



Revista Caracol

ISSN: 2178-1702

revista.caracol@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

Santos Sánchez, Diego

Del exilio a la escena internacional: el teatro de Fernando Arrabal en Brasil

Revista Caracol, núm. 7, enero-junio, 2014, pp. 38-76

Universidade de São Paulo

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583766509003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Del exilio a la escena internacional: el teatro de Fernando Arrabal en Brasil

Diego Santos Sánchez

Diego Santos Sánchez es doctor por la Universidad de Alcalá (España). Su investigación gira en torno al teatro español del siglo XX, especialmente en su relación con la dictadura franquista, y se concentra en tres aspectos fundamentales: la dramaturgia de Fernando Arrabal, la censura teatral y el teatro del exilio republicano de 1939. Ha desarrollado su investigación sobre estos temas en las universidades de Edimburgo, Harvard, París 8, Durham, Autònoma de Barcelona, São Paulo y Humboldt-Universität zu Berlin, donde trabaja en la actualidad. Del mismo modo, ha enseñado literatura española del siglo XX en España, Reino Unido, Estados Unidos y Alemania de manera reglada y como invitado en Suecia, Holanda, Brasil y Polonia. Es fundador y presidente de BETA, Asociación de Jóvenes Doctores en Hispanismo.

Contacto: diegosantossanchez@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Arrabal; Brasil; Ditadura;
Exílio; Censura

KEYWORDS

Arrabal; Brazil;
Dictatorship; Exile;
Censorship

RESUMEN

El artículo ofrece una visión panorámica de la presencia del teatro de Fernando Arrabal en la escena brasileña. Siguiendo a las primeras puestas en escena por parte del teatro amateur paulistano desde finales de la década de los cincuenta, en 1968 y 1970 tienen lugar en São Paulo y Rio de Janeiro los dos grandes montajes profesionales que dispararán la fama del autor en Brasil y desencadenarán una oleada de montajes de textos del autor a lo largo y ancho del país. También se abordarán la excelente recepción crítica del teatro arrabaliano en Brasil y su fuerte impacto en el teatro local.

ABSTRACT

This article offers an overview of Fernando Arrabal's theatre in Brazil. Following the first stagings by São Paulo amateur companies in the late fifties, two major performances in São Paulo and Rio de Janeiro took place in 1968 and 1970, which boosted the author's popularity and brought about a large number of his texts' stagings across the country. We will also assess the excellent nature of the press reviews on these productions as well as the impact of Arrabal's work upon Brazilian theatre.

EL EXILIO DE ARRABAL

Aplicado al teatro español contemporáneo, el término *exilio* remite inexorablemente al contingente de dramaturgos, directores, actores, escenógrafos y otras gentes del teatro que abandonaron el país en 1939, aferrados a sus ideales republicanos y víctimas del triunfo del fascismo. El discurso teatral que generaron en los lugares de acogida, principalmente Francia y América Latina, ha sido ampliamente documentado y estudiado en el ámbito del hispanismo. Existen, sin embargo, otros exilios menos abordados en el siglo XX español, como los de los autores que huyeron de la España de Primo de Rivera o los que dejaron atrás la dictadura franquista en las décadas de los cincuenta y los sesenta. Este último exilio, si bien responde a la misma dictadura que la diáspora de 1939, carece de la etiqueta “republicano” y engloba a autores que escapan de una España opresora, la de Franco, que es acaso la única que habían conocido.

A la cabeza de este grupo se encuentra el dramaturgo Fernando Arrabal. El autor apenas contaba con tres años cuando su padre¹, militar destinado en Melilla, rehusó adherirse a la sublevación que había comenzado en aquella misma ciudad el 17 de julio de 1936 y se mantuvo leal a la República. En 1939, Fernando Arrabal es el hijo de un militar díscolo, condenado a muerte y desaparecido, y se dispone a crecer en un régimen dictatorial. Será en 1955 cuando el autor materialice, de una manera no premeditada, su exilio. A una beca de tres meses para estudiar francés en París se le sobreviene un largo ingreso hospitalario con motivo de una tuberculosis. Durante el largo cautiverio, Luce, la novia francesa de Arrabal, traduce al francés *El triciclo*, texto escrito años antes en España, y lo presenta a un concurso de *aide à la première pièce*. Ese fue el primer paso en una historia

1 Para biografías completas del autor ver Torres Monreal (1997), Berenguer (1977a y 1979; en la reedición del año 2002 se cubre la vida de Arrabal hasta 1984).

plagada de éxitos: el contacto con el matrimonio Serreau, el contrato de publicación con Juillard, el estreno de *Pique-Nique en campagne* en 1959, el coqueteo con el círculo de Breton, la fundación del grupo Pánico y el éxito internacional serían las siguientes etapas de su viaje. París le había brindado las oportunidades que faltaban en el páramo cultural del Madrid de la posguerra. *El triciclo*, que le había abierto las puertas en Francia, le había valido al autor un terrible fracaso con su estreno madrileño: “me pegaron un palo tremendo. Si hubiera tenido éxito, tal vez me habría quedado” (Jiménez, 1966, 10).

Este exilio, que dura hasta el día de hoy, ha sido definido por Manuel Aznar como “segundo exilio” y se refiere a “los antifranquistas que, como protesta contra la dictadura, eligieron voluntariamente el exilio en los años cincuenta o sesenta: por ejemplo, Arrabal o Gómez Arcos” (Aznar, 1999, 15). Sin embargo, este auto-exilio (Aznar, 1999, 21) no es más que una faceta del exilio poliédrico de Arrabal. Naharro Calderón, por ejemplo, lo aborda desde otra perspectiva y le aplica al autor el término “supraexilio”, que define un exilio formal, una búsqueda trascendental mediante recursos como el simbolismo o la alegoría (2004, 621) que atraviesa la obra del autor español. Esta noción, más epistemológica que meramente física, va en la misma línea que la propuesta por Berenguer (1977b), que explica a través de un exilio a nivel formal y estético las primeras obras de Arrabal, en buena medida redactadas aún en España.

Este exilio, además de ser estético y físico, ha sido también en buena medida escénico. Pese a ser uno de los autores dramáticos más internacionalmente representados y alabados, su obra sigue resultando en buena medida ajena tanto a las tablas como al canon teatral español. Aunque Arrabal haya manifestado en numerosas ocasiones que siempre escribió sus textos originales en español (Berenguer, 1977b, 29), el hecho de que la fama le alcanzase a través de las traducciones francesas de sus obras plantea una fuerte hibridación y una doble identidad de autor franco-español que con-

tribuye a perpetuar dicho exilio. A este hecho hay que sumar la responsabilidad de la censura franquista, que dificultó la escenificación de su teatro a finales de la década de los sesenta, una vez que la figura del autor se volvió incómoda para el régimen. La recuperación de su teatro, ya en democracia, resultaría compleja y, en cualquier caso, insatisfactoria. De este modo, si la carrera de Arrabal se había iniciado fuera de España, sería también en la arena internacional que alcanzaría la cima del teatro de vanguardia.

En 1971, la revista *Primer Acto* se lamentaba de que el teatro de Arrabal no se pudiese normalizar ni sobre las tablas ni en papel, a pesar de que el autor ya se había convertido en el “español más traducido, publicado, representado y discutido en el mundo” (VV.AA., 1971, I-II). En efecto, durante la década de los sesenta su teatro se había traducido a multitud de lenguas y directores de primera talla lo habían llevado a escena en Europa, Estados Unidos, Australia, Japón y América Latina. En esta última región, no fueron en absoluto los países de habla española los únicos en acceder a la dramaturgia arrabaliana. En Brasil las piezas del autor comenzarían a desembarcar ya a finales de los años cincuenta y sería en los sesenta cuando cosecharon los mayores éxitos de crítica y público. Este artículo se propone trazar una breve historia crítica de la recepción, los avatares y el impacto de la dramaturgia arrabaliana en Brasil hasta la década de los años ochenta. Para rastrear la presencia de obras de Arrabal en el país sudamericano, se emplearán fuentes de diverso tipo, especialmente los archivos de censura, las críticas de prensa y las publicaciones académicas.

Durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, Brasil contaba con una sólida y cosmopolita escena teatral. El eje Rio de Janeiro/São Paulo concentraba la mayor parte de la actividad teatral, que se encontraba a la altura de otras grandes metrópolis latinoamericanas como Buenos Aires o México D.F. El teatro mayoritario era, sin embargo, estética y técnicamente conservador. A comienzos de los cincuenta la cabeza más visible del teatro brasileño era el *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), ajeno a toda

innovación y anclado en un lenguaje escénico fundamentalmente realista y de escenario a la italiana (Faria, 2013, 218). A pesar de algunas iniciativas más experimentales, como *Teatro de Arena de São Paulo*, creado en 1953, la innovación siguió viéndose restringida y eclipsada por el teatro de corte más convencional. En este panorama teatral encontró cabida el teatro español, que contaba con una gran presencia en los países de la América hispana. Además de revistas, zarzuelas y montajes de teatro del Siglo de Oro, los autores que lideran la presencia española en las tablas brasileñas son el exiliado Casona y la figura universal de Lorca. El nombre de Fernando Arrabal, de corte profundamente vanguardista, permaneció ajeno a la gran escena comercial, pero comenzó a hacerse un hueco a finales de la década de los cincuenta en el marco del activo teatro amateur de São Paulo.

El primer montaje que consta del autor es el de la obra *Fando y Lis*, en traducción al portugués de Patrícia Galvão. El *Arquivo Miroel Silveira* (AMS), donde se custodia la documentación de censura teatral del estado de São Paulo (Costa, 2006) alberga una solicitud para representar la obra. Así, en diciembre de 1959, se produce el desembarco del teatro de Arrabal en Brasil. El *Grupo Experimental de Teatro* (GET) de la ciudad paulista de Santos solicita en dicho documento autorización para el montaje de la obra en el *Teatro Bela Vista* de São Paulo, en el marco del *Festival de Teatro Amador* (AMS, DDP 4818). La obra se aprobó tras una valoración de la idiosincrasia del grupo, sobre cuya falta de “peligrosidad” se ofrecen datos. Cabría justificar esta investigación por parte de la censura en su temor ante la figura de Arrabal, pero la fecha es demasiado temprana como para que los censores tuviesen una imagen de quién era y qué representaba el autor; lo más probable es que la censura mantuviese un control especial sobre la actividad de un activo y contestatario teatro amateur (Figaro, 2008, 2011).

En cualquier caso, el hecho de que una obra de Arrabal hubiese llegado en una fecha tan temprana a Brasil evidencia la atención que desde el país sudamericano se prestó a la carrera del autor español ya desde sus mismos

comienzos. En el *Arquivo Miroel Silveira* no vuelve a constar ninguna nueva solicitud de censura para textos de Arrabal hasta el año 1965. En aquella ocasión se trató de *Pic Nic no front*, traducción al portugués de Graça Mello. El *Grupo Iniciativa* de la ciudad de São Paulo solicitaba autorización para representar la obra en el *Teatro Leopoldo Fróes* de la capital paulistana y la consiguió sin cortes ni modificaciones al texto. Apenas una semana después la FEANTA (*Federação Andréense de Teatro Amador*) solicitaba nueva autorización para el montaje de la obra en el *III Festival de Teatro Amador* de la región, que volvió a concederse sin mayor problema (AMS, DDP 5735). Estas experiencias teatrales muestran cómo el teatro de Arrabal desembarcó en Brasil de mano del teatro amateur, gracias a pequeñas compañías y en el limitado marco de los festivales. Así, su presencia entre los círculos intelectuales paulistanos permitiría que el teatro del autor español comenzase sus andadas en Brasil.

Aunque no constan más expedientes en el *Arquivo Miroel Silveira*, es altamente probable que hubiese habido otros montajes de cariz informal y no comercial, quizá al margen de la censura, en el estado de São Paulo. Por otra parte, en el *Arquivo Nacional de Rio de Janeiro*, donde se encuentra la documentación de la censura federal, constan únicamente siete documentos referentes a una obra de Arrabal, *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, y datan, en cualquier caso, de fechas muy posteriores (1975-1981)². Este hecho apunta que la documentación de los archivos está lejos de ser exhaustiva; en el caso de *O Arquiteto*, como se mostrará más adelante, hubo un montaje mucho más temprano a esas fechas. Ello hace posible la teoría de que existiesen más representaciones de textos de Arrabal durante la década de los sesenta que difundiesen la dramaturgia del autor en Brasil y preparasen el camino para los dos grandes montajes que centran este trabajo.

2 Durante el viaje de investigación que posibilitó este trabajo se produjo una huelga de funcionarios federales en Brasil, lo que imposibilitó la consulta de dichos documentos.

CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS

El teatro de Arrabal comenzaba a labrarse una fama internacional gracias a montajes como el que de su *Cementerio de automóviles* había realizado en Dijon un joven director argentino, Victor García, en 1966. Había sido un montaje que incluía otros textos de Arrabal (*Oraison, Les deux borreaux, La communion solennelle*) y ahondaba en la personal visión teatral del autor. El escenario albergaba una serie de carrocerías de coches suspendidas del techo entre las que los actores se movían; por su parte, para el público se habilitaron sillas giratorias (Bradby, 1984, 189). El éxito del espectáculo radicó en su novedad y determinó una nueva puesta en escena el año siguiente en París, donde se incorporaron chirridos metálicos y gritos, que ahondaban en el carácter violento de la obra. El propio Arrabal manifestó la idoneidad de la puesta en escena (Arrabal, Knapp y Morris, 1968, 74) y el espectáculo catapultó la popularidad del director argentino.

Al otro lado del Atlántico, en 1963, la actriz y empresaria Ruth Escobar había inaugurado en São Paulo un nuevo teatro, el *Treze de Maio*, que, con el estreno de *A Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht, daría comienzo a una nueva etapa de innovación en los teatros paulistano y brasileño. En esta línea de renovación estética y experimentalismo, Escobar decidió contar con la colaboración de directores escénicos de gran prestigio que introdujesen nuevas tendencias en el teatro brasileño. García no estuvo ausente de esta nómina de directores y desembarcó por primera vez en Brasil en 1968. La crítica ha destacado que la programación de *Cemitério de Automóveis* convirtió a Escobar en “*a empresária brasileira mais ousada*” (Magaldi y Vargas, 2000, 388), por traer a São Paulo un espectáculo tan arriesgado. El montaje, por su parte, sigue siendo considerado a día de hoy uno de los “*espetáculos marcantes*” de la historia del teatro brasileño (Faria, 2013, 228). La *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro* (EICT) lo recuerda así:

Uma antiga garagem de automóveis é transformada e adaptada para receber a encenação. A plateia é acomodada em assentos giratórios individuais, o que permite uma visão em 360° de toda a sala. Motocicletas desabaladas, uma adestradora de cobras, sons metálicos, roupas exóticas de couro e peles naturais, além de muita nudez, encarregam-se de causar o forte impacto almejado pela montagem.

La radical novedad tanto del texto como del montaje fueron apreciadas por la crítica, que destacó el tratamiento ajeno a la psicología y el sincretismo entre ceremonia religiosa y fiesta pagana, así como la violencia y la acrobacia, que materializaban en la escena brasileña los postulados de Artaud y Grotowski (EICT; Faria, 2013, 228; Magaldi y Vargas, 2000, 388).

El teatro de Ruth Escobar, que había sido inaugurado como proyecto estético en 1963, derivó en proyecto de resistencia política y cultural a partir 1964, una vez que se impuso la dictadura militar en Brasil. Aunque hay constancia de documentación censora sobre el montaje de 1970 en Rio de Janeiro³, en el *Arquivo Miroel Silveira* no existe documento de censura alguno que dé fe del proceso censor de dicho espectáculo. Es posible pensar en un tratamiento benévolo de la censura, que sólo tres meses después se tornaría más inmisericorde. Faria señala que en diciembre de 1968 el gobierno militar promulgó el AI-5, que supuso un recrudecimiento de la censura teatral y la causa por la que poco tiempo después teatros emblemáticos como el *Arena*, el *Oficina* o el *Opinião* acabarían cerrando sus puertas (Faria, 2013, 231). En cualquier caso lo cierto es que el espectáculo paulistano supuso el desembarco oficial de Arrabal en la escena brasileña. De la mano del innovador montaje de García, el teatro del español dejó atrás el circuito del teatro amateur y fue contemporáneo a la introducción de autores como Brecht o Weiss en Brasil al final de la experimental década de los

3 Ver nota 2.

sesenta, guiada por el tropicalismo y las nuevas experiencias de *happening*. Por su parte, aquel momento marcó el inicio de una larga y fructífera colaboración entre Escobar y García, que, en 1969, desarrollaron una nueva producción de gran riesgo y significado para el teatro brasileño: *O Balcão*, de Jean Genet.

○ ARQUITETO E O IMPERADOR DA ASSÍRIA

El *Cemitério* serviría de antesala a un segundo espectáculo arrabaliano, esta vez gestado íntegramente en Brasil. En mayo de 1970, el teatro *Ipanema* de Rio de Janeiro estrenó *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, que a día de hoy sigue siendo considerada la obra más importante de la dramaturgia arrabaliana. En la obra, el Emperador, encarnación del hombre civilizado, llega como consecuencia de un accidente aéreo a una isla cuyo único morador es el Arquitecto, quintaesencia del hombre salvaje. En el texto, conceptualmente muy complejo, se entretajan aspectos de diversa índole: el proceso de civilización al que el Emperador somete al Arquitecto, el proceso de memoria y purga de las culpas del Emperador, y la confusión de las identidades de ambos personajes. La obra se concibe como ceremonia pánica (Santos Sánchez, 2014) y contiene dosis de ritual, crueldad, dinámicas sado-masoquistas, ciclicidad, *mise en abîme* y una configuración en las antípodas del realismo.

El archivo de la *Funarte* custodia una gran cantidad de materiales sobre este estreno (Funarte, 59.501)⁴. Entre ellos se encuentra el programa de mano, que ofrece información muy valiosa sobre la intención del director

4 A menos que se indique otra referencia bibliográfica, todas las citas que hacen referencia al espectáculo *O Arquiteto* de Albuquerque se toman de este dossier, que consta de un gran número de recortes de prensa, en la mayoría de los casos sin referencias, así como de programas de mano, todo ello sin paginación. La imposibilidad de ofrecer referencias exactas determina que ESPTA O ARQUITETO E O IMPERADOR DA ASSÍRIA 59.501, la signatura del dossier, sea la única referencia disponible. La omitiré con el fin de no entorpecer la lectura y se ha de sobreentender que todas las menciones a este espectáculo proceden de esta fuente. La omitiré con el fin de no entorpecer la lectura.

del montaje, Ivã de Albuquerque. El libreto ofrece un listado con la obra teatral y narrativa del autor así como con un texto del propio Arrabal en que reflexiona sobre el teatro como ceremonia pánica, alude brevemente al espectáculo pánico realizado en París junto a Jodorowsky en 1965, e inserta su teatro en la tendencia global de un nuevo teatro de vanguardia, en que sitúa también a Victor García y otros directores franceses como Lavelly y Savary. Este tipo de información se ve, sin embargo, completamente eclipsada por la abundancia de textos que ahondan en una caracterización más política del autor.



Tras la portada se encuentra una página que contiene una serie de citas atribuidas a Arrabal. La primera de ellas reza: “*Eu gostaria que não existisse nem governo, nem exército, nem dinheiro, nem propriedade*”. Por su parte, en la última se lee: “*Houve um momento na Espanha em que foi preciso escolher: ou ficar*

e dissimular suas ideias, pois havia uma repressão atroz, ou aceitar o heroísmo do martírio ou partir para o exílio”. La retórica libertaria y el discurso del exilio son los ejes en los que se articula la presentación de la obra y que relegan la parte meramente literaria/escénica mencionada más arriba a una discreta posición en las últimas páginas del programa de mano. En efecto, dicho programa continúa desgranando un aspecto clave de la biografía arrabaliana: la ausencia del padre mencionada algunas páginas más arriba. Se reproduce un texto del propio autor que la censura franquista no le permitió publicar en 1967: “*Dizem que algumas pessoas querem me fazer ‘pagar’ por não haver renegado meu pai, por meio de censuras ou de reprimendas. Malditos sejam esses que ainda abrigam no coração o espírito de guerra e de violência*”. Mediante estas palabras, Arrabal se posiciona frente a las estrategias de la dictadura, cuyo espíritu violento condena enérgicamente.

El siguiente texto del programa incide precisamente en la violencia del régimen a través de una entrevista concedida por el autor a Alain Schiffres. En ella Arrabal narra cómo una “*dedicatória sacrílega e antipatriótica*” en el Madrid de 1967 le valió la cárcel, que sólo consiguió abandonar gracias a la presión internacional ejercida por instituciones como el PEN Club y escritores de la talla de Beckett e Ionesco. Manifiesta también el autor que “*o ódio que os franquistas têm contra mim é mais violento por eu não pertencer a nenhum partido político, mas o meu anti-franquismo aparece em toda a minha obra como um peixe dentro d’água*”. Una nueva alusión a su independencia política recalca el mensaje que quiere propagar este programa de mano: que Arrabal es un autor sin una filiación política concreta pero que, en su oposición frontal a la falta de libertad y a la dictadura, recorrió el camino del exilio.

Aunque no existe en el texto interpretación explícita alguna más allá de las palabras del propio Arrabal, la idea que se pretende potenciar es que Arrabal es un luchador incansable contra las dictaduras. El espectáculo pretendía deslizar este mensaje en 1970, en el contexto de una férrea

dictadura militar con una casuística en buena medida similar a la España: ante el riesgo de deriva comunista o de izquierdización radical, los militares intervienen y suspenden las garantías democráticas, instaurando un régimen totalitario en que la censura teatral, entre otros mecanismos de control, campa a sus anchas. No tenemos constancia ni testimonios sobre las imposiciones de la censura sobre esta versión de *O Arquitecto e o Imperador da Assíria*⁵, pero sorprende que un programa de mano con alusiones tan directas a la dictadura de Franco pudiese llegar a distribuirse.

Las críticas del montaje, sin embargo, dejaron muy de lado una lectura politizada del autor y se centraron en lo innovador del texto y la puesta en escena. Hay una gran profusión de artículos muy completos tanto sobre la figura del propio Arrabal como sobre su texto, *O Arquitecto e o Imperador da Assíria*, que recibe grandes elogios, así como multitud de citas y comentarios sobre el concepto de teatro pánico. Las críticas previas al estreno testimonian una gran expectación ante un montaje que se prometía polémico y en una línea radicalmente distinta al espíritu comercial que dominaba las tablas cariocas. En las reseñas del estreno y en comentarios posteriores, los críticos inciden en el formidable éxito tanto de público como de crítica y se extienden en interpretaciones que en muchas ocasiones van más allá de la mera crítica periodística para adentrarse en el terreno del academicismo, proponiendo, entre otras, lecturas en clave psicoanalítica. Hay también comparaciones con el montaje paulista de *Cemitério* y se alude de manera muy tangencial y sin entrar en detalles a una autorización por parte de la censura sólo para mayores de dieciocho años. De este modo, en contraste con el tratamiento politizado observado en el programa de mano, la mayoría de las críticas insisten en que la obra responde más a una lectura en clave simbólica que política.

5 Ver nota 2.

Yan Michalsky, crítico de *Jornal do Brasil*, fue acaso quien alabó de manera más directa el espectáculo, que calificó como “*ato de coragem, de entrega e de inteligência como há muito não vemos no teatro carioca*” (Michalsky, 1970b)⁶ y se atreve incluso a hablar de “*motivo de orgulho para o nosso teatro*” y a agradecer que “*os deuses do grande teatro voltam a visitar o Rio, depois de longo abandono*” (Michalsky, 1970a). El crítico desgana los elementos que justifican su elogio incondicional tanto de la obra como de la puesta en escena: la escenografía desnuda y fuertemente plástica, dependiente del uso de la luz y de un reducido número de elementos estrictamente necesarios; la brillante dirección de Ivã de Albuquerque; la música, que resaltaba el tono primitivo y animalesco de la obra; la interpretación y el trabajo de expresión corporal de los actores, que el crítico indica como “el mejor visto en el teatro brasileño”. Todos estos elementos constituyen “*uma explosão criativa totalmente subjetiva, provocada pelo contato do talento e da sensibilidade de cada artista com a centelha fertilizante da poesia arrabaliana*” (Michalsky, 1970b). En efecto, el crítico señala la adecuación de los postulados de la obra con la puesta en escena, así como la contundencia de esta última. La forma en que Albuquerque supo plasmar la visión teatral y escénica de Arrabal es el aspecto que más destaca en su crítica Michalsky, que elogia cómo de un texto moderno se supo hacer un espectáculo igualmente moderno, con el máximo respeto y fidelidad al original.

Señala también el autor de la crítica que existe una serie de escenas que pueden resultar incómodas al espectador, “*sem que tal choque se confunda com uma agressão gratuita, pois a sensação de nojo físico está profundamente enraizada na visão geral*” (Michalsky, 1970b). En efecto, en la obra existen escenas de canibalismo y en un momento dado un personaje llega a beber el cerebro del otro, directamente de su cráneo. A tenor de lo dicho en la

6 En este caso se ha conseguido localizar la referencia completa. Todas las citas de Michalsky, a menos que se indique lo contrario, responden a la referencia 1970b.

crítica, Albuquerque supo plantear estos retos con solvencia y sin añadirle ni restarle valor a lo previsto por Arrabal en su texto. Reconoce Michalsky, sin embargo, que este tipo de elementos hacen que el espectáculo no sea del agrado de todos los públicos:

Quem quiser ir ao teatro para fazer boa digestão após o jantar deve procurar outro programa. Quem não se incomodar em ter a digestão perturbada, a respiração cortada, as batidas cardíacas aceleradas e o cérebro brutalmente desafiado a funcionar, gostará dêste O Arquiteto e o Imperador da Assíria. (1970b)

Las críticas, sin embargo, no fueron siempre así de positivas. *O Globo* publicó los días 9 y 12 de mayo dos reseñas, según referencias de otros medios atribuidas a Oscar Araripe, que levantaron gran polémica. En la primera se insiste en el “*tremendo e permanente alongamento de tôdas as cenas e seqüências da peça, como se os atôres agissem com a finalidade primordial de testar a paciência do público*”. El espectáculo, de tres horas y media, se define como innecesariamente largo y en un segundo artículo, titulado “Teatro para japonés ver”, Araripe vuelve a insistir en que los tiempos del montaje de Albuquerque, más propios del teatro kabuki, ponen a prueba la resistencia de un espectador occidental.

Se plantean también otro tipo de críticas, especialmente dirigidas al propio Arrabal. Para el crítico, el autor español se limita a tomar prestado de *El Bosco* “*uma simples enumeração de imagens e símbolos*” sin llegar a construir una equivalencia poética, un lenguaje propio. Por ello el crítico expresa sus dudas de que Arrabal sea un revolucionario del teatro contemporáneo capaz de acabar con los dictados del realismo. La crítica se hace especialmente hiriente cuando el periodista cita y se burla del estilo poético del autor: “*Arrabal pretende que o seu teatro seja ‘um vasto domínio, envôlto em ambigüidades, e patrulado muito cuidadosamente pelo cão louco que vigia a noite’. Blá, blá, blá*”. Los dardos van más allá de la estética y abordan la personalidad política

del autor que, no debe olvidarse, se había potenciado desde el programa de mano del espectáculo. Las declaraciones de Arrabal, que se dice preparado a colaborar con todos aquellos que se oponen a la opresión, sean cuales sean sus tendencias, son atacadas por parte del crítico, que señala el hecho de que el dramaturgo “*acende velas a todos os diabos*”. Esta falta de militancia política, de la que se hacía bandera por parte de la producción del espectáculo, se pone ahora de relieve para establecer un juego de palabras basado en el *pánico*: “[Arrabal] *é o verdadeiro homem pânico, covarde*”.

La crítica de Michalsky, basada en parámetros meramente teatrales, contrasta fuertemente con la de su colega de *O Globo*, que plantea un desprecio hiriente basado tanto en una concepción teatral conservadora como en un posicionamiento ideológico contrario al del autor. Al fin y al cabo la producción del *Teatro Ipanema* se había intentado instrumentalizar, a través de una caracterización fuertemente política de Arrabal, contra una dictadura que, a su vez, derivaba de un golpe de estado apoyado por *O Globo*. Así, no resulta extraño que el choque ideológico estuviese servido. El periódico vaticinaba un mal futuro al espectáculo: “*A realidade (que também pode ser comercial) e o futuro falarão melhor*”. El futuro, sin embargo, habló y se puso del lado de Michalsky, ya que el espectáculo estuvo cuatro meses en cartel y fue llevado a São Paulo aquel mismo año.

El propio Michalsky ha señalado que el espectáculo fue el más importante del año y que marcó el nacimiento de un estilo propio para el *Teatro Ipanema* (Michalsky, 1985). La crítica académica está de acuerdo con esta opinión e incluso va más allá, señalando el fuerte impacto de este montaje en la historia del teatro en Brasil. Esta relevancia se pone de manifiesto con palabras como las de Magaldi y Vargas, para quienes *O Arquiteto* es “*talvez o mais perfeito espetáculo realizado em nosso teatro moderno*” (2000, 394). Inserto en un proceso de renovación, el teatro brasileño de la época estaba experimentando una fuerte renovación en su dramaturgia gracias Plínio Marcos y la *Geração de 69*. A ellos se sumaron figuras de la dramaturgia internacio-

nal que, como Genet y Arrabal, contribuyeron a romper con las premisas del realismo (Faria, 2013, 294). Al mismo tiempo, estas nuevas dramaturgias posibilitaron, como en el caso de *O Arquiteto*, que directores como Ivã de Albuquerque desarrollaran nuevas interpretaciones escénicas y actores como Rubens Corrêa y José Wilker pusieran en escena nuevas fisicidades y psicologías deconstruidas. Son los años en que llegaron a Brasil el *Living Theatre* y las primeras traducciones de Grotowski al portugués, generando una nueva atmósfera de creatividad y una serie de espectáculos que “*desafiaram cânones, revelaram talentos e operaram [...] o solapamento das convenções estéticas e sociais em curso no restante do teatro brasileiro dos anos de 1970*” y que, pese a encontrarse “*em meio às adversidades e aproveitando brechas no autoritário regime militar, mobilizaram sua ousadia e coragem para dobrar dogmas e empreender demolições, inaugurando procedimentos hoje discerníveis como pós-dramáticos e pós-modernos*” (Faria, 2013, 238). Es en este contexto donde hay que entender la significación del montaje de *O Arquiteto*.

Esta etapa de efervescencia e innovación radical hubo de desarrollarse, sin embargo, bajo la alargada sombra de la dictadura. Es por esta razón que teatros como el Ruth Escobar y montajes como *O Arquiteto* se intentaron politizar para ofrecer, a través de la creación, un espacio para la resistencia tanto cultural como política. A pesar de que desde mediados de los sesenta hasta mediados de los setenta el recrudecimiento de la represión determinó que, además de por la censura, el teatro se viese también afectado por la intervención directa de la policía y de grupos paramilitares de derecha (Faria, 2013, 271), aquellos años fueron testigo de una gran explosión creativa gracias a eventos como el *Festival Internacional de Teatro*, liderado por Ruth Escobar en 1974 y 1976, y a producciones de éxito como las del *Teatro Ipanema*. Sin embargo, la llegada de autores como Beckett, Ionesco, Pinter, Albee, Genet y el propio Arrabal ofreció al mundo teatral brasileño la nueva perspectiva “*de que a arte não tem obrigação de se engajar em ações políticas diretas fazia provocações à linha progressista adotada pelo teatro dialético de Brecht*”

(Faria, 2013, 243). Fue en el marco de esta interlocución de la dramaturgia brasileña con autores de ámbito internacional donde se hace preciso destacar espectáculos como *O Arquiteto*, gracias a los que surgirían estéticas disociadas de lo meramente político (Faria, 2013, 294) que abrirían nuevos caminos a una dramaturgia local que se había hecho combativa a la fuerza.

Según reza el programa del montaje en São Paulo, el espectáculo del *Ipanema* se llevó al teatro *Bela Vista* de la capital paulista y fue estrenado el día 28 de agosto del mismo 1970. Dicho programa incluye los mismos materiales que su homólogo carioca, pero añade una nueva portada y fotografías del montaje de Rio, así como citas de las excelentes críticas de prensa cosechadas por el montaje del *Teatro Ipanema*.



El dossier del archivo de la *Funarte* recoge un recorte del *Diário de Pernambuco* (Recife), fechado a 25 de septiembre de 1970⁷, que contiene información sobre la censura del montaje en la ciudad de São Paulo. La ausencia de un expediente censor para este montaje tanto en el *Arquivo Miroel Silveira* como en el *Arquivo Nacional* invita a la especulación: es posible que la censura operase para el estreno en Rio de Janeiro y que los eventuales cortes fuesen también de aplicación en la capital paulista. El breve recorte de la prensa pernambucana refuta esta teoría y ofrece información valiosa sobre las relaciones de la obra con la censura.

En el artículo se narra cómo, según testimonio de un tal Hilton Viana, la censura paulistana exigió aplicar nuevos cortes al espectáculo pese a que la obra ya contaba con un *certificado liberatório* expedido por el censor Wilson Aguiar que rezaba “*liberado para todo o Território Nacional*”. Los productores del montaje alegaron que la obra ya había permanecido en cartel durante cuatro meses en Rio de Janeiro, contando con el visto bueno de crítica y de censura así como con la aprobación tanto del texto como del montaje. Precisamente por ello se sintieron sorprendidos por la actitud de la censura del estado de São Paulo y manifestaron que las diferencias entre los públicos carioca y paulistano no podían ser tan significativas como para que se exigiese un nuevo control censor. Parece que, aun así, la censura manifestó su voluntad de aplicar cortes y el director se mostró dispuesto a acudir de nuevo a la censura de Brasilia pese a disponer del mencionado certificado liberatorio.

Otro de los recortes de prensa alojados en el dossier del archivo de la *Funarte* ofrece información sobre cómo podría haber acabado esta cuestión. Según el artículo, publicado el día 7 de noviembre en el diario *Correio*

7 El artículo menciona que el espectáculo se debería haber estrenado el día anterior. En el programa de mano para el montaje de São Paulo consta como fecha de estreno el 28 de agosto de 1970, por lo que las fechas no coinciden. El artículo de prensa citado, sin embargo, ha sido fechado por la propia *Funarte*, por lo que es posible que haya existido un error en la datación.

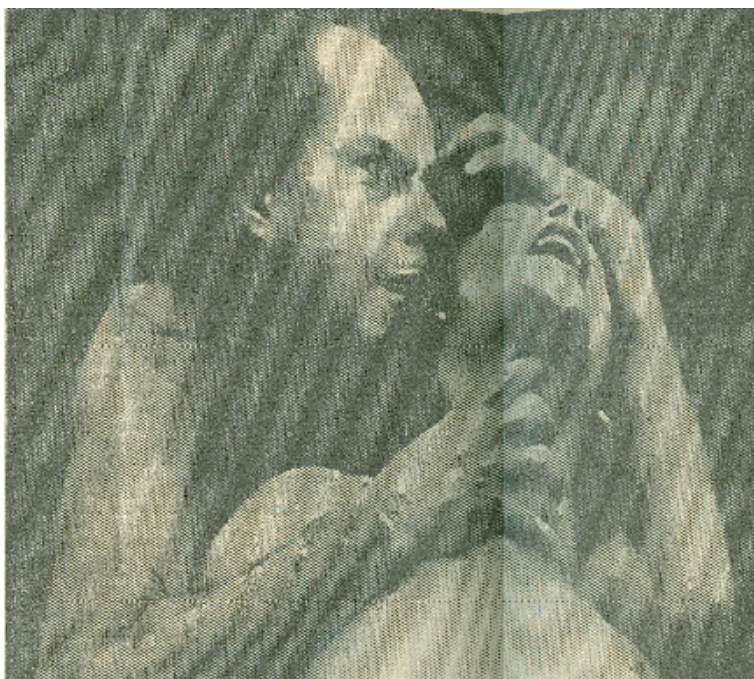
do Govol, finalmente se aplicó un corte en una pregunta sobre qué es un dictador que realiza el Emperador. Lo más interesante de todo el proceso fue la respuesta del director del espectáculo: siempre según dicho artículo, “*na montagem paulista, todos os cortes realizados pela Censura são dados a conhecer ao público através de uma sirene que se ouve em uma altura incrível*”. Esta es la única referencia que se ha podido encontrar sobre la respuesta ofrecida por Albuquerque a la censura paulista. De ser cierto, el espíritu combativo que emanaba del programa de mano emerge con una gran fuerza en el montaje, que no sólo busca entonces una fuerte renovación formal de los lenguajes escénicos, sino un claro posicionamiento de resistencia política y cultural a la dictadura militar que sufría el país.

Las notas de prensa previas al estreno paulistano tienen un cariz distinto a las del carioca, ya que siempre tienen en cuenta el formidable éxito del espectáculo en Rio de Janeiro y se sirven de ilustraciones de aquel montaje. Comentarios como “*um dos espetáculos mais comentados e elogiados da atual temporada carioca*” ponen en antecedentes al público de São Paulo y sirven para causar una expectación aún mayor de la que había antecedido al estreno de Rio: “*“O Arquiteto” ficou quatro meses em cartaz no Rio e deverá ter sorte idêntica em SP, pois é um dos acontecimentos mais importantes da atual temporada, até o momento, em todo Brasil*”.

Las reseñas del estreno son por lo general muy extensas e incluso dedican páginas completas al montaje. Se parafrasean las historias sobre el encarcelamiento de Arrabal y se incide en su naturaleza de autor exiliado, al tiempo que se ofrecen detallados análisis del espectáculo. Sin embargo, ninguno de estos aspectos es el más destacado: por encima de todo se alzan las excelentes críticas, que se hacen cargo del gran éxito de público y que señalan que obras como esta ocurren sólo cada diez años. *O Estado de São Paulo* del 27 de septiembre llegó a manifestar que *O Arquiteto* era “*um dos espetáculos mais importantes da história do teatro brasileiro [...] Ele honra o esforço de quantos lutam para que tenhamos um teatro de primeira categoria e justifica*

esta luta diaria". Por su parte, la *Folha de São Paulo* del día 10 del mismo mes destacaba del montaje que "*é uma destas criações que nos colocam em igualdade de condições com as boas encenações européias e norte-americanas*". El fuerte impacto del montaje en la vida teatral brasileña eclipsa una eventual lectura política y se convierte en el eje de la mayoría de las críticas.

Se observa en ellas también una suerte de *queja* porque el espectáculo permanecería pocas semanas en São Paulo, ya que en noviembre el grupo debía viajar a Europa para recoger los premios *Molière* a la interpretación de José Wilker y a la dirección de Albuquerque, según *O Estado* de 30 de abril de 1971. La prensa recoge aspectos variados, como que la duración del espectáculo original de Rio había sido recortada o que un número no desdeñable de espectadores abandonaba la función en una suerte de falta de comprensión hacia el montaje. Se menciona, mediante entrevistas con los propios actores, la gran flexibilidad del montaje respecto al texto y también se señala la originalidad de la puesta en escena gracias al uso de los pasillos y las puertas de la sala como espacio escénico y a la participación de los espectadores.



○ ARQUITETO RECORRE BRASIL

Si bien el teatro de Arrabal había desembarcado en Brasil gracias al teatro amateur paulistano, el éxito sin precedentes de público y crítica de los montajes profesionales de García y Albuquerque catapultarían la popularidad del autor en el país. El notable interés que se despertó por la dramaturgia arrabaliana se hizo tangible en la gran proliferación de producciones de *O Arquiteto* en los años siguientes. En el dossier del archivo de la *Funarte* se recogen innumerables recortes de prensa de sendos montajes de la obra por parte de distintas compañías. Las siguientes páginas ofrecen un panorama general que refleja el vaciado de esos datos de prensa.

La primera producción de que hay constancia tras el espectáculo de Albuquerque la lleva a cabo el *Grupo 3* en la *Galeria Nêga Fulô* de Recife durante la segunda quincena de noviembre de 1974. El artículo del *Jornal do Comércio* que da cuenta de este espectáculo, fechado a 9 de noviembre de ese año, destaca que la pieza había permanecido “*mais de um ano em cartaz com casas cheias todos os dias*”, en una lectura hiperbólica del montaje de Albuquerque, cuya enorme fama parece haber distorsionado los datos de cartelera. En 1976, bajo la dirección de Paulo Flores, alumno de dirección del DAD, el *Grupo Estação Partida* monta en el *Teatro do Clube Recreio da Juventude* de Caixas do Sul de Porto Alegre un espectáculo de *O Arquiteto* el 6 y 7 de noviembre. El 26 de ese mismo mes hay un nuevo montaje en la sala de espectáculos del *Centro de Artes do Clube dos Flautistas* de una ciudad, que no se especifica, en Rio Grande do Sul.

En 1977 queda constancia de un nuevo montaje a manos del grupo amateur *Metateatro* de Rio de Janeiro, dirigido por Luiz Tinoco y Admir Maciel, también actores, y representado durante cuatro días en el *Teatro da Emcetur* de Fortaleza con el patrocinio de MEC-FUNARTE-SNT y la *Secretaria de Cultura do Estado*. La crítica de prensa que consta, fechada a 21 de diciembre de 1977 en *O Povo*, gravita en torno al tema del exilio en el autor español, que no había

querido regresar a España tras la muerte de Franco, y destaca de la pieza que “*é um ritual onde a todo momento as máscaras se modificam e os papéis são trocados*” así como su “*pureza e [...] anarquismo*”. En 1978 el grupo de teatro experimental del SESC, bajo la dirección de Otávio de Campos Soares y Kapi, escenifica la obra en el *Teatro Múcio da Paixão*, en Campos, Rio de Janeiro.

De 1979 data un nuevo montaje de ámbito más comercial. Se trata del espectáculo dirigido por Mário Marinho Piacentini en el *Teatro Célia Helena* de São Paulo, que se mantuvo en cartel desde el 4 de mayo hasta el 1 de julio y contó con un total de 2219 espectadores. La prensa señaló lo arriesgado de plantear un nuevo montaje del texto después del de 1970, que “*marcou época*” y determinó, por ejemplo, que el actor José Wilker saltase a la fama por su interpretación. Las críticas rememoran el montaje de 1970, en un signo inequívoco de la enorme repercusión que tuvo, y mencionan visitas del propio Arrabal a Brasil. Este nuevo montaje de 1979 fue interpretado por los actores Roberto Orosco y Shanti Somesh y la prensa destacó de él que la palabra se había visto fuertemente relegada, que se habían perdido doubles intenciones y ambigüedades, y que había primado lo visual y lo sonoro. La duración, de dos horas, parecía corregir el error que con más frecuencia se le había achacado a Albuquerque. Sin embargo, el crítico que redacta la reseña parece no poder evitar la comparación de ambos espectáculos: “*Não cabe comparar as duas montagens, considerando-se que Rubens Corrêa já se achava em plena maturidade e José Wilker deu, nesse desempenho, o grande salto de sua carreira, sendo até julgado pela crítica paulista o melhor ator daquele ano*”. Se destacan las buenas intenciones del montaje que, sin embargo, no se llegaron a materializar. Expresa el crítico, en cualquier caso, que no es justo comparar ambos espectáculos, ya que el primero “*tornou-se um dos mais perfeitos espetáculos brasileiros das últimas décadas*”.

En diciembre de ese mismo año hay constancia de dos nuevos montajes, ambos en Brasília: uno en el *Teatro Garagem do SESC* y otro por parte del grupo *Wíwara* en el *Teatro Galpão*, donde volvería a montar el espectáculo durante diez días de febrero de 1980. También en 1980 hay evidencia

de un nuevo montaje a cargo del director Échio Reis y desarrollado del 19 de septiembre al 19 de octubre en el *Teatro Vila Velha* de Salvador, Bahia. Tanto el director del montaje como Narcival Rubens, actor del mismo, fueron premiados con el trofeo Martim Gonçalves (Franco, 1994, 293). En 1981 se llevó a cabo una nueva producción en el *Teatro Galpão* de Brasília bajo la dirección de Nielson Menão, que estuvo en cartel durante diez días del mes de marzo con el patrocinio del *Serviço Nacional de Teatro*. En agosto la compañía *Sensorial Teatro* llevó a cabo seis representaciones en el *Centro Cultural Pró Música* de Juiz de Fora, en Minas Gerais. En noviembre de aquel mismo año la compañía *A.C. Produções de Teatro* de Bahia, bajo la dirección de Acy Castro, realizó un nuevo montaje durante cuatro días en el *Teatro da Emcetur* de Fortaleza. Un recorte de prensa del 7 de noviembre se hace eco de que dicho montaje había sido considerado el mejor del estado de Bahia aquel año. También en ese mismo mes, bajo dirección de Jorginho de Carvalho, Thomas Maon, Gedivan y Alex Ripoll, se estrena en la *Aliança Francesa* de Botafogo, en Rio de Janeiro, un montaje que cosechó muy malas críticas de prensa, que destacaron problemas con el elenco así como una ubicación del teatro no favorable para atraer público.

En 1982, Jorginho de Carvalho, Thomas Mahou y Gedivan dirigieron un montaje que se mantuvo en cartel desde noviembre de 1981 a abril de 1982 en la *Aliança Francesa* de Botafogo, en Rio de Janeiro. En 1983 constan dos nuevos espectáculos. El primero lo dirige Douglas Munhoz en la *Capela do Solar do Unhão*, en Salvador, Bahia, desde mediados de enero a finales de febrero. En septiembre del mismo año hubo una sesión única a cargo del *Teatro da Universidade Federal de São Carlos* (São Paulo) y con la dirección de André Galesso y Edmir Nania en la sala Martins Penna del *Teatro Nacional* de Brasilia. En 1984 y bajo dirección de Douglas Munhoz, un nuevo espectáculo tuvo lugar durante prácticamente todo el mes de febrero en la *Capela do Solar do Unhão*, en Salvador, Bahia. La prensa soteropolitana alabó el montaje, que definió como “*uma obra de arte [...] [que] hipnotiza o público*” (Franco, 1994, 319).

Entre comienzos de mayo y finales de julio de aquel año y bajo el patrocinio del *SUSEC*, Cláudio Cruz dirigió un nuevo montaje en la *Sala Álvaro Moreyra* y en el *Teatro Renascença* de Porto Alegre. La prensa se mostró dura con la dirección, que se habría perdido en lo onírico y poético (“*texto importante em espetáculo medíocre*”) así como con el empleo de la luz y la escenografía. No obstante, se destacó el gran éxito de público y la concesión de una prórroga de dos semanas por gentileza del *SUSEC*. Diversos recortes de prensa también dan cuenta de que la obra fue representada hasta en treinta ciudades del interior del estado tras el estreno en la capital y hablan de un público de 2812 personas y de una duración de diez meses en cartel con 150 representaciones consecutivas. Incluso consta que existió un proyecto escolar para llevar a alumnos de diversos colegios al teatro y que *O Arquitecto* fue la obra escogida. Este mismo espectáculo fue llevado a São Paulo en 1985, donde se mantuvo en cartel en la sala *Pascoal Carlos Magno* del *Teatro Sérgio Cardoso* desde principios de febrero hasta principios de marzo. La prensa paulistana alabó el montaje indicando las más de sesenta funciones que durante más de siete meses se habían realizado “*entre os gaúchos*”. En recortes de prensa se encuentra una foto del montaje, en que se observa a los dos actores de la obra: Paolo Conte y João Batista Diemer.



En 1987, ya en democracia, Ivã de Albuquerque, que había logrado diecisiete años antes uno de los espectáculos más influyentes de la historia del teatro brasileño reciente y que había contribuido a la fama y extensión del teatro de Arrabal por todo Brasil, volvía al *Teatro Ipanema* de Rio de Janeiro con su ya legendario montaje. La incorporación del actor Raul Gazzola, que se subía entonces al escenario con Rubens Corrêa, planteaba la única innovación del espectáculo, que repetía dirección, escenografía, figurines e incluso banda sonora. La función estuvo en cartel desde octubre de 1987 hasta enero del año siguiente. La crítica recoge una nueva duración de dos horas y media y se hace eco de aspectos como, por ejemplo, el hecho de que el público entrase en la sala con las luces apagadas, para crear la impresión de fiesta macabra que subyacía al texto. Lo más destacable en las reseñas era, sin embargo, el nuevo contexto de libertad democrática en que se podía llevar a cabo la obra en aquella ocasión: si bien se recuerdan las sirenas del primer montaje, que marcaban los cortes de censura, ahora los críticos se felicitaban porque el espectáculo, libre de imposiciones censuras, permitía lecturas más libres y complejas.

O Arquiteto seguiría presente en el nuevo Brasil democrático: Carlos Bartolomeu propuso otro montaje en el *Teatro Apolo* de Recife en aquel mismo 1987; Paulino Mara llevó a cabo durante casi un mes otro polémico espectáculo en 1996 en la *Casa Vermelha* de Curitiba, del que destaca el uso de 2600 kilos de periódicos para la escenografía. Existe en el archivo de *Funarte* una referencia más, de 2007, sin información geográfica, así como otras cuatro críticas sin datar. Este vaciado de datos muestra que, con la llegada de la democracia, el ritmo de montajes de *O Arquiteto* se ralentiza, tras tantos años de éxito fulgurante. El balance que puede hacerse, en todo caso, es que tras el primer montaje de Albuquerque se produjo una verdadera explosión de espectáculos a lo largo y ancho del país que convertirían a Arrabal en un nombre familiar en las tablas brasileñas.

OTROS MONTAJES

El éxito sin precedentes del espectáculo de *O Arquiteto e o Imperador de Assíria* determinó que una enorme profusión de montajes de esta obra recorriesen toda la geografía del país durante los más de quince años cubiertos en los párrafos anteriores. Pero el interés por el teatro de Arrabal se tradujo en versiones escénicas de muchos otros de sus textos. Aunque en ningún caso los espectáculos que se listarán a continuación alcanzaron un impacto semejante al de los montajes de García y Albuquerque, sirven para mostrar la amplia difusión de la dramaturgia de Arrabal en el teatro brasileño. El rastreo es, sin embargo, complejo. Quizá por tratarse de textos menos importantes o quizá por llevarse a cabo fuera del gran circuito teatral, lo cierto es que no existe una fuente que sistematice la presencia del teatro de Arrabal en Brasil. La que se ofrece aquí es, por tanto, una aproximación que no pretende ser exhaustiva sino ilustradora, y que está basada en datos muchas veces de difícil verificación. Tal es el caso, por ejemplo, de un documento, presumiblemente de censura⁸, sobre el texto *Cerimônia para um negro assassinado* en el *Arquivo Nacional de Rio de Janeiro*. Datado en 1975, revela un más que posible montaje de este texto en la ciudad carioca.

La consulta bibliográfica (Franco, 1994) revela dos montajes de *A bicicleta do condenado* en el estado de Bahia en los años 1969 y 1971. El primero fue producido por la *Universidade Federal da Bahia*, dirigido por Jesus Chediak y representado en el *Teatro Santo Antônio*; la crítica periodística destaca de él que introdujo los métodos de Grotowski en el teatro soteropolitano (Franco, 1994, 170). El segundo se trató de una producción del *Teatro de Máscaras* (Franco, 1994, 249). En el archivo de *Funarte* existe también un

8 AN, BR AN, RIO TN.CPR.PTE.862. Ver nota 2.

dossier sobre la obra *A bicicleta do condenado* (Funarte, 59.793)⁹ en que se da cuenta de seis montajes del texto, todos posteriores a 1975. El primero, realizado en Natal en 1977, fue dirigido por Carlos Furtado y puesto en escena en el *Teatro Alberto Maranhão* los días 26 y 27 de agosto. En 1978 el grupo *Ó Nós Aqui Traveiz* lleva a cabo otro montaje en su propio local, homónimo, en Porto Alegre. Los recortes de prensa se hacen eco de los problemas del grupo, cuyo local había sido cerrado por cuestiones de seguridad por no contar con todos permisos necesarios y entre cuyos espectadores figuraba un gran número de antiguos presos. Otro montaje de aquel año, para el que no constan fechas, fue el espectáculo de fin de curso de los estudiantes del cuarto curso de artes escénicas de la *FTG/PUC*, en Paraná, bajo dirección de Paulo Motta.

Entre el 26 de abril y el 13 de mayo de 1984, el *Teatro Galpão* de Brasília vuelve a llevar a escena esta pieza de la mano del director Fernando Freire. A pesar de los estrenos reseñados más arriba, el diario *Correio Braziliense* afirmaba que “*esta é a primeira montagem desta peça do espanhol Arrabal, no Brasil, inteiramente realizada por atores da cidade, alguns com mais de 18 anos de experiência em teatro*” y que el texto permanecía inédito en Brasil. La prensa señaló que la obra había sido censurada para mayores de 18 años y ofrecía una breve explicación sobre los rasgos generales del teatro de Arrabal, a quien identificaba como discípulo de Ionesco. Ese mismo año, también en Brasília, un nuevo montaje fue llevado a cabo los días 5, 6 y 7 de noviembre en el auditorio de la Universidad de la capital bajo dirección de Dimer Carmargo Monteiro y con aprobación de la censura para mayores de 18 años. El último montaje del que hay constancia data del 4 y 5 de noviembre de 1988 y se llevó a cabo en Criciúma (Santa Catarina) por parte del grupo *Só Nós 3* en el *Teatro Elias Angeloni*. Eduard Fao, director y uno de los actores,

⁹ De manera similar a lo indicado en la nota 4, todas las citas referidas a esta obra se toman del dossier de *A Bicicleta do Condenado*, por lo que no se ofrecerá la referencia.

apuntó a la prensa que el texto “*fala[va] da liberdade, opressão e senso de justiça*”.

En uno de los recortes de prensa del dossier de *O Arquiteto* en São Paulo se indica que “*O texto mais divulgado entre os nossos elencos amadores é Pique-nique no Front*”. En efecto, además del montaje de 1959 cuyo expediente de censura se citaba al comienzo del artículo, constan otras puestas en escena de la obra. Franco da cuenta de montajes en 1968 con dirección de Roberto Duarte, en 1979 bajo dirección de Eduardo Tudella Guetz y producción de la UFBA, en el *Teatro Santo Antônio*, y 1988 en sesión radiada (1994, 167; 242; 350). El volumen de Franco da, en efecto, cuenta de una sólida vida teatral en Bahía, que podría señalarse como polo teatral alternativo al eje Rio/São Paulo. En el estado nordestino constan muchas otras producciones de Arrabal: *O Futuro Está nos Ovos*, dirigida por Deolindo Checcucci en 1970 y muy elogiada por la prensa (1994, 207); *Cerimônia para um Negro Assassinado*, dirigida por Eric Podor y producida por la *Aliança Francesa* de Salvador en 1982, la obra fue representada en Salvador y en el sur de Brasil y definida como “*um dos dez melhores espetáculos brasileiros de 1982*” (1994, 302; 308); y *Sim*, dirigida por Luiz Enrique D’utra en 1988 y montada en el *Teatro Santo Antônio* (1994, 403).

Este rastreo de estrenos es en cualquier caso parcial y da cuenta de la investigación de fuentes de diverso tipo, tanto archivísticas como documentales. En cualquier caso ninguna de ellas es exhaustiva y no recoge la totalidad de los estrenos. Así, por ejemplo, los recortes de prensa del dossier de *O Arquiteto* mencionan estrenos de otras obras de Arrabal sin ofrecer ningún detalle más allá de la glosa del propio estreno. Así ocurre, por ejemplo, con un supuesto estreno de *Pic-Nic no Front* en el *Teatro de Bolso* de Bagé, en Rio Grande do Sul (*Folha da Manhã* del 21 de diciembre de 1976); o con montajes de *Piquenique no Front* en los teatros *Tablado* y *Comunidade*, *O Triciclo* en el *Teatro Carioca* o *Laberinto* en el *Teatro de Arena de Guanabara*, todos en Rio de Janeiro (*Diário de Notícias* del 12 de mayo de 1970). La consulta de los fondos fotográficos de la *Funarte*, por su parte, revela una serie de bocetos de un

espectáculo de *Fando y Lis* con fecha de 1979 que ha sido imposible rastrear.

La ausencia de una fuente sistematizada donde consten todos los estrenos teatrales de un país de las inabarcables dimensiones de Brasil hace extremadamente complejo un listado exhaustivo de las puestas en escena de Arrabal. Lo expuesto hasta aquí, sin embargo, sirve para ilustrar los avatares de la recepción del teatro arrabaliano en Brasil. Tras un discreto desembarco en el teatro amateur paulistano, los grandes montajes de García y Albuquerque le conceden al teatro del español una fama sin precedentes que resulta en una apabullante, aunque difícilmente rastreable, proliferación de representaciones de su teatro a lo largo y ancho de la geografía brasileña. Aunque pueda resultar anecdótico, la existencia de una compañía teatral llamada *Cemitério de Automóveis* (Faria 2013, 359; Funarte, 18220) es significativa del gran impacto que la figura de Arrabal ejerció en el teatro brasileño desde finales de los años sesenta.

ARRABAL Y LA DICTADURA MILITAR

Esta explosión de montajes de obras de Arrabal no significa en absoluto que la dictadura no asistiese con recelo al proceso de popularización del autor, incansable combatiente contra la dictadura de Franco y los totalitarismos de cualquier tipo. El régimen militar, a través de la *Divisão de Segurança e Informações* del *Ministério da Justiça*, parece haber seguido muy de cerca la actividad de Arrabal en Brasil durante su estancia en 1977, tal y como ilustran dos documentos del *Arquivo Nacional*. En agosto de aquel año, un informe (AN, BR AN, RIO TT.0.MCP, PRO.1009) relata el incremento de la actividad política contestataria durante el mes de mayo en los teatros de la capital paulistana. Se registran hechos como la difusión y lectura de folletos y la recaudación de dinero para el movimiento estudiantil. Lo notable es que en esta crónica, que incluye diversos actos del 1 de mayo y la “*passeata estudantil*” del día 5, dé cuenta de que Fernando Arrabal

había participado en la protesta estudiantil, según él mismo declaró en una conferencia en el *Teatro Ruth Escobar*.

En septiembre de ese mismo 1977 se emite un informe que valora el peligro potencial de que el teatro pueda vehicular “*propaganda adversa*”. El informe refleja el interés del teatro brasileño en importar muestras del teatro de España, que en aquel momento se encuentra inmersa en un proceso de “*transformações político-sociais*”; es decir, en una transición democrática que parece observarse con entusiasmo desde Brasil. El teatro español, por lo tanto, es susceptible de connotarse de un modo que le es altamente inconveniente al régimen militar. En el informe se glosan dos espectáculos: un montaje experimental sobre textos García Lorca a modo de homenaje en el aniversario de su “*falecimento*”; y varios espectáculos de Arrabal (*Los Palos*, *A Torre de Babel* y *Cerimônia para um Negro Assassinado*). Se alerta de que dichos montajes buscan crear un paralelismo “*tendencioso*” entre las situaciones políticas de España y Brasil a través de autores que, de forma extemporánea en el caso de Lorca, se caracterizan como “*contestadores do Governo do General Franco*”. Según el informe, el *Serviço de Censura e Diversões Públicas* del DPF, alertado sobre dicha situación, manifestó mantenerse vigilante para evitar que el teatro se convirtiese en vehículo de mensajes tendenciosos. La parte más interesante del informe es, sin embargo, la siguiente:

A prática nos tem demonstrado que muitas vezes é preferível liberar uma peça que contenha aspectos psicossociais, político-ideológicos já diluídos através da Censura, do que oferecer a interdição como pretexto à imprensa, que com seus comentários e artigos ferinos coloca o público leitor — este mais numeroso do que o de teatro — contra o Governo.

La censura responde que, ante la evidente politización de algunos espectáculos de Arrabal por parte de sus productores, la estrategia más conveniente es la de permitir una producción diluida (censurada en sus aspec-

tos más problemáticos), ya que una prohibición y, sobre todo, su repercusión en prensa, podría derivar justamente en el efecto contrario: un efecto llamada que multiplicase la popularidad del autor y su mensaje, precisamente por el hecho de ser “*coisa proibida*”. Este argumento se refuerza con el de que el público teatral es, por naturaleza, limitado y selecto y que, por tanto, resulta difícil que una obra pueda influir en sus opciones estéticas y políticas. También señala el informe que no todos los espectadores están capacitados para captar el mensaje de dichas obras y que los estudiantes, potencialmente más susceptibles de verse influenciados por ellas, quedan excluidos con la autorización para mayores de 18 años. La censura responde así al régimen, que veía con recelo la proliferación de obras de un autor cargado de connotaciones peligrosas. Los argumentos ofrecidos explican por qué, pese a todo, las obras de Arrabal pudieron llegar a las tablas brasileñas.

En octubre de ese mismo año *la Divisão de Segurança e Informações* redacta otro informe sobre Arrabal (AN, BR AN, RIO TT.0.MCP, PRO.1033). En él se da cuenta de la conferencia “*Teatro Contemporâneo*”, mencionada anteriormente, que Fernando Arrabal había pronunciado el 5 de mayo en São Paulo con motivo de la representación del montaje *Torre de Babel* en el *Teatro Ruth Escobar*. Se destaca que, entre los temas abordados, el autor habló de sus dificultades en la España franquista, de su simpatía por los partidos de izquierda y de la legalización del PCE. Del mismo modo afirmó

que os militares espanhóis representaram os interesses das classes privilegiadas, contrárias ao poder popular, instalando eles um sistema de terror e entregando as riquezas nacionais aos monopólios estrangeiros, sob o pretexto de estarem salvando a pátria.

Resulta evidente que este posicionamiento frente a la dictadura franquista no le resultase nada cómodo a la dictadura militar brasileña. A ello hay que sumar la manifestación del autor, en ese mismo foro, de haber

participado aquel mismo día en la manifestación estudiantil del *Largo de São Francisco* y de considerarla algo necesario para Brasil. En la misma línea ahonda su comentario sobre una eventual publicación de textos suyos en Brasil, que calificó como “*teste para avaliar a evolução do país*”. Las manifestaciones de un autor convertido en icono internacional de la libertad y que pretende trazar paralelismos entre España y Brasil planteaban una gran incomodidad al gobierno brasileño, que se veía obligado a tomar medidas.

El informe retrata al autor como un intelectual de izquierdas que hace apología del marxismo y el comunismo y exige, a tenor de su participación en la protesta estudiantil de São Paulo, un férreo control sobre Arrabal en futuras ocasiones “*para salvaguarda dos interesses nacionais*”. Se concluye que el autor “*desrespeitou a lei brasileira ao fazer um pronunciamento político durante uma conferência originariamente sobre sua obra e ao participar de uma manifestação político-estudantil*” y se hace, a colación, gala de un dispositivo legal que “*proíbe ao estrangeiro participar de reuniões de cunho político*” y permite, si se estima oportuno, “*impedir a realização, por estrangeiros, de conferências, congressos e exibições artísticas ou folclóricas*” (Decreto-Lei nº 941 de 13 de outubro de 1969).

Con la intención de tomar medidas legales contra la actividad de Arrabal se verifica su situación legal en el país, pero se constata que había entrado con visado de turista y que había salido del país el 11 de mayo. Por ser ya demasiado tarde para ofrecer un escarmiento directo al autor se toman medidas para evitar situaciones similares en el futuro: el envío de una queja al Gobernador de São Paulo, ya que la *Secretaria Municipal de Cultura* de São Paulo había patrocinado la conferencia de Arrabal; y una nota al *Ministério de Exteriores*, para que vigilase futuras visitas del español en Brasil.

UN EXILIO PROLONGADO

La sólida presencia del teatro de Arrabal en Brasil contrasta con su exilio de las tablas españolas. La relación de su dramaturgia con España

había comenzado, aunque ya desde el exilio de París, con la representación que la compañía Dido, Pequeño Teatro hizo de su *Los hombres del triciclo* en 1957. Entre 1960 y 1968 once obras fueron presentadas a las autoridades censoras, mayoritariamente por parte grupos universitarios. Por lo general las obras fueron autorizadas con cortes y sus informes respondían a juicios objetivos de los censores. Sin embargo, a medida que la personalidad controvertida de Arrabal fue cobrando notoriedad a finales de aquella década, su figura comenzó a tenerse en cuenta tanto o más que las propias obras en las decisiones de la censura (Muñoz Cáliz, 2005, 241).

A este escenario se suma el encarcelamiento del autor por blasfemia en 1967, que se tradujo en su consideración como persona *non grata* para el régimen franquista. Si bien el año anterior una solicitud para montar *O Arquitecto e o Imperador da Assíria* había quedado en suspenso, en 1968 se prohibiría la representación de *El gran ceremonial* y en 1969 se haría efectivo el veto a la totalidad de su producción dramática. Precisamente de esos años de dificultades con el régimen de Franco datan las grandes producciones de la obra de Arrabal en Brasil, las mencionadas *Cemitério* y *O Arquitecto*, que tanto contribuyeron a consolidar su fama internacional, por un lado, y a abrir nuevas perspectivas en la historia del teatro brasileño, por otro. El teatro de Arrabal, exiliado de los escenarios españoles, vivía y se consolidaba en escenarios lejanos. No sería hasta 1976, meses después de la muerte de Franco, cuando se levantaría el veto a la obra de Arrabal, como revela un informe de censura de *O Arquitecto e o Imperador da Assíria*:

las obras originales de D. Fernando Arrabal deberán juzgarse, en lo sucesivo, atendiendo exclusivamente a su contexto literario, tema, condicionamientos de su puesta en escena, etc., prescindiendo de cualquier otra consideración ajena al juicio que los elementos básicos de apreciación precedentemente citados merezca (Muñoz Cáliz, 2006, 461-462).

Sin embargo, el hecho de que el veto sobre el autor se levantase no significó en absoluto una normalización de su teatro. La agria polémica de 1975 sobre el (im)posibilismo, mantenida en la revista *Estreno* con Buero Vallejo, derivó en un serio cruce de graves acusaciones de cariz político entre un autor exiliado y otro del interior (Arrabal, 1976). El ataque a Buero acaso desencadenó el desdén del mundo del teatro del interior a un Arrabal que, según ellos, a la muerte de Franco ya no podía seguir valiéndose de la “retórica del exilio”. Los tardíos montajes de sus dos obras maestras tampoco ayudaron a normalizar la situación. Arrabal se mostró disconforme con el montaje de *O Arquitecto e o Imperador da Assíria* llevado a cabo por Adolfo Marsillach en 1977 en Barcelona, alegando que se habían alterado elementos fundamentales de la obra que la habían violentado en extremo, y se negó a asistir al estreno porque aún quedaban presos políticos en las cárceles españolas. También se mostró disconforme con el montaje de *O cemitério de automóveis* de Víctor García, que había sido un éxito sin precedentes en numerosos países, entre ellos Brasil. Los fracasos económicos de los montajes (Muñoz Cáliz, 2005, 462) y las críticas de la profesión a la actitud de Arrabal no facilitaron una normalización de su teatro, que se vio condenado a seguir en el limbo del exilio.

Se quejaba un crítico del teatro de Arrabal que, “*adoré par les uns, détesté par les autres, le théâtre d’Arrabal est joué aux quatre coins du monde [...] Il est vrai que l’Espagne, son pays natal, l’ignore – ce qui n’est pas sans peser lourdement à l’auteur*” (Daetwyler, 1975, 9). Si bien, afortunadamente, estas palabras han perdido hoy toda su validez, este artículo ha demostrado cómo el teatro de Arrabal sufrió un largo exilio de las tablas españolas y hubo de desarrollarse en otros países. Brasil fue uno de los escenarios donde la dramaturgia arrabaliana se desplegó con plenitud, ayudando a consolidar la fama del autor, por un lado, pero también a enriquecer la vida teatral local, por otro. Mientras el éxito internacional contribuía a hacer de Arrabal una figura universal del teatro, España seguía fracasando a la hora de recuperar a un

autor sobre el que seguía pesando un exilio demasiado prolongado. La normalización no llegaría hasta un par de décadas más tarde, con el estreno por parte del Centro Dramático Nacional de su obra *Carta de amor. Como un suplicio chino* (Santos Sánchez, 2007). En pleno siglo XXI se cerraba un exilio escénico iniciado en 1955 y que gracias al rol de países como Brasil no supuso, como en tantos otros casos, el olvido de un genio de la dramaturgia contemporánea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo Miroel Silveira (AMS). Expediente DDP 4818 (*Fando e Lis*).

_____. Expediente DDP 5735 (*Pic Nic no front*).

Arquivo Nacional (AN). Expediente BR AN,RIO TT.0.MCP, PRO.1009.

_____. Expediente BR AN,RIO TT.0.MCP, PRO.1033.

_____. Expediente BR AN,RIO TN.CPR.PTE.862.

Arrabal, Fernando. “La alienación franquista”. In: *Estreno* 2:1, 1976, 9-13.

Arrabal, Fernando, Bettina Knapp y Kelly Morris, Kelly. “Arrabal: Auto-Interview”. In: *The Drama Review* 13.1, 1968, 73-6.

Aznar Soler, Manuel. “Escena y literatura dramática del exilio republicano español de 1939”. In: Aznar Soler, Manuel (ed.). *El exilio teatral republicano de 1939*. Barcelona: GEXEL, 1999, 11-53.

Berenguer, Ángel. “Crono-biografía de Fernando Arrabal”. In: Arrabal, Fernando. *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*. Madrid: Cátedra, 1977a, 11-126.

Berenguer, Ángel. *L'Exil et la cérémonie. Le premier théâtre d'Arrabal*. París: Union Générale d'Éditions, 1977b.

Berenguer, Ángel. “Para conocer a Arrabal”. In: Arrabal, Fernando. *Teatro completo (Pic-Nic. El triciclo. Fando y Lis. Ceremonia por un negro asesinado. El laberinto. Los dos verdugos. Oración. El cementerio de automóviles)*. Madrid: Cupsa, 1979, 9-53.

Bradby, David. *Modern French Drama: 1940-1980*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Costa, Maria Cristina. *Censura em cena. Teatro e censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2006.

Daetwyler, J.-J. *Arrabal*. Lausanne: Éditions L'Age de l'Homme, 1975.

Enciclopedia Itaú Cultural Teatro (EICT). “*Cemitério de Automóveis*”. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=472>. Acesso em 04 de abril de 2015.

Faria, João Roberto (ed.). *História do Teatro Brasileiro, vol. 2, Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Figaro, Roseli (ed.). *Na cena paulista, o teatro amador. Circuito amador e popular de cultura (1927-1945)*. São Paulo: Ícone, 2008.

_____. *Teatro, comunicação e sociabilidade. Uma análise da censura ao teatro amador em São Paulo (1946-1970)*. São Paulo: Balão, 2011.

Franco, Aninha. *O Teatro na Bahia Através da Imprensa – Século XX*. Salvador: FCJA, COFIC, FCEBA, 1994.

Funarte. Expediente ESP.TA O ARQUITETO E O IMPERADOR DA ASSÍRIA 59.501.

_____. Expediente ESP.TA A BICICLETA DO CONDENA-DO 59.793.

_____. Expediente GR.AC CEMITÉRIO DE AUTOMÓVEIS 18220.

Jiménez, Salvador. “En París con Fernando Arrabal, español traducido a veinte idiomas”. In: *Yorick* 15, 1966, 10.

Magaldi, Sábat; Vargas, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: SENAC, 2000.

Michalsky, Yan. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6/5/70.

_____. “Sonhos no Império da Assíria (II)”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14/05/1970.

_____. *O Teatro sob Pressão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

Muñoz Cáliz, Berta. *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.

_____. *Expedientes de la censura teatral franquista*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.

Naharro Calderón, José María. “Twentieth-Century Literature in Exile”. In: Gies, David T. (ed.). *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 620-627.

Santos Sánchez, Diego. “La estrategia ceremonial: *Carta de amor. Como un suplicio chino*”. In: Romera Castillo, José (ed.). *Análisis de espectáculos teatrales (2000–2006)*, Madrid: Visor, 2007, 527–39.

_____. *El teatro pánico de Fernando Arrabal*. Londres: Tamesis, 2014.

Torres Monreal, Fernando. “Apuntes para la vida de F. Arrabal”. In: Arrabal, Fernando. *Teatro completo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, 2105-60.

VV.AA. “Editorial”. In: *Primer Acto* 139, 1971, I-II.