

**ESCRITORES ESPAÑOLES EXILIADOS EN FRANCIA.  
AGUSTÍN GÓMEZ-ARCOS**

**EL DIÁLOGO EN EL MARCO DE LA TEORÍA DRAMÁTICA  
DE FERNANDO ARRABAL. EL CASO DE *PIC-NIC*.**

Genara Pulido  
Universidad de Granada

Instituto de Estudios Almerienses  
1992



## EL DIÁLOGO EN EL MARCO DE LA TEORÍA DRAMÁTICA DE FERNANDO ARRABAL. EL CASO DE *PIC-NIC*.

Genara Pulido  
Universidad de Granada

Desde distintas posiciones teóricas se ha venido reivindicando el diálogo como forma de expresión característica del texto dramático a la vez que elemento determinante y caracterizador del resto de las unidades dramáticas, esto es, personajes, espacio, tiempo, etc. Esta concepción es válida no sólo para el teatro anterior al siglo XX sino también para la mayor parte del teatro contemporáneo ya que los distintos movimientos vanguardistas que se han producido en este siglo no han llegado a eliminar el diálogo dramático más que en contadas ocasiones. Lo que sí han ido eliminando de manera progresiva es la concepción tradicional del fenómeno teatral y, en consecuencia, las distintas perspectivas teóricas desde las que podemos emprender el análisis crítico de tales fenómenos.

En este sentido hay que destacar la reivindicación del carácter espectacular del teatro frente a la tradicional consideración literaria. Esto ha invalidado, en gran medida, los acercamientos críticos propios de textos literarios y ha hecho que durante cierto período de tiempo el teatro se considerara como fenómeno conflictivo en tanto que su análisis era, para unos, objeto de estudio propio de la crítica literaria tradicional, respaldados por el hecho de que el texto escrito seguía existiendo, y, por otros, como objeto de estudio de otro tipo de crítica, mas cercana a la crítica de diversos fenómenos culturales (cine, espectáculos varios etc.) que de la literatura en sentido estricto.

Fue la semiótica, sin duda alguna, la que vino a salvar esta situación problemática al mostrarse como método crítico interdisciplinar cuyo objeto de estudio estaba constituido por fenómenos culturales de diversa índole que rebasaban el ámbito de lo estrictamente literario. Esta vía se mostró enseguida como una de las más fructíferas a la hora de analizar el fenómeno teatral hasta el punto de llegar a constituirse una semiótica teatral, disciplina en la que hoy trabaja un importante grupo de investigadores y que está en constante evolución y desarrollo.

En nuestro país han sido varias las posiciones que se han dado en este campo desde que aparecieron los primeros teóricos que desarrollaron sus investigaciones en esta área. Así, A. Tordera Sáez (1980), uno de los primeros que ocuparon de la semiótica teatral, propuso un modelo de análisis basado en la distinción morrisiana de tres niveles en el signo: el sintáctico, el semántico y el pragmático. Este esquema, a su vez, era aplicado en esta época a los textos literarios, sobre todo los narrativos. Hoy, tal posición crítica ha ensanchado notablemente sus horizontes a partir de la reivindicación de la dimensión pragmática de lo literario, aspecto frecuentemente olvidado en los primeros análisis semióticos como consecuencia de su estrecha vinculación al estructuralismo y, por tanto, a la concepción que de lo literario tuvo esta corriente teórica.

En lo que se refiere al análisis teatral, existen dos propuestas que se inscriben en el mismo horizonte teórico pero que, sin ser antagónicas, presentan diferencias. Por un lado, están los que consideran que el análisis teatral ha de llevarse a cabo sobre la representación ya que ésta es el producto final de un largo proceso en el que han intervenido factores diversos. En esta dirección, Patricia Trapero (1989, p.105) sugiere el siguiente modelo de análisis: "pensamos-dice- que el auténtico análisis del espectáculo debe realizarse desde el interior del teatro, tanto de los planteamientos que un director puede tener de una obra determinada (su lectura personal), como de las sesiones de ensayos y creación del espectáculo, en definitiva, de la auténtica producción de una representación teatral".

Por otro lado, M. C. Bobes (1987, p.141 y ss.) distingue dentro del texto dramático un doble plano: el texto literario y el texto espectacular, posición que consideramos sumamente acertada a la hora de emprender un análisis teatral además de reflejar con fidelidad el carácter específico de la comunicación teatral. Dicha comunicación presenta una variante importante

en relación con el esquema jakobsoniano ya que el proceso es doble: existe una primera fase que corresponde al texto escrito, Autor ----> Texto escrito ----> Lector, y una segunda fase que parte del lector de la primera y que está constituida por Director ----> Representación ----> Espectador (V. M.C. Bobes, 1987, cap.I). Es esta una concepción global del hecho teatral la que lleva a Bobes a afirmar que "si el objeto de la semiología dramática es todo el proceso de comunicación, desde la creación del texto escrito hasta su recepción y todos los modos de interacción lingüística, literaria y espectacular que suscita, no tiene sentido el excluir el texto escrito o la puesta en escena" (*Ibidem*, p. 10).

Nosotros, conscientes de las limitaciones que ello supone, nos ocuparemos únicamente del texto literario. Nuestro análisis es, por tanto, parcial, pero responde a una serie de hechos. En primer lugar, que el teatro de Arrabal es un teatro escrito y, como tal, el autor pone en la escritura todo su empeño; es el caso de *Pic-nic*, obra de la que existen varios manuscritos y cuyo proceso de gestación lo sitúa Berenguer (1977) entre 1952 y 1961, prueba de que se trata de una escritura ampliamente meditada. Por otra parte, el diálogo es en esta obra el gran protagonista, pues a través de él se definen los personajes, así como las relaciones que se establecen entre tales personajes, entre otras cosas. Se trata, no obstante, de un diálogo que participa de la sencillez general que se ha señalado en esta primera fase del teatro Arrabal (Torres Monreal, 1981) de la que es una manifestación extrema el decorado. Éste, que no cambia a lo largo de toda la obra, está formado por elementos mínimos: campo de batalla con alambrada y sacos de tierra (Arrabal, 1977, p. 126). Toda la acción se desenvuelve en este espacio físico.

El texto arrabaliano presenta una concepción bastante clásica del hecho teatral en el sentido de que acotaciones y diálogos se suceden con las funciones que tradicionalmente se le vienen atribuyendo a estos elementos. Las acotaciones tienen dos funciones principales: contienen abundante información sobre los personajes, sobre todo en lo referente a su situación psicológica marcada por el miedo (Arrabal, 1977, p. 127, p. 136, p. 146), e indican cómo han de comportarse estos personajes, esto es, sirven de guía de sus acciones.

El diálogo es de mayor complejidad a pesar de la sencillez aparente. En este sentido, el monólogo con que se abre la obra es muy significativo (*Ibidem*, p. 127). El autor, tras situar la acción en un campo de batalla y

presentar a uno de sus personajes, Zapo, nos muestra la conversación telefónica que mantiene este personaje con el capitán de la guerra. Este monólogo aporta numerosos elementos de interés para el lector. En primer lugar, indica el carácter de subordinado del soldado; en segundo lugar, su desconocimiento de los mecanismos que rigen la guerra -no sabe hacia dónde tirar las bombas- ; y, en tercer lugar, su soledad.

Estos elementos se van a ir repitiendo a lo largo de la obra. Por lo que se refiere al primero de ellos, el monólogo nos indica una oposición que ha sido señalada por Torres Monreal (1981, p. 61): "la simple lectura del teatro de Arrabal nos hace observar la existencia de una oposición constante a todo lo largo del mismo social y políticamente significativa entre los *actantes* o personajes que intervienen en la acción. Nos referimos a la oposición *siervo, esclavo // dueño, señor*, doblada por la oposición *dominado, oprimido // dominante, opresor*". Zapo, dentro de este esquema, pertenece al grupo de los siervos-esclavos o dominados-oprimidos, al igual que el resto de los personajes que irán apareciendo en escena. Este primer y único contacto con el poder dominante tiene un balance negativo para Zapo: el capitán se enfada y no atiende a sus necesidades que serán posteriormente satisfechas con la llegada de su familia.

Existe más adelante otra posibilidad de contacto con ese mismo poder: la llamada telefónica no oída por los personajes al final de la obra (Arrabal, 1977, p.160) que será, en última instancia, la responsable del trágico fin de todos ellos. Entre ambas llamadas se desarrolla la obra que está constituida por la creación de una "realidad aparte" que pone de manifiesto lo que ha señalado Berenguer (1977, p. 38): "la imposibilidad total de comunicación con un sistema extraño, ajeno, superior e inaccesible".

El tema general de la guerra y el tratamiento particular que le otorga Arrabal sitúa a *Pic-nic* en un marco concreto: el de la posguerra española (Berenguer, 1957, p. 35) de la que aparece más de un indicio inequívoco a pesar de los intentos de Arrabal de borrar los elementos que pudieran circunscribir a *Pic-nic* a un momento y lugar determinado.

Las inquietudes de nuestro dramaturgo coinciden, al menos en parte, con la de otros dramaturgos de esa época, nos referimos a los "dramaturgos sociales" como Buero Vallejo, Miguel Mihura o Alfonso Sastre - nombres emblemáticos que llevan a cabo una importante renovación dentro del teatro de la más inmediata posguerra (V. Pérez-Stansfield, 1983). Existen, no

obstante, diferencias importantes entre estos autores y Arrabal, diferencias no solo estéticas (realismo/vanguardismo) sino también ideológicas (conciencia reformista/conciencia marginal-Berenguer, 1977 p. 36-). Este contraste, sin duda interesante, no ha sido puesto de manifiesto en las historias del teatro español contemporáneo en el que Arrabal o ha sido ignorado o se ha considerado que su estudio sería más pertinente en el seno del teatro francés (Ruiz Ramón, 1970).

El diálogo de los personajes de *Pic-nic* no es el discurso desgarrado de individuos adultos que denuncian un estado de cosas; es, por el contrario, el balbuceo de niños inconscientes de su propia condición de víctimas. De esta manera, lo infantil se constituye en elemento fundamental que marca la relación entre los cuatro personajes de la obra. El sr. y la sra. Tepán tratan a Zapo como a un niño pequeño, hecho que provoca que la sra. Tepán exija a Zapo un comportamiento típicamente infantil: besar a sus padres (Arrabal, 1977, p. 128). Zapo responde positivamente, es decir, los besa y los trata como un niño llamándolos "papaítos" (*Ibidem*, p.133 y ss.). La sra. Tepán también trata a su hijo como a un niño, encargándose de que su higiene sea la correcta (*Ibidem*, p.133 y ss.) a pesar de las circunstancias extraordinarias que supone la guerra. La misma sra. Tepán sugiere a soldados de mandos opuestos que se junten para jugar, pues ambos se aburren (*Ibidem*, p. 152).

Zapo se comporta como un niño no sólo en relación con sus padres. Así, ante la guerra es un niño que se siente solo y asustado y que encontrará en la autoridad paterna el apoyo necesario para actuar, aunque sea mínimamente, conforme a su condición de soldado. Por ejemplo, cuando captura al soldado enemigo Zapo exclama: "¡pan y tomate para que no te escapes!" (Arrabal,1977, p. 137). Será el padre el que le enseñe cómo ha de tratar al enemigo, si bien tal tratamiento es al final tan imprecendente como el del propio hijo: de ser atado el prisionero pasa a formar parte de la familia. Las torturas de la guerra son igualmente infantiles: poner chinitas en los zapatos (*Ibidem* p. 153).

De esta forma, las relaciones dialógicas entre padres e hijo quedan circunscritas al ámbito familiar infantil a pesar de desenvolverse en un escenario bélico. Esta descontextualización que el lector nota de inmediato produce un marcado choque y, como consecuencia, una reacción cómica. Pero el humorismo que desprende la obra no procede únicamente de la descontextualización citada. El dramaturgo usa otros procedimientos que

entran dentro de lo que Berenger (1977, p.63 y ss.) ha llamado lo "inverosímil", perteneciendo a esta categoría casi la totalidad de las situaciones que se plantean en *Pic-nic*. Elementos inverosímiles con un especial valor cómico son la cabra que Zapo pide al capitán para palidar su soledad (*Ibidem*, p.127), el paraguas con el que sr. y la sra. Tepán se resguardan de las bombas (*Ibidem*, pp.146-47) o la boina que la sra. Tepán pone en el gramófono por equivocación (*Ibidem*, p.160). En estos casos no siempre es el valor cómico el que destaca. En el primer caso, el toque amargo es evidente, en el segundo, se muestra el desconocimiento de los personajes de la situación que están viviendo y, en el tercero, un descuido de la sra. Tepán. En los tres casos los elementos señalados remiten a situaciones absurdas, pero debemos recordar que el absurdo se caracteriza por la carencia de lógica común; en este punto, el absurdo conecta con el chiste en tanto que éste lleva a cabo también una ruptura de las leyes lógicas habituales.

Otra de las características del diálogo de *Pic-nic* es el paralelismo que se establece en varias ocasiones. Este paralelismo viene dado por la intención del autor demostrar al director la situación de igualdad/identidad que existe entre los dos soldados enemigos. Con este fin, los dos soldados son sometidos a preguntas idénticas acerca de "lo que han matado en la guerra" siendo sus respuesta también iguales (*Ibidem* pp. 134-35, pp. 144-45) con la única excepción de la oración que reza cada soldado después de disparar. Existen más puntos de coincidencia entre Zapo y Zepo, aunque en los casos sucesivos la situación de igualdad no se va a expresar mediante diálogos paralelos. Los dos soldados desconocen de la misma manera la realidad de la guerra que los ha cogido por sorpresa (*Ibidem*, p. 150 y ss.) y se aburren en la guerra, por lo que ambos llevan a cabo otras actividades: tejer jerséis en el caso de Zapo y hacer flores de trapo en el caso de Zepo (*Ibidem*, pp. 156-57).

La identidad que se establece entre ambos soldados es el recurso fundamental del que se sirve Arrabal para mostrar el carácter absurdo y fratricida de la guerra. No se trata de una denuncia directa y descarnada a la manera realista, pero tal denuncia existe. En este sentido creemos que hay que entender las afirmaciones de Arrabal cuando insiste en que su teatro es realista (Isasi Angulo, 1974, p. 124). En efecto, *Pic-nic* es una obra realista si entendemos que las situaciones que plantean no sólo se pueden dar en la vida real sino que de hecho se dieron; lo que es irreal es el modo de plantear tales situaciones, modo que se aleja enormemente de la forma propugnada por la estética realista. El marco referencial último de *Pic-nic* se deja ver en

más de una ocasión: el sr. y la sra. Tepán recuerden una guerra anterior en la que los colores de los ejércitos enemigos eran rojo y azul (*Ibidem*, p. 129), los colores de los uniformes de Zapo y Zepo son, sin embargo, muy parecidos: gris y verde (*Ibidem*, p. 136). Por último, el pasodoble que se oye en el gramófono también remite a España.

La caracterización del sr. Tepán conecta con la tradición literaria española ya que es definido por Arrabal según moldes quijotescos. El es el único que conoce algo del funcionamiento de la guerra por su participación en una guerra anterior. Será, por tanto, el que establezca el contraste entre pasado y presente, rememorando una guerra pasada en la que los caballos aportan cierto tono épico. Sin embargo, en la guerra presente el sr. Tepán es tan ignorante como el resto de los personajes hasta el punto de comparar el peligro de las guerras con el que supone bajar de un metro en marcha (*Ibidem*, p. 129). A pesar de ello, el sr. Tepán se considera con cierta autoridad en temas bélicos por lo que piensa en intervenir en esta guerra, cuando su hijo le advierte que es demasiado viejo y no le van a dejar el sr. Tepán responde: "Pues entonces me compraré un caballo y una espada y vendré a hacer la guerra por mi cuenta" (*Ibidem*, p. 154). Esta misma actitud quijotesca le llevará a creer que él puede parar la contienda.

El desconocimiento de la guerra que muestran los personajes y el comportamiento anómalo de éstos no impide que en más de una ocasión nos encontremos con reflexiones que superan el margen de lo infantil y absurdo para entrar de lleno en el ámbito de la consciencia lúcida de la realidad. Es el caso del aviso que hace sr. Tepán a su hijo: "Eso de matar y de tirar bombas y de llevar casco que hace tan elegante resulta agradable, pero terminará por fastidiarte" (*Ibidem*, p. 129). Algo similar fue lo que sucedió en la segunda Guerra Mundial en la que más de un adolescente fue seducido por la estética nazi y la parafernalia militar. Zepo, por su parte, que dispara sin mirar y se ha visto envuelto en una guerra extraña en contra de su voluntad, desbordado por las flores de trapo que hace para distraerse, encuentra para éstas un destino particular: "Doy una flor para cada compañero que muere. Así ya se que por muchas que haga nunca dáre abasto" (*Ibidem*, p.156). Bajo la ingenuidad de Zepo existe, pues, consciencia del carácter exterminador del conflicto.

Un aspecto importante del diálogo dramático es el que ha señalado M. C. Bobes (1987, p. 148): " el diálogo de los personajes dramáticos es un

proceso comunicativo cuyo valor ilocucionario y perlocucionario está fijado en el texto". Nos referimos aquí a los "actos del diálogo dramático" que se dan entre los personajes de la obra y que, por tanto, están fijados de antemano, al contrario de lo que sucede con los efectos cambiantes que tales diálogos pueden tener sobre el lector y/o espectador.

Angel Berenguer (1987, p. 65 y ss.), tras estudiar las relaciones entre los diversos personajes de *Pic-nic*, ha destacado como personaje principal al sr. Tepán seguido de Zapo. En efecto, el sr. Tepán es el protagonista no sólo por acumular el mayor número de intervenciones, lo es también por la autoridad que tiene sobre el resto de los personajes. Es significativo, en este sentido, que todos los imperativos emitidos por él se cumplan, desde el comportamiento que ha de adoptar Zapo ante su familia: "Hijo, levántate y besa la frente de tu madre... Y ahora bésame a mí" (*Ibidem*, p. 128) hasta el tratamiento que debe dar su hijo al prisionero: "Átale, no sea que se escape" (*Ibidem*, p. 137), "no maltrates al prisionero" (*Ibidem*, p. 138).

La sra. Tepán es otro personaje que se cree en posesión de gran autoridad. Sin embargo, el hecho de ser mujer disminuye notablemente esta autoridad, lo que no disminuye es su pasión por los asuntos bélicos: "Yo siempre he sido muy aficionada a las batallas -dice (*Ibidem*, p. 130)-... cuando niña, siempre decía que sería, de mayor, coronel de caballería. Mí mamá se opuso, ya conoces sus ideas anticuadas". Posteriormente, cuando intenta colaborar con los camilleros mostrando la herida que se hizo al pelar cebollas la descalificación que de ella hace el camillero es rotunda: "No. Las señoras no cuentan" (*Ibidem*, p.149). Su radio de acción quedará reducido al ámbito estrictamente familiar en el que ejercerá todo su poder sobre su hijo, por ejemplo con su rígida actitud en cuestiones higiénicas (*Ibidem*, p. 133 y ss.).

Zapo es, en este entramado de relaciones, el individuo pasivo que obedece tanto las órdenes del capitán como las de sus padres, viéndose de esta manera sometido a un doble poder. En las pocas ocasiones en las que intenta oponer su criterio no lo logra. Cuando aparecen sus padres les avisa sobre el peligro a que están sometidos y les pide "iros inmediatamente" (*Ibidem*, p. 128). Los padres se quedan por lo que Zapo insiste: "Os tenéis que marchar" (*Ibidem*, p. 130) para sucumbir finalmente a la voluntad paterna: "Bueno, lo que queráis" (*Ibidem*, p. 130).

La actitud de Zapo ante el prisionero es absolutamente inapropiada ya que no lo trata como a un enemigo, por lo que se dirige a él de forma

extremadamente ceremoniosa: "Haga el favor de poner las manos juntas, que le voy a atar" (*Ibidem*, p. 137) o "Por favor tenga la bondad de sentarse en el suelo que le voy a atar los pies" (*Ibidem*, p. 138).

El único deseo de Zapo que se ve cumplido es el de hacerse una fotografía junto al soldado enemigo al que la familia tiene que rogar que les permita realizar tal fotografía lo que indica que el prisionero esta dejando de ser un enemigo para pasar a formar parte de la familia Tepán. En efecto, el destino de Zapo será el mismo que el del resto de los personajes que ignoran el mundo real. Al final, sólo el poder omnipotente y oculto y sus fieles servidores, los camilleros, sobrevivirán.

Para terminar, queremos señalar que *Pic-nic* no puede considerarse como una obra que ejemplifique la totalidad de la producción dramática de Arrabal, lo que no es obstáculo para que sea una obra de gran interés ya que, como ha puesto de manifiesto Torres Monreal (1981, p. 16), "la riqueza estilística de la obra, (...) su humor ingenuo y absurdo (...) esas sabrosas disputas "al margen" de la realidad, (...) el contraste de pareceres entre los personajes, en fin, el lenguaje peculiar (..) ha hecho de *Pic-nic* una de las piezas más finas y sugerentes de nuestro siglo".

## REFERENCIAS

- (1977) ARRABAL, F., *Pic-nic, El triciclo, El laberinto*, Madrid, Cátedra.
- (1986) BAAMONTE TRAVESO, G., "Caracteres generales del diálogo dramático", *LEA*, VIII, pp. 209-218.
- (1977) BERENGUER, A., "Introducción", en (1977) Arrabal, F., pp. 12-124.
- (1987) BOBES M.C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- (1986) CANOA GALIANA, J., "Teatro del siglo XX: Interpretación semiótica", *Investigaciones semióticas. I*. Madrid, CSIC pp. 107-124.
- (1974) ISASI ANGULO, A., *Diálogos del teatro español de posguerra*, Madrid, Ayuso.
- (1983) PÉREZ-STANSFIELD, M.P., *Direcciones del teatro español de posguerra: ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*, Madrid, Porrúa.

(1970) RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981, 5ª ed.

(1980) TORDERA SÁEZ, A. "Teoría y técnica del análisis teatral", en TALENS, J. y otros, *Elementos para una teoría del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid, Cátedra, pp. 157-199, 2ª ed.

(1981) TORRES MONREAL, F., *Introducción al teatro de Arrabal*, Murcia, Godoy.

(1989) TRAPERO, A.P., *Introducción a la semiótica teatral*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria.