

1991

El espectador en *El cementerio de automóviles*

Pilar Del Carmen Tirado

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Tirado, Pilar Del Carmen (Otoño 1991) "El espectador en *El cementerio de automóviles*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 34, Article 16.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss34/16>

This Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

EL ESPECTADOR EN *EL CEMENTERIO DE AUTOMOVILES*¹

Pilar del Carmen Tirado
Bowdoin College

Se podría decir que casi toda obra de teatro, aunque sea leída, es un espectáculo en potencia. En este sentido, no hay teatro sin público ya que el signo teatral está constituido por una relación entre actor y espectador. Especialmente en el teatro moderno (ya que compite con la cinematografía), el espectador debe ser parte integrante y penetrar en la acción llevado por el ritmo de la pieza teatral. Con *El cementerio de automóviles* Fernando Arrabal participa en una búsqueda que se manifestaba en Europa en los años 50, la búsqueda de una teatralidad orgánica que incorpora al espectador.²

El mismo Arrabal señala el camino de su experimentación cuando declara que las teorías del teatro de la crueldad confirman todo lo que intenta hacer en su teatro. Se refiere a los conceptos dramáticos del francés Antonin Artaud, y especialmente a su mayor obra de crítica *Le Théâtre et son Double*, de 1938. Las ideas de Artaud sobre una nueva técnica y práctica del teatro implican un intento de comunicar la integridad de la experiencia y emoción humana, pasando por encima del uso discursivo del lenguaje. Establece así un contacto entre el artista y su audiencia a un nivel superior (o quizás por debajo) de la mera atracción cerebral del plano verbal. Por eso, Artaud se refiere a un “nuevo lenguaje del teatro”, es decir al “idioma” visual de los objetos, movimientos, gestos, escenografía, luz y a los sonidos. Para Arrabal (como para Artaud), ese nuevo lenguaje aporta al teatro una comunicación de visiones interiores, sueños y obsesiones y a la vez, proporciona un ceremonial donde los mitos de nuestros tiempos — la religión, la guerra, la ciencia — se representan o se exploran en espacios alternativos. El teatro de Arrabal, advierte Diana Taylor en su introducción al *Cementerio* “no pide ser contemplado; exige la complicidad del espectador en la experiencia teatral (...) que transforma al individuo y su sociedad” (16).

Tal exigencia nos sugiere el propósito de trazar el papel del público en *El cementerio de automóviles*, enfocado en aquellos aspectos teatrales que van

dirigidos a esa incorporación especial del espectador. Cabe relacionarlo con “la mise en scène” (la puesta en escena), el uso de ciertos objetos (los coches, prismáticos e instrumentos musicales), el efecto de sonidos (la risa, la música y los enunciados disparatados), y con la participación exigida por la parodia.

En la escenografía radical de Victor García, que ha sido imitada desde el estreno tardío de 1967, el espectador inicia la obra.³ El público, sentado en el centro, en sillas giratorias, está rodeado por un cementerio de automóviles y por varias zonas y planos donde ocurre la acción. Al organizar el espacio teatral de esta manera, el dramaturgo/director radicalmente altera la dirección de la energía dramática que suele proceder del teatro circular. A la vez que la escena circular rodea al público, logra que el impacto se concentre e intensifique en el espectador. Es decir, a partir de su llegada, el espectador se convierte en prisionero, obligado a verse como participante forzado a pensar y cuestionar “algo diferente”. El uso del espacio apela de esta manera a los sentidos directos del público. El mismo decorado de automóviles, oxidados y amontonados, produce un vértigo ante el consumo y establece una imagen que llega a representar una sociedad residual, de los desperdicios del consumo.

La pregunta inicial que se hace el espectador es ¿cuál será la escena? Normalmente la escena es donde tiene lugar la acción. Pero en *Cementerio* mucha de la acción ocurre fuera de la vista: en escenas dentro de los coches, detrás de los coches o a distancia, representada visualmente por el uso de prismáticos o sonidos. Un ejemplo cómico se encuentra en el segundo acto:

Lasca y Tiosido salen a gran velocidad por la izquierda. Topé, por el momento, queda desconcertado, pero inmediatamente, y también a gran velocidad se lanza tras ellos. Milos sigue mirando por el monóculo en dirección a los tres, ya lejos del escenario. Con toda calma deja el monóculo y observa con unos pequeños prismáticos de teatro, muy pequeños. Luego con unos prismáticos de campaña y, por fin, con un antejo de marino que poco a poco va alargando. Para terminar hace múltiples esfuerzos para ver a los tres.... (119)⁴

El humor surge debido a la exageración de los movimientos pero también porque el espectador se identifica con Milos y con los otros seres invisibles que habitan los coches; como ellos, es “voyeur” en la “escena” que no es escena.

Como los automóviles, los prismáticos adquieren importancia simbólica por su repetido uso en el drama. Extienden los confines de la escena y de la conciencia del público. Usados desde la ventana de un coche, indican que se dirige la vista (de alguien oculto) hacia los corredores, la policía, los músicos, los amantes y a los mismos espectadores. Esta última inquietante experiencia obliga a que reflexione el espectador. ¿Dónde está la escena? Todo es escena: donde se está sentado, donde tiene lugar el desarrollo de acciones, incluso el mundo de donde vienen, fuera del teatro. Por ahora, no importa porque la vida, la propia vida de los que asisten, es parte del espectáculo. Al lograr esta reacción existencial en el público, Arrabal pone en práctica la teoría artaudiana del

“doble”. Es decir, que si el teatro es el doble de la vida, la vida es el doble del teatro verdadero.

Como estrategia de comunicación se utilizan los objetos. Efectúan un orden en los “episodios”, y un ritmo a la progresión que ayuda al espectador a familiarizarse con los mecanismos de la pieza teatral. A la vez les permite concentrarse más fácilmente en los elementos diversos presentados. Arrabal selecciona y coloca los objetos con idea del papel activo que tendrán en la obra. Por ejemplo, los coches deshechos equivalen a un hotel de lujo. No obstante, también sirven de espejo; sus habitantes son espectadores tanto como el público. Las cortinas de saco, en las ventanas de los autos, como telón de escena, definen el espacio dentro del espacio, parecido al uso de los prismáticos. De igual manera los instrumentos musicales son también tratados como objetos de doble utilidad. En un nivel, transmiten la alegría del mundo a los pobres tal como el delito por el cual Emanu es perseguido.

Veamos algunos ejemplos de otros usos. En el primer acto, cuando sale por primera vez Emanu a escena, en un momento lírico, toca su trompeta, ignorando la hostilidad del mundo que le rodea; en este caso, su sonido es comunicación superior a la palabra. Indica la acotación:

En el silencio su trompeta suena durante largo tiempo (...) Emanu se calla. Silencio. Al fondo y a la derecha se oye un toque de clarinete. Inmediatamente también Emanu toca su trompeta. Silencio. Entra en escena por la derecha Topé con un clarinete en la mano. Y por la izquierda Foder con su saxofón en una mano y tres hamacas plegables, en la otra. Foder es mudo. Se saludan alegremente. (83)

El clarinete, la trompeta y el saxofón del mudo sin duda se comunican.

Más tarde al esconderse de los guardias, los instrumentos se ven como objetos de destrucción. Cito las acotaciones: “Sólo asoman, como tres fusiles, las tres extremidades de sus instrumentos” (109). Los instrumentos ahora simbolizan visualmente las armas de combate; algo creíble porque se utilizan a pesar de que está prohibido tocar a los pobres. Luego, para que Topé sepa dónde están escondidos, Emanu toca la trompeta. Esto le conduce a su propio descubrimiento, traición y crucifixión. Pronto al terminar el drama, cuando Topé y Foder expresan sus sentimientos al público, transmitiendo el dolor que sienten a través del sonido, indican las acotaciones: “Comienza el día. Del fondo provienen los toques desgarradores de un clarinete y un saxofón que se oirán hasta el final del acto. Dila sale del “coche A” con una campanilla en mano” (145).

Este uso del sonido como comunicación superior a la palabra apunta a la teoría artaudiana de la impotencia de la palabra frente al “nuevo lenguaje” del teatro. Está claramente demostrada en *Cementerio* donde se ejerce la necesidad de actuar directamente sobre la sensibilidad del espectador a través de los órganos sensoriales.

Cementerio está repleto de usos de sonidos para asaltar al público. Las órdenes, bocinazos, susurros y murmullos que rompen el silencio transmiten la hostilidad de un mundo claustrofóbico de opresores / oprimidos y de actores/espectadores. Todo empieza y termina con sonidos: Dila toca la campanilla fuertemente para obligar a que todos se duerman o se despierten. Los ronquidos, el sonido de orina, del rock rítmico asociado al coito, comunican la vida al nivel más básico. Los silbatos de los guardias que se oye durante toda una escena, como los gritos de pánico, ruido de carreras y otros sonidos desde los bastidores, sirven de contrapunto a lo que se desarrolla en la escena. De interés especial para nosotros son las recurrencias de la risa y cómo y ésta integra al público a la acción.

La risa es un sonido que suele afectar a los espectadores, a menudo provocándola en ellos mismos. Como posible parodia de la voz clásica del coro, la risa surge a lo largo de *Cementerio* en contrapunto con las ocurrencias en escena. A veces es una risa pesada por ser exagerada. Una acotación indica: “durante medio minuto no se oye otra cosa que la risa de todos” (125).

A menudo la risa es inesperada para romper la tensión de una situación seria o difícil, pero es una risa sardónica que no revela ninguna alegría. Por eso, aumenta la tensión en el espectador en vez de aliviarla. Cuando Emanu convence a Dila que es inexperto en el amor y se van detrás de un auto a practicar, Milos alerta a los inquilinos invisibles para que los observen con sus prismáticos. En las acotaciones de ese momento abundan descripciones de risas que provienen de los inquilinos y de Milos — desde “risita” a risas escandalosas o histéricas — cada vez más estrepitosas (91-93). Al oír las risas el público no sabe cómo reaccionar, le sugiere de acciones ocultas de los amantes.

A su vez, es el espectador quien es un “voyeur” cuando le provoca la risa la diversión de ver al joven atleta Tiosido besar apasionadamente a Lasca, una atleta anciana (102). Sin embargo, al reírse el público empieza a sentirse parodiado por los actores y experimenta un extraño antagonismo.

En otro momento, al concluir el primer acto, Dila, la prostituta, se “sacrifica” entregando su cuerpo para divertir a los guardias y para que Emanu se escape (110). Las risas desde los coches sirven de contrapunto al mugir de Emanu. Quizás sea el único momento tragi-heróico en la obra. Por eso la risa no concuerda con los enajenados sentimientos del público inquieto.

En otra ocasión, mientras Emanu recibe latigazos en los bastidores, llora un niño recién nacido y las risas de nuevo salen a carcajadas desde los coches (140). El espectador al no tener a nadie en escena en quien fijar la vista, registra los rostros del público mientras escucha los sonidos y tiene que confrontarse con sus propios sentimientos.

Igualmente, la risa resulta bastante embarazosa para el público cuando crucifican a Emanu en una bicicleta (145), no solo por la parodia sacrilega de la pasión de Cristo sino por la situación inconexa en que surge. Parece que el diálogo, lo visual y el sonido siguen sus propios caminos, concediendo más

dimensiones a la pieza teatral, creando confusión y asaltando los sentidos del espectador.

Para Arrabal, el mundo no es ni coherente ni racional. Ha dicho: "...donde no hay confusión no hay vida." Por lo tanto, un lenguaje ilógico expresa las limitaciones de la misma lógica, como demuestran las palabras de Emanu en su lenguaje de amor: "...Dila, quiero estar contigo esta noche. Quiero que mi boca sea una jaula para tu lengua y mis manos golondrinas para tus senos. [...] Cuando te miro, trenes eléctricos danzan como mariposas entre mis piernas" (90). Esta inversión de signos negativos en metáforas ascendentes causa asombro en el público porque puede comprender el sentido erótico de las palabras dentro del contexto extraverbal. El drama transcurre por la noche; los inquilinos invisibles supuestamente duermen. La presencia total de la palabra en escena, que se convierte en nueva figura de deseo, da la impresión del mundo de los sueños. El sentido onírico aportado por tal uso del lenguaje se transfiere al espectador a modo de válvula de escape. No tiene que juzgar ni entender, únicamente sentir porque las palabras tienen sólo la importancia que tienen en los sueños.

Es pertinente en nuestro enfoque mencionar la presencia de la parodia en el *Cementerio* porque su existencia requiere el reconocimiento del público.⁵ Las imágenes establecidas por la parodia, tanto como por el significado alterado de las palabras, afectan fuertemente al espectador. No es necesario para nuestro propósito analizar detalladamente el paradigma de la parodia de la vida y pasión de Cristo, sólo nos basta indicar que es bastante obvio y extenso.

Por ser consistente con el énfasis del "nuevo lenguaje teatral", es notable que los personajes en el drama se conviertan en figuras bíblicas a través de la actuación de momentos característicos, especificados más por las acotaciones que por el diálogo. De nuevo, el espectador se encuentra forzado a reconciliar lo visual con lo hablado.

Mientras la parodia ejerce el doble intento de deconstruir y recrear la vida de Cristo, también sirve para estructurar la acción de tal manera que el espectador perciba inmediatamente una unidad en el drama, una unidad prestada de su fuente externa. La parodia también aproxima al espectador más a la acción del drama ya que las imágenes cristianas son tan actuales para el público como para la historia puesta en escena. Por eso la deconstrucción de esta historia neo-testamentaria pertenece tanto a la acción en escena como a la propia mitología o creencia religiosa del público. Por ejemplo, narra Emanu de su nacimiento: "... dice mi madre que como la vaca estaba muy contenta de que yo naciera hacía muu y el burro relinchaba y movía las orejas" (96).

Como vemos, la parodia aporta elementos de humor que sirven de aliento al espectador molesto o desconcertado. Fijémonos en lo cómico que resultan los ingredientes modernos que satirizan el pan y los peces:

Topé: — Lo malo es que ya sabes cómo se han puesto contra ti los otros. Desde que el otro día diste de comer a todo el baile con una sola barra de pan y una lata de sardinas están que muerden. Entre ellos y los polis no te van a dejar en paz (87).

Finalmente, en los últimos momentos de la obra, el público tiene que someterse a la vergonzosa escena de la crucifixión pero opuesta en intensidad al original: Emanu muere fuera de escena atado a una bicicleta. Culmina una representación paródica de la pasión de Cristo, devaluando para el público el espectáculo de la muerte. Tras la muerte de Emanu/Cristo, el mundo continúa (**ad absurdum**) ni mejor ni peor que antes; en la escena un niño nace y el día amanece.⁶

Como mucho del teatro del absurdo, *Cementerio* requiere la participación del espectador en la percepción de lo anti-trágico. A esto alude Taylor cuando comenta: “La crucifixión de Emanu nos conmueve en un nivel arquetípico más que individual. Emanu es un redentor sin intervención divina, sin estatura trágica.” (33-34) Esta percepción que llega a asumir su enteridad al final del drama es el punto de máxima tensión para el público. Como participante, a los espectadores les toca construir el desenlace para obtener una resolución. El “telón” imaginario cae dejándoles solos, enfrentados con su turbación.

Hemos visto que prisionero de la situación, al concurrente se le hace cómplice al entrar en el teatro, sentarse en la escena y experimentar el “nuevo lenguaje teatral”. Tiene que confrontar el trastorno de sus sentidos, sus reacciones inversas a la lógica y su presencia en un rito sacrilego y paródico. No obstante las normas teatrales tradicionales, Arrabal cuenta con el público para darle verdadero sentido a su teatro. Al final, es el espectador el que crea la última imagen, la resolución de su experiencia teatral, y el que confronta el rutinario existir del “amanecer a otro día.”

El escándalo provocado por la pieza demuestra lo molesto y desconcertante que es para el público la técnica de hacer al espectador parte integrante de la obra. A la vez, la continua acogida internacional de el *Cementerio* comprueba su validez.

NOTAS

1 Una versión de este trabajo se leyó en el Fourth Biennial Northeast Regional Meeting, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 21-22 de septiembre de 1990 en Providence, Rhode Island.

2 Dice Arrabal: "Artaud lo ha previsto todo (...) La teoría de Artaud me parece una teoría de visionario, de profeta, de poeta. Esos textos (*El teatro y su doble*) se diría que fueron escritos tras haber visto (voy a ser muy presumido) mis obras, especialmente mis obras." (cf. Taylor, 19).

3 Recomendamos el excelente artículo de Fiber Luce sobre los objetos donde describe la escenografía y declara: "Arrabal's circle symbolically portrays man paralyzed by endless rotation of rites in a metaphysically sealed world" (33).

4 Toda cita de *El cementerio de automóviles* es tomada de la edición de Diana Taylor, Cátedra, 1984.

5 Linda Hutcheon, al exponer su teoría moderna de la parodia establece que: "The recognition and interpretation of parody are obviously central to any description of its functions" (84).

6 En cuanto a la intención de la parodia, hay diversidad de opiniones como: "Lo que ataca Arrabal en su obra es la divinidad concebida a la manera española, terrible, sangrienta." (Serrau cf. Berenguer, 97) o como la siguiente: "Aunque la crítica reconoce en Emanu un objeto de desprecio, no alcanzan a ver su carácter sagrado sino como una parodia de Cristo." (Taylor 33).

OBRAS CITADAS

Arrabal, Fernando. *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. ed. Diana Taylor. Madrid: Cátedra, 1984.

Artaud, Antonin. *The Theater and its Double*. Trad. Mary Caroline Richards. New York: Grove, 1958 original en francés 1938.

Berenguer, Angel y Joan Berenguer. eds. *Fernando Arrabal*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1979.

Fiber Luce, Louise. "The Dialectic of Space: Fernando Arrabal's The Automobile Graveyard." *Journal of Spanish 20th Century*. 2 (1974) 31-37.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody—The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

Taylor, Diana. Introduction. *El cementerio de automóviles. El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Por Fernando Arrabal. Madrid: Cátedra, 1984. 15-72.