



El arquitecto y el emperador de Asiria: *Arrabal, el canibalismo y la imaginación de América*

por Daniel Santos Pizarro¹

RESUMEN: El propósito de este trabajo es identificar la obra de Fernando Arrabal *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1966) como una alegoría del colonialismo y mostrar como esta se construye echando mano de algunos elementos de la imaginación de América (Miguel Rojas Mix). Determinados tropos, entre los que se cuentan la fuente de la juventud y el canibalismo, permiten situar la obra como un texto trasatlántico en diálogo con los distintos discursos de la colonización de América, en particular con las crónicas de los descubridores del periodo colonial. Asimismo, distintas facetas del estereotipo americano aparecen actualizadas en una parodia del discurso etnográfico, como lo son el buen salvaje y el aculturado.

ABSTRACT: The objective of this work is to identify Fernando Arrabal's play *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1966) as an allegory of colonialism and show how this is built upon some elements of the *imaginación de América* (Miguel Rojas Mix). Specific tropes, among which are quoted the fountain of youth and the cannibalism, allow to place the play as a transatlantic text that dialogues with the different discourses of the colonization of America, especially with the chronicles of the explorers of the colonial period. Likewise, different aspects of the American stereotype are updated in a parody of the ethnographic discourse, like the good savage and the acculturated.

¹ Una parte de este trabajo fue presentada originalmente como tesina para optar al grado de licenciado en letras en la Pontificia Universidad Católica de Chile. La directora de la tesina fue la profesora Rocío Rodríguez.



PALABRAS CLAVE: Arrabal; Imagination de América; Colonialismo

KEY WORDS: Arrabal; Imagination of America; Colonialism

No podría decir si la obra que así comienza podrá o no ser llevada adelante con éxito, pero lo que me salta a la vista es que, desde la primera acotación, desde que se alza el telón, desde la aparición del primer personaje y del segundo, desde ese mismo instante, he comprendido que ahí hay teatro, que Arrabal es un hombre de teatro.

(Eugène Ionesco. *Arrabal*)

Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago.
(Oswald de Andrade. *Manifiesto Antropófago*)

Un avión se estrella en una isla aparentemente desierta. El único sobreviviente del accidente aéreo es el Emperador, un personaje que aparece en escena llevando una maleta y un bastón y que posee "cierta elegancia afectada" (839). El único habitante de la isla es el Arquitecto, un nativo sin lenguaje que domina tanto a los animales como a los elementos de la naturaleza. El Emperador bautiza al Arquitecto, le enseña a hablar y lo convierte en su sirviente (840). Con esta premisa inicia *El arquitecto y el emperador de Asiria*, obra de Fernando Arrabal escrita en 1966 y publicada originalmente en francés. *El arquitecto y el emperador de Asiria* es una alegoría del colonialismo en América, entendido este como una "relación de dominación directa, política, social y cultural de los europeos sobre los conquistados de todos los continentes" (Quijano 11). La obra cita los textos de la conquista y recurre a los tropos de lo que Miguel Rojas Mix llamó la imaginación de América. El objetivo de este trabajo es poner en primer plano los elementos de dicha construcción imaginaria que son citados por Arrabal y mostrar como el autor español los reelabora en su obra.

Para esto, se rescatarán distintos rasgos de la obra a partir del análisis textual y se los estudiará desde la perspectiva crítica trasatlántica. Se trata de un enfoque que ofrece varias ventajas, pues "los estudios trasatlánticos como campo investigan la circulación, apropiación, traducción e intercambio de discursos en el circuito atlántico produciendo teorías sobre la constitución de prácticas y objetos culturales que, al mismo tiempo, evalúan su propio lugar de enunciación" (Fernández del Alba 36). Como afirmaba Julio Ortega en el 2007: "el hispanismo es hoy transatlántico" (671), cuestión que obliga a aclarar el lugar de enunciación de este trabajo. La obra de Arrabal será estudiada desde el Chile del siglo XXI, país marcado por el hecho de haber sido alguna vez capitán general del imperio español, categoría que estaba reservada para los territorios especialmente conflictivos dentro de los virreinos.

Para abordar *El arquitecto y el emperador de Asiria* el presente trabajo se dividirá en dos apartados. El primero, dedicado a la construcción discursiva del poder, dará cuenta del problema de la imaginación de América (Rojas Mix) y los distintos aspectos del



estereotipo americano en la construcción del sujeto colonial. El segundo apartado, dedicado al ritual antropofágico y la asimilación del otro, se centrará en el análisis del rito con el que termina la obra. En este caso la reflexión estará orientada por el canibalismo, “significante maestro para la alteridad colonial” (Jáuregui 14). La teoría del canibalismo/calibanismo, según las propuestas de Aimé Césaire y Carlos Jáuregui, tendrá preponderancia en esta sección.

El presente estudio, a diferencia de la recepción canónica del teatro de Arrabal,² no está elaborado ni a partir de la poética del autor ni de un análisis de los distintos montajes de sus piezas teatrales. Lo que interesa –utilizando las palabras de Carlos Jáuregui– son las lecturas *excéntricas* de la obra. En ese sentido, resulta paradójico que sea un trabajo sobre puestas en escena el estudio que motiva este primer acercamiento con Latinoamérica. Dorothy Knowles, en su estudio “Ritual Theatre: Fernando Arrabal and the Latin-Americans”, es quien propone una filiación entre Arrabal y distintos directores latinoamericanos. Una de las hipótesis del presente trabajo es que dicha filiación podría tener como causa, entre otras, que *El arquitecto...* problematiza la cuestión de la colonización y la imaginación de América. Cabe anotar que si bien Knowles esboza algunos de estos puntos, su análisis está enfocado hacia la dimensión performativa y no entra en los detalles del texto.

Un segundo trabajo que motiva el presente estudio es la lectura de William Flores: “Ecocrítica, colonización y *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Fernando Arrabal: subversión en la tradición satírica”. El punto principal de Flores es que esta obra propone una visión satírica del proceso de colonización (679). Pese a esto, el soporte conceptual del crítico no dialoga con una perspectiva decolonial y sus referentes –con excepción de Said– provienen del ámbito de la crítica de géneros literarios (teoría en torno a sátira y la parodia) y la eco-crítica. El presente trabajo concuerda a grandes rasgos con Flores, pero tiene otro lugar de enunciación. Este estudio es heredero y deudor de José Martí, José Enrique Rodó, Roberto Fernández Retamar y Aimé Césaire, por lo que pretende dar un paso desde el análisis textual a la reflexión postcolonial y los estudios culturales.

Dado que esta es una aproximación desde los estudios literarios es necesario hacer dos aclaraciones conceptuales. La primera es que los personajes de la obra serán entendidos como estereotipos. La segunda es que serán entendidos como personajes con un alto valor conceptual. Ambas categorías serán la base del análisis que se desarrollará más adelante: el Arquitecto y Emperador, al ser estereotipos y conceptos, citan los discursos de la imaginación de América y el canibalismo.

En el caso de los estereotipos que aparecen en la obra estos están vinculados al tema de la colonización. Este estereotipo colonial tiene sus propias características que lo particularizan. Según Homi Bhabha:

² En lo que respecta a las lecturas canónicas destaca el trabajo de Ángel Berenguer: tanto el compilado de textos críticos (titulado *Fernando Arrabal*) como la primera edición del *Teatro completo* son dos trabajos clásicos del año 79. El mismo Ángel Berenguer apadrina luego libros como *El teatro pánico* de Fernando Arrabal (2014) de Diego Santos Sánchez. Además, en *El pánico. Manifiesto para el tercer milenio* se incluye un listado de trabajos críticos seleccionados, tanto en español como en francés, que constituyen los grandes referentes de la crítica en torno a Arrabal. Entre los trabajos dedicados a *El Arquitecto y el emperador de Asiria* se encuentra el libro *El cosmos de Fernando Arrabal: lo cósmico cíclico en El arquitecto y el emperador de Asiria* (1991) de Rino Cassanelli.



Es la fuerza de la ambivalencia la que otorga al estereotipo colonial su valor de circulación: asegura su repetibilidad en las coyunturas tanto de cambio histórico como discursivas; define sus estrategias de individuación y marginación; produce ese efecto de verdad probabilística y predictibilidad el cual, para el estereotipo, debe siempre *exceder* aquello que pueda ser empíricamente probado o lógicamente construido.³

En *El arquitecto...* se trata de estereotipos americanos contruidos principalmente sobre la figura del colonizado. El buen salvaje, o el caníbal, exceden cualquier posibilidad lógica, pero entregan a la representación del americano una estabilidad que permite nombrarlo, clasificarlo. En este artículo se verá como Arrabal explota este procedimiento en la configuración de sus personajes y trabaja a partir de la ambivalencia del estereotipo.

Además de su valor como estereotipos coloniales, tanto Arquitecto como el Emperador pueden ser entendidos como *personajes con alto valor conceptual*,⁴ como voces que reproducen –con una significativa dosis de humor– las posturas conflictivas en el pensamiento de Fernando Arrabal. Estos personajes pueden entenderse, en términos de Deleuze y Guattari, como “potencias de conceptos” (67). Esto no quiere decir que pierdan su valor de figuras estéticas, ambos parecen moverse en un limbo entre lo conceptual y lo estético en una relación compleja de difícil clasificación. Nótese la enorme cantidad de referentes que hay tan solo en un pequeño fragmento de la obra:

El Emperador. – Te he dicho que hay que incinerarme... Y mis cenizas... (*Sublime*.) las lanzarás al mar como las de Byron, las de Shakespeare, las del ave fénix, las de Neptuno y las de Plutón.
El Arquitecto. – El otro día te enfadaste porque te iba a incinerar; dijiste que te ibas a despertar con el culo medio quemado y dando saltos y gritando: ¡Viva la República! (855).

Se trata de referencias que van desde Byron a la guerra civil española, pasando por Shakespeare y la mitología latina. Es por esta razón que los personajes serán entendidos como cúmulos de signos en donde se entrecruzan ideas filosóficas, elementos autobiográficos, estereotipos culturales y distintos registros lingüísticos.

³ “For it is the force of ambivalence that gives the colonial stereotype its currency: ensures its repeatability in changing historical and discursive conjunctures; informs its strategies of individuation and marginalization; produces that effect of probabilistic truth and predictability which, for the stereotype, must always be in excess of what can be empirically proved or logically construed. Yet the function of ambivalence as one of the most significant discursive and psychical strategies of discriminatory power –whether racist or sexist, peripheral or metropolitan– remains to be charted” (Bhabha 66, la traducción es nuestra).

⁴ “La diferencia entre los personajes conceptuales y las figuras estéticas consiste en primer lugar en lo siguiente: unos son potencias de conceptos, y los otros potencias de afectos y de preceptos [...]. Las grandes figuras estéticas del pensamiento y la novela, pero también de la pintura, de la escultura y de la música, producen afectos que rebasan las afecciones y percepciones ordinarias, igual que los conceptos rebasan opiniones corrientes [...]. Ello no impide que ambas identidades pasen a menudo de una a otra, en un devenir que las arrastra a ambas, en una intensidad que las codetermina. La figura teatral y musical de Don Juan se convierte en personaje conceptual con Kierkegaard, y el personaje de Zaratustra ya es en Nietzsche una gran figura de música y teatro. Ocurre como si entre unos y otros no sólo se produjeran alianzas, sino también bifurcaciones y sustituciones” (Deleuze y Guattari 67-68).



LA IMAGINACIÓN DE AMÉRICA Y LA CONSTRUCCIÓN DEL OTRO

Uno de los grandes problemas tratados en *El arquitecto...* es la construcción discursiva del poder.⁵ El Emperador genera una matriz simbólica para establecer una posición de dominación y perpetuar su autoridad en el tiempo. Dentro de este contexto el objetivo del Emperador es el del colonizador: llevar el imperio hasta la tierra de los salvajes, hasta la isla del Arquitecto. Esta isla, leída desde la perspectiva americana, es el Nuevo Mundo que Colón confundió con la India.

El procedimiento discursivo del personaje del emperador es *la imaginación de América*. Como explica Rojas Mix:

Antes de que desembarcaran los europeos en América, incluso antes de estar ciertos de su existencia, ya había comenzado a construirse una visión extraña de lo que había "más allá". El imaginario se disponía en un collage de temores a lo desconocido, mitos clásicos y medievales, premoniciones sobre tierras lejanas, rumores..., elementos dispares que terminarían trasvasijados en la nueva realidad que se topó Colón, mezclando irremediabilmente lo visto con lo imaginado (240).

Es sobre estos mitos y premoniciones que trabaja Fernando Arrabal. Como se verá más adelante, distintos elementos de este imaginario aparecen citados en la obra y dan forma al Arquitecto. El Emperador, por su parte, también está constituido por mitos, solo que se define desde el discurso de los imperios occidentales y, sobre todo, desde el mito de la modernidad civilizadora.

América se trata de un pedazo de tierra que apareció, en el imaginario europeo, por casualidad. La Isla/América es una sorpresa, por eso fue 'descubierta'. De ahí las palabras del Emperador al comienzo de la obra. América es imaginada, desde su origen, como una casualidad, una equivocación:

El Arquitecto. – Enséñame como me habías prometido...

El Emperador. – Tranquilo, tranquilo. ¡Ah! (*Soñador.*) La civilización, la civilización...

El Arquitecto. – (*Contento*) Sí, eso.

El Emperador. – Cállate. ¿Qué sabes tú, encerrado toda tu vida en esta isla que los mapas olvidaron y que Dios cagó por equivocación en mitad del océano?

El Arquitecto. – Cuéntame, cuéntame.

El Emperador. – ¡De rodillas! (El Arquitecto *se arrodilla.*) Bueno, no es necesario. (El Arquitecto *se levanta. Muy enfático*) Explico (840).

Frente al discurso civilizador del Emperador está el lenguaje primigenio del Arquitecto. Ambos discursos –el del colonizador y el colonizado– chocan durante la primera parte de la obra. Lo primero que queda en evidencia es la inutilidad de la retórica del Emperador. Este intenta, en vano, dirigir a los animales de la isla:

⁵ "Quiero decir esto: en una sociedad como la nuestra, pero en el fondo en cualquier sociedad, relaciones de poder múltiples atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social; y estas relaciones de poder no pueden disociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso. No hay ejercicio de poder posible sin una cierta economía de los discursos de verdad que funcionan en, y a partir de esta pareja. Estamos sometidos a la producción de la verdad desde el poder y no podemos ejercitar el poder más que a través de la producción de la verdad" (Foucault 147-148).



El Emperador. – (*Dominándose y enfático.*) ¡Hormigas! (*Mira hacia el suelo.*) ¡Hormigas!
¡Diminutas esclavas! ¡Traedme un cuenco de agua! (*Se sienta en su trono y espera.*) ¿No me
habéis oído? (*Larga pausa.*) ¡Traedme un cuenco de agua, he dicho! (*Enfurecido.*) ¿Cómo? ¿No
se respeta al Emperador de Asiria? ¿Será posible? ¡Morid a mis pies!
Se dirige rabiosamente hacia el reguero de hormigas y las pisotea furioso. Cae agotado en su
trono.
Sale El Arquitecto y vuelve con un cuenco de agua (843).

Queda claro, entonces, que el discurso civilizador del Emperador no tiene ningún efecto inmediato sobre la naturaleza. Se trata, quizás, de una referencia a *El conde Lucanor*.⁶ En el “Enxemplo XXXV. De lo que contesció a un mancebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava” se recoge un cuento popular que presenta una situación muy similar. Un joven recién casado asesina violentamente a todos los animales de la casa para demostrar a su esposa lo que está dispuesto a hacer si no es obedecido. El marido le ordena al perro, al gato y al caballo que le de “agua a las manos” (153). Como los animales no lo obedecen, este los asesina con su espada. El Emperador es –entre otras cosas– el marido despótico de la tradición literaria española. Este vínculo con la obra de Arrabal no es casual. Asesinar animales violentamente en escena parecía ser una práctica recurrente entre los artistas del movimiento pánico:

Hace unos meses, nuestro espectáculo “pánico” representado en París, mostraba al público la escena siguiente: Alejandro Jodorowsky abre una caja de la que se escapan cincuenta palomas; luego decapita a una oca viva que se vacía poco a poco de su sangre mientras bate las alas. Hoy, el espectáculo *Us* de Peter Brook en Londres acaba con la aparición de un actor que sube al escenario, suelta una nube de mariposas encerradas en una cajita, coge la mayor de ella y le quema las alas; el insecto revolotea por todos lados y muere carbonizado (*Arrabal ceremonia 75*).

El Arquitecto, en oposición al Emperador, dirige tanto a los animales como a los elementos:

El Arquitecto. – (*Dirigiéndose a un pájaro que el espectador no ve.*) Pájaro, tráeme un cuenco de agua. (*Breve espera. El pájaro vuelve y El Arquitecto estira la mano y recoge el cuenco que le tiende el pájaro.*) Gracias.
El Emperador. – (*Tras beber en el cuenco.*) ¿Pero cómo? ¿Ahora hablas a los pájaros en mi lengua?
El Arquitecto. – Es lo de menos. Lo importante es lo que pienso. Nos transmitimos el pensamiento (858-859).

El Arquitecto puede comunicarse con un lenguaje “más allá del lenguaje” y, cuando lo necesita, articula las palabras rituales necesarias para transformar la naturaleza:

El Arquitecto. – ¿Apago?
El Emperador. – Haz lo que quieras.
El Arquitecto. – Lo-lo-mil-lolooo-looo.
El cielo se oscurece ante las palabras del Arquitecto y llega la noche. Oscuridad total.

⁶ Agradecemos este alcance a la profesora Rocío Rodríguez.



Voz del Emperador. – ¡Otra vez con tus bromas! Estoy harto... Haz que vuelva el día, que vuelva la luz. Aún no me he lavado los dientes.

[...]

Voz del Arquitecto. – ¡Mi-ti-rrii-tiiii!

Vuelve el día con la misma facilidad que se fue (852).

El Emperador. – ¿Qué isla? Nunca he visto isla por aquí.

El Arquitecto. – Aquella, la que está allí.

El Emperador. – No la veo.

El Arquitecto. – La montaña te lo impide. Voy a retirarla. (El Arquitecto *da una palmada y se oye un ruido fabuloso.*) ¿La ves ahora?

El Emperador. – ¿Mueves las montañas? ¿También mueves las montañas...? (855).

Este conflicto entre dos lenguajes que se encarna en los personajes de Arrabal tiene su raíz en la lucha cultural que se ha dado en América desde los tiempos de la conquista. A saber: el choque entre el *logos* europeo/occidental y el pensamiento mítico/ritual de las culturas americanas. El trabajo de Patrick Johansson podría servir de explicación en ese sentido:

Para lo que concierne al mundo occidental, desde el *logos* helénico hasta nuestros días, se ha venido elaborando una instrumentación cognitiva, cada día más específica, que extrae mediante la reflexión, datos específicos de la experiencia y los organiza para construir un saber. La objetividad y la fragmentación conceptual son las bases operativas de un conocimiento que busca ante todo explicar, es decir reducir la difusa pluralidad fenoménica del mundo a *concepts* intelectualmente aprehensibles. Desde los pre-socráticos hasta nuestros días se acentuó paulatinamente a lo largo de la historia occidental la fractura ente el *sujeto* conocedor y el *objeto* por conocer hasta establecer una relación excluyente entre los dos términos de esta dialéctica (28-29).

El personaje del Emperador encarna, entonces, esta episteme europea/occidental. Él *entiende* el mundo y su poder está fundado en esta comprensión intelectual que separa al sujeto del objeto.

El Arquitecto, en cambio, encarnaría el saber mítico indígena que no se funda en esa distinción epistemológica. Volviendo a Johansson:

Más que conocer algo el indígena precolombino busca “co-nacer” a algo mediante una verdadera simbiosis cognitivo-sensible. En esta mayéutica precolombina, a diferencia del afán socrático de saber, no es la verdad la que nace de la explicación que proveen los seres que la buscan sino los seres los que nacen a la verdad. No es una “explicación” intelectual de algo la que busca el saber indígena sino una “im-plicación” sensible en algo (29).

Es por esto que el Arquitecto habla con los pájaros y mueve las montañas. No es que esté *sobre* ellos y los comande (como aspira el Emperador) sino que existe *en* ellos y *desde* ellos. El diálogo entre estos dos personajes es conflictivo no porque haya una intriga en un sentido estrictamente dramático. De hecho, desde ese punto de vista lo que acontece es una rencilla doméstica propia de una pareja. El conflicto radica aquí en una cuestión histórica: el drama está fuera de la obra. La tragedia es la conquista de América, superpuesta simbólicamente con la guerra fría y las conquistas de todos los imperios (Asiria, Roma, etc.) en una visión negativa de la historia.



Es necesario advertir que esta perspectiva del proceso de colonización es fácilmente susceptible de caer en el exotismo. Presentar al indígena como un ser no-racional, no-verbal, es el gran recurso de la retórica del colonialismo. Afirmaciones como la de Patrick Johansson deben enfrentarse con mucho escepticismo. *El arquitecto...*, en tanto obra, está reproduciendo de manera satírica los discursos del colonialismo. El personaje del Arquitecto no es *el* indígena, sino *la imagen* que tienen los colonizadores del indígena. Se trata de una figura construida a partir las crónicas de los conquistadores y que tiene su referente literario en el Calibán de *The Tempest* (Shakespeare). Ya Aimé Césaire advertía sobre esta lectura primitivista y “su insistencia en el carácter marginal, el carácter ‘*aparte*’ de los no blancos”.⁷ El Arquitecto es un personaje creado para burlarse de sujetos como Patrick Johansson, pequeños emperadores que se complacen en mistificar al colonizado.

Esta superposición de cosmovisiones altera el lenguaje de la obra y la lógica interna de la misma. El Arquitecto, en tanto nativo, parece estar regido por otras leyes distintas a las de el Emperador.⁸ Pareciera ser que para cada personaje aplican criterios de verosimilitud distintos dado que encarnan distintas formas de entender la realidad. El Emperador, en tanto alegoría del imperio y el pensamiento occidental, está imposibilitado de participar del rito de la palabra creadora:

El Emperador. – [...] Pájaros, obedecedme, id a llamarle, decidle que le espero. (*Irritado.*) ¿Me habéis oído? (*Con otro tono.*) ¿Cómo dice él? ¡Clu-cli-cli-clo...! No, no es así. Pensar que habla con los pájaros... ¡Vaya tío! ¡Y hasta mueve las montañas!... Montaña, camina... (*Observa, con cierta inquietud.*) Nada, ni una brisa. Montaña, te ordeno que caigas al mar... (*Observa de nuevo.*) Y el tío... lo mismo hace el día que la noche... (866-867, el subrayado es nuestro).

Esta “cierta inquietud” del Emperador proviene de la imposibilidad de explicar al *otro*. El Emperador, al igual que los conquistadores españoles, necesita crear al arquitecto de un modo cognoscible. Volviendo a Rojas Mix: el procedimiento aquí retratado es el de

⁷ Césaire advierte sobre “los psicólogos, sociólogos, etcétera, sus puntos de vista sobre el ‘primitivismo’, sus investigaciones dirigidas, sus generalizaciones desinteresadas, sus especulaciones tendenciosas, su insistencia en el carácter marginal, el carácter ‘*aparte*’ de los no blancos, su rechazo por exigencias de la causa –al mismo tiempo que cada uno de esos señores se reclama del racionalismo más firme para acusar desde más alto la incapacidad del pensamiento primitivo–, su rechazo bárbaro de la frase de Descartes, bitácora del universalismo, de la que “la razón [...] está completamente en cada uno” y “que no hay más ni menos [razón] sino en lo accidental y en ningún caso en las formas o naturalezas de los individuos de una misma especie” (Césaire 28).

⁸ Según Fanon existe un primer momento de encuentro con la propia identidad en el colonizado. Se trata de una etapa transitoria pero necesaria en el proceso de decolonización en la que el colonizado se sabe distinto al colonizador: “¡Desposo al mundo! ¡Soy el mundo! El Blanco no ha comprendido jamás esta sustitución mágica. El Blanco quiere el mundo; lo quiere para él sólo, se descubre como amo predestinado de ese mundo. Lo somete. Se establece entre el mundo y él una relación apropiativa. Pero existen valores que sólo se acomodan a mi manera. Como mago, robo al Blanco ‘cierto mundo’ perdido para él y los suyos. Ese día el Blanco, sintió seguramente un golpe que no pudo identificar por no estar acostumbrado a estas reacciones. Es que, por encima del mundo objetivo de tierras y bananos había instituido delicadamente el verdadero mundo. La esencia del mundo era mi bien. Entre el mundo y yo se establecía una relación de coexistencia. Había encontrado lo Primordial” (Fanon 116-117).



la imaginación de América. Es por esto que el Emperador inserta al Arquitecto en su propia mitología y le da un lugar en su propio imaginario:

El Emperador. – ¿Y tu madre?

El Arquitecto. – No he tenido madre, ya lo sabes.

El Emperador. – Eres hijo de una sirena y un centauro. La unión perfecta (845).

Se trata así el problema de la colonización como una cuestión simbólica. El Emperador, en tanto conquistador occidental, genera una genealogía mítica para el Arquitecto. El nativo es “hijo de una sirena y un centauro”, siendo la primera un personaje usado para hablar de América en las cartas de Colón. El fenómeno que está mostrando Arrabal es, usando la terminología de Quijano, “la colonización del imaginario de los dominados”.⁹ El Emperador/conquistador necesita, en tanto occidental, *explicar* al Arquitecto. Para lograrlo recurre a la matriz simbólica que tiene a mano al igual que Colón en su momento:

Colón dijo que “vido tres sirenas que salieron bien alto de la mar; pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían la forma de hombre en la cara”. Lo que ocurría –puesto que, probablemente, las sirenas de Colón no eran otra cosa que dulces manatíes– era que, en la percepción de América, las lecturas modelaban la realidad. El mito y la ficción les revelaban lo que veían; la fantasía informaba lo real. Colón va mirando a través de Plinio y Marco Polo, por lo que cree haber visto lo que leyó (Rojas Mix 92, el subrayado es nuestro).

Tópicos como las amazonas o el canibalismo cobran fuerza en *El arquitecto...* por tratarse de representaciones ejemplares del *otro*. El Emperador replica, satíricamente, el gesto de Colón:

El Emperador. – (De pronto se levanta, infla su pecho, como si se tratara de la caricatura de un actor de drama antiguo. De una grandilocuencia total:) Diez mil amazonas, que mi padre importaba directamente de las Indias Orientales, acudían por la mañana desnudas a mi habitación y besaban la yema de mis dedos, mientras cantaban a coro la canción imperial que tenía como estribillo:

“Viva nuestro emperador inmortal.

Que Dios le libre de todo mal” (889, el subrayado es nuestro).

Confundir, además, el relato mítico y situar a las amazonas en el lado equivocado del globo es otro recurso que refuerza el efecto satírico.

A esta referencia a las amazonas se suman otros lugares comunes de *la imaginación de América*. La fuente de la juventud, por ejemplo:

El Emperador. – Podemos saber su edad, podemos calcularla... (*Va a la cabaña.*) Aquí tiene su saco. (*El espectador no ve lo que hace; sale.*) Se lo voy a explicar... verá qué sencillo. Él se corta el pelo una vez por año, por no sé qué líos de superstición y maleficios. Lo envuelve en una gran hoja y lo mete en un saco. Pues bien, no tengo nada más que contar la cantidad de hojas que

⁹ “No se trata solamente de una subordinación de las otras culturas respecto de la europea, en una relación exterior. Se trata de una colonización de las otras culturas, aunque sin duda en diferente intensidad y profundidad según los casos. Consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados. Es decir, actúa en la interioridad de ese imaginario. En una medida, es parte de él” (Quijano 12).



hay para saber los años que tiene. ¿Se da usted cuenta, Emperador, qué ideas tan brillantes tengo? Mi madre ya lo decía: "¡Qué inteligente es mi hijo!". (*Entra en la cabaña.*) Uno, dos, tres... (*con inquietud*) once... doce... trece... (*Largo silencio. Sale muy asustado.*) ¡Pero no es posible! Hay cientos de sobres... ¡No será que esa fuente...! ¡Cientos de hojas!... Lo menos mil. Duchándose todos los días. Mil, quizá. (*Entra. Largo rato en la cabaña. Sale.*) Y todos con pelos, sus pelos, algunos ya medio podridos... La fuente de la juventud. (*Muy asustado.*) Pero. ¿cómo?... nunca me dijo... y he reconocido bien su pelo, siempre del mismo color, el mismo tono... ¿Cómo es que...?

Asustado, sale corriendo. Silencio. Entra El Arquitecto.

El Arquitecto. – ¡Emperador!

El Emperador le mira desde el otro extremo del escenario, amedrentado.

El Emperador. – Dime, ¿cuántos años tienes?

El Arquitecto. – No sé. Mil quinientos... dos mil... diez mil... No sé bien. No sé bien (874, el subrayado es nuestro).

Al respecto escribe Rojas Mix:

El mismo Pedro Mártir, junto a dos cronistas principales: Gonzalo Fernández de Oviedo y Antonio de Herrera, informan del paso de esta leyenda a América. Según Pedro Mártir, entre las Lucayas hay una isla llamada Bouica o Agnaneo, en la cual brota un manantial con la virtud de transformar a los viejos en jóvenes. El autor tiene la precaución de agregar que esta transformación se produciría, quizá, acompañada de una dieta y recuerda el caso de un anciano isleño que, después de beber en la fuente, retornó a su casa lleno de vigor, se volvió a casar y engendró hijos (59, el subrayado es nuestro).

¿Será esta isla de la que escribió Pedro Mártir la isla del Arquitecto? Está claro, por la cantidad de coincidencias, que Arrabal está remitiendo a este imaginario. No se trata de una cita a la conquista de América, sino un diálogo con la imaginación de América. La obra tensiona estos primeros discursos trasatlánticos desde un complejo lugar de enunciación. Recuérdese que Arrabal es un español que escribe desde París y han sido muchos los latinoamericanos que han montado sus trabajos (véase: Knowles). *El arquitecto...* es en este sentido un trabajo autoconsciente: la obra se sabe trasatlántica y por eso cita a los distintos discursos de los cronistas de las llamadas Indias Occidentales.

La primera parte de *El arquitecto...* muestra cómo el Emperador se inventa a sí mismo en tanto emperador e inventa, simultáneamente, al Arquitecto como otro. Este proceso opera en el plano del texto, pero también carga con una enorme potencialidad escénica. En el plano del texto el Emperador existe en tanto dice "soy el Emperador de Asiria" (840). Si esto se lleva a la puesta en escena es el actor quien genera otro tipo de comunicación cuando dice "soy el Emperador de Asiria". Lo interesante de la propuesta de Arrabal radica en que todo es, por así decirlo, performativo: colonizar es interpretar un papel. Dicho de otro modo: el proceso de colonización –en este caso el americano– no se sostiene sin una dimensión dramático/performativa. El conquistador necesita codificar semióticamente el "nuevo mundo" para así poder fundar una colonia. Las palabras de Franz Fanon son más que elocuentes al respecto: "El colono y el colonizado se conocen desde hace tiempo. Y, en realidad, tiene razón el colono cuando dice conocerlos. Es el colono el que ha *hecho y sigue haciendo* al colonizado" (31).



EL RITUAL ANTROPOFÁGICO (Y LA ASIMILACIÓN DEL OTRO)

El arquitecto..., en el segundo cuadro del segundo acto, muestra un ritual antropofágico. Siguiendo la última voluntad del Emperador, el Arquitecto mata y devora a su amo. Al completarse este proceso el Arquitecto se convierte en el Emperador y pierde su poder sobre la naturaleza. El tercer cuadro del segundo acto muestra cómo un nuevo sobreviviente de un accidente aéreo, ahora llamado Arquitecto, llega a la isla del mismo modo que el primer Emperador.

El arquitecto... finaliza con un ritual antropofágico y este se constituye como el indicador por excelencia de que se está hablando de América. Según Carlos Jáuregui,

La palabra caníbal es, como se sabe, uno de los primeros neologismos que produce la expansión europea en el Nuevo Mundo. También es –como diría Enrique Dussel– uno de los primeros *encubrimientos* del Descubrimiento, un malentendido lingüístico, etnográfico y teratológico del discurso colombino. Sin embargo, este malentendido es determinante; provee el significante maestro para la alteridad colonial (14).

Y más adelante añade:

Las narrativas sobre el caníbal descansan sobre la pretendida autosuficiencia y fijeza de su significado. Sin embargo, la escritura colonial de la otredad es *especular*; más reveladora de la mismidad que del objeto de su conocimiento, dominio y deseo. El rito escriturario produce el *afuera* bárbaro mediante el signo del caníbal; pero al nombrar al Otro propicia encuentros con imágenes propias. La distinción colonial deviene inestable y precaria (134).

En la obra de Arrabal, en efecto, es el Emperador/colonizador quien tiene ideas antropofágicas, no el Arquitecto/colonizado. Esto desestabiliza la dicotomía que se ha construido durante la primera parte de la obra. Primero al confesar haber deseado comerse el cadáver de su madre, luego cuando le impone su última voluntad al Arquitecto:

El Emperador. – (Tras haberse quitado la máscara de Olimpia de Kant.) ¡A la rica carne de madre! La carnicería modelo. El artículo de la semana. (Ríe a carcajadas. De pronto se vuelve muy serio hacia El Arquitecto. Muy triste.) Nunca te lo he dicho, pero ¿sabes? Cuando me voy lejos de ti... (Muy alegre.) Mira que poder haberle sacudido un hachazo y haberla convertido en filetes. Mi madre en rajitas [...] (893).

El Emperador. – Hoy me matarás: me has condenado a muerte y tienes que ejecutar el castigo.

El Arquitecto. – Pero...

El Emperador. – Lo exijo.

El Arquitecto. – Pero morir no es un juego como los demás: es un juego irreparable.

El Emperador. – Lo exijo. Ese es mi castigo. Te estaba hablando de mi última voluntad.

El Arquitecto. – A ver, di.

El Emperador. – Deseo que... deseo... bueno... que me comas... que me comas, Arquitecto; después de matarme tienes que comer mi cadáver entero. Quiero que seas tú y yo a la vez. Me comes entero... Arquitecto, ¿me oyes? (899).

Es a través del tropo del canibalismo que Arrabal da el golpe maestro a la distinción colonizador/colonizado. La antropofagia es la fantasía definitiva del colonizador: "quiero que seas tú y yo a la vez" (899). ¿Se trata acaso de un mestizaje? ¿Una síntesis



definitiva que sería tanto Emperador como Arquitecto, colonizador y colonizado? Lo que queda claro es que se produce una ruptura con el resto de la obra. La muerte “no es un juego como los demás: es un juego irreparable” (899).

El Arquitecto, por su parte, practica primero una antropofagia simbólica antes de una literal. Aprender todos los días del Emperador es devorarlo lentamente. La sed de conocimiento del Arquitecto prepara el terreno para la asimilación definitiva: los dos años que la obra elide entre el momento de la caída del avión (cuadro primero del primer acto) y el inicio del diálogo entre el Emperador y el Arquitecto (cuadro segundo del primer acto) han servido para que el Arquitecto se transforme lentamente en su amo (839).

El Arquitecto se ha apoderado, en primer lugar, de la lengua del Emperador. A la lengua ha seguido la lengua literal, a la asimilación del lenguaje ha seguido la asimilación absoluta del otro. Se trata de un proceso ya descrito por Frantz Fanon:

Todo pueblo colonizado—es decir todo pueblo en cuyo seno nace un complejo de inferioridad—en virtud de la destrucción de su cultura originaria, se sitúa frente al lenguaje de la nación civilizadora, es decir de la cultura metropolitana. El colonizado estará por lo tanto más alejado de la selva en la medida en que asimile los valores culturales de la metrópoli. Se sentirá tan blanco que rechazará su negritud, su selva (22).

Esta voluntad caníbal está evidenciada en las acotaciones. El Arquitecto hace la mímica del ritual antropofágico antes de que el juicio que condena al Emperador tenga lugar:

El Arquitecto. – ¿Duermes?... ¡Emperador!

Sale de la cabaña y luego mutis por la izquierda del escenario. Un momento. Aparece por la izquierda una gran mesa con cajones. El Arquitecto la empuja hasta ponerla en el centro. De uno de los cajones saca un mantel que coloca sobre la mesa. Prepara un plato, un cuchillo y un tenedor gigantescos. Por fin se sienta en la mesa. Se pone una servilleta. Hace como que descuartiza un enorme ser que está acostado sobre la mesa. Simula que come un primer bocado. Por fin guarda todo en el cajón. Da la vuelta al mantel. Es un tapiza para una mesa de tribunales. Saca del cajón unas máscaras, una campanilla y un libro grueso de lomos dorados. Se pone una especie de toga sobre la cabeza y una máscara de juez. Toca la campanilla (875, el subrayado es nuestro).

En el momento en que el Arquitecto se come al Emperador este deviene colonizador (o neo-colonizador). Las acotaciones indican una transformación en la personalidad del Arquitecto que se lleva hasta el punto en el que cambia su nombre: primero pasa a ser Arquitecto-Emperador y luego definitivamente Emperador.

Sobre la mesa que antes sirvió de tribunal está el cadáver desnudo del Emperador. La mesa está preparada para comer. Al hacerse la luz, aparece El Arquitecto con una gran servilleta atada al cuello. Iluminación tétrica. Progresivamente, hasta el final de la obra, El Arquitecto va tomando los caracteres, la forma de hablar, el tono, la voz, las expresiones del Emperador. Cuando vuelve la luz El Arquitecto está cortando el pie del Emperador con tenedor y cuchillo (900, el subrayado es nuestro).

El Arquitecto. – [...] Hablo solo, como él. Tendría que reprimirme. (Da un brusco manotazo y cae al suelo uno de los huesos. Se agacha para recogerlo tras la mesa. Desaparece, por tanto, a los ojos del espectador.)

Voz del Arquitecto. – ¿Dónde está ese maldito hueso?



Cuando sale de debajo de la mesa, la persona que surge es ya El Emperador, vestido como El Arquitecto.

El Emperador-Arquitecto. – ¡Ah! Aquí está. Aquí está este maldito hueso de marras (904).

Se trata, usando la terminología de Jáuregui, de una inversión semántica:

Esta propensión dará lugar a notables inversiones semánticas: el canibalismo servirá para fundar e impugnar el mito de la Modernidad y la misión civilizadora europea; será el tropo maestro del colonialismo y del contr colonialismo. El caníbal es el Otro y es el Yo. (134, el subrayado es nuestro).

El Arquitecto... podría resumirse en esa oración: “el caníbal es el Otro y es el Yo”, cuestión que culmina con la transformación del Arquitecto en Emperador. Se trata de un proceso en donde la memoria del sujeto tiene un lugar fundamental:

El Arquitecto. – [...] En cuanto me coma su cabeza, su ácido nucleico, ahí va a estar lo bueno. Con su ácido nucleico en el gañote soy capaz de todo. (*Va a la cabaña, vuelve con un cincel y una pajita de horchata.*) [...] Gracias a tu ácido nucleico seré dueño de tu memoria, de tus sueños, y por tanto, de tus pensamientos. (*Golpe con el cincel tras la oreja del Emperador. Hace un agujero. Aplica al agujero la paja de horchata. Chupa, se le caen trozos como de yogur que lame.*) ¡Uf! (*Termina de tomárselo.*) Me siento otro hombre, estoy nuevo (903).

Esto está en directa relación con la poética de Arrabal, pues la memoria es uno de los elementos primordiales del movimiento pánico:

Es decir que el soporte de la memoria es el soporte de la vida. La vida es la memoria pues, como había supuesto desde que escribí el relato. Combinando este descubrimiento con “la broma matemática anterior” nos da el resultado humanamente apetecible:

La vida es la memoria y el hombre es el azar.

Me preguntó por qué, entre las facultades humanas, se ha solido dar primacía a la inteligencia o a la sensibilidad. La memoria ha sido desdeñada, por lo menos sin motivo (Arrabal, *hombre* 36).

Para una lectura decolonial este también es un aspecto que rescatar. El Arquitecto, luego de comerse el cerebro del Emperador, comienza a *pensar como* el emperador. El resultado es que se siente “otro hombre” (903). La dominación cultural y lingüística llega al plano más profundo del ser: sus recuerdos, su memoria, son los de otro.

Si la obra es efectivamente una lectura de la colonización de América entonces el final es bastante desesperanzador: el destino del nativo es devenir colonizador. El Arquitecto pasa a ser, desde la perspectiva del colonizador, un aculturado.¹⁰ Esto se manifiesta en la pérdida de sus poderes. El Arquitecto se come al Emperador, pero es el Emperador quien se impone y consume *desde dentro* al Arquitecto:

¹⁰ Aculturación es un término originario de la antropología del siglo XIX y posee una fuerte carga colonizadora. Véase, por ejemplo, el trabajo de J. W. McGee: “Human development is essentially social, and may be measured by the degree in which devices and ideas are interchanged and fertilized in the process of transfer –i.e., by the degree of acculturation. In the higher culture-grades (civilization and enlightenment) the interchange is friendly and purposive; this is amicable acculturation. In the lower culture-grades (savagery and barbarism), on the other hand, the interchange is largely inimical and adventitious; this may be called piratical acculturation” (243).



El Arquitecto. – [...] Topos, traedme un hacha, a ver si por fin me cargo el pie. (*Estira la mano. No ocurre nada.*) ¿Pero qué pasa? No me obedecéis. Soy yo quien habla, soy el Arquitecto, no soy el Emperador, traedme un hacha. (*Estira la mano. Espera inquieto. Tras una larga espera por fin asoma entre los matorrales un hacha.*) Pues estamos buenos. Lo que han tardado los malditos. ¿Es que ya no me obedecen? Vamos a ver. Que caiga un rayo inmediatamente con un trueno. (*Espera inquietante.*) ¿Cómo? Esto tampoco. Me encuentro muy raro. Estoy inquieto. A ver. (*Contando con los dedos.*) Me he duchado en la fuente de la juventud, he hecho todos los ejercicios... y sin embargo no me obedecen.

Rayo y trueno.

¡Ah! Bueno, más vale tarde que nunca (900, el subrayado es nuestro).

El Arquitecto. – [...] Bueno, merezco una siestecita. Gorilas de la selva, traedme una hamaca. (*Espera confiado.*) ¿Qué pasa? ¿No me habéis oído? He pedido una hamaca. (*Espera impaciente.*) ¿Pero cómo? ¿No me vais a obedecer? (*Se dirige a los matorrales.*) ¡Eh! Tú, gorila, tú. Tráeme la hamaca... inmediatamente. (*Un momento de espera.*) No solo no me obedeces, sino que sales corriendo. ¡Te has vuelto loco! Un gorila loco. ¡Es el colmo! (*Se sienta y medio gime muy triste.*) He perdido toda mi autoridad (903, el subrayado es nuestro).

El Arquitecto. – Y ahora que no puedo ya mandar a los animales, amaestraré una cabra. Cuando le diga que firme, con su pezuña pondrá un garabato, cuando le diga que imite a Einstein sacará la lengua, cuando le diga que se parezca a un obispo se pondrá de rodillas. [...] ¿Y el sol? ¿Me obedecerá el sol? A ver: que se haga la noche. (*Espera. No ocurre nada. Chupa de nuevo el último hueso. Lo deposita sobre la mesa.*) (903).

La ya mencionada capacidad del Arquitecto para transformar la naturaleza desaparece junto con su identidad. El final de la obra (tercer cuadro del segundo acto) replica las circunstancias del inicio (primer cuadro del primer acto) lo que permite suponer que se trata de un ciclo que va a repetirse y que, probablemente, ya ha tenido lugar. El proceso de colonización y asimilación antropofágica está condenado a repetirse *ad infinitum* en la Isla/América. Para Arrabal, a la asimilación de un colonizador le sigue la llegada de otro (Asiria, Roma, España, EE. UU., etcétera).

El Arquitecto pasa así a ser un nuevo Emperador, un neo-colonizador. Por neo-colonizador se entenderá a aquel colonizado que ha adoptado y replicado los patrones de dominación culturales europeos y se ha hecho partícipe de la máquina represiva del imperio:

Los colonizadores impusieron también una imagen mistificada de sus propios patrones de producción de conocimientos y significaciones. Los colocaron, primero, lejos del alcance de los dominados. Más tarde, los enseñaron de modo parcial y selectivo, para cooptar algunos dominados en algunas instancias del poder de los dominadores. Entonces, la cultura europea se convirtió, además, en una seducción: daba acceso al poder. Después de todo, más allá de la represión, el instrumento principal de todo poder es su seducción (Quijano 12-13, el subrayado es nuestro).

El Arquitecto es aquel seducido por el conocimiento del dominador, aquel que ha aprendido la lengua y las costumbres del colonizador y, en el proceso, se ha convertido en el otro. Desde una perspectiva latinoamericana esto es de especial interés. La obra de Arrabal propone la imposibilidad de una identidad pura y estable: las dicotomías se vuelven precarias, el colonizado deviene colonizador y la historia está condenada a repetirse. Se trata de una obra anti-utópica en donde el colonizado no tienen ninguna



posibilidad de reafirmarse dado que no hay una esencia estable para ningún personaje. Volviendo a Jáuregui: "El caníbal es el Otro y es el Yo" (134).

CONCLUSIONES

Los argumentos se han elaborado a partir de la obra misma y de los discursos con los que dialoga. *El arquitecto...* puede entenderse desde una perspectiva trasatlántica como una obra que tensiona la relación América-Europa. Los discursos de la conquista, los estereotipos de la colonización se encuentran aquí satirizados: por un lado, el Arquitecto que vive en un estado adánico, en armonía con la naturaleza y bañándose todos los días en la fuente de la juventud; por otro lado, el Emperador y su retórica grandilocuente, su pasado matricida y su discurso colonialista. El diálogo entre ambos personajes da pie a un juego de sucesivas representaciones –máscaras incluidas– que terminará con un ritual antropofágico. Al final de la obra el nativo devora el cadáver del colonizador y se transforma en Emperador. La llegada de un nuevo extranjero a la isla/América dará inicio a un nuevo ciclo de colonización.

Desde la perspectiva del canibalismo la obra toma un sentido simbólico-político. El Arquitecto es un caníbal más de la tradición americana, un personaje para reflexionar:

El *Otro* que el canibalismo nombra está localizado tras una frontera permeable y especular, llena de trampas y encuentros con imágenes propias: el *caníbal* nos habla del Otro y de nosotros mismos, de comer y ser comidos, del Imperio y sus fracturas, del salvaje y de las ansiedades culturales de la civilización. Y así como el tropo caníbal ha sido signo de la alteridad de América y ha servido para sostener el edificio discursivo del imperialismo, puede articular – como en efecto ha hecho– discursos contra la invención de América y el propio colonialismo (Jáuregui 15).

Es esta última posibilidad, la del contra discurso, la que se encuentra latente en *El arquitecto...* Junto a los elementos autobiográficos, junto a las propuestas del movimiento pánico, yace la posibilidad de releer América, de tensionar el diálogo trasatlántico.

La obra de Arrabal se plantea como un desafío. ¿Es posible leer a Arrabal, asimilarlo, sin convertirse en Emperador? Mal que mal, Arrabal es cultura europea. ¿Qué hace un director teatral sino comerse al dramaturgo, digerirlo y usarlo para algo nuevo? Leer a Arrabal desde América Latina es ofrecer una visión crítica del texto, es tomar precauciones frente a una asimilación ingenua. El presente análisis ha rescatado ciertos elementos de la obra. Para otros investigadores, de otras latitudes, serán otros los aspectos llamativos. Lo importante es que los arquitectos –los americanos– no ignoren la compleja relación que se establece con los emperadores: paternalista, romántica, bélica. Si se busca una lectura transatlántica sincera ya no es posible la simple interpretación biográfica, la lectura desde la España franquista. Abrir la obra a nuevas posibilidades es situarla en la isla/América, es llevar hasta las últimas consecuencias el hecho de que Arrabal haya caído (¿naufragado?) en estas tierras. Leerlo de esta manera es devorarlo. Antropofagia pura, como diría Oswald De Andrade. Solo entonces se le



podrá insuflar un nuevo soplo de vida al texto, solo entonces podrán hablar el Emperador y el Arquitecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Oswald de. "Manifiesto antropófago." *Escritos antropófagos*, traducción de Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar. Corregidor, 2001, pp. 39-47.
- Arrabal, Fernando. *Teatro completo*. Vol. 1. Editado por Ángel Berenguer. Cupsa, 1979.
- . "El arquitecto y el emperador de Asiria." *Teatro completo de Fernando Arrabal*. Vol. I. Everest, 2009, pp. 837-905.
- . "El hombre pánico." *El pánico. Manifiesto para el tercer milenio*. Libros del innumerable, 2009, pp. 27-41.
- . "El teatro como ceremonia pánica." *El pánico. Manifiesto para el tercer milenio*. Libros del innumerable, 2009, pp. 75-78.
- Balme, Christopher B. "Análisis de la performance." *Introducción a los estudios teatrales*. Frontera sur, 2013, pp. 227-252.
- Berenguer, Angel. "El teatro de Fernando Arrabal." *Fernando Arrabal*. Espiral/Fundamentos, 1979, pp. 103-110.
- Bhabha, Homi K. "The other question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism." *The location of culture*. Routledge, 1994, pp. 66-83.
- Cassanelli, Rino. *El cosmos de Fernando Arrabal: lo cósmico cíclico en El arquitecto y el emperador de Asiria*. Peter Lang, 1991.
- Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. Akal, 2006.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. "Los personajes conceptuales." *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, 1997, pp. 63-85.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*, traducción de G. Charquero y Anita Larrea. Schapire, 1974.
- . *Los condenados de la tierra*, traducción de Julieta Campos. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Calibán*. CLACSO, 2004.
- Fernández del Alba, Francisco. "Teorías de la navegación: métodos de los estudios trasatlánticos." *Hispanófila*, vol. 161, 2011, pp. 35-57.
- Flores, William. "Ecocrítica, colonización y *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Fernando Arrabal: subversión en la tradición satírica." *Hispania*, vol. 92, núm. 4, 2009, pp. 673-680.
- Foucault, Michel. "Curso del 14 de enero de 1976." *Microfísica del poder*. Las ediciones de la piqueta, 1992.
- Ionesco, Eugène. "Arrabal". *Fernando Arrabal*. Editado por Ángel y Joan Berenguer. Espiral/Fundamentos, 1979, pp. 242-244.
- Jáuregui, Carlos A. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, atropofagia cultural y consumo en América Latina*. Iberoamericana, 2008.
- Johansson, Patrick K. "Consideraciones epistemológicas sobre la historiografía del México prehispánico." *C.M.H.L.B. Caravelle (1988-)*, núm 76/77, 2001, pp. 27-35.



- Juan Manuel. "Enxemplo XXXV. De lo que contesció a un mancebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava." *Libro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio*. Losada, 1965.
- Knowles, Dorothy. "Ritual Theatre: Fernando Arrabal and the Latin-Americans." *The Modern Language Review*, vol. 70, núm. 3, 1975, pp. 526-538.
- McGee, William John. "Piratical acculturation." *The American Anthropologist*, vol. XI, 1898, pp. 243-249.
- Ortega, Julio. "El hispanismo y la geotextualidad atlántica." *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXXIV, núm. 4-5, 2007, pp. 671-676.
- Rojas Mix, Miguel. *América imaginaria*. Pehuén, 2015.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad y modernidad/racionalidad." *Perú indígena*, vol. 13, núm. 29, 1992, pp. 11-20.
- Rodó, José Enrique. *Ariel-Motivos de Proteo*. Biblioteca Ayacucho, 1993.
- Santos Sánchez, Diego. *El teatro pánico de Fernando Arrabal*. Támesis, 2014.
- Shakespeare, William. *The tempest*. Editado por Anne Righter. Penguin Books, 1968.
- Torres Monreal, Francisco. "Etiquetas." *Introducción al teatro de Arrabal*. Godoy, 1981.
- Torres Monreal, Francisco. "Introducción." *Teatro completo de Fernando Arrabal*. Vol I, Everest, 2009, pp. 1-118.

Daniel Santos es licenciado en Letras Hispánicas por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su trabajo abarca los estudios literarios, el teatro y el cine. Actualmente se encuentra realizando un diplomado en escritura de guión en la Escuela de Cine de Chile.

danielsantospizarro@gmail.com