



ENTREVISTA A FERNANDO ARRABAL

París 3 II 4 y Bruselas 15 II 4
(versión reducida)*

ARRABAL es un nombre ineludible al hablar de la cultura europea de la última mitad del siglo XX (y lo que venga del XXI), y sobre todo de una de sus manifestaciones más señeras —la vanguardia— y, dentro de ella, de su ideología, de su estética y de su manifestación más inmediata: la de la palabra. Este hombre menudo, pero con una energía de gigante, ha hecho mucho ruido y sigue haciéndolo en el frente de la cultura de estos últimos cincuenta años. Amigo y contertulio de lo más granado de la modernidad, desde Breton a Kundera, desde Beckett a Houellebecq, pasando por miles de otros en todos los campos del arte, del pensamiento y de la ciencia, Arrabal es una enciclopedia viva de la cultura contemporánea, para la que ha escrito miles de páginas. Dramaturgo más representado en el mundo en 1969 (nada menos que 140 estrenos), ha vuelto a triunfar recientemente —cuando muchos lo daban ya por muerto para el teatro—, con su última y conmovedora *Carta de amor*, Premio Nacional de Teatro el pasado año y representada actualmente por toda Europa.

Además de un centenar de obras dramáticas, el prolífico genio de Arrabal se ha plasmado en una docena de novelas, más de cien libros de poesía, varios ensayos (sobre temas tan dispares como la estética, el ajedrez, el Greco o Cervantes), media docena de cartas-manifiesto (desde la enviada a Franco en 1971 hasta la última, a Stalin, el año pasado), cientos de cartas a amigos (vivos o muertos), miles de apotegmas juguetones («arrabalescos») e infinitas y variadas colaboraciones en la prensa. A lo que hay que añadir ocho películas, una serie de «efímeros pánicos», una colección variopinta de dibujos y *collages* y otra de cuadros ejecutados por artistas de su entorno siguiendo sus minuciosas indicaciones. Si hay algo en común en toda esta prodigiosa obra es la originalidad, una originalidad reconocible por esa mezcla de crueldad, inocencia,

erotismo, juego y frescura de expresión que define una manera de crear muy distinta de lo convencional. Y, parte integrante de esa originalidad, el compromiso de su autor con su obra, de la que se considera inseparable (o, como suele decir, producto de ella). Recordemos aquella famosa frase suya: «*Chapeau* a B. Brecht, que es capaz de escribir la *Vida de Galileo*. Yo, cuando escribo, sólo sé hablar de Arrabal». Y con todas las consecuencias, pues Arrabal, eternamente niño, se ha atrevido siempre a proclamar a gritos la desnudez del emperador, entendiendo que su palabra es su vida y su vida palabra. Esta vida y esta obra están marcadas por la rebeldía, el anticonformismo, la transgresión, la disidencia, la marginalidad.

– ¿Por qué la transgresión, Fernando?

FA: Yo no lo veo como transgresión. Los otros lo ven como transgresión... Lo que llaman transgresión yo lo veo como un *ingreso* en el propio mundo.



«El gran Teatro del Mundo» (óleo sobre lienzo, 195 cm x 130 cm) de S. M. Félez, croquis de F. Arrabal. Los personajes son Cervantes, Racine, Calderón, Goethe, O'Neill, Pirandello, Arrabal, Shakespeare (Godot), Sófocles y dramaturgo aún desconocido.

– Entonces, ¿por qué llegó el escándalo? ¿Dónde empieza en tu vida la transgresión? ¿Es la injusticia sufrida por tu padre lo que te impulsa a gritar para que el mundo se entere de una cosa para ti tan atroz? ¿Es el teatrillo que te hizo en la cárcel, con la leyenda «Acuérdate de papá», lo que determinó tu vocación y sobre todo la fuerza de espíritu para profesarla?

FA: El 17 de julio está en la base de todo. Pero más que como *scandalum*, que es la piedra en la que se cae, en la que se tropieza, es al revés: es el intentar ponerme a cobijo de ese santo pagano [mi padre].

– ¿Cuál es tu primer acto rebelde, la meada que dedicaste a los viandantes desde la torre de la catedral de Ciudad Rodrigo o los efectos masturbatorios que te producían las letanías latinas del rosario en familia?

FA: Creo que la pasión que sentía por aquella monja era transgresora, tal como lo imaginan algunos, aunque yo lo veo de otra manera. Nunca me he sentido rebelde. Los otros me han llamado rebelde: me ha llamado la atención que me hayan llamado rebelde. Creo que es un poco lo que me han dicho a lo largo de mi vida personas como Beckett o como Breton, o como las dos personas que hoy más influyen en mi vida, Kundera y Houellebecq, que no me parece que hayan decidido ser rebeldes. Se repiten anécdotas falsas, por ejemplo, que una noche Breton dijo a Buñuel, tras mucho beber: «Qué tristeza pensar que ya no podemos escandalizar ni sorprender». Totalmente falso: Breton nunca dejó de acostarse a las 8 de la tarde. En cuanto a mí, en Eslovaquia causa escándalo mi explicación de un cuadro del Greco, en el que, según la descripción académica, un místico, un estilista, se está golpeando el pecho con una piedra, cuando está claro que no es una piedra, sino un falo en erección. ¿Qué escándalo hay en eso? ¿Por qué no es escándalo decir, por ejemplo, que en sus cuadros el Greco invierte el orden del Alcázar, el río y la catedral de Toledo? Eso no causa escándalo, pero sí causa escándalo la piedra que es falo.

– Parece que los orígenes del incorformismo artístico haya que buscarlos en el Romanticismo y en el pensamiento anarquista coetáneo: Proudhon dice que el hombre es libre sólo por el arte y Kropotkin inventa el concepto del artista comprometido. Seguramente por esto no quería Platón poetas y artistas en su república: por definición la autoridad es estática y el arte dinámico, lo cual implica choque y conflicto. Pero también absorción, asimilación o domesticación del arte dentro de moldes aceptados por la autoridad, es decir, en último término, decadencia. La vanguardia se opone a esa autoridad o supremacía del arte convencional, canónico, pero más de un siglo después (el término «vanguardia» aparece a finales del XIX), ¿no han sido

a su vez absorbidas todas las vanguardias en la corriente de lo convencional? ¿No han sido devoradas por la decadencia? ¿No forman ya parte de ella?

FA: La duda y la lucha que nacen con la palabra vanguardia empiezan y terminan con Baudelaire, que dice todo lo que hay que decir sobre el término vanguardia, que nos ha molestado mucho a todos porque es un término militar. Pero nos estamos repitiendo. Estamos volviendo a las clases de filosofía de Schopenhauer frente a las de Hegel. Hegel tenía la sala llena porque repetía esa idea de que había una vanguardia y un combate que nos lleva a un mundo mejor. En frente estaba Schopenhauer con aquellos famosos cinco alumnos, a los que decía la verdad: el eterno volver, tradición sin traición, volver a los orígenes siempre, que es lo que mantengo yo. Cuando se nos llama vanguardistas es porque sorprende lo que decimos. Aquí, en este salón, una vez Kundera le pregunta a Bruno Kahn —cuando su equipo acaba de ganar el Premio Nobel con la teoría de las matemáticas de motivos—, pregunta Kundera: «Entonces, esta nueva teoría de motivos (no dice de vanguardia, pues odia la palabra), es posterior a la teoría de conjuntos, a la teoría de catástrofes y a las matemáticas fractales...». Y Bruno Kahn, con esa inocencia suya, dice: «Qué va. Euclides tenía los conocimientos suficientes para concebir la teoría de motivos». Diógenes tenía los conocimientos necesarios para hablar de la confusión. Wittgenstein también. Cuando dice que «de lo que no puedes hablar, cállate», o «¿cómo expresar que me duele una muela?», está repitiendo a Tales de Mileto: «¿Qué médico sabrá medir *mi* dolor?». ¿Qué hace Tales de Mileto en esa famosa anécdota que cuenta otro Diógenes (Laercio), cuando piensa en el universo: «¿Es cierto que el universo está ahí? ¿Lo estoy viendo?». Casi la mecánica cuántica. El tiempo es relativo (él ya se ha dado cuenta de eso), pero es que tal vez el espacio y el firmamento también. Y está tan embebido mirando las estrellas, que no sabe dónde está ni el tamaño que tienen. Pregunta a un amigo: «¿Cómo ves la luna?». «Pues del tamaño de una lenteja». Y a otro: «Pues del tamaño de una sandía». Es lo que dice Wittgenstein: «Esa luna que veo, ¿qué tamaño tiene? Ese dolor que siento, ¿qué es?». Hay cosas que se pueden nombrar, como dice Shakespeare: «La rosa se llama rosa y no se podría llamar más que rosa». Pero nada más.

– Hace doce años hablaba contigo de una vuelta del arte contemporáneo a lo clásico, al canon, y la actual afición de la gente por la pintura clásica, la música y el teatro del pasado, los adornitos en la arquitectura contemporánea y la poesía medida e incluso rimada están ahí. Este regreso, que finalmente ha venido a llamarse postmodernismo, ¿te parece prueba de que las vanguardias ya dieron todo el jugo que tenían?

FA: Esos términos son los de una crítica que para mí nunca ha sido inteligente, que ha querido unir cosas que no se podían unir. Por ejemplo, en lo que se llamó vanguardia teatral, en otros lugares teatro del absurdo (término igualmente absurdo), se mezcló a personas que no sólo no tienen nada que ver, sino que son totalmente distintas, como Ionesco y Beckett. Lo que sí es cierto es que la sorpresa que tenía el crítico al observar su teatro era parecida, pero ellos no tenían nada que ver. Entonces nace la idea de que se está haciendo algo nuevo, y se repite.

– *O sea que es más la ignorancia de los que estamos fuera, o la de los críticos, tratando de poner orden en vuestros mundos.*

FA: Cuando queremos poner orden, nos encontramos ante la teoría de motivos o lo que precede, como habría dicho Kundera: la teoría fractal. Está todo fracturado y queremos unirlo. Cuando se acuñó ese nombre, fue un momento maravilloso de las matemáticas, un absurdo maravilloso. Un grupo de matemáticos empieza a escribir bajo el nombre de Bourbaki. Hay un primer estupor, pues Bourbaki había sido un general francés muy patriota, nacionalista, religioso, carca, fascista, como decimos hoy, de manera tan incorrecta. Pero para ellos Bourbaki es una antífrasis, como cuando yo digo «¡Viva la muerte!». (Hay quien dice: «Ah, Arrabal está a favor de ¡Viva la muerte!». Yo estoy en contra de ¡Viva la muerte! Es una antífrasis). Esos hombres crean la teoría de conjuntos, que es evidente: ¿cómo voy a decir que $2 + 2 = 4$? ¿Cómo 2 manzanas + 2 peras va a dar un 4 de características similares a 2 botellas y 2 cámaras de cine? El 4 tiene que ser diferente. La adición no puede ser más que un conjunto de n unidades de la misma secuencia más otro conjunto de n unidades de la misma secuencia. El gran Mandelbrot piensa en la fractura, piensa que es más racional fracturar y que no puedo llegar a conocer el volumen de tu oreja o el volumen de una montaña si no la fracturo en pedazos y que esos pedazos representan la verdad, el conjunto. En vista de lo cual los geopolíticos deciden fracturar el mundo. Y la Unión Soviética se convierte en una serie de países, como el país en que nació Stalin, Georgia.

La curiosidad por la ciencia parece una cosa de vanguardia, pero la ciencia no es vanguardia ni retaguardia. Cuando pienso que en España aún hoy no se puede hablar en ciertas universidades controladas por marxistas del «principio de indeterminación»... Hay que decir «principio de incertidumbre». Que es un error. Porque el principio es de indeterminación definitiva y absoluta. El otro día me dice alguien: «Sí, pero es que la mecánica cuántica, es que eso, claro, eso a ti te gusta porque eres un hombre de vanguardia». ¿Cosa moderna? ¡La mecánica cuántica es del siglo XIX! Por el principio de indeterminación ganó

Heisenberg el Premio Nobel el mes y el año de mi nacimiento, 1932. ¡Pues vaya vanguardia, vaya novedad! La verdadera novedad es Internet comparado con el volumen antiguo, el rollo de papiro, anterior al libro. En las bibliotecas antiguas había una primera fila de volúmenes de física y, para llamar a los que estaban más allá porque trataban de otros temas, los llamaron de metafísica. Pero hay algo más, según el doctor Faustroll de Jarry, es decir la patafísica: «¿Por qué no estudiar las excepciones?». Se trata una vez más del pensamiento de Tales de Mileto (si no se sabe el tamaño de la luna, no se sabe nada). La excepción. A uno de los sabios de Grecia, Bías, cuando le pidieron una frase famosa, escribió: «La mayoría es mala».

– *¿No está el arte contestatario condicionado, limitado en esencia por su propia naturaleza de contestación? La Gioconda de Duchamp o tu famoso soneto Cumatepán son respectivamente un comentario, crítico, genial, original, a la Mona Lisa de Da Vinci y al soneto clásico español, pero finalmente no dejan de ser más que simples comentarios a obras excelsas de la pintura y de la literatura. No se puede ser iconoclasta si no hay iconos que destruir, pero la obra contestataria necesita algo más que ser mera reacción contra el arte convencional. En otras palabras, el arte transgresor no es arte sólo por el hecho de ser transgresor. ¿Qué algo más necesita?*

FA: Pones el dedo en la llaga. No se puede imaginar que Marcel Duchamp hizo su *Fuente* o *Elle a chaud au cul* [L.H.O.O.Q.] con el deseo de destruir el arte precedente, ni que yo escribí ese soneto diciéndome «Me cargo el soneto». El mundo no es tan limitado como para tener que moverse a pasitos monótonos. Todo está ahí y podemos imaginar un soneto distinto, pero soneto. Tradición sin traición. La repetición es maravillosa.

Las autoridades españolas me contactan porque quieren dar un premio importante a Kundera. Me dicen el dinero que le van a dar, los homenajes que va a recibir, las personas que ya lo han recibido, etc. Hablo con Kundera y me dice que hay un detalle que no puede aceptar y es que hay que ir a recoger el premio. Cuelgo el teléfono y me siento orgulloso de tener un amigo capaz de decir «No, no quiero». Se lo cuento a Houellebecq y a mi mujer y dicen: «Es formidable. Eso quiere decir que siente respeto por ese premio». Y es cierto. Houellebecq ya no aceptaría premios porque ya no quiere que le vea nadie. Pero Kundera algo cree en los premios cuando quiere hacerlo de otra manera. Es lo mismo cuando hacemos arte: sea un borrón o un cuadro clásico, tradición sin traición.

– *Toda tu obra es disidencia. Siempre encuentra uno algo inaudito, inesperado, rompedor en ella. Es como cuando se mira por una esfera transparente y, reconociéndose la realidad, se*

aprecian deformaciones, sombras, colores y destellos fantásticos, oníricos, apocalípticos. El árbol cuajado de manos humanas agitando, el teléfono para llamar a los muertos, la máquina de fabricar lágrimas, y miles de otras imágenes impactantes, inolvidables que has creado, ¿son producto de una búsqueda, de un afán sistemático de romper, o te vienen solas, no puedes evitarlas?

FA: ¿Cómo se puede imaginar que eso se pueda programar? Viene solo. El que lo está haciendo tiene la impresión de que ha descubierto un diamante tan extraordinario que todo el mundo va a darse cuenta de ello. Es también un hecho erótico, con una fuerza enorme. Escribimos y, si al terminar una página o una escena, no estamos realmente excitados filosófica y pornográficamente, no tiene sentido.

– Cuando a principios de los años 60 llegaste al Surrealismo, ya crepuscular, el Santo Padre Breton te canonizó diciendo que tus poemas de *La piedra de la locura* eran la mejor poesía de su movimiento. ¿Por qué abandonaste el Surrealismo poco después?

FA: Topor, Jodorowsky yo llegamos al grupo surrealista en 1960 y nos fuimos, sin romper, cosa insólita, en el 63. Mis primeros poemas pánicos los publicó Breton en *La Brèche*. Formábamos un trío que Breton no se atrevió quizás a expulsar. La tertulia surrealista era el mejor lugar de París cuando se hablaba de literatura, de filosofía, de pintura. Durante esos tres años fui todos los días, menos los domingos, que no había. Acudí también al cenáculo de Nathalie Sarraute, de mucho calado, con gentes como Michel Butor, Sartre, Simone de Beauvoir, y sobre todo Jean-François Revel y el hijo de Tristan, Christophe Tzara. Ésos son los dos lugares que me han formado. Nos fuimos del grupo surrealista sin romper ni rasgar, como Stalin cuando dejó el seminario a los veintidós años, sin romper ni rasgar, por no disgustar a su madre. Y nos fuimos porque estábamos creando algo que nos parecía incompatible, el Pánico.

– ¿Qué es (o no es) el Pánico?

FA: El Pánico es uno de los pensamientos más luminosos de hoy, lo que Deleuze llama la herencia patológica y pánica de Heidegger. Es un concepto de la vida, un arte de vivir basado en dos pilares que explican el universo y el hombre: el azar (lo que hay hasta el presente) y la confusión (lo que hay a partir del presente). La frontera entre los dos, el presente, es un momento *insaisissable* [inaprehensible], lo que la mecánica cuántica o la astrofísica llaman Big-Bang, lo que nosotros llamamos el epifenómeno, no el fenómeno, no la causa que tiene un efecto, sino el epifenómeno, es decir la excepción. La confusión no puede sino ser hija del azar, y en ese intervalo entre las dos, en ese punto de ruptura entre

azar y confusión, pretérito y pasado, está la memoria. La memoria lo conforma todo. Todas las cualidades humanas pueden definirse y sólo pueden definirse por la memoria. ¿Qué es la inteligencia? El arte de servirse de la memoria. Nada más. Y la imaginación no es más que el arte de combinar los recuerdos. No puede ir más lejos. Incluso el amor no puede ir más allá de la memoria, no puede considerárselo sino la contemplación melancólica de nuestra propia memoria, la autoternura que nos provoca la propia memoria. Todo está en la memoria, ese instante inefable, rápido, ese microsegundo, ese Big-Bang que da lugar a la confusión. Llamo confusión —creo que fui el primero en hacerlo—, a lo que Sócrates, según Platón, llama ambigüedad, y también Cervantes y Shakespeare. A finales del XIX y en el XX empiezan a llamarlo indeterminación.

Hoy hay dos ramas en el Pánico: la de Jodorowsky, mágica, muy interesante, pero con la que yo no comulgo en absoluto, y la que yo llamaría científica, la mía. Jodorowsky dice: «Magia. Echemos magia a la cosa». La magia del tarot o la que permite curar. Pues cabe el curandero, el charlatán. Como Cristo. O como esa india que, cuando tienes un cáncer, abre con los dedos y saca el mal y lo echa al gato, y cierra y ya está, no hay cicatriz: es magia. Yo estoy más cerca del ajedrez que del tarot, más cerca de la biología molecular que de la magia. Hoy, como nos muestra la enfermedad de las vacas locas, es como si la ciencia nos dijera: «Lo que dijisteis en el 63 sobre la memoria, el azar y la confusión es lo que decimos ahora en la ciencia».

Schrödinger inventó una jaula con un gato dentro que estaba vivo y muerto al mismo tiempo. Los reaccionarios de la época, como Einstein y el duque de Broglie, se ofendieron: «¡No puede ser!». Pero los grandes físicos de la época lo demostraron. Aceptemos el Big-Bang, aceptemos la astrofísica, aceptemos que el gato esté vivo y esté muerto, aceptemos que una onda sea onda y al mismo tiempo cuerpo, es decir que tú seas tú y al mismo tiempo tu alma, aceptemos todo. Ése es mi Pánico.

La enfermedad de las vacas locas causa lesiones cerebrales visibles por rayos X. ¿Cuál es la causa? ¿La magia? Hasta ahora los agentes de las enfermedades, empezando por las que menciona el primer código de medicina, escrito en Babilonia, han ido disminuyendo de tamaño. Al principio la enfermedad la causaba una flecha o una piedra. Luego es el estafilococo, el bacilo y por fin el virus, cada vez más pequeño y más dañino. De pronto surge la enfermedad de las vacas locas, una enfermedad sin agente, indeterminada. La teoría de motivos de matemáticas, el Pánico científico aplicados a la biología molecular. Hay que hacer algo. Prusiner recibe el Nobel por descubrir una ramificación del código

genético que produce una proteína, el prión, que causaría la muerte. O sea, como si la policía dijera: «Un asesino está matando a tres personas cada día, pero no se alarmen: ya sabemos de qué color son sus guantes». No sabemos. No hay ninguna novedad. Volvemos a Tales de Mileto, a Sócrates, al comienzo, al maravilloso tiempo de Planck (el que precede el Big-Bang). Estamos pues entre el azar y la confusión, y no vemos más que los efectos a través de la memoria. No hay más que esas dos posibilidades: la magia de Jodorowsky o la biología molecular.

– O sea: vemos los efectos, no vemos la causa.

FA: Exactamente.

– A lo mejor es que no hay diferencia entre causa y efecto.

FA: Ésa es otra... Hay pensadores que lo tienen claro en el siglo XIX, sobre todo Augusto Comte, un pánico *avant la lettre*, como Robespierre. ¿Recuerdas lo que le hicieron a la princesa de Lambelle, camarera de María Antonieta? Los revolucionarios la cogen, le cortan la cabeza, que clavan en una pica, le arrancan el corazón y se lo comen frito. Uno de ellos le corta el coño y se lo pone por bigote. Entonces Robespierre ve que a la Revolución, que en ese momento se basa en dos pilares, libertad e igualdad, le falta algo: la religión. Y concibe un tercer pilar, la fraternidad como religión. Luego viene Augusto Comte, que cree que el mundo irá bien si se cree que todo efecto es hijo de una causa. Pero pronto descubre que algo falla, pues constata que la gente es mala, y no ve otra solución que la religión positivista. Hace poco estuve en la feria del libro de Porto Alegre y vi que en la bandera del Brasil hay unas palabras de Augusto Comte, cuya doctrina pervive en ese país. Como él, yo no puedo imaginar una sociedad sin religión. Sobre todo hoy, cuando veo la necesidad de la Virgen María y de Dios, aunque yo soy totalmente agnóstico, se trate de la Virgen María, de Jesús, de Dios, de Mahoma o del que fuere. Y eso que (aunque durante mucho tiempo lo tuve callado) a mí se me apareció la Virgen María, la de Murillo, o creí que se me apareció, que es lo mismo.

– ¿Y por eso consideras a Comte prepánico o protopánico?

FA: Yo lo considero el maestro primero de Houellebecq, que es una de las personas que más sufren hoy y que no tiene nada que ver con la imagen que nos hacemos de él.

– ¿La diferencia entre el Surrealismo y el Pánico se debe precisamente a la moral? ¿Es el Pánico menos transgresor que el Surrealismo, puesto que éste no cree en una moral y el Pánico sí?

FA: La diferencia que hay entre el Pánico y el Surrealismo es la que hay entre Platón y santo Tomás por un lado y Averroes y Maimónides por otro. La explosión se debe a Dadá. Como Averroes y como san Agustín, y no como Aristóteles, Dadá dice: «Creo porque es absurdo». Y también, como san Agustín: «Ama y haz lo que quieras». Tzara y sus amigos en ese año 1916, en el callejón del Espejo de Zurich, piensan que en arte y en amor todo es posible. Es el primer pilar. La gente dice: «Ah, lo que hacían era fornicar y sodomizarse como gatos». Era algo mucho más sencillo, pero mucho más fuerte. El segundo pilar, como corolario, era: la moral no existe. No se daban cuenta de que, sin moral, vas a matar al vecino. Creo que confundían moral con ética, aunque quizá yo confundo ética con moral. En fin, esos dos pilares son capitales.

Hay varias versiones del nacimiento de Dadá. Están desnudos en la cama los cuatro [Tristan Tzara, Max Ernst, Paul Éluard, Gala] y acaban de imaginar esa nueva filosofía. Pero no tienen nombre. Entonces Gala abre un diccionario y escoge al azar la primera palabra que aparece, *dada*. Pero Dominique Noguès, profesor en la Sorbona y premio Renaudot, cuenta una versión mucho más interesante, quizá también una leyenda. Aporta bastantes pruebas de que quien creó Dadá fue Lenin. Es cierto que Lenin y Tristan Tzara fueron vecinos en el bien llamado callejón del Espejo (las autoridades capitalistas suizas han puesto una gran placa a la memoria de Lenin, pero nada a Tristan Tzara) y que solían jugar al ajedrez. En francés Lenin sólo escribió un panfleto, *Por qué el Partido Socialista Suizo debe ir inmediatamente a la revolución* o algo así, y cotejando su letra con la del manifiesto Dadá, Noguès descubre que se parecen, pero no así la de Tristan Tzara.

Llegan a Dadá gentes como el secretario de Valéry, André Breton. Y entre todos organizan en la Sorbona [en 1921] el famoso proceso a Barrès, el gran prosista de la época. El presidente del tribunal es Breton, el abogado defensor Aragon, y el fiscal Soupault. Llamen de testigo a Tristan Tzara: «Señor Tristan Tzara, ¿qué dice usted de Maurice Barrès, a quien juzgamos por ser católico, de derechas y todo eso...». Dice el rumano: «Ni idea. Me la trae completamente floja». Breton, muy en su papel: «¿Cómo que se la trae floja? ¡Este Barrès es un hijoputa!». Y el dadaísta Tristan Tzara responde: «Petits salauds, grands salauds, nous sommes tous des salauds» («pequeños o grandes hijoputas, todos somos unos hijoputas»).

Breton adopta los dos pilares para el Surrealismo, pero con una diferencia: el que no los cumpla será expulsado *manu militari*. En cuanto al Pánico, seguimos a Dadá y al Surrealismo, pero estamos a favor de la moral.



«El gran cuadro del siglo XX» (óleo sobre lienzo, 195 cm x 130 cm) de S. M. Félez, croquis de F. Arrabal. Los personajes son Dalí, Ionesco, Nabokov, René Thom, Kafka, Beckett, Arrabal (Topor) Mishima, Kundera, Wittgenstein, Duchamp, Borges y Picasso.

En plural. Todos los pánicos somos pequeños o emigrantes y tememos que triunfen los boxeadores o los chuloputas disfrazados de anarquistas.

– *¿Qué eran los efímeros pánicos y su objetivo? ¿Simples pretextos para llamar la atención?*

FA: Repito que nunca quisimos llamar la atención. Hicimos efímeros pánicos, que luego los americanos llamaron *happening*, pero lo nuestro era distinto. Llevábamos al público a un lugar y le decíamos: «Esto es único. No va a suceder otra vez». Era fruto de unos ensayos y una preparación, ocurrían cosas que nos desbordaban, pero como nos desborda la vida. Y el objetivo era convertirse en insecto: el efímero es un insecto que nace por la mañana y muere al anochecer.

– *¿Se escribe siempre contra algo o contra alguien?*

FA: Se escribe para procurarse placer, aunque sólo sea genital. ¿Contra alguien? Sería indecente. Un año después de que el católico Althusser estrangulara a su mujer, judía, un periódico se quejaba de que, recluido en una casa de campo (nunca fue a la cárcel), le hubieran llevado los numerosos libros que tenía en París, pero no pensarán en hacerle unas estanterías. Quejarse es indecente. El victimismo es una de las cosas más molestas de hoy, y Sófocles ya lo puso bien de manifiesto. No puedo decirlo mejor que el *Edipo rey*.

– *Tú, que has hecho de tu vida un verdadero arte, o sea que eres inseparable de lo que escribes, ¿a veces te molesta ese peso que llevas encima, toda esa historia? Porque ya no tienes veinte años...*

FA: Los grandes dolores no van a cesar, pero la culpa no la tienen ni Bush ni Saddam. No la tiene nadie. No van a cesar.

– *Tu feracísima imaginación te ha llevado a ver acontecimientos que nadie podía columbrar, como la caída de ciertos mitos (aquellos que te adoraron por tu carta a Franco, te masacrarían por la que escribiste a los comunistas españoles), y a anticipar ideas, como la de los cuadros blancos en La ceremonia de la confusión (que tan bien ha desarrollado Yasmina Reza en Arte), o la antropofagia eucarística en El arquitecto y el emperador de Asiria, que han verificado recientemente dos señores alemanes, uno de ellos precisamente arquitecto. ¿Pura coincidencia o premonición poética, clarividencia?*

FA: No, no tengo clarividencia. Eso son cosas de Luce (mi mujer), que cree que veo las cosas, pero no las veo. Lo que ocurre es que son evidentes, cuestión de análisis. El otro día estaba aquí con Houellebecq y Christine Burgos, que le decía: «Pero hay algo genial... En *Plataforma*, usted ya describe cómo unos fanáticos islamistas matan a cien cristianos en un hotel». Se sorprende Houellebecq y dice: «¿A usted le parece eso una premonición? Pero si era evidente...».

– *Con tu vida y tu obra has demostrado que se puede ir más allá de los límites y prohibiciones establecidos, lo cual quiere decir que son arbitrarios y ficticios y que no hay que temerlos. Sin embargo, al cruzar la raya, ¿se pasa mal? ¿Qué pensabas aquellos cinco largos días que estuviste incomunicado en una celda de las Salesas en el verano del 67?*

FA: Fue enigmático porque no podía imaginar cuáles eran las razones de mi detención hasta que el comisario Yagüe informó a los periodistas. En realidad no sentí sufrimiento de ninguna clase, solamente expectación constante por saber qué hacía allí, por qué de pronto llegaba una caja llena de medicinas (que me enviaba mi hermana) y yo pensaba que me querían envenenar. Me parecía que era víctima de una especie de confabulación, que se repetía una vez más el drama de mi padre. Como en el ajedrez, la amenaza es peor que la ejecución de la amenaza. Cuando por fin dijeron: «Doce años de cárcel por insultos a la patria y seis meses por blasfemia», entonces pude respirar y la expectación dio cauce al sufrimiento.

– *¿Es cierto que tuviste una gata llamada Patra?*

FA: Nunca.

– *Cuando el juez te dio la palabra antes de pronunciar la sentencia dijiste: «Continuaré sirviendo al arte y a la literatura españolas con mis obras de poeta, es decir que continuaré defendiendo la libertad». Para atreverse a decir tal cosa en aquel momento y circunstancias hay que tener las cosas muy claras. ¿Sentías el ardor de Don Quijote lanzándose contra los molinos, la frialdad de Jesús declarándose divino, o temblabas de miedo por dentro?*

FA: La verdad es que temblaba de miedo, pero pensaba que aquello no se podía comparar con los diez minutos de mi padre el 17 julio del 36, y mucho menos con el momento de Jesucristo con sus compañeros en el Monte de los Olivos. Son cosas que siempre me han reprochado quienes me quieren. Y con razón. Por ejemplo, recuerdo uno de aquellos encuentros que solía organizar el Partido Comunista francés con tanto éxito (tenía una capacidad de maniobra y de organización extraordinaria). Fue en el Bosque de Vincennes y era para manifestarse por la paz, en realidad para condenar a los Estados Unidos y sus misiles. Fui con un amigo y llevábamos una gran pancarta que yo había hecho con una sábana, que decía «¡Viva la paz! ¡Abajo los misiles americanos y los misiles rusos! ¡Viva Rusia libre!». Había doscientas o trescientas mil personas y, ante el estupor de los que nos rodeaban, levantamos la pancarta. Imagínate. Al día siguiente estábamos en la portada de todos los periódicos, pero lo que no contaban es que casi no salimos vivos. Fue la policía del Partido Comunista quien logró sacarnos de allí, pues muchos pensaron que éramos agentes provocadores enviados por la CIA y que había que liquidarnos. Fue una tontería exponerse así. Y además, eso no tiene nada que ver con la literatura. Puedes ser un héroe, pero un pésimo escritor.

– Pero tu frase ante el juez pasará a la historia. Aparte la valentonada, es todo un programa, que has venido ejecutando con un rigor ejemplar: has sido y eres un poeta comprometido. Con tu obra y sobre todo con tus cartas a personajes como Franco, Fidel Castro o Aznar, te has erigido en conciencia de la sociedad. ¿Ha cambiado el mundo en estos cincuenta años gracias a lo que habéis hecho los artistas comprometidos como tú?

FA: Yo creo que siempre ha habido luchadores sin Dios ni amo, y ahora los sigue habiendo y se los sigue persiguiendo como antes. El propio Kundera ha sufrido y sufre una especie de boicot de la gente de bien por sus posiciones. No digamos Houellebecq. Yo molesté a mucha gente con mi carta a Castro y algunas puertas siguen cerradas. Ahora estarán ya casi todos de acuerdo, pero no en aquel momento. Algunos me llamaron llorando, pues yo representaba algo para ellos y de pronto atacaba a uno de sus ídolos. Afortunadamente nunca he militado en ningún partido. Un día Ionesco y yo estábamos pegando sellos para enviar cartas en defensa de un gran poeta cubano, muy antipático por cierto, Jorge Valls, que llevaba en la cárcel veintitrés años por delito de opinión, y entonces Ionesco se echa a reír y dice: «Es una lástima que no nos pague la CIA por lo menos una secretaria para pegar los sellos». Los que nos atacaban seguramente tenían secretaria y secretaria.

– Haya cambiado la sociedad por vuestra intervención o no, lo que sí es evidente que ha cambiado es el arte. ¿Qué diferencia ves tú entre lo que era arte marginal hace treinta o cuarenta años y lo que es hoy? ¿A qué puede llamarse marginal hoy?

FA: Hay dos formas de arte: el que tiene una gran aceptación, arte de categoría, y el de las catacumbas. Estamos viviendo un renacimiento artístico, filosófico, científico, pero los que están descubriendo cosas importantes están en las catacumbas.

– Hace doce años me decías que tu medio de expresión había sido la provocación, pero que últimamente practicabas la seducción, y es evidente que hay grandes diferencias entre tu teatro de los años cincuenta y sesenta y tu última obra, Carta de amor. El público aplaude en ambos casos, pero en aquéllas había sobre todo transgresión y en ésta hay sobre todo emoción, que es una forma de la seducción. ¿Por qué funciona la seducción?

FA: Seducción quiere decir cambiar de camino. Duce es el conductor y «seduce» el que hace llevar por otro camino. A mi ver el arte de la seducción es un arte irrepetible. Y no se sabe por qué. Hay obras que sedujeron desde el primer momento, como *Picnic* o *Fando y Lis*, y hay otras que yo creo que tienen la misma entidad, pero no funcionaron o sólo funcionaron en un país, como por ejemplo, *Por un negro asesinado*: es una obra que funciona en España, pero en ninguna otra parte. No se sabe por qué.

– ¿Ese paso de la provocación a la seducción ha significado tu abandono de la transgresión? ¿Tiene que ver con eso que llaman lo «políticamente correcto»? ¿O sigues siendo tan anti-conformista como siempre, pero te estás postmodernizando?

FA: No, lo que ocurre es que siempre he deseado que se me comprenda, y hay que andar como pisando huevos, pues a la menor salta la liebre. Tengo publicadas cosas que se han hecho, por ejemplo en Suiza, con un escándalo bárbaro, pero que si se hicieran en España o en Francia, como por ejemplo, *La loca risa de los liliputienses*, no se sabe qué ocurriría.

– Pero, por ejemplo, Carta de amor, ¿por qué funciona tan bien? Has puesto ahí todo el corazón, todo...

FA: Funciona bien porque es una obra de catarisis, porque es una obra inspirada por mi madre. Y también por esa Betty Bop que es María Jesús Valdés. Ahora funciona en Francia muy bien, la crítica está siendo muy buena. Creo que funciona bien porque estamos ante la obra de Guantánamo, la obra de Bagdad, de las Torres, de Afganistán, de ese conflicto, eterno conflicto. Ahora se

estrena también en Moscú y se puede imaginar que va a tener la misma acogida que tuvo en Israel. El problema es perder la memoria. En España no conocemos lo que fue la Guerra Civil. En el documental que hice para Antenne 2, para la serie *Envoyé spécial*, preguntaba a los niños: «¿Quién era Franco?» y respondían: «Un comunista». «¿Y quién ganó la guerra?». «Pues los socialistas». «¿Y el Rey?». «Pues un anarquista». Cosas así, cualquier cosa. Entonces imagínate lo que puede pensar un ciudadano de Israel o de Rumanía viendo esta obra. Yo creo que si funciona es por otros motivos, porque cuenta algo ancestral.

Debo añadir que, aunque en España se me considera sobre todo dramaturgo, hay otras dos cosas que para mí son capitales en la creación. Lo primero son las conferencias, que considero lo más importante de mi vida, pues no queda eco de ellas. Un avatar de la conferencia, la entrevista, es también muy enriquecedora y para mí tiene el mismo carácter que la poesía. Lo segundo son los libros de bibliófilo, es decir ediciones limitadísimas, de tres a noventa y nueve ejemplares, de libros de poesía mía ilustrada por grandes artistas. En esta especialidad soy el segundo del mundo por número de libros.

– ¿Te sigues sintiendo exiliado o desterrado?

FA: Yo siempre digo la broma esa de que estoy de paso, y es cierto que un poco de paso estoy. Pero lo que otros han llamado exilio, yo lo considero destierro. Y el destierro considerado como un enriquecimiento, para conquistar no glorieta sino gloria, como dice Teresa de Ávila a los once años, cuando su padre la sorprende llevando a su hermano hacia Francia.

En España actualmente estoy viviendo una especie de primavera constante, con premios y agasajos por todas partes. La gente me quiere demasiado, y una forma de cariño evidente es que ya no figuro como disidente. Frecuentemente se publican en España libros sobre la censura en tiempos de Franco o sobre los disidentes en tiempos de Franco o sobre los revolucionarios en tiempos de Franco, y el mayor homenaje que se me hace es no mencionarme. Una de las cosas por las que más protesté fue porque el último gobierno franquista me incluyera en la lista de los cinco enemigos públicos, junto a cuatro personas que fueron matarifes en el verdadero sentido de la palabra, gente con las manos llenas de sangre, como Carrillo, La Pasionaria, Líster y el Campesino. No dudo que esta gente pensaba que sus acciones eran por el bien de la humanidad, pero tenían las manos llenas de sangre. Yo nunca tuve que ver con eso y fue odioso meterme en tal rebaño. Ahora no se me incluye en la lista de «escritores españoles censurados». Formidable.

Pero hay un tema que me preocupa. Me gustaría que mi legado viajara y se quedara en España. He puesto

en manos de la Administración la posibilidad de hacerse gratuitamente con mis colecciones y, desde la socialista Alborch hasta los de hoy, todos han tenido muy buenas palabras, incluso públicas. Últimamente Castillo ha hecho manifestaciones aquí en París en el mismo sentido, pero no veo venir nada. Me temo que todo esto se disperse, como pasó con lo de Breton. Y lo lamento. La familia de Breton pasó 36 años en transacciones inútiles y yo llevo ya años.

– ¿Tú quieres que se quede en Madrid o tienes alguna preferencia?

FA: Yo lo que quiero es que tenga la posibilidad de competir con lo mejor que hay en España, que es el Museo Dalí. Pero lo de una fundación me da miedo, porque todas las fundaciones que veo son siempre para blanquear dinero, justificar salarios y cosas de ésas. Y si yo cedo lo que tengo, no es para nada de eso.

– Ya en 1966, en aquel famoso artículo que milagrosamente publicó ABC, decías que «las bases de la cultura española son la timidez, la incultura, el patrioterismo, la mediocridad y la ignorancia». Creo que te duele España y entiendo tus pataleros. Buscando explicaciones he encontrado las que Marañón da del exilio de Vives, pero que pueden aplicársete perfectamente: «La pasión desmesurada de su patria conduce a algunos hombres a la censura acre y al voluntario alejamiento», y añade: «La nostalgia impuesta es la forma más pura del patriotismo». ¿Estás de acuerdo?

FA: Sí, siempre. A veces salta la chispa y me pregunto como si fuera una mujer, como si fuera un hombre: ¿Por qué no me ha querido más? ¿por qué no me ha tratado menos mal?

– ¿Cómo ves la cultura actual? ¿Se ha cumplido la profecía de Wilde de que el arte rebelde no era más que una necesidad transitoria hacia el arte libre?

FA: Sí, pero eso es un pensamiento hegeliano, es imaginar que vamos progresando. Yo pienso, como el del aula de enfrente, como Schopenhauer, que estamos en un eterno retorno. Eso quiere decir que ese arte rebelde tiene que hacerse siempre. Si no, el sentimiento no va a cambiar. El otro día un chófer me hablaba y sin darse cuenta aludía al enigma de Edipo. Me decía que se cansaba y que necesitaba un bastón, y hablaba del niño. Creo que no solamente el chófer repite al niño, sino que todo se va repitiendo, y que no existen esas mamarrachadas que pensaba Hegel y piensan sus discípulos castristas... o castrados.

* Entrevista realizada por Póllux Hermúñez en París y Bruselas los días 3 y 15 de febrero de 2004. La transcripción completa, en la que el entrevistado aborda otros temas, puede consultarse en la versión electrónica de nuestra revista <http://www.fundaciónyuste.org/pliegos>.