

Análisis del pre-texto espectacular de la obra El Arquitecto y el Emperador de Asiria de Fernando Arrabal, Teatro Estable de la Universidad de Córdoba (TEUC), puesta en escena del 19 de junio de 1970

Mario Alberto Palasí

1. INTRODUCCIÓN

El arte moderno de los años 50 a los 70 provocó un salto muy grande, para anular esa mácula de apariencia que se le asignaba, utilizó el fragmento para intervenir la obra de arte, oponiéndose a ella como totalidad, y en contra de aquella organización que tiende a la apariencia, yendo hacia la muerte de ese tipo de texto, buscaban los artistas acercarse a la creación en su aspecto sagrado.

En 1959 Jean Luc Godard dirige *A bout de souffle*, película estandarte de la *nouvelle vague* francesa, en los EEUU el *Living Theatre* escenifica su obra *The connection*. Al año siguiente llegan a Europa noticias de los primeros *happenings* norteamericanos y de las pinturas antropométricas de Yves Klein; en este mismo año –1960– en Düsseldorf Joseph Beuys entra en contacto con el grupo Fluxus, en Liverpool; en 1963 acogerá la constitución de la Factory de Andy Warhol y la creación del *Open Theatre*. En estos años la expresión se manifiesta en una búsqueda de disonancia, una rebelión contra la apariencia y demuestra

la insatisfacción del arte consigo mismo. En ese contexto nace un peculiar movimiento de vanguardia: el grupo pánico. Fernando Arrabal mantendrá conexiones amistosas con Roland Topor y el chileno Alejandro Jodorowsky, en el Café de la Paix. Pronto las inquietudes artísticas de estos autores los llevan a proclamar el grupo burlesco. En febrero de 1962 se sustituyó el término burlesco por el de pánico, palabra que remite tanto al sentimiento de terror como al lascivo dios griego Pan. Jodorowsky en su obra *Hacia el efímero pánico o ¡Sacar el teatro del teatro!* (1965) presenta su teoría del teatro efímero y aporta nociones teóricas básicas de las puestas en escena de este teatro pánico (*Apuntes* N° 128: 110). El autor chileno, en consonancia con Antonin Artaud, expone que el teatro aún no ha hallado sus medios propios de expresión. Propone que lo que defina a la representación teatral sea lo efímero, la irrepetibilidad del acto escénico. Esa tendencia a la irrepetibilidad en el arte escénico responde a la búsqueda de lo sagrado y sublime de lo bello natural, promesa siempre imposible en el arte. Adorno expone

que:

Contaminar el arte con la revelación significaría repetir irreflexiblemente en la teoría su ineludible carácter de fetiche. Extirpar del arte la huella de la revelación lo degradaría a una repetición sin diferencias de lo que es (Adorno 1970: 145).

El Efímero persigue la destrucción del objeto artístico a fin de evitar la sacralización que lo fije y desvirtúe. La otra característica principal del Efímero es la improvisación, el partir de un guión base ensayado para, posteriormente, dar rienda suelta a una verdadera fiesta colectiva. La obra se propone fines imposibles, constantemente corre su sentido en pos de un ideal inalcanzable pero que es inevitable perseguirlo. Desde muchos autores se ha hablado del aspecto sagrado del arte, pero este aspecto es reducido siempre en última instancia a una unidad que lo mutila y lo detiene.

En 1966 Fernando Arrabal escribe *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, donde un personaje semisalvaje (el Arquitecto) y su “mentor”, un Emperador asirio caído del cielo en una isla desierta, intercambian personalidades y asumen roles, hasta que tras un juicio sumarásimos el Emperador pide al Arquitecto que lo devore a su muerte.

Cumplida la ceremonia, el Arquitecto se convierte en Emperador. Finalmente correrá asustado al ver caer desde el cielo un avión (es decir, vuelve la obra al inicio).

El Arquitecto y el Emperador de Asiria se presenta como una obra en construcción, en la que la obra civilizatoria occidental se va a cuestionar. Al comienzo se muestra con todo su esplendor dicha civilización, con los enunciados del Emperador y el nombramiento al salvaje de “Arquitecto de Asiria”; mientras que luego, en el transcurso de la obra de teatro, se observa la decadencia de la tarea civilizatoria, resolviéndose en la brutalidad a través del canibalismo, lo que permite mostrar la reproducción de modelos vacíos. Se observa claramente como esta acción propia de occidente es tomada para mostrar la apariencia estética y cultural frente a la emancipación del concepto de armonía, en rebelión con la apariencia, y que dicha apariencia lleva a la disolución y al fracaso, que está inserto en la estructura del sistema occidental. “La modernidad acaba rebelándose contra la apariencia de la apariencia de no ser apariencia” leemos en Adorno (1970:141).

En la ciudad de Córdoba, Argentina, el 19 de junio de 1970 se estrena esta obra realizada por el Teatro Estable de la Universidad de Córdoba (TEUC), elenco teatral universitario integrado por egresados del Departamento de

Arte Escénica, en un contexto histórico muy significativo. Existía en ese momento una contradicción relevante entre lo que pasaba en las calles, tomadas por el espíritu obrero e intelectual, en choque con el gobierno, militar y conservador. Así el 29 de mayo de 1969 se había producido el “Cordobazo”, revuelta de estudiantes y obreros (concomitantes con las revueltas estudiantiles de 1968 en el ámbito internacional), que se dan durante el gobierno de un régimen militar autodenominado Revolución Argentina, presidido por el General Juan Carlos Onganía, a partir de cuya política económica se implementaron una serie de medidas a fin de abrir los mercados internos a los monopolios internacionales, se desactivó la Comisión del Salario mínimo, vital y móvil y se congelaron la mayoría de las remuneraciones. Se buscó suspender el sábado inglés, único día en que la jornada laboral se reducía a la mitad. Se impuso el arbitraje obligatorio en los conflictos laborales y una ley de represión automática para huelgas y conflictos sindicales. Asimismo se intervinieron gran cantidad de sindicatos suspendiéndose sus personerías gremiales. En tanto, a fines de los 60 en Córdoba crecían peligrosamente las tensiones sociales: los estudiantes universitarios participaban activamente en la

vida política en articulación con los sectores obrero e intelectuales de izquierda. Los sindicatos de izquierda SITRAC-SITRAM (Sindicato de Trabajadores de Concord, Sindicato de trabajadores de Materfer) de la empresa automotriz FIAT, verdaderos sindicatos clasistas, exigían la ruptura con el FMI, la expropiación de los monopolios, la suspensión del pago de la deuda externa, el fin de la hegemonía de la burocracia sindical y que el control de las fábricas estuvieran en manos de los obreros.

En el ámbito del Departamento de Teatro de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, a fines del 69, se vive una crisis ideológica que provoca la retirada del TEUC de María Escudero (docente responsable de su conformación y administración). Asimismo, como otros trabajos del equipo de investigación lo muestran, un grupo importante de alumnos se alejan de la institución y con la docente – alejada por sumario de su cargo– forma el grupo independiente Libre Teatro Libre (LTL), y a partir de acciones de protesta y puestas en escena, reclaman mayor libertad de expresión y pedagógica con un fuerte “... cuestionamiento a la academia y a la institución teatro proponiendo, además, la ruptura con el texto, con el autor y con los roles inamovibles (Musitano, 2002: 135).

La representación del *El Arquitecto y el*

Emperador de Asiria en este contexto adquiere un valor agregado que analizamos teniendo en cuenta algunos pensamientos sobre el arte moderno de la “última gran” *Teoría Estética* de Theodor Adorno. En primer término, se pensará en posibles conexiones entre el texto y el espíritu de cambio que impulsaban tanto las nuevas posturas filosóficas en arte como los procesos de cambio históricos en la región.

2. El texto pánico y la a-puesta del TEUC

Vale aclarar que se trabajará con el texto que usara el elenco en la puesta en escena de la obra. Este texto pre-espectacular de Arrabal es actualizado por el elenco para lograr un mayor acercamiento a los espectadores: “Se observa el uso de insultos, típicos del habla argentina, que unen lo afectivo y apelativo” (Musitano 2010: 2). Los integrantes del TEUC hicieron suyo el texto y lo modificaron en consonancia con sus sentires y vida en sociedad, provocando una traslación del “sentido pánico” a este punto mediterráneo y cordobés. Con Deleuze y Guattari (1988) decimos que la función-lenguaje es transmisión de consignas y las consignas remiten a agenciamientos, del mismo modo que los agenciamientos

remiten a las transformaciones incorporales que constituyen las variables de la función. Es decir que las circunstancias o variables son grados de desterritorialización que interviene los contenidos, no para representarlos sino anticiparlos, retrogradarlos, frenarlos o precipitarlos, unirlos o separarlos, dividirlos de otra forma, etcétera. Entonces se concluye que todo sistema (en este caso el texto como obra dramática, preliminar a la puesta en escena) está en variación, y se define no por sus constantes y su homogeneidad, sino, al contrario, por una variabilidad que tiene como característica ser inmanente y continua.

Por otro lado, el texto en una conceptualización amplia pertenece al teatro del absurdo, pues Adorno cuando hace un análisis de la obra de Beckett proclama que son absurdas “... no por la ausencia de sentido sino en tanto que discusión del sentido” (1970: 207). Pensemos que en el contexto histórico nacional descripto se intentaba, desde diferentes lugares, ya sea con participación directa en las acciones políticas o desde una actitud netamente intelectual, una respuesta sobre el sentido de los hechos. Se intentaba encontrar guías de acción ante el sin sentido de los poderes frente a las necesidades. En esa búsqueda las contradicciones entre los activistas políticos y los intelectuales se entendía como un gran déficit en el sentido general, la civilización

occidental, sus sistemas de gobierno y sus creencias se encontraban en un jaque profundo. Algunas manifestaciones artísticas minaban el sentido para poner a la vista las ironías y fracasos de la sociedad occidental. El teatro del absurdo, el teatro de la crueldad, el teatro pánico o la teoría de Marcuse, estaban en verdadera consonancia con este accionar. La fragmentación de la cultura provocaba verdadera duda y discusión sobre el sentido de los poderes, motivando a través de ironías y metáforas otras significaciones y produciendo siempre un corrimiento del sentido artístico. El hecho era provocar puntos de quiebre, golpes a la razón que permitieran develar la falta de sentido de esa civilización occidental.

Y de todas maneras el arte, en este caso el teatro pánico, nunca se puede sustraer a la sugestión de sentido en medio de lo que no tiene sentido. Surge así, proveniente de las artes visuales un nuevo concepto que viene de la vanguardia dadaísta y surrealista y es el montaje, funcionamiento que desordena y desarma la unidad, para establecer otra unidad, en tanto que algo más que un principio formal. El teatro del absurdo produce montaje de significantes, proponiendo diferentes situaciones que tienen una logicidad en lo natural cotidiano dentro de otra logicidad estética, que se presenta aparentemente sin sentido,

mostrando un verdadero corrimiento del sentido establecido. Tengamos en cuenta, además que dentro de las características de este tipo del teatro, el pánico, definido como "... un ritual efímero en donde la violencia es necesaria para liberar al hombre de sus modales cotidianos y desarrollar la totalidad de su ser" (*Apuntes* N° 128: 111), hay un condimento necesario, este corrimiento del sentido tiene el objetivo de golpear en las vísceras y llevar a la provocación. Tiene que ser la peste que roa el cuerpo y el organismo, como diría Artaud.

Otra característica a considerar en el hecho estético es que *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* se produce en la ciudad de Córdoba, ciudad mediterránea movilizada por un contexto revolucionario, social y político. Y que los entrecruzamientos dispares de significados y significantes producen otro tipo de signos diferentes, por lo que el corrimiento de sentido se duplica nuevamente. A partir de los años 60 el montaje en todos los niveles, como lucha sin cuartel contra la *apariencia*, admite la fractura como forma de ser. La Córdoba teatral de fines de los 60 no estaba exenta de estos movimientos, ante un país fracturado era necesario incrementar la fractura para provocar cambios en las mentes. Las obras de una violencia fragmentaria proponían el sin sentido que mostraban las desigualdades occidentales, y capitalistas.

Mas precisamente, teniendo en cuenta la obra que nos ocupa, se observa esta intención de ruptura con personajes que cambian de roles continuamente y que son fragmentos impetuosos que traducen una sociedad injusta, en constantes cambios. Estos personajes son aguijones contra un mundo pacato e irreflexivo que permitía gobiernos totalitarios, a los que los grupos intelectuales y de artistas debían resistir.

EMP/: Cómo? No estás bautizado? Hereje! Corres hacia tu perdición. Durante toda la eternidad te asarán día y noche, y elegirán a las más bella diablesas para excitarte, pero ellas te meterán hierros al rojo en el culo (TEUC, 1970).

Entonces qué mejor para resistir que mostrar el sin sentido en un texto dramático fragmentario, permitir a los personajes la conversión de distintos roles, tanto los que propone el autor, como las modificaciones que propone el grupo de creación, teniendo en cuenta la realidad de la región.

Una realidad sin sentido siempre tenderá a la búsqueda de sentido, el ser humano como constructor ansía completar su vida, su sociedad para armarse, algo totalmente ilusorio que, muchas veces se substituye con lo divino que le daría sentido a todo esto, pero el hombre siempre espera armar una

totalidad que lo sostenga, por este motivo, en muchas obras de teatro de esta época, la espera surge como común denominador: podríamos hablar de una espera “congénita”, la espera de alguien o algo que produzca el sentido y evite ese salto inevitable al vacío. En esa línea, una de las obras de teatro emblemáticas que se ha transformado en un paradigma de la relación ‘búsqueda de sentido y espera’ es *Esperando a Godot* escrita por Samuel Beckett, a fin de los 40. En el *Arquitecto y el Emperador de Asiria*, también se espera un cambio que salve a los personajes, pero en este caso, la espera es tomada con ironía, la civilización salvará al Arquitecto, la civilización lo volverá ‘humano’ y lo sacará de la brutalidad roussoniana. ¡Qué parecido con las pretendidas sentencias mesiánicas de los gobiernos militares que gobernaron nuestro país! Ante el sufrimiento real el TEUC con la puesta en escena de Arrabal antepone a la vida estos personajes absurdos, un Arquitecto inocente cercano a lo *bello natural* ideal, que corre montañas con sus órdenes, o hace el día o la noche a su voluntad, un Emperador que cree en la promesa civilizatoria como la única salvadora y que subyuga al primer hombre de esas tierras. Ya no es más la promesa de salvación a través de la contemplación, ahora nos encontramos ante lo ridículo de esa contemplación, ante los avatares del poder, y

ante nosotros este nuevo Ubu Rey se hace presente, es un triste y salvaje civilizado. Así el Emperador recuerda esa vida de opulencia exagerada, esa promesa de la civilización, esa promesa que todos proclamaban en esos tiempos turbulentos.

EMP/: ... Mi vida: Yo me levantaba con las primeras luces de la aurora. Todas las iglesias, todas las sinagogas, todos los templos, hacían sonar sus trompetas. Mi padre venía a despertarme, seguido por un regimiento de violinistas. Ah, la música! Algún día te voy a explicar lo que es la música! Qué maravilla! (TEUC, 1970)

O...

EMP/: ... La Filosofía! Qué maravilla! Algún día te enseñaré esa maravilla humana. Ese divino fruto de la Civilización...(TEUC, 1970).

La sorna se hace presente, a través de la ironía, de los conceptos occidentales tradicionales, el humor emerge desde el lugar común que todo el país, aparentemente, proclama: el orden que permitiría establecer la armonía “natural” entre los hombres. Eso natural, que aún nadie comprende, parece ser comprendido por los personajes en un comienzo, pero que luego se des-configura

en los vicios que salpican lo ideal y trascendente de la civilización. Como si se objetualizaran a propósito las consignas del momento histórico argentino en cuanto al “orden natural” y esto permitiera la ridiculización de lo que se llama “natural” o el “orden natural de las cosas”. “La copia de lo bello natural es una tautología que, al objetualizar lo que aparece, al mismo tiempo lo elimina” (Adorno, 1970: 95). Entonces, la sociedad a través de la propia experiencia establece esquemas de percepción que mediante contraste y semejanza conforma qué es lo natural, qué es lo bello, qué es lo justo, en suma... qué es lo beneficioso. En la obra de Arrabal puesta en escena por el TEUC todo lo establecido está en ruinas, es vicioso y tristemente perdido.

EMP/: ... A menudo pasábamos toda la tarde peleándonos. No, ella no me quería como cuando y era chico. En realidad, me odiaba. No, mi mujer me quería de verdad. ¿Amigos? Y sí, tuve... pero, evidentemente ellos me envidiaban. Estaban celosos de mí... (TEUC, 1970)

El orden natural/social es transgredido de forma violenta y con un humor crudo. La violencia ritual de la obra tiene que ver siempre con lo erótico y la violación. Las circunstancias que se vivían en el país en esa

época provocó que se emprendiera/comprendiera –a través de un grupo con las características del TEUC– la desterritorialización del texto de Arrabal, produciendo una transfiguración argentina, y, si se quiere, a la cordobesa, poniendo acentos en las relaciones transformistas del cuerpo y sus transgresiones. La travestización, el parto y el canibalismo final son objetivaciones violentas, puestas en una escena cercana al público, en violencia y convivio. El erotismo y el desorden que crea es respuesta violenta a la violencia de la vida timorata que prevalecía en la sociedad permitiendo que la opresión del mandato de orden llevara a represiones que se intensificaron años más tarde. Una de las escenas que clarifican este punto es cuando en un largo monólogo el Emperador va colocándose prendas femeninas en una lenta transformación hacia una monja que ante un *flipper*, (uno de los primeros juegos electrónicos), mediante una puntuación que el personaje ha fijado, quiere comprobar la existencia de dios. Esta escena es violenta, erótica y con mucho suspenso, al momento de llegar a la puntuación propuesta para saber si dios existe, un último accidente impide dicha comprobación y, súbitamente, la monja se encuentra embarazada, parturienta y tiene a su hijo, el resultado de la herejía. Más tarde, en el final de la obra, el

canibalismo dará a los espectadores un golpe erótico más fuerte muy acertado de la obra, y será mediante la transformación, la pérdida de la ingenuidad y de la identidad del Arquitecto. La violación ha sido consumada, como las permanentes violaciones a los ciudadanos cometidas en esos años.

ARQ/: ... Una nueva vida empieza para mi. Olvido todo el pasado. O mejor. Olvido todo el pasado pero para tenerlo más presente en el espíritu. Para no volver a caer en mis errores pasados. Nada de sensiblería ni una lágrima por los demás. Sereno. Tranquilo. Feliz. Sin complicaciones. Sin sujeciones. Estudiaré y llegaré a descubrir el movimiento perpetuo. Yo solo. Voy a ser el primero, el único, el mejor. Deberé tener cuidado de que nadie me vea. Escondido día y noche. Y nada de fuego (TEUC, 1970).

Escandalosa es la obra en varios momentos, muestra su espíritu transgresor y predictivo. Quizá estas palabras del Arquitecto luego de comer al Emperador grafican de manera contundente el olvido y el desinterés por el pasado hacia un futuro irreflexivo y violento que viviríamos en los años siguientes en nuestro país. El TEUC produjo una intervención del contenido de la obra realizando su propia resignificación tanto a partir de impactos incorporales –o mejor,

puede decirse, inconscientes— provenientes de una realidad social y política que movilizaba de una u otra forma a toda la sociedad. Respondió a la falta de sentido intensificando el sin sentido, y poniéndolo en discusión vaticinando, además, sin quererlo seguramente, una época oscura en la Argentina.

3. A modo de conclusión

El texto pre-espectacular de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* de Fernando Arrabal, utilizado por el TEUC para el estreno del 19 de junio de 1970, es un claro ejemplo del estatuto del arte moderno. En este trabajo se expusieron dos características relevantes que muestra claramente el texto pre-espectacular usado por el elenco. En primer lugar, la discusión sobre el sentido en tanto que la emancipación de la obra respecto de su sentido tiene contundencia estéticamente, ya que proclama la carencia de sentido como su sentido (Adorno 1970: 207). Las obras que niegan el sentido están desordenadas también en su unidad: esta es la función del montaje, que desautoriza la unidad y al mismo tiempo produce unidad en tanto que principio compositivo/ dissociativo. Permitiendo de esta manera corrimientos y diferentes

significaciones que impactan o conmueven a los sujetos. Estas transformaciones no esenciales, componen constelaciones mínimas acerca de los pensamientos sobre el hombre y sobre lo que se ha construido culturalmente como lo “natural”. En segundo lugar, podría pensarse que la obra se realiza con dos fuentes “energéticas” en su proceso: una, la espera de lo inalcanzable, con una fuerte ironía sobre eso que salvaría, debido a que el humor deviene de mostrar a un dios (la civilización) como algo ridículo y que no va a cumplir nada de lo que promete. Otra, el erotismo como el puño que va a pegar sobre lo más íntimo y tabú en ese momento de nuestra historia. En el teatro pánico, similar a lo que sucede con el teatro de la crueldad, se propone destacar lo efímero ante una sociedad en crisis de valores, utilizando algo cercano y propio de las ceremonias rituales, para ello el actor conmueve y provoca a partir de un texto cargado de ese erotismo brutal, que se considera la fibra menos explorada del humano.

ARQ/: ...Comeré tu cadáver vestido como tu madre, y después remaré hacia otras islas en mi piragua! ... Me voy a comer tu cerebro con todo el ácido nuclear que contiene! ... Gracias a tu ácido nuclear seré el dueño de tu memoria, de tus sueños, también de tus pensamientos... Y

ahora ya que nadie me oye: Viva yo! Viva yo! Viva yoooo... (TEUC, 1970)

mesetas, capitalismo y esquizofrenia. Pre-textos. 2006.

FLORIA, Carlos y GARCÍA BELSUNCE, César. *Historia de los argentinos*, Tomo II. Larousse. 1992.

BIBLIOGRAFIA

MUSITANO, Adriana. *Risas y aire fresco en la Córdoba de los '70. Teatro, humor y política*. Comunicación Científica. 2010. Publicado en 2017. E- Book *Nuevo teatro cordobés*. Córdoba, Editorial de FFyH. UNC. En prensa.

GARCIA, Angélica. 2005. “Alejandro Jodorowsky, el teatro fuera del teatro”, en Revista *Apuntes de Teatro* N° 128. Pp. 109-116. Chile, Universidad Católica.

CANTALAPIEDRA, Fernando; MONREAL Francisco. *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*. Ed. Reichenberger, Kassel (Alemania). 1997.

ARRABAL, Fernando, *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, Texto pre-espectacular utilizado por el Elenco de Teatro de la Universidad de Córdoba, TEUC, 1970.

— Programa de mano del estreno de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. TEUC, Departamento de Teatro de la Escuela de Artes de la UNC. 1970.

ADORNO, Th. W. *Teoría Estética*, en *Obra completa*, Tomo 7. Ediciones Akal, S. A. 2004.

ZAGA, Nora y MUSITANO, Adriana. “Córdoba, 1965 – 1975. Identidad y vida institucional. Teatro, enseñanza y profesionalismo”. Revista *Publicación de CIFYH*. Centro de Investigaciones Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC. N° 2. Pp. 131- 146. 2002.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. “Postulados de la Lingüística”, de *Mil*