco Torres Monreal.
- Arrabal, Fernando. *Teatro completo* (volumen I). CUPSA Editorial, colección Goliárdica, Madrid, 1979. Edición de Ángel Berenguer.
- Cantalapiedra, Fernando y Torres Monreal, Francisco. *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*. Edición Reichenberger, Kassel, 1997.
- Dieterich, Geneveva. *Pequeño Diccionario del Teatro Mundial*. Libro de bolsillo Itsmo, colección Fundamentos. Madrid, 1974.
- García Templado, José. *El teatro español actual*. Editorial Anaya, Biblioteca Básica de Literatura. 1ª edición, Madrid, 1992.
- Glibota, Ante. *Arrabal Espace*. Studio di Val Cervo P.A.C. 1993.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario de Teatro*. Editorial Akal, 1ª edición, Madrid, 1997.
- Gómez García, Manuel. *El teatro de Autor en España (1901-2000)*. Asociación de Autores de Teatro. Colección Damos la palabra. Ensayo 4. Valencia, 1996.
- Oliva, César. *El teatro desde 1.936. Historia de la literatura española actual (III)*. Editorial Alhambra, colección Estudios, 1ª edición, Madrid, 1989.
- Ragué-Arias, María José. *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Ariel Literatura y Crítica, Barcelona, 1996.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Editorial Cátedra, 9ª edición, Madrid, 1992.
- Steen, María S. *El humor en la obra de Fernando Arrabal*. Editorial Playor, Madrid, 1988.
- Torres Monreal, Francisco. *Introducción al teatro de Arrabal*. Godoy, Madrid, 1981.
- Varios autores. *Visiones de Fernando Arrabal*. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Valencia, 1999.

EL CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

El Centro Dramático Nacional (CDN) es una unidad de producción teatral dependiente del Organismo Autónomo "Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música" (INAEM- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte). Desde su creación en 1978 hasta hoy, su principal función es la de difundir las distintas corrientes y tendencias de la dramaturgia contemporánea española y universal, con una atención especial a la dramaturgia española actual.

El CDN es un espacio en libertad para la reflexión y el diálogo, con una dinámica de colaboración con otros teatros públicos. Desde abril de 1999 es miembro de la Convención Teatral Europea (CTE).

El CDN cuenta con dos sedes para el desarrollo de sus actividades: el Teatro María Guerrero y el Teatro Olimpia, actualmente en remodelación.

Visita guiada por las secciones

Asistencia en grupo a las representaciones

El CDN propone a los Centros educativos una forma de conocer el teatro atractiva y amena. A través de la visita guiada por las diversas secciones que componen el Teatro María Guerrero, el alumno tiene una visión global de las labores que se desarrollan en un espectáculo, con explicaciones tanto de la historia del teatro como de los lugares y elementos protagonistas de una función.

Asistencia en grupo a las representaciones

El objetivo primordial de la asistencia en grupo a las representaciones es el de fomentar el conocimiento del hecho teatral entre el público escolar y universitario y colaborar en el desarrollo de las capacidades analíticas y de recepción artística de los alumnos. El profesor recibe previamente el Cuaderno Pedagógico como apoyo para preparar la asistencia a la representación, que se complementa

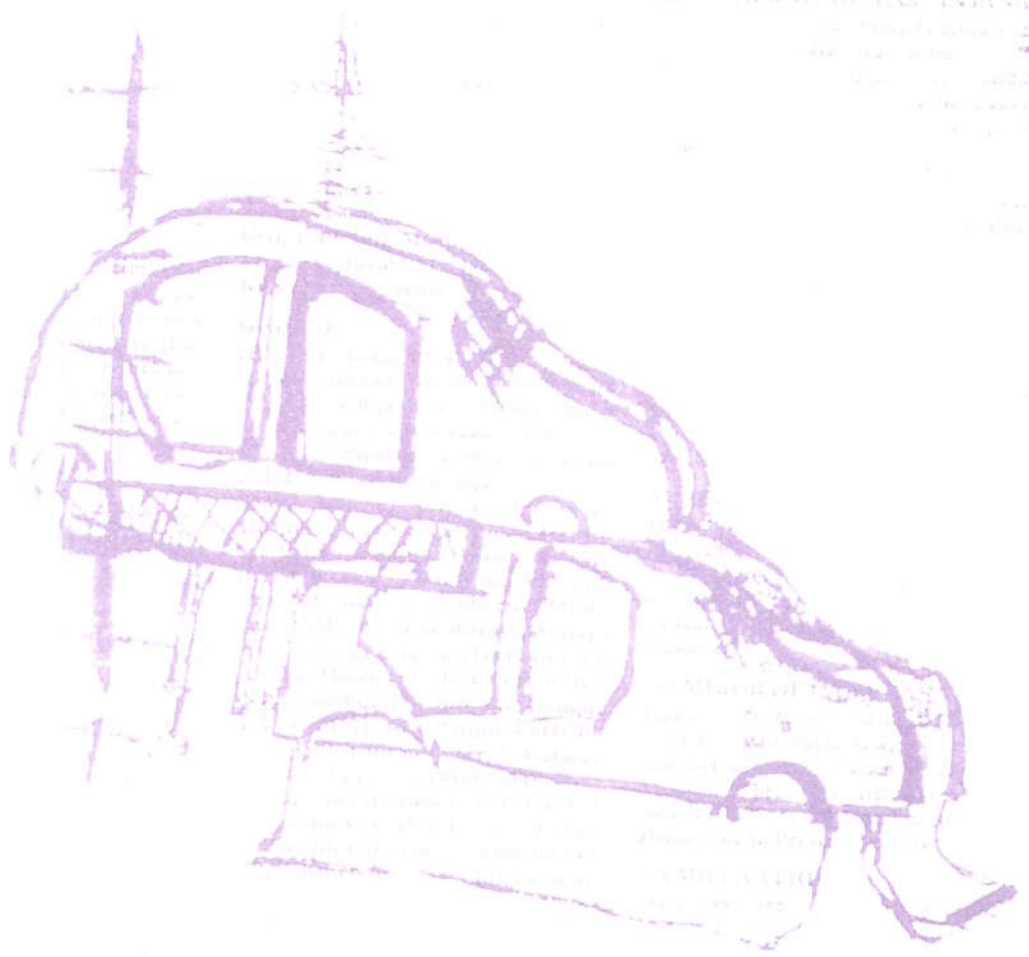
ta con exposiciones monográficas sobre los espectáculos.

Encuentros con el equipo

Otra de las actividades que el CDN propone a los Centros educativos consiste en organizar para aquellos grupos que lo soliciten un pequeño coloquio con los actores y el equipo artístico. En estos encuentros se produce un conocimiento más amplio de aquellos aspectos que rodean el montaje de una función determinada y de la creación teatral en su conjunto. En ellos, el alumno puede plantear todo aquello que siempre quiso saber sobre el mundo del teatro y nunca se atrevió a preguntar. ■

CUADERNOS PEDAGÓGICOS PUBLICADOS

- 1 El yermo de las almas, de Ramón del Valle-Inclán.
- 2 El libro de las bestias, de Ramón Llull.
- 3 Pelo de tormenta, de Francisco Nieva.
- 4 El avaro, de Molière.
- 5 La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla, de Els Joglars.
- 6 Madre Caballo, de Antonio Onetti.
- 7 Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita y Retablillo de Don Cristóbal, de Federico García Lorca.
- 8 San Juan, de Max Aub.
- 9 La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca.
- 10 La Fundación, de Antonio Buero Vallejo.
- 11 Fedra, de Miguel de Unamuno.
- 12 El lector por horas, de José Sanchis Sinisterra.
- 13 Cartas de amor a Stalin, de Juan Mayorga.
- 14 Daaalí, de Els Joglars.
- 15 La visita de la vieja dama, de Friedrich Dürrenmatt.
- 16 Los vivos y los muertos, de Ignacio García May.
- 17 El cementerio de automóviles, de Fernando Arrabal.



1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025





CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

Oficinas Tamayo y Baus, 4
28004 Madrid

Teatro María Guerrero
Tamayo y Baus, 4
28004 Madrid
T. 91 310 2949
F. 91 319 3836

Información Taquillas.: 91 319 47 69
Venta telefónica: 902 488 488
E-mail: cdn@inaem.mcu.es
<http://cdn.mcu.es>



CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL
MIEMBRO DE LA CONVENCION TEATRAL EUROPEA

