

Mitos españoles en el teatro francés de vanguardia: Fernando Arrabal o la poética del exilio

Domingo PUJANTE GONZÁLEZ
Universitat de València

“Me cago en Dios, en la Patria y en todo lo demás”. Esta dedicatoria “blasfema y pánica” que Fernando Arrabal firma a Antonio, un muchacho que así se lo pide el 19 de julio de 1967 en las desaparecidas Galerías Preciados de Madrid –ciudad fantasma que aparece de forma obsesiva en la obra *En la cuerda floja*–, hizo que cuatro policías con pistola se presentaran al día siguiente en su hotel de la Manga del Mar Menor en Murcia, lo detuvieran y lo encarcelaran como personaje peligroso para el Antiguo Régimen, acusado de ofensas no se sabe si a la Patria o a la Patra –la gata que Arrabal tenía en París, como argumentará su abogado– y solicitando el fiscal 12 años de prisión.

Y aunque fue liberado tras una protesta venida esencialmente de Francia –salvo Camilo José Cela y Vicente Aleixandre en España– a la cabeza de la cual se encontraba su amigo Samuel Beckett, se le prohibió posteriormente la vuelta a nuestro país por razones políticas con las que no tenía nada que ver. Pocos meses faltaban para que se produjeran los movimientos estudiantiles de ese mítico mayo del 68 en los que el autor participará activamente con sus escritos. Ambos acontecimientos marcarán sus obras posteriores.

Beckett escribía a mano en su defensa la siguiente misiva dos meses después de su detención: “[el tribunal] va a juzgar a un escritor español que en el breve espacio de diez años se ha izado en la primera fila de los dramaturgos de hoy y ello por la fuerza de un talento profundamente español. En todas partes donde se representan sus obras, y se representan en todas partes, España está presente. Ante este pasado, ya envidiable, invito al tribunal a reflexionar antes de emitir su juicio¹” (Glibota, 1993: 195).

Las relaciones que Arrabal ha tejido con España siempre han sido ambiguas y ambivalentes, como con su propia madre, ambas figuras, convertidas en gigantas, adquieren sin duda en su obra un tratamiento mítico. En numerosas entrevistas, una de las últimas publicada en el suplemento *El Semanal* el pasado 17 de septiembre de 2005, con motivo de su reciente condecoración en Francia como miembro de la Legión de Honor y la preparación de su octava película titulada –¿alguien lo adivina?– *Yo*, retoma bajo abierta carcajada el sambenito que siempre se le ha colgado de “típicamente español”.

Sin embargo a la pregunta de si sabemos verdaderamente quién es Arrabal, el autor responde que es ligeramente famoso pero “completamente desconocido en España” pues se insiste en aspectos relacionados con el “escándalo y la provocación” y se deja de lado su verdadera actividad creadora. Y ante la pregunta de si regresará a España –que es como decir a Ítaca– responde que “el forastero es siempre como un diablo. Hay algo amoroso que se crea en torno a él. Por eso soy tan conocido y al

¹ Este texto aparece reproducido en distintos estudios sobre el autor. Véase por ejemplo GLIBOTA Ante (1993). Todas las citas francesas incluidas en mi trabajo son traducciones mías.

mismo tiempo tan terriblemente desconocido. Se cumplen ahora, el día 11 de diciembre, 50 años de estancia en París. Pero estoy de paso. Con las maletas hechas. Aunque, claro, son unas maletas enormes”.

Arrabal se siente un desterrado porque, según argumenta, no se puede decir que fuese un emigrante económico, un exiliado. También se subleva contra la idea extendida de una cierta apropiación por parte de Francia de literatos y artistas extranjeros que se vieron obligados a exiliarse al país vecino, como él mismo, Luis Buñuel, Joan Miró o Pablo Picasso entre otros: “jamás ha habido un francés que haya dicho que Picasso era francés. Para los franceses yo soy símbolo de España”.

Sin embargo, no sé si Arrabal tiene en mente que el artículo firmado por él y publicado, aunque parezca mentira, el 4 de noviembre de 1966 por ABC titulado “Una ópera pánica”, hablaba de todos ellos diciendo que se los rechazó, se los silenció y se los insultó. En el mejor de los casos se los “tachó de afrancesados, de europeizantes y de renegados” y precisa, “la sociedad española desprecia a sus mejores miembros, o les hace la vida imposible hasta abocarles a la emigración, para más tarde reivindicarles... demasiado tarde; cuando ya los laureles internacionales son una garantía suficiente”. Y es que, prosigue, “las bases de la sociedad española son la timidez, la incultura, el patriotismo, la mediocridad y la ignorancia”. Las réplicas virulentas no se harían esperar: “hombrecillo”, “tipejo apátrida”, “pajarraco”, serán los adjetivos más suaves, “solemne mamarracho” que, en palabras de la revista *Primer Acto*, “explota en Francia toda una veta pintoresquista de español perseguido, incomprendido, ibérico y oscuramente genial” (Torres, 1997: 2130).

Quisiera precisar, antes de introducirme en los vericuetos de mi estudio, que tomaré el término *mito* en el sentido originario griego de palabra o relato que evoca una ficción o fabulación frente a *logos* o discurso asociado a la razón. En este sentido el mito comportaría una parte sagrada, sobrenatural y misteriosa.

En mi trabajo vincularé por tanto dicho concepto a las referencias religiosas – Dios– e históricas –la Patria– como elementos originarios de los que el autor intenta desprenderse, que desencadenan la creación catártica o terapéutica y que, a modo de *leitmotif*, aparecen de manera recurrente en su teatro, para demostrar que, como todo mito, dichas constantes basadas en las vivencias del autor estrechamente vinculadas a su experiencia traumática durante su infancia, su adolescencia y su juventud en España, atraen la parte irracional del pensamiento humano, sobrepasando la anécdota y representando emociones o problemas que trascienden fronteras, edades y culturas. Por otra parte y debido a la extensísima obra del autor me referiré básicamente a las obras escritas o inspiradas en su experiencia en prisión derivada de la famosa dedicatoria pánica y concretamente a su séptimo volumen de teatro publicado por Christian Bourgois en 1969 bajo el título de *Théâtre de guérilla* que engloba las obras: *L'aurore rouge et noire* y ...*Et ils passèrent des menottes aux fleurs*.

Conviene recordar que las relaciones de Arrabal con la vanguardia francesa siempre han sido igualmente ambiguas. Alude a menudo a sus participaciones diarias durante tres años en las tertulias de André Breton y de Nathalie Sarraute –“de las que siempre salía algún manifiesto que firmábamos todos”– para corroborar su idea de que “las vanguardias murieron el mismo día en que nacieron” y que “ya Baudelaire repudió el término cuando se aplicó a su obra esa palabra infame de origen militar”. Se esfuerza pues por distanciarse al Pánico, que crea en 1962 junto a Roland Topor y Alexandro

Jodorowsky, de los demás grupos y movimientos coetáneos de los que realmente se nutre y por demostrar que éste tronca con toda una concepción artística y conceptual que encontraría su germen en el barroco español.

Sin embargo es consciente de su absoluta modernidad. Así frente a los juicios de valor se defiende sosteniendo que la confusión, la ambigüedad, la indeterminación y el caos no son provocados, porque el movimiento pánico nunca creó la confusión, ya estaba ahí. “Yo nunca concebí mis obras –sostiene– con la intención de provocar, sino como un acto de amor, pues los pilares de la modernidad son siempre los mismos, desde el dadaísmo hasta el teatro pánico: la moral no existe y en el arte y en el amor todo es posible²”.

Defiende de este modo, tanto en la historia como en el arte, una repetición sin fin, un eterno retorno –idea mítica ampliamente desarrollada por Mircea Eliade–, por lo que, preguntado Arrabal por si hay en estos momentos algún movimiento universal en las artes, el autor responde “el de siempre: el que impone su orden conformista y diaboliza a rebeldes e insumisos³”.

Los pánicos, al igual que otros tantos autores sucesores de Antonin Artaud, considerarán la crueldad como principio estético de sus obras. El teatro de Arrabal, que parece surgir del vómito provocado por la ingesta filial de Saturno retratado por Goya – personaje por lo demás de su obra *Una naranja sobre el monte de Venus*–, se insertaría dentro de lo que Benjamin Crémieux califica de “teatro de la virulencia” (Sawecka, 1996: 25), ya que, como Eugène Ionesco afirmaba en su *Journal en miettes* “la condición humana es inadmisibile” (Ionesco, 1967: 32). Y es que la mítica crueldad del destino, actualizada en ritos antropófagos, sólo se puede comparar con la “propia maldad del hombre” (Lioure, 1979: 143), una crueldad humana que Michel de Ghelderode, el gran dramaturgo belga de lo corporal, igualmente imbuido por una idea mítica, grotesca y negra de España, calificaba como “eterna y soberana” (Beyen, 1974: 103).

No menos optimista es Arrabal cuando afirma que “la sociedad, tal como es ahora, es una catástrofe. Piensa también en quién está escribiendo, una persona que ha vivido en España, que se ha educado allí. Por eso reflejo la situación del país” (Isasi, 1974: 240). Quisiera dejar claro sin embargo que no preconizo una lectura social o política de la obra de Arrabal, aunque su proyecto vital está unido de modo inextricable a su producción literaria. Ahora bien los comentarios que siguen serán muy valiosos para comprender el contexto personal en el que germina la obra arrabaliana, un autor que llega a París con un bagaje afectivo altamente traumático, fruto de una dictadura moral y política.

El propio autor justifica una visión social de su obra y se presenta a menudo como un testigo de una época fundamental en la historia, no sólo de España sino de Europa en el siglo pasado. Todas sus obras son fruto directo de estas vivencias y especialmente todas las anteriores a la creación del Pánico, escritas la mayoría en su

² *La Opinión*, Viernes 3 de diciembre de 1999. Conferencia del 2 de diciembre en Murcia durante el Congreso Internacional “Teatro y referentes sagrados: de Michel de Ghelderode a Fernando Arrabal”. Recogida igualmente en <http://www.arrabal.org/murcia7.html>

³ ESTEBAN Javier, “Fernando Arrabal por la gracia de Dios”. *Generación XXI*. Seminario Interactivo Universitario. Información disponible igualmente en <http://www.arrabal.org/new195.html> y <http://www.generacionxxi.com/arrabal.htm>

período de convalecencia tras su operación pulmonar fruto de una tuberculosis arrastrada de allende los Pirineos: *Pic-Nic*, *El triciclo*, *Fando y Lis*, *Ceremonia por un negro asesinado*, *El laberinto*, *Los dos verdugos*, *Oración*, *El cementerio de automóviles*, *Concierto en un huevo*, *Guernica* y *La bicicleta del condenado*. Ángel Berenguer señala a este respecto que su primer exilio es por tanto un exilio “fisiológico” debido a las consecuencias de la guerra civil. Este exilio se convertirá poco a poco en “estético” (Berenguer, 1977: 13-34), en el sentido de una reacción contra la literatura de manos atadas que se hacía en aquel entonces en España⁴.

No obstante, en estas primeras obras encontramos ya, tanto estructuralmente como temáticamente, muchos de los elementos que se verán desarrollados durante la época pánica; obras en las que el autor nos presenta universos circulares y cerrados desde el punto de vista del espacio, donde pululan personajes rodeados de objetos degradados y situados en un tiempo presente. Se trata de unos entes de ficción dotados de un lenguaje imperfecto –que recuerda continuamente el ludismo infantil– y que reaccionan bruscamente ante el mundo exterior; lo que pone de manifiesto su extrañeza –por no decir alienación– y lejanía del mundo que les viene dado como *real*.

El personaje de Lis de *Fando et Lis* que aparece por lo demás con diferentes deformaciones gráficas en toda su producción: Lys (*Ars Amandi*), Liska (*Una tortuga llamada Dostoievsky*), Lia (*La aurora roja y negra*), Lois (*Una naranja sobre el monte de Venus*), Laïs (*El jardín de las delicias*), Li (*Concierto en un huevo*), Arlys, Syl, etc., está directamente inspirado en la esposa del autor, Luce. Esta anécdota sobre el nombre de su compañera no deja de ser a la vez entrañable y significativa para comprender el sentimiento de extrañeza o extranjería que sienten el autor y sus personajes.

Es sabido que algunos hispanohablantes tienen dificultades para pronunciar la *u* francesa, sonido situado entre la *u* y la *i* españolas, pero mucho más próximo a esta última para un oído inexperto. Arrabal, a su llegada a París, posee un fuerte acento español y llama a esta estudiante de literatura española Lis en vez de Luce, cosa que sigue haciendo aún hoy en día. Francisco Torres sostiene que el personaje de Lis y sus variantes es un “homenaje a su fiel y bondadosa compañera –Lis o la bondad, así la define Fernando–,” y una “obligada referencia de una obra por esencia lírica y autobiográfica”. Luce, profesora de español de la Sorbona, ya jubilada, “ha sido la magnífica y humilde traductora de toda su obra, aunque su nombre no aparezca reseñado por ninguno de los volúmenes franceses que la componen” (Torres, 1997: 2122), excepto en fechas recientes (*Un esclave nommé Cervantes*, Plon, 1996) y en contadas ocasiones. Por esta razón quizá Geneviève Serrau señalara ya en 1966 en su *Histoire du « nouveau théâtre »*: “Este español que escribe en francés pero sueña en español” (Serrau, 1966: 153).

El hispanista Jean-Paul Borel de la universidad suiza de Neuchâtel señalaba ya en 1972, en el texto publicado en el programa con motivo de la representación de *Fando et Lis* en dicha ciudad por el grupo *Tar*, que convenía ser prudentes a la hora de calificar a Arrabal como un autor “típicamente español” pues se corría el riesgo de caer en la trampa de los prejuicios folclóricos. Borel establecía cuatro puntos a tener en cuenta, que son recogidos por Jean-Jacques Daetwyler, uno de los primeros estudiosos del

⁴ Véase igualmente la Introducción de A. Berenguer a la edición española de ARRABAL Fernando (1991). *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*. Madrid: Cátedra.

teatro arrabaliano. Si “autor dramático típicamente español” significa situar en España el conjunto del proceso de comunicación que es el teatro la respuesta es negativa. Si significa que expresa una situación típicamente española la respuesta es más difícil, pero Borel argumenta que “se puede expresar todo a través de España”. Si quiere decir que el artista se inscribe en cierta tradición hispánica la respuesta podría ser positiva en cuanto que aparecen en su obra ciertos rasgos típicamente españoles que, para el crítico, serían “gusto por la violencia y el exceso, curiosa forma de mesianismo interpretada de manera muy libre que desemboca a veces en cierto anticlericalismo o satanismo, importancia del sueño, etc” (Daetwyler, 1975: 128).

Sin embargo reconoce la fragilidad de dichos argumentos, pues se puede caer en asociaciones poco significativas al tratarse de elementos aislados. Finalmente quedaría como único argumento recurrir a la infancia y adolescencia en la España de la posguerra e imaginar que el traumatismo psíquico experimentado por Arrabal es el mismo que ha conmovido a España entera.

El mencionado Berenguer es sin duda el crítico que más ha profundizado sobre los orígenes sociales del teatro arrabaliano, vinculándolo de manera certera a la España de la inmediata posguerra. Desde su punto de vista su obra habría nacido de la visión desesperada de un sector de la sociedad española que se opone a un proceso histórico en el que se ve impuesto un sistema totalitario. El autor materializaría de este modo la imposibilidad total de comunicación con un sistema que le es completamente extraño e inaccesible. Para ello elegirá la forma de la ceremonia. Así toda la repetición de continuos rituales dará sentido a los vagabundeos y la alienación de los personajes, que se enfrentan en vano a un acto continuo de comunicación desesperada e imposible. De este modo y siguiendo los esquemas –que pasan por el prisma deformador de la memoria– de la ceremonia religiosa, tan presentes en su infancia, el autor trata de establecer un contacto con un universo superior.

Formalmente este ritual le permite reencontrar los orígenes míticos del teatro, dado que la ancestral y terrible tragedia implícita en la ceremonia religiosa es reinventada y actualizada en cada momento por los personajes. Para conseguirlo, utilizarán un lenguaje y unos gestos altamente codificados, que contribuyen a reforzar la idea de ceremonial. Sin embargo esas herramientas adquiridas socialmente pronto resultarán precarias –incluso inútiles– pues no les permiten comunicarse con el sistema, ente superior que sigue siendo a sus ojos una realidad exterior todopoderosa.

A menudo se compara a los personajes arrabalianos con los niños, y esto en la medida en que se les pide que se comporten como adultos en un mundo de adultos, pero se les niega a su vez la entrada en ese sistema creado por y para los adultos. Cada gesto se convierte por tanto en un juego de niños para los que la aventura de la creación adquiere el sentido grotesco de una tragedia de la cotidianidad.

Muchos han sido los estudiosos que han destacado que el autor prodiga en sus obras con gran generosidad el horror y la sangre con un claro componente simbólico ritual y mítico: torturas, ejecuciones, flagelaciones, enucleaciones, emasculaciones, necrofilia o necrofagia, serían otras tantas variantes del mismo tema. Sin embargo esta crueldad mítica ya aludida en la que baña su obra actúa contra el lector o el espectador, en el sentido en que lo sorprende y lo agita en su propia comodidad de consumidor pasivo.

No es por tanto azaroso que el autor sitúe bajo el denominador común de *Teatro de guerrilla* las dos obras citadas donde la crueldad se manifiesta en todo su esplendor. Sobre ... *Y pusieron esposas a las flores*, Clives Barnes comentará el 22 de abril de 1972 en el *New York Times*: “Arrabal se sirve de imágenes sexuales y escatológicas con una claridad y una eficacia que nunca antes había visto. Arrabal es un hombre de teatro fuera de lo común”. En efecto, más que de una obra se trata de un grito, como dijera Arrabal, un testimonio sobre la vida en las prisiones franquistas.

Por su parte Philippe Tesson señalará en *Le Canard Enchaîné*, el 8 de noviembre de 1972, con motivo de la representación de la obra en el parisino Théâtre Palace, que se trata de un grito potente que hay que oír, recibir de lleno en el rostro y en el corazón. El dolor, la rebelión y la esperanza se entremezclan “con una simplicidad y una sinceridad provocantes. No se trata de un panfleto, es mucho más, es demasiado generoso. Tampoco se trata de una inculpación, sino más bien de un alegato por la dignidad y la libertad [...]”. Para concluir afirmando que esta obra grave y casi religiosa “es uno de los más bellos desafíos que un poeta contemporáneo ha lanzado jamás a la tiranía. [...] Tiene de ceremonia su grandeza, su belleza y su misterioso poder”.

Estas opiniones contrastan fuertemente con las de *Paris-Match* que, con motivo de la representación de la obra en el Théâtre de l'Épée de Bois en 1969, comentaba: “un paso más en el escándalo del escándalo. Contestatario o snob, todo París está a favor o en contra, pero no habla de otra cosa, a su lado los peores excesos del Living Theatre son sólo juegos de niños” (Glibota, 1993: 312).

Estas encarnizadas polémicas corroboran que Arrabal no intenta descubrirnos esa cara amable del ser humano que tanto se han empeñado en mostrar ciertas corrientes artísticas y literarias. Se propone hacernos ver ese otro aspecto denostado y animal, en fuerte contraste con la forma grotesca que utiliza, para darle visibilidad a comportamientos crueles de depredación que se operan continuamente entre los seres humanos. Se podría afirmar que encontramos en Arrabal a un ser humano de profunda convicción moral y de un gran fervor artístico. Para él, como afirma Mel Gussow en un pequeño artículo que vincula mutuamente a Beckett y a Arrabal, el arte y la política son inseparables y el artista “está arraigado en su época incluso cuando emprende una expedición llena de imaginación a un mundo mítico” (Glibota, 1993: 321).

Luciano García Lorenzo se interroga ya a mediados de los años setenta si es lícito incluir a Arrabal en un estudio sobre el teatro español contemporáneo, llegando a las siguientes conclusiones: si la justificación es que ha nacido en España, que aquí se estrenó su primera obra *–El triciclo–*, que el autor considera españolísimo su teatro y que la crítica hace idéntica afirmación que el dramaturgo, necesario es incluirlo en este panorama. Pero si tenemos en cuenta que publica originalmente en francés y que sólo una cuarta parte de su obra está editada en español, difícil y tristemente podríamos hacer nuestro a Arrabal. Pero, a pesar de esto, a pesar de que Arrabal es prácticamente desconocido para el aficionado medio al teatro, a pesar de que sus obras han recorrido el mundo entero y en España únicamente en festivales y por grupos independientes o de ensayo se han presentado, a pesar de todo esto y de otras cosas, la “irrespetuosa imaginación” –en definición de un crítico danés– de Fernando Arrabal debe figurar en cualquier historia de nuestro teatro y ocupar en ella el puesto que merece. “Porque no sólo tras las obras de Arrabal está la huella de Baudelaire, Artaud, Jarry o Beckett sino –

como él ha escrito— también la de Cervantes, Góngora, Quevedo o Gómez de la Serna” (García, 1975).

Sin embargo, a mi corto entender el arte y la literatura no conocen de nacionalidades o fronteras. Así la obra arrabaliana participa de esa doble vertiente francesa y española, esa especie de hibridismo o de bicefalia, de mestizaje o mejor aún de bastardía que ha contribuido al carácter universal de la misma, pues, como bien dice Juan Bravo Castillo conocer a Arrabal implica penetrar en un mundo denso y genial: dos culturas perfectamente amalgamadas, como lo son la francesa y la española, y un destino: el del español que, huyendo de una tierra hostil por naturaleza, se refugia en París y se erige en vanguardista.

“Arrabal que llevó el mensaje de Artaud hasta sus últimas consecuencias, que sobrepasa las fronteras que ni Beckett ni Ionesco ni Adamov soñaron con franquear, que asimiló como nadie los mensajes de Calderón, Lorca y sobre todo el admirable Valle-Inclán, es un símbolo vivo”. Romántico errante y clásico de estilo, investigador genial y vanguardista ejemplar, Arrabal —prosigue Bravo— ha hecho de la literatura el fortín de sus sueños oníricos, de su libertad y de su ingeniosidad —quizá quijotesca— desbordante. Ha sabido utilizar con sabiduría lo que encierra el alma española de trágico y de irreverente, todo ello mezclado en el crisol de su fantasía y ofreciendo una imagen nueva de lo más rancio que tiene España. “Y si en su obra, encontramos exorcizados la mayoría de los fantasmas de una época oscura de nuestra historia, con la misma acuidad que concretizó Goya en su época negra, o Valle-Inclán en sus extravagancias, en su persona y en sus actos encontramos la cara de Quevedo, autor sin igual, acompañada por la inevitable carcajada histriónica de Ubú que hace que estallen los límites de la tragedia. De ahí la deuda que España tiene con él” (Glibota, 1993: 321).

La fama no ha sido un camino de rosas para Arrabal. Si bien es cierto que ha acabado por convertirse en profeta en su tierra, no se puede negar que ha sido un gran desconocido durante décadas, ignorado por los españoles —sobre todo por aquellos acerbos defensores de la Patria que aún hoy ven amenazada su unidad— porque se quedó en Francia, renuncia casi imperdonable, poco o mal considerado por ciertos críticos franceses que lo encasillan como un autor demasiado obsesionado por toda una serie de pesadillas típicamente españolas y porque siempre se ha mostrado orgulloso hasta el punto de no aceptar la nacionalidad francesa.

Como hemos visto en este breve estudio, asistimos a toda una serie de razones de uno y otro lado de los Pirineos que dan debida cuenta de que la intolerancia no conoce fronteras físicas. Esta será otra constante que funciona a modo de estigma en el caso de Arrabal: cuando se habla de él, raras veces de forma tranquila y sosegada, se olvida desgraciadamente su obra. Con lo cual muchos críticos siguen dando vueltas durante décadas, perdidos cual Ulises, sin llegar a ninguna meta, sin saber que es precisamente en el espacio mítico del laberinto y de la Patria perdida a la que se intenta regresar, quizá en vano, donde se desarrolla toda la producción arrabaliana.

Retomaré para acabar las palabras de Beckett en su defensa del poeta y amigo encarcelado frente a las autoridades franquistas que debaten delante de un crucifijo si el autor se había cagado en la Patria o en la Patra: “Arrabal es frágil, física y nerviosamente. Tendrá mucho que sufrir para darnos lo que todavía tiene que darnos. Inflingirle la pena solicitada por la acusación no es solamente castigar a un hombre, sino poner en peligro una obra por venir. Si ha cometido alguna falta, que sea ésta

contemplada a la luz del gran mérito de ayer y de la gran promesa de mañana y, por ello, perdonada. Que a Fernando Arrabal le baste su propia pena” (Glibota, 1993: 195).

Y digo yo ¿estará creando Arrabal su propio mito?

Bibliografía

- ARRABAL Fernando (1997). *Teatro Completo*, ed. por Francisco Torres Monreal. Madrid: Espasa Calpe.
- BEYEN Roland (1974). *Ghelderode*. París: Seghers.
- DAETWYLER Jean-Jacques (1975). *Arrabal*. Lausana: L'Âge d'Homme.
- GARCÍA LORENZO Luciano (1975). *El teatro español hoy*. Barcelona: Planeta.
- GLIBOTA Ante (1993). *Arrabal Espace*. s.l.: Studio di Val Cervo P.A.C.
- IONESCO Eugène (1967). *Journal en miettes*. París: Mercure de France.
- ISASI ÁNGULO Amando Carlos (1974). *Diálogos del teatro español de la postguerra*. Madrid: Ayuso.
- LIOURE Michel (1979). “La cruauté dans le théâtre d'avant-garde en France”. *Romanica Wratislaviensia XV*. Acta Universitatis Wratislaviensis N° 462, Actes du colloque franco-polonais organisé par l'Université de Wrocław et l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), Varsovia, Wrocław.
- SAWECKA Halina (1996). “Cruauté comme principe esthétique: Witkiewicz – Ghelderode – Arrabal”. *Théâtre de la cruauté et théâtre de l'espoir*, ed. por Irène Mamczarz. París: Klincksieck.
- SERREAU Geneviève (1966). *Histoire du « nouveau théâtre »*. París: Gallimard. Reed. 1981.