



«El exilio es una experiencia dura y costosa»

FERNANDO ARRABAL

VISTA desde la cafetería del hotel, situada en el piso más alto del edificio, Caracas descubre la tensión entre sus hermosas líneas de cemento y la miseria de los ranchitos que ocupan la falda de las colinas. De vez en cuando, a escasa distancia de nuestra ventana, pasa una avioneta con destino a las cercanas pistas del aeroclub. En la barra se va haciendo una discusión en torno a Allende y Pinochet; la indignación del antigolpista es tal, que en muchos momentos convierte a la parroquia cafetera en auditorio. Más aún: parece que grita para ser oído en toda Caracas.

Fernando Arrabal, voz suave y atenuado un tanto monacal, está ante mí. Primero, hemos tenido una larga explicación en torno a un tomo con varias de sus obras que publicó Taurus en una colec-

ción —«El mirlo blanco»— que yo dirigía. Eran tiempos más difíciles que los actuales. Y Arrabal y yo planteamos una edición en la que Guernica se llamaría Ciugrena y los textos perderían unas líneas cuya crudeza erótica ponía en peligro, a mi modo de ver, la publicación del resto. Arrabal lo

supo todo con detalle antes de que aquel volumen saliera a la calle. Y lo dio por soportable —el «invento» de Ciugrena es suyo— hasta que, bastante tiempo después, con motivo de la segunda edición, pensó que el tomo no era conveniente. Pero había un contrato y Taurus se limitó a aplicarlo automáticamente.

Cuento todo esto porque no

deja de ser triste y significativo. Si Arrabal hubiera vivido en España, las cosas habrían sido de otro modo; si los censores no hubieran sido como eran los censores, habría estado de más la lucha entre la necesidad de editar a Arrabal y el temor de que no fuera posible.

buena mañana los carteles ya colocados en la fachada del Reina Victoria, de sus días en Carabanchel, de ese tumor que arrastra el dramaturgo —la prisión y muerte de su padre— desde sus horas infantiles de la posguerra civil.

De todo eso vamos a hablar, seguro, mientras los socios del aeroclub de Caracas pasan sobre las chabolas que aquí llaman ranchos. Pero procuramos empezar por otro punto. Retardar las confesiones. Y meterle mano al tema del teatro latinoamericano y del último Festival de Caracas. Arrabal resume así su «escandalosa» intervención en el Simposium:

ARRABAL.—*Muchos de los participantes en el Festival se autocalificaban de representantes de la cultura latinoamericana e incluso de la cultura india. Sin embargo, sus maneras de compor-*

José Monleón

Este prólogo lo tenemos vivo los dos cuando empieza nuestra entrevista. Sabemos que, de algún modo, acabaremos hablando de eso y sólo de eso. De su relación con España y con el teatro español, de la prohibición de «Los dos verdugos» a la compañía de Nuria Espert después del ensayo general, de los sudarios de papel blanco que cubrieron de

tarse, de vestirse, de hablar, etcétera, pertenecían a la cultura española o a la norteamericana. Sé que al decir esto voy contra la corriente. A mí la palabra Política me causa terror. Todos somos testigos de nuestra época, lo queramos o no; pero de ahí a supeditar lo que hacemos a la política hay mucha diferencia. Sólo somos poetas; pequeños o grandes poetas...

(Le digo a Arrabal que su apreciación no va necesariamente contra corriente, pero que es demasiado tajante. Ciertamente, existe en América Latina un teatro esquemático, repetido, sólo teóricamente político, que justifica la crítica del autor español. Pero hay gente que aborda el problema con absoluta seriedad. Vinendo, en definitiva, creadores y mímicos, agudos y superficiales, a coincidir en la necesidad de que la dramaturgia latinoamericana hable, al fin, de la vida de los latinoamericanos; de los que, por ejemplo, viven en los miles de humildísimos ranchitos que se abren ante nuestros ojos. ¿Por qué grita tanto el defensor de la Unidad Popular? ¿Por qué el golpe de Pinochet? En la medida que son realidades de aquí deben de estar en un teatro de aquí. Esa es la argumentación que, sin violencia ninguna, pone a la política sobre los escenarios.)

ARRABAL.—En el Festival montaron dos obras mías. De la puesta en escena de "El arquitecto y el emperador de Asiria", yo diría que me tomaron por francés; era una representación abstracta, que recordaba a Marceau y a ciertas formas del teatro del absurdo. No tenía nada que ver con mi obra, que yo considero una obra salvaje, la obra de un hombre de Ciudad Rodrigo, aunque yo naciera incidentalmente en Melilla. En cuanto a "Laberinto", es una obra muy lejana, escrita en el cincuenta y seis, inmediatamente después de una operación de pulmón, en un momento de crisis física, que yo jamás hubiera aceptado que tenía nada de política. Ahora, en Caracas, al verla —como ya me sucedió ante otros montajes, y especialmente el que hizo Savary, del Magic Circus, en París— con las alambradas, el público encima de los actores y los demás elementos de la puesta en escena, he sentido que el autor mostraba la situación en que estaba; es decir, su imposibilidad de comunicarse con lo que Angel Berenguer ha llamado "el pequeño burgués español", cosa, dicho sea de paso, que somos todos nosotros. Burgueses son Sartre y Brecht. Y también la inmensa mayoría de los hombres políticos, con excepciones como la de Lenin, que era aristócrata, o la del nicaragüense Sandino, que era obrero. Fidel Castro, el "Che", Lumumba... todos son de origen pequeño-burgués.

"En España, con la guerra civil de por medio, la familia pequeño-burguesa, tanto si optó por defender la República como en el caso contrario, vino a sufrir,

de modo especialmente doloroso, los problemas de este sector. En realidad, estábamos entre dos sillas, la del capitalismo y la de la clase obrera; y en el mundo del futuro, sea cual sea la solución, y yo opto por el socialismo, nuestra clase no tiene nada que hacer. Es de ahí de donde nace una imposibilidad de comunicación, que algunos de mis críticos llaman la ceremonia. El hombre que está en una iglesia intenta comunicarse en público con un dios cuyo sistema no conoce; como no sabe cómo habla, hace una ceremonia para entrar en contacto con ese ser. Los hombres de mi edad éramos gentes despolitizadas y ahogadas intentando comunicar con lo que estaba a nuestro alrededor a través de la ceremonia. Esta no era, pues, para nosotros lo que fue luego en el llamado "teatro de ceremonia", que todo el mundo hizo sin la necesidad que tuvimos los españoles y los latinoamericanos. Creo que la ceremonia planteada por nosotros fue la eficiente.

(Le pregunto al autor de qué latinoamericanos habla. Y me da los nombres de Víctor García, Jorge Lavelli y Jerome Savary, argentinos que han contribuido decisivamente al lanzamiento de Arrabal en el mundo. Le digo que son directores formados en París, cuyo trabajo escapa radicalmente a las actuales peticiones de la sociedad latinoamericana. La discusión es larga. Arrabal me habla de las modas teatrales, de la uniformidad que éstas imponen entre un lugar y otro, del ciclo general a que habrá de sujetarse también la escena de América Latina. Yo le hablo del cambio que habrá de producirse en el teatro de este continente, de su necesaria originalidad, al compás de la movilización de sus inmensas masas populares.)

ARRABAL.—Cuando me paseé por el mundo y estoy en El Cairo, en Moscú, en Sidney o en Caracas, veo aproximadamente la misma clase de seres, que actúan de la misma clase de formas, en los mismos distritos. Que el teatro pueda sujetarse a una moda, me parece correcto; es una moda. Pero que la política se convierta en una moda me parece algo repugnante. He visto prácticamente el mismo "Hamlet", con motivo del Congreso de la Paz, en Moscú que en El Cairo y en Caracas. Produce enorme tristeza ver que mucho del trabajo que aquí se hace sólo aspira a que Europa diga "sí", a que algún agente les organice una gira por Francia o por Italia, para luego regresar al prestigio que eso supone. ¿Cuándo, ya que estamos en América Latina, los indios hablarán de sí mismos en lugar de hacerlo por ellos grupos de "snobs"? Yo he visto bailar a los indios de Nuevo México, y su trabajo es formidable. Desde niños comienzan a bailar y aprenden poco a poco. Bailando se llega a ser bailante, dicen. Luego, aparte, claro, están los estudiantes de la Universidad de Nuevo México.

(Sí, eso es cierto. Esa es la si-

tuación de buena parte del «teatro político» que se hace en América Latina. Se trata de saber si, además, es el teatro que corresponden a este continente. Lo que me dice Arrabal no es más que un testimonio de la pervivencia del colonialismo cultural; lo que yo le apunto es si la lucha contra esa y otras formas de colonialismo —empezando, claro, por el político y el económico— no va a generar una nueva dramaturgia.

Arrabal ha tocado insistentemente el tema de la moda; de la repetición sistemática y superficial de unas determinadas formas teatrales. Representado el mismo en todo el mundo, en los marcos más dispares, se impone preguntarle si su teatro no ha gozado también del dudoso privilegio de la moda.)

ARRABAL.—Naturalmente que sí! He visto infinitos montajes que sólo eran "un Arrabal". Lo único que podría responder ante el problema es que en cada una de mis obras existen una serie de vivencias. Si no hubiera vivido lo que he vivido, no hubiera podido hacer lo que he hecho como escritor... Ahora bien, en lo que dices tienes razón. Me imagino lo triste que debió ponerse Picasso al verse reivindicado al final de su vida. Hasta un hombre como Breton, atacado en todo momento, a quien nadie quería cuando murió, hoy es reivindicado por la mayoría.

(Volviendo al tema concreto de la «moda Arrabal». ¿Por qué se ha producido? ¿Qué la ha determinado? ¿Los temas? ¿La perspectiva? ¿La supuesta o real agresividad de sus imágenes y de su estilo? ¿Qué elementos históricos y culturales han hecho de Arrabal uno de los hombres «más internacionales» del teatro de nuestros días?)

ARRABAL.—En torno a mi teatro ha existido siempre una polémica nacida de un contrasentido. Tanto en Francia como en otros lugares. Han imaginado que aquello era una provocación. Se ha hablado, por ejemplo, del "mundo erótico" de Arrabal. Y quienes conocen mi vida saben que soy un hombre de lo más tranquilo en ese aspecto. Dado el ambiente en que fui educado, lo que siempre he sentido es la necesidad de mostrar que el amor físico era bello, que el desnudo es hermoso. Ha sido una respuesta a la intolerancia en que tuve que vivir. Una necesidad. En cambio, cuando me propusieron trabajar en "Oh, Calcutta!" contesté que ni me interesaba ni sabía sacar gratuitamente a chicas o señores desnudos. Mis obras no sé si son buenas o malas; pero, en todo caso, son siempre muy emocionantes para mí. La última que he escrito, por ejemplo, es una obra que quisiera entregar a todos los grupos latinoamericanos para que la hagan en español. Se publicó en agosto y nace de una gran emoción mía. Estaba yo en Nuevo México e iba en coche con unos amigos de Albuquerque a Santa Fe. Cogí el mapa

y vi que entre ambas ciudades había otra que se llamaba Madrid. Pedí que me llevaran. Nos encontramos con una ciudad enorme, como para unos cincuenta mil habitantes, pero vacía. Era una ciudad fantasma, con casas, iglesias, calles y mercados vacíos. Todo vacío. Fuimos a unas oficinas y, por viejos recortes, nos enteramos de algunas cosas de su pasado. Madrid incluso apareció en una portada del "New York Times" gracias a su equipo de béisbol, que había jugado en la liga de la zona del Pacífico y conseguido el título de campeón. Precisamente en el cincuenta y cinco, que fue el año en que yo salí de España, el Madrid americano, que vivía de unas minas, dejó de vivir. Llegó el petróleo y las minas se consideraron poco rentables. Así que se cerraron y la ciudad se despobló. De ese Madrid, que tanta nostalgia me trajo del otro Madrid, salió la obra.

(Declara Arrabal que su teatro tiene una fuerte base vivencial. Eso, desde luego, se advierte en sus mejores obras, ligado al hecho de que son vivencias enmarcadas por las particulares características de la realidad española. En ese sentido he valorado yo una parte de su teatro en el reciente libro de Isasi, hecho a base de una sucesión de entrevistas con gentes del actual teatro español. Arrabal me corta.)

ARRABAL.—He leído el libro de Isasi. Y está bien. Isasi es un hombre simpático e informado. Pero en el caso de mi entrevista, por culpa exclusivamente mía, se quedó sin corregir, y recoge una serie de opiniones dichas un poco a lo loco. Por favor, recoge esa aclaración en nuestro diálogo.

(Recogida. Pero volvamos al tema de su éxito. ¿Cómo explicar que el enfrentamiento con los elementos represivos de la sociedad española, aparentemente tan particularísimos, genere una obra de proyección mundial? ¿Será, acaso, la nuestra, una realidad que, por sus características extremas, puede catalizar y revelar determinados rasgos represivos comunes a otras realidades aparentemente «más normales»?)

ARRABAL.—Los españoles somos los peores espectadores del teatro de Lorca. Y nos sorprende saber que a Lorca lo hacen en Sidney, en Yakarta y en todo el mundo. ¿Cómo es posible que los problemas particulares de Granada interesen a tanta gente?, es la pregunta que nos solemos hacer. Yo, que no soy fanático de la obra teatral de Lorca, aunque lo soy de su vida, porque me parece que es uno de los personajes más hermosos que ha dado España, como Santa Teresa de Jesús, me digo que era un hombre sincerísimo —por ejemplo, en su muerte— e inocente, que por hablar intensamente de sus pequeños problemas llegó a ser universal. Cuando Kafka escribe una carta tan particularísima como la que escribió a su padre, es universal. Lo mismo que cuando habla de Praga. En mi caso, cuando hablo de mis relaciones singula-

FERNANDO ARRABAL

res con un mundo que ya no existe ni volverá a existir jamás —curas como los de mi colegio ya no nacerán; ni madres como las que yo he conocido, tampoco—, por el hecho de hacerlo intensamente, es posible que cualquier auditorio lo oiga con calor.

(Hace años, Arrabal y yo mantuvimos por carta una larga polémica. Algo de razón, probablemente, teníamos los dos. El, al reprocharnos a muchos de los que andábamos —y andamos— postulando la necesidad de un teatro español realista y crítico, cierto esquematismo ideológico, una tendencia al lamento y la preponderancia de los elementos sociológicos en el análisis de la obra de arte. Arrabal solicitaba un teatro más libre, más abierto, más poroso y más rebelde que el que nosotros escribíamos, o, en mi caso, defendíamos. Recuerdo que pensé publicar la polémica y que, casi al mismo tiempo, comprendí que la censura la hacía impubliable. Es decir, que, en abstracto, visto nuestro trabajo desde París —y al decir «nuestro» me refiero ahora concretamente al de quienes hacíamos «Primer Acto»—, Arrabal tenía razón en bastantes cosas; pero esas razones perdían su peso al confrontarse con las posibilidades reales de la vida cultural española. Me pregunto si todo eso ha sido siempre bien entendido desde fuera; si la obra de los de dentro no ha sido examinada demasiadas veces sin considerar las coordenadas que la han condicionado y bajo las cuales ha tenido que buscar su sentido.)

ARRABAL.—Una cosa no entendí durante mucho tiempo. Y sentiría que no lo comprendieran aún algunos. Y es que hay dos caminos: el camino del que se queda y el camino del que sale. Son dos caminos distintos, que comportan sus propias exigencias. Cuando yo estuve en España tuve que pasar por muchos aros. Y el hecho de pasarlos no debe entenderse como un elemento negativo en la conducta de nadie. El que se queda debe hacer lo que pueda en la medida que pueda. El que está fuera debe, lógicamente, aprovechar su libertad. Creo que España está cambiando y que no viene a cuento que los de dentro o los de fuera se atribuyan el mérito de haber sido los únicos que han contribuido a ello.

«Conviene, sin embargo, recordar —y ese es el tema de la obra de que te he hablado— lo difícil del exilio. No se trata de hacer ahora un melodrama. Pero en el exilio hay muchas cosas que cuestan, desde la tan sencilla de la comida hasta el hecho de no oír hablar el español; de que mis niños, por ejemplo, estén creciendo y hablen el español con acento francés. Todas esas cosas son muy penosas. Sé que ha habido hace poco en España una polémica

sobre ese tema. No conozco bien sus términos, pero creo que a Sánchez Albornoz le han dicho que "lo ha pasado pipa". ¿Cómo puede decirse a un exiliado que "lo ha pasado pipa" fuera de su país? Eso es imposible. Buñuel decía que en España es donde tenía al camarero, al limpiabotas, a los amigos, y que allí es donde estaba bien. Imagino, por ejemplo, a Picasso con la tentación de volver de una vez antes de morir. Y sus esfuerzos por rechazarla...

(Conviene también señalar que el exilio magnifica y mitifica una serie de obras y personas que, en la cercanía, tendrían una dimensión más verdadera. Podríamos citar más de un ejemplo. Mis viajes por América me han proporcionado imágenes de exiliados no siempre acordes con las que se tienen en España. Me pregunto si Arrabal no sufrirá esa dolorosa calamidad. Si el hecho de que sus obras no se hagan en nuestro país no contribuirá a que se le vea, para la aceptación o el rechazo, de manera anecdótica, estaticada, antes que como a un escritor que sigue trabajando y en evolución. Hacer de un hombre un santón es, sin duda, un modo de destruirlo. Y Arrabal —como tantos de nuestros exiliados— tiene, para buena parte de españoles, el valor de un santón, aunque sea de un santón demoníaco... La cuestión estaría en que Arrabal no es ninguna de las estampas que sobre él, a falta del conocimiento regular de su obra, circulan por España.)

ARRABAL.—La polémica que tuvimos al salir la segunda edición de mi teatro surgía del gran dolor de no estar publicado en España. Las supresiones adquirirían un sentido especial. Cualquier autor puede ser conocido en España y, en cambio, yo lo soy a través de mitos, lo que es aún más insoportable, teniendo en cuenta que yo he escrito muchas cosas para España. Me imagino a veces el día en que puedan presentarse en mi país "El arquitecto y el emperador de Asiria", "¡Viva la muerte!" o la última obra de que te hablaba. ¡Qué felicidad! ¡Qué placer! A lo mejor, luego no resulta nada. Pero el hecho cierto es que mi obra está destinada a un público que no la ha visto nunca.

(Muchos pensamos que en la trayectoria de Arrabal hay dos etapas bien definidas. Una, primera, en la que el autor, pese a vivir en París, intenta estrenar y publicar en España, aceptando las insalvables limitaciones. Esa etapa acaba prácticamente con su detención en Carabanchel, a cuenta de la dedicación de uno de sus libros. A partir de ese momento, Arrabal habría entrado en un nuevo período, adoptando una posición mucho más radicalizada e intransigente.)

ARRABAL.—Estoy seguro de

que fue así. Ten en cuenta que yo nunca he sido —ni soy— un hombre político y que no estaba en contacto con la realidad española inmediata. En este orden, las tres semanas pasadas en Carabanchel fueron fundamentales. De allí saqué el material para "También pondrán esposas a las flores". La verdad es que, en un momento dado, me pregunté si mi trabajo era más claro y eficaz pasando por ciertos aros para conseguir ser representado en España con escándalo o si debía ser intransigente y hacer de la imposibilidad de estrenar en España un dato significativo. Opté por lo segundo, sin que esto suponga ninguna crítica de cuantos hoy hacen responsablemente teatro en España. Para los que hemos vivido en el odio, para los que hemos visto diezmadas nuestras familias por la guerra, nada más esperanzador que oír hablar, como hoy se hace, de libertad y de reconciliación entre las más diversas tendencias. Yo creo que el problema de España es un problema de conciliación. Y los que hemos padecido —ya en los mismos colegios— una imagen de la represión estamos vacunados contra el odio.

(Ya hemos dicho que buena parte de sus primeras obras se asienta en vivencias de la realidad española: «Laberinto», «Oración», «Los dos verdugos», «Guernica»... Sin embargo, lo lógico es que su afianzamiento en París lo llevara a una realidad cultural, a una nueva vida. Vive en Francia, viaja por todo el mundo, goza de las ventajas de un escritor famoso. ¿En qué medida ha tenido que afectar a la poética de Arrabal ese transtierro? ¿Cómo se introduce la nueva experiencia del autor en una obra inicialmente tan arraigada en la realidad española?)

ARRABAL.—Una triste verdad es que, cuando más tiendo hacia algo diferente, rompiendo la imagen del mundo en que viví, menos consigo mis propósitos. Cuando mi mujer, que es profesora, y una mujer capaz de juzgarme, leyó la última de mis obras volvió a decirme que siempre escribo sobre el mismo tema. Ese tema único son mis vivencias españolas, tratadas con distintos collares. Cuando me acuerdo del Ateneo, de la Academia que habíamos formado, del laurel que íbamos a colocar en la tumba de Veldzquez, y de tantas cosas, siento una gran nostalgia de España. Era fácil vivir allí la amistad, aunque resultara difícil vivir otras cosas. A la nostalgia se une un sentimiento de ahogo. España es, para mí, una especie de paraíso y de prisión. Son las dos vivencias que me quedan. ¡Tengo que hacer algo en España!

(Quizá esta ausencia de España, en la medida en que se siente «privado» de ella, contribuya —ese sería el drama del exilio—

a fijar al autor más y más en la añoranza.)

ARRABAL.—Yo no sé el puesto de Sánchez Albornoz en Lisboa. Supongamos que sea el más alto en su especialidad. Creo que, aun así, lo hubiera dado todo por estar en Madrid en las condiciones en que está Lain, por duras que sean...

(La entrevista va llegando a su final de un modo lógico. Hubiera carecido de sentido ponernos a discutir sobre teatro.)

ARRABAL.—Tienes razón. No vale la pena debatir lo pánico o no pánico, lo surrealista o no surrealista, vanguardia o no vanguardia de mis obras... Esos eran nuestros maravillosos juegos de hombres de teatro. Pero la verdad de nuestras vivencias, la verdad de nuestra obra, hay que buscarla de otro modo.

(Maravillosos juegos. La expresión suena bien. Hasta es hermosa. Pero quizá algunos la han sublimado.)

ARRABAL.—¡Qué felicidad haber podido jugar! ¡Haber vivido realmente los veinte años! Una de las dichas de mi teatro es haber escrito a los diecisiete años y que quede un testimonio de entonces. Haber escrito "El tricolor" y que se conserve. Algún día publicará lo que escribí antes de "El tricolor". Porque yo he escrito siempre por divertirme, por vivir las aventuras que no vivía en la vida. Tengo obras escritas a los dieciséis años en las que figura Fernando Arrabal como uno de los personajes, junto a Unamuno y Sartre. ¿Y cómo no recordar ahora la etapa mexicana del teatro pánico, junto a Iodorowsky? El amor con que uno hizo tantas cosas fue la colaboración a la vida del mundo.

(Cárceles y juegos...)

ARRABAL.—Más que de juego, habría que hablar de fiesta. Hicimos mucha fiesta. La fiesta debe ser reivindicada como un arma revolucionaria. Está muy bien que sea así. ¡En Ciudad Rodrigo se hacían tantas fiestas! Los carnavales, el entierro de la sardina... Eso no existe fuera. Dicen que mi teatro es absurdo, grotesco, barroco... Pero es español, en la misma medida que lo son los encierros o las procesiones de Semana Santa. Esa es la base de mi inspiración. Decían Beckett y seguramente hay Beckett. Hoy dicen otras cosas, porque a Beckett muchos lo han olvidado... Pero la base hay que buscarla en España.

(La conversación ha ido tomando un ritmo lento, pausado. Arrabal desechó cualquier actitud «epatante» para hablar con sinceridad. El defensor de Allende se había marchado de la cafetería. Se imponía un silencio sin vacíos, sólo roto periódicamente por las avionetas del aeroclub.

En Caracas teníamos ya los pensativos árboles de la tarde.)
■ J. M. Foto: MIGUEL GRACIA.