

**LOS ESCENARIOS
DE LA MEMORIA HISTÓRICA:
CARTA DE AMOR DE FERNANDO ARRABAL
EN EL CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL**

BERNARDO ANTONIO GONZÁLEZ
Wesleyan University

“Carta de amor (como un suplicio chino) es la ceremonia del tiempo perdido. Una reflexión sobre nuestra memoria. El eco de una guerra. Un culto a la palabra. Y, por encima de todo, un canto al amor (¿o un lamento por la imposibilidad de amar?)” (Juan Carlos Pérez de la Fuente, programa de mano)

“Carta de amor” como fenómeno histórico

El extraordinario éxito de público y de crítica de *Carta de amor (Como un suplicio chino)*, de Fernando Arrabal,¹ es sólo el primero entre varios indicios de la importancia histórica de esta producción. Escrita en Jerusalén en diciembre de 1998 y estrenada poco después (2 de junio de 1999) por el National Theatre of Israel (Tel Aviv),² la obra es presentada en España por el Centro Dramático Nacional el 18 de enero de 2002, en el Centro Reina Sofía de Madrid, bajo la dirección de Juan Carlos

Pérez de la Fuente y con María Jesús Valdés en el papel de la madre, en una temporada proyectada inicialmente como corta pero que se prorroga dos veces para finalizar el 22 de julio. Durante la temporada 2002-2003 la producción sale de gira, pasando por 17 capitales de provincia en 7 diferentes autonomías (llega incluso a París), siempre ante un aforo completo (véase el apéndice). En la primavera de 2004 se repone en Madrid, en el Teatro María Guerrero (Sala Princesa), teniendo su última función, tras más de 300 representaciones y casi dos años y medio en cartelera, el 30 de mayo. Con todo esto está claro que se trata de un auténtico hito en el mapa de la cultura española cuyas coordenadas fundamentales son el periplo nacional de un monólogo itinerante que, en versión del CDN, constituye, por encima de todo, una afligida meditación sobre las bases de la memoria histórica en la España actual.

La magnitud de este fenómeno la confirman críticos de todo el país quienes, unánimes en sus elogios acerca de la calidad escénica de la producción,³ se centran mayoritariamente en la experiencia de una reconciliación⁴ ocasionada según ellos por la carta que el hijo envía a la madre en el día de su cumpleaños y que constituye el punto de partida del monólogo de ella:

Pero ¡qué felicidad hoy, hijo mío! Estás a miles de kilómetros y te imagino juntito a mí. Esta mañana (¡el día de mi cumpleaños!) el cartero acaba de entregarme tu carta. La primera carta desde ¡tantísimo tiempo! La única que me has escrito después de tus diez y nueve años. (19)

Los que apoyan esta interpretación se concentran a la vez en los referentes autobiográficos que aparecen en la obra para conectar la acción dramática a la vida real, hasta el punto de que, en el discurso crítico, personajes y personas se confunden. La clave en este sentido es la presunta denuncia del padre (republicano) por parte de la madre ante las autoridades franquistas durante la guerra (según la acusación del hijo), lo cual es origen, como sugiere la madre, de una cadena de desgracias que incluye: la tortura y condena a muerte del padre, la

desatención de ella hacia el padre encarcelado y los reproches del director del presidio que su conducta ocasiona, la infamia sufrida por ella en Ciudad Rodrigo por ser “la mujer de un preso político,” la huida del presidio y probable muerte del padre, la incomunicación entre padre e hijo (¿impuesta por la madre?) y el eventual descubrimiento del hijo, a sus 15 años, de todo este traumático legado familiar, origen a su vez de su aversión hacia ella. María Jesús Valdés y Arrabal evocan este marco autobiográfico siempre que hablan de la “terrible historia” de *Carta de amor*, “terrible” precisamente “porque surge de una *vivencia real* [énfasis mío]” (Centeno). Valdés confiesa que antes de salir al escenario meditaba sobre Carmen Terán, la madre de Arrabal, para así “[adentrarse] poco a poco en una especie de juicio en el que [la madre] se explica y se defiende” (Viñuela, “Me dejo”). Por su parte, el dramaturgo subraya la fuerte impresión que tuvo la lectura del texto sobre su madre, insistiendo en que “estuvo entusiasmada [con *Carta de amor*] hasta que murió” (Blázquez y Hernández), que “la guardaba como un tesoro y la exhibía ante todo el mundo” (Quirós). La enorme alegría que esto ha producido en el dramaturgo más su deseo de donar sus archivos a Ciudad Rodrigo, la ciudad “donde aprendió a leer” (lo negoció con el vicepresidente de la Junta de Castilla y León durante la gira), han sido interpretados también como un “nuevo ejercicio de la reconciliación que [el dramaturgo] propugna en su *Carta de amor*” (Múñoz).

La atención prestada de esta manera a una experiencia familiar que el dramaturgo ha barajado además a lo largo de su carrera literaria⁵ permite ver hasta qué punto la imaginación colectiva ha convertido el locus de la acción en el atormentado “pozo de [...] conciencias” (las del teniente republicano Fernando Arrabal Ruiz, de su esposa Carmen Terán y del hijo, el dramaturgo) “donde las ha depositado (como un suplicio chino) la madrastra Historia” (Berenguer: 13), “pozo” que rebasa los límites del núcleo familiar para englobar a la gran familia nacional, gracias a los efectos mágicos de la metonimia y a la purga de emociones—“catarsis del sentimiento histórico” (Máñez)—que en la prensa se atribuye a los espectadores en cada escala de la gira.⁶ Si

seguimos el hilo de este razonamiento será fácil concluir que los beneficios de la reconciliación se hacen notar simultáneamente en tres planos. En el plano escénico, la madre se reconcilia consigo misma, con su propia conciencia, mediante su denuncia de los determinantes históricos (el tema de la “madrastra historia”) que han hecho de ella una “pobre viuda sin defensa” (28), no obstante una postura defensiva provocada por su mal encubierto complejo de culpabilidad (“yo casi nada dije a los que le condenaron a muerte. Sólo lo indispensable” [24]).⁷ En el plano real-individual, el autor se reconcilia consigo mismo (con sus raíces, con su propia identidad) al escribir una obra que ha facilitado un acercamiento entre él y su madre, en vísperas de la muerte de ella.⁸ Los informes de la prensa y el éxito inesperado de la obra sugieren que cierto sector del público se ha servido de este ejemplo personal para reconciliarse, en el plano real-social, donde el teatro se levanta como simulacro de la experiencia colectiva, ante el trauma de un acontecimiento cuyo recuerdo no deja de abrumar a los que lo vivieron de forma directa (la guerra) e incluso indirecta (la posguerra, el franquismo).⁹ El consuelo compartido de esta forma por el personaje, dramaturgo y público deriva del reconocimiento de que todos hemos sido víctimas, a pesar de las limitaciones que esta idea entraña. Así parece por lo menos que la obra ha sido interpretada generalmente, como una reconciliación final colectiva y multidimensional, como una especie de clausura por lo que la reconciliación conlleva de resolución, no obstante la ambigua e inquietante asociación de la madre con el verdugo, la “madrastra historia.”¹⁰

En esta visión de *Carta de amor*, fruto de un enfrentamiento casi exclusivamente con la *diégesis* del texto (con la experiencia familiar convertida en relato), notamos la ausencia de cualquier reflexión sobre la *mimesis* de la *producción escénica* como fenómeno histórico, es decir, sobre la manera en que el significado de esta producción estaría modulado por los factores contextuales o posturas ideológicas a los que toda puesta en escena se demuestra sensible y que termina representando, de manera más o menos implícita. El silencio en este sentido resulta especialmente curioso si

recordamos que la obra se estrenó en un marco histórico caracterizado en parte por el empuje en diferentes dimensiones de la vida nacional (social, política, intelectual y escénica) hacia un nuevo grado de *apertura* del debate sobre la Guerra Civil y sus consecuencias. Este marco ha dejado huellas en la cartelera en Madrid, por ejemplo, con el estreno de obras en las que el recuerdo de la guerra se replantea bajo nuevas ópticas, especialmente en el Círculo de Bellas Artes y en el Teatro de la Abadía, este último bajo la dirección de José Luis Gómez, fiel defensor de la recuperación escénica de la memoria histórica y de la eficacia del monólogo para tales propósitos.¹¹ En el contexto socio-histórico, quizá lo más revelador en este sentido sean las actividades de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, que han sido ampliamente cubiertas por la prensa por lo menos desde marzo del año 2000 (Silva Barrera). En la misma línea habría que mencionar las exposiciones de fotografías y documentos que la Fundación Pablo Iglesias ha patrocinado con el fin de difundir entre los españoles un mayor conocimiento de un pasado histórico (la Segunda República y el exilio) marginado durante décadas por los mecanismos de la cultura oficial.¹² Los esfuerzos de una y otra asociación a favor de una aproximación científica, fotográfica o documentada al pasado histórico—*abrir* las llamadas “fosas de Franco” en el caso de la ARMH para así desvelar la realidad de las víctimas mediante el análisis de ADN—se contraponen al tratamiento mitopoético de la historia en *Carta de amor*, obra en la que la realidad histórica se diluye bajo los efectos de una memoria patentemente ambigua. El análisis de *Carta de amor* como hecho teatral,¹³ en su doble dimensión de texto escrito y escénico y en relación al contexto histórico así perfilado, nos ayudará a entender mejor el cómo y porqué de esta contraposición.

Del texto escrito a la escena: los mecanismos de una ritualización de la historia

En el material divulgativo preparado para “acomodar” a los espectadores (intelectualmente hablando) ante su producción, el equipo del CDN hace hincapié en el “teatro de ceremonia,” tendencia que ha sido fundamental para la

producción dramática de Fernando Arrabal.¹⁴ El elemento “ceremonial” se construye en *Carta de amor* a partir de una simbiosis textual por la que madre e hijo forman una unidad binaria. ¿Cómo separar las voces, conciencias o identidades de estos individuos cuando el único punto de referencia es un escurridizo texto (la presunta “carta”) enviada por él y recreada por ella en un monólogo que bordea el delirio? Las frases del hijo *ausente* contenidas en ese texto, signos todas de su conciencia afligida, se convierten en los cimientos de la memoria que la madre *presente* va hilvanando sobre el recuerdo de él acerca de una experiencia compartida, de una realidad que se esfuma gracias a este escamoteo de recuerdos y detrás de un telón de referencias a leyendas y ritos cuyo significado se aclara de forma contundente hacia el final del monólogo:

Tu padre,
tú y yo
hemos sido víctimas del suplicio chino.
Madrastra historia
nos encadenó a ti y a mí y nos arrojó al fondo
de la tragedia. (40)

En efecto, son ella y su hijo los “enamorados” de la “leyenda del más cruel martirio chino” a la que el hijo alude en su carta (la referencia aparece hacia el comienzo del monólogo), encadenados como con los “grilletes” de un “verdugo”—la “madrastra historia”—y abandonados en el “profundo hoyo” donde los espectadores los hallamos, ya no como “víctimas muertas entredevoradas” (22), como ocurre en la leyenda china, sino más bien como víctimas convertidas en verdugos *entredevorándose* con sus propias palabras: una especie de canibalización discursiva que se “celebra” delante de nuestros ojos en el plano inmediato de la comunicación teatral. La dimensión antropófaga de esta celebración—la influencia de Antonin Artaud y de Jerzy Grotowski es evidente en este cruce de crueldad y erotismo¹⁵—se reafirma con la referencia a los “ritos ancestrales del ‘taurobolio,’” otro vínculo más entre los interlocutores virtuales. Se trata de un grotesco rito de

“bautismo” o “purificación” repleto de reminiscencias nacionales: la sangre del *toro* cuyos testículos se ofrecían en un *krano* (vasija) a la diosa *Cibeles* (“ABCDioses”). Que los testículos fuesen en un principio humanos—antes que al toro, pertenecían a los enemigos del neófito, según reza la carta—y que el rito se organizase en una “fosa”—“A través de las pequeñas aberturas de la madera el rocío sangriento irrigaba la fosa donde yacía el joven que iba a ser bautizado” (34)—son factores que enlazan la simbología nacional (el toro, Cibeles) con el evento histórico (la guerra de las “fosas”), mitificado tantas veces y de tantas maneras de 1939 a esta parte (Reig Tapia: 29-67).

Los efectos escénicos buscados por Juan Carlos Pérez de la Fuente sirven en todo momento para aumentar la plasticidad y el dinamismo de una simbiosis pintada por él con los tintes de lo grotesco, lo cual confirma la sospecha levantada por la documentación del CDN de que el elemento ceremonial sobre todo ha servido como patrón para la puesta en escena de *Carta de amor*. Dentro del marco estético así definido, las condiciones que el director estableció antes de comprometerse con el proyecto—que fuese María Jesús Valdés (y sólo ella) la intérprete de la madre; que la obra no se representase en espacios convencionales—ofrecen una clave importante para el análisis de la producción. Son condiciones que Pérez de la Fuente no se cansó de reiterar a lo largo de la gira y que dotan a la actriz y el espacio escénico de ciertos aires de singularidad. Veamos, por tanto, la manera en que esta actriz, dirigida por Pérez de la Fuente y moviéndose por el espacio que él y su equipo le fabrican, ha dado vida a las cualidades ceremoniales latentes en el texto y veamos también cuáles han sido esas cualidades.

Para cualquier análisis histórico de la producción escénica de *Carta de amor* es importante tomar en cuenta el peso iconográfico de la célebre actriz, María Jesús Valdés, en el ámbito del teatro español de la posguerra hasta hoy. El “talento, sensibilidad y complicidad” que Pérez de la Fuente le atribuye (D.P.) son el fruto de una carrera escénica lanzada en los primeros años de la posguerra, bajo los auspicios de las figuras más consagradas del aparato teatral de aquel entonces (Pérez

de la Fuente): Ricardo Calvo en el Conservatorio, Cayetano Luca de Tena en el Teatro Español y José Luis Alonso en el Teatro María Guerrero. Entre 1945 y 1955 Valdés trabaja casi de forma exclusiva en el Español y en el María Guerrero, ambos nacionalizados por el régimen en 1939 y 1940 respectivamente, protagonizando éxitos del repertorio clásico (Calderrón, Lope, Rojas Zorrilla, Goldoni, Ben Johnson), romántico (Zorrilla, Hugo) y moderno, de autores españoles (Agustín de Foxá, Eduardo Marquina, Jardiel Poncela, Buero Vallejo) y extranjeros (Graham Greene, Peter Ustinov, J.B. Priestley, Jean Anouilh) (De Micheli; *Historia*). Valdés se ve obligada a abandonar la escena en 1957 al casarse con Vicente Gil, ya que la carrera de actriz parecía poco indicada para la esposa del médico de Franco, “camisa vieja de la Falange” como ella misma ha declarado (Alameda). Vuelve a la escena, viuda ya, en 1991, y tras su debut en *La dama del alba*, de Alejandro Casona, siguen papeles importantes en obras de Shakespeare, Albee, Miller, Lorca, Buero y Sanchis Sinisterra. Dado este perfil sería difícil no asociar a esta *grande dame* del teatro de la posguerra española con la cultura dominante de la época, especialmente en su primera fase, no obstante su asociación con ciertos directores y autores contestatarios (Modesto Higuera, del Teatro Universitario, formado en “La Barraca” de Lorca; Buero Vallejo, *Historia de una escalera*) y pese a sugerencias suyas en sentido contrario, en las que esta “niña [léase: *víctima*] de la guerra” defiende como “izquierdosa” la postura política de su marido:

“[Mi marido] era falangista de una Falange muy izquierdosa y le reprochaba a Franco que tratara tan mal a aquella gente; incluso algunos estaban encarcelados. Pero Franco era un militar que había hecho una guerra y la había ganado”. [A la pregunta si le gustaba Franco, la actriz responde:] “Soy una niña de la guerra. He visto sangre corriendo por las aceras de Madrid, y para mí Franco fue un salvador; ese señor que iba a acabar con la guerra y con tanto dolor. ¡Hasta me parecía guapísimo! Luego entré en el TEU y me encontré a Modesto Higuera, que había estado con Federico en La Barraca y a su

hermano Jacinto. Traían un aire renovador, nos hablaban de Shakespeare. Luego empiezas a hablar con gente distinta, te haces mayor.” (DeMicheli)

Por los mismos motivos sería difícil no inscribir la *singularidad* de Valdés, tal y como el equipo del CDN la percibió, en el marco de este perfil autobiográfico. El espíritu de reconciliación que los críticos atribuyen a ésta y otras producciones del período en un “intento [generalizado] de transmitir a la sociedad española la necesidad de enterrar los odios suscitados por la Guerra Civil” (Vilches: 13), ha de ser supeditado en este caso a los valores que Valdés aporta a la obra a priori, como instrumento del que críticos y espectadores disponen a la hora de descodificar la base ideológica de la puesta en escena. Ella se convierte así en un poderoso signo de una reconciliación concertada e impuesta *desde arriba*: desde las esferas directivas de esta compañía estatal, desde las esferas directivas de la cultura política del momento.

Estas conclusiones pueden apoyarse además en el análisis de la figura de la madre en relación a un espacio escénico que, como hemos anotado, el director se ha empeñado en alejar de todo tipo de convencionalismos. Este aspecto de la producción ha despertado una enorme curiosidad entre los críticos, quienes han hecho hincapié en la búsqueda del director de espacios “mágicos, casi esotéricos” (R. Torres; Sánchez Reyes). Al estreno madrileño en la sala dedicada antaño, cuando el Reina Sofía era un hospital, a la vivisección o a la reclusión de enfermos terminales o mentales, siguen funciones en la antigua sacristía del Monasterio de Prado de Valladolid, el Monasterio de Santa María de las Cuevas de Sevilla—“atmósfera inquietante de sueño antiguo” (Díaz Pérez), la Sala de la Corona de Aragón del Edificio Pignatelli (siglo XVIII), la sede del Cirque du Soleil de París (la pequeña sala de l'Épée de Bois de la Cartoucherie, antigua fábrica de municiones) y, muy especialmente, la Iglesia de San Agustín de las Madres Teresianas de Ciudad Rodrigo, lugar cargado de simbolismo por ser el recinto escolar donde el dramaturgo aprendió a leer de niño (“La ministra”).

Lo que estos espacios aportan de “mágico” por sí solos ha quedado acentuado por el simbolismo de una escenografía y utilería que María Jesús Valdés activa mediante su interpretación escénica o con su mera presencia en la escena incluso antes de comenzar su monólogo.¹⁶ Al entrar en la sala los espectadores encuentran a una mujer sola, sentada en una silla colocada sobre una especie de estrado y ante un arco de medio punto que se abre en la pared de fondo, a modo de una capilla.¹⁷ Parece presidir el espacio tenebroso, las manos cruzadas en el regazo, los ojos cerrados, silenciosa, en estado contemplativo. Permanece así hasta que los espectadores—en torno a 80; la intimidad, constante en todos los recintos, permite mayor acercamiento de escenario y platea, ficción y realidad—terminan de colocarse en asientos situados en las tres gradas que, a su vez, forman los contornos del escenario semi-ovalado. El escenario y la platea reproducen por eso la imagen del arco de fondo prolongándola en el suelo, por lo que la actriz y el público quedan englobados en la misma monumentalidad geométrica. Los asientos, con respaldos altos a modo de escaños de tribunal—medieval tal vez por lo del arco de medio punto—invitan a pensar también en la cávea de un teatro griego. Se entremezclan así las nociones de rito y Estado que componen las dos vertientes de una ceremonia oficial. La idea del tribunal o juicio, en el que “el espectador se siente inquisidor involuntario” (Amestoy, “Arrabal”), la sugieren también los dos focos de luz que cortan las tinieblas para iluminar las manos y la boca de la madre. Señalan el lugar de la *palabra*, que en su forma escrita y recitada es el arma que el verdugo ha empleado en su presunta traición y que la víctima empleará en su defensa nada más iniciado su monólogo:

Todo lo que nos sucedió,
 a ti y a mí,
 y a tu padre,
 (y no es culpa mía que fuera condenado
 a muerte!)
ya sólo discurre por las líneas de la memoria.
 [...]

 Me hiciste sufrir... itanto!

refiriéndote a tu padre (como si yo fuera responsable!
(19-20; *énfasis nuestro*)

Un recuerdo a la vez que anuncio de que la historia es recuperable sólo por medio de la memoria que se nutre de leyendas y mitos y que se recrea a partir de la palabra.

En la quinésica de la madre el símbolo es lo que la palabra para su comunicación verbal: el componente básico de una acción dramática que ella ritualiza, como leyenda o mito, en su propia defensa. Merecen por eso un comentario aparte los elementos escénicos que tienen la doble función de contribuir a esta ritualización a la vez que acentúan las resonancias perlocutorias del texto.¹⁸ El olor del incienso, el leve sonido de fondo (¿el agua del mar? ¿un viaje intrauterino?), las campanadas (¿un funeral?) que la acompañan mientras espera su público producen una *mélange* de sensaciones psico-simbólicas. La vela (¿votiva?) que ella recoge y enciende una vez que las campanas se silencian (echa un hilo de cera en la palma de la mano), el agua que vierte a continuación en dos palanganas de cristal (se refresca la cara en una suerte de ablución) y el incienso que ella aviva a continuación en el brasero (el aire se llena de humo), elementos todos ellos sacados de la simbología universal, son las herramientas con las que la madre construye una imagen inicial impresionista y embriagante que, enmarcada en tonos clarososcuros, se transmite al público con una enorme sensualidad, mediante reflejos (la luz se refleja en el agua a través del cristal de las palanganas) y aromas (el incienso).

Por lo demás, el campo por el que la madre se mueve está minado de elementos que, sin tener la proyección elemental del agua y el fuego, se construyen como símbolos dentro de los parámetros temáticos de esta producción y gracias a la gestión de ella. Por el camino de su nostalgia la madre se apoya a veces en ciertos “juegos y recuerdos envueltos en medias de mujer” colgados sobre una especie de “relicario” (así lo identifica el director). Otras veces maneja un “juguete giratorio” con bombilla colocado a ras del suelo y que, puesto en marcha por la madre, proyecta sombras de figuras chinas sobre la sala. La casa de muñecas de hierro—sus escaleras se salen por el tejado

en dirección al cielo—se nos presenta como otro relicario más. En ella se guardan las cartas viejas del hijo que la madre ostenta y esconde—que “apenas lee”—y que estimulan la gama de emociones que ella transmite a lo largo de su monólogo, desde el odio hasta el amor, en tonos que oscilan entre acusatorios y contritos, agresivos y patéticos. De su silla, “una variante de los tronos” en los que se sientan los espectadores (*Cuaderno pedagógico 21*), cuelgan seis patas colaterales (tres a cada lado). Dobladas, las patas apuntan a la mujer-araña que entreteje con el hilo de su discurso una auténtica telaraña en torno a su público. De signo contrario son los pétalos de rosa que ella tira hacia los espectadores, signo de la compenetración que la madre busca entre sus testigos en el momento culminante de la obra.

Frente a un texto desprovisto prácticamente de acotaciones u otras referencias escenográficas, la meticulosa construcción del espacio convierte el escenario en un signo patente y global de la mano de una autoridad suprema que desde fuera guía el ojo de los espectadores para encauzar nuestra comprensión de la obra. La madre, al poner en marcha la maquinaria que la rodea, se convierte en la fiel servidora de esta autoridad—“sacerdotisa de la memoria y el instrumento sagrado de la veracidad del sentimiento”—con gestos, movimientos y un tono de voz que reflejan una voluntad de ostentar pruebas—de “[predicar] veracidades” (Máñez)—para convencernos del significado preciso de las cosas: de demostrar de forma explícita que en esta producción la comunicación teatral es, por encima de todo, un acto de persuasión.¹⁹ Ritualizar es convencer, en fin, principio que resalta especialmente del uso que ella hace de la *cruz* que está situada al lado de su “trono” y que hace las veces de perchero. De allí ella recoge los paños con los que se tocará y destocará mientras describe el rito del “taurobolio”. Es éste el momento más simbólico de la obra, cuando se disfraza como la acólita de un rito religioso, o como la “Cibeles” tal vez, “madre de los dioses,” tal y como su hijo la imaginó de pequeño:

Cuando, a los doce años, en Madrid, te pusiste a leer la Mitología, *me transformaste* en Cibeles.

Me imaginabas madre de los dioses, suprema y eterna.
La diosa de la fertilidad rodeada de flores y de frutos (33;
énfasis mío).

Se afianza, en fin, con los hábitos de una autoridad superior en una “transformación” que se desenvuelve dentro de un ámbito claramente jerarquizado. “Imaginados” desde fuera, sus movimientos responden a los dictámenes de un demiurgo polifacético (el hijo, el director) en una representación escénica en la que la “imaginación” (dirección) en sí se impone como un factor de considerable presencia y poder.

En resumen, el lazo que la madre estrecha entre el marco ceremonial de la acción (el rito del “taurobolio”) y el tema de la Guerra Civil como determinante histórico es esencial para una lectura históricamente contextualizada de *Carta de amor*. En cuanto a los efectos catárticos atribuidos a esta producción en la prensa, resulta particularmente significativo que la madre evoque el tema de la guerra precisamente en este momento de la representación, tan profundamente simbólico, disfrazada como ella está con los hábitos de una figura religiosa. En verdad que al estipular aquí y ahora que “la guerra civil nos metió por el portalón de la tragedia” (35) no hace más que reafirmar lo que estipula cada vez que se refiere a la guerra (todos somos víctimas), con la salvedad de que ahora lo afirma investida (literal y figurativamente) con nuevos grados de autoridad. Que la guerra sea recuperable por quienes han sufrido (y siguen sufriendo) sus consecuencias ya no como un hecho real sino como una memoria—“Todo lo que sucedió [...] ya sólo discurre por las líneas de la memoria” (19-20; *énfasis mío*)—es una verdad innegable, no obstante los logros de la investigación científica, documental o testimonial promovida hoy por grupos como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. De ahí la tendencia en esta producción hacia la configuración de la memoria de la guerra como un rito o ceremonia. Que la memoria así configurada termine por reemplazar la historia para convertirse en el fenómeno histórico en sí²⁰ es algo que el Centro Dramático Nacional ha querido demostrar sin ambages y de manera

conclusiva, apoyándose en la autoridad capital de sus escenarios dentro del mapa de la memoria histórica española.

“Amor” contra “Suplicio”: la Carta de Arrabal en su momento histórico

Cuenta Pérez de la Fuente que al ocuparse de la dirección de esta obra ha querido enfrentarse con el tema de la “incivil” guerra de 1936-39 “[hurgando] en el dolor” para convertirlo en una “ceremonia de expiación” (Agraso; Pérez de la Fuente). En tales comentarios—véase otra vez nuestro epígrafe: “un canto al amor” contra “¿un lamento por la imposibilidad de amar?”—el director hace eco de una tensión que es radical en la obra—el título lo anticipa: amor-suplicio, placer contra dolor—y que ha ocasionado incluso discrepancias acerca del sentido global de la obra. Frente a la noción mayoritaria de una “reconciliación” algunos apuntan más bien la imagen de la herida abierta presente en este texto, que “quiere ser [...] de reconciliación mas es, sobre todo, un texto de rencores y reproches” (Villán).

La tensión a la que aquí aludimos aumenta a medida que crecen nuestras dudas ante la carta del hijo, el motivo fundamental del monólogo cuya existencia misma termina poniéndose en tela de juicio: que si se la ha entregado el cartero (19), la cartera (28), la vecina (en forma de fax; 32), el portero (con una caja de bombones; 36) o un mensajero (con un ramo de flores; 39). Arrabal, cuya propensión lúdica en este sentido llegó a bautizarse en 1963 con el nombre “pánico,”²¹ aprovecha la gira para insistir en que, con *Carta de amor*, “estamos ante una nueva historia en la que el arte no es la explosión de la verdad sino de la confusión” (Jiménez). De ahí que nuestra incertidumbre se remate al final de la versión textual de la obra, cuando la falsa llamada del hijo y la propuesta de un desenlace alternativo subvierten de manera conclusiva la credibilidad de todo lo que se ha referido anteriormente: la madre cree oír un teléfono que no suena y, al coger el auricular, empieza a hablar como si el hijo estuviera al otro lado; después de las palabras “telón rápido,” el autor plantea la posible aparición del “hijo—con un ramo de flores—durante la última ‘conversación telefónica’ de la madre” (43). Obvia-

mente en la versión de Pérez de la Fuente el hijo no aparece. La “fatal ambigüedad” del texto queda resuelta con el patetismo de la “ceremonia expiatoria” de una madre que retrocede llorando, extendiendo los brazos a modo de plegaria hacia los espectadores, entre quienes parece buscar alguna señal de compasión. La víctima termina imponiéndose sobre el verdugo, los pétalos de rosa sobre la mujer-araña.

Por cuanto toda expiación presupone una caída, en el sentido doctrinal, la experiencia de la expiación en sí representa la inversión de la misma, una especie de emancipación de las trabas del pecado mediante su rescisión y una reconciliación del expiado con Dios—en el sentido doctrinal, insisto (“Doctrine of Atonement”). Aplicada a *Carta de amor*, esta noción puede ayudarnos a entender mejor porqué el Centro Dramático Nacional, en este momento histórico precisamente, opta por la “cercanía de lo próximo,” como ha notado un crítico, por encima de la “lejanía” de una “fotografía desenfocada.” que el texto de Arrabal sugiere (Molinari).²² La estética “cercana” corresponde a la exactitud del detalle y a la precisión con la que la “sacerdotisa,” María Jesús Valdés, procede a establecer significados rumbo a la “catarsis del sentimiento histórico” (Máñez), que es la meta final de su camino meticulosamente ritualizado: una expiación que produce una reconciliación final y definitiva, una clausura, en fin. La clave de una estética definida en estos términos ha de hallarse sin duda entre determinados factores contextuales, siendo el más importante la financiación estatal de una producción que ha llegado a los espectadores con todos los envoltorios de la oficialidad.

Que *Carta de amor* haya gozado de los más altos honores en los fastos recientes del Estado y de la cultura teatral nacional está fuera de duda. Basta repasar la lista de premios y festivales, tomando nota al mismo tiempo de la asistencia de dignatarios a funciones y agasajos, para ver qué grado de capitalidad le corresponde a *Carta de amor* en el mapa del teatro español al comienzo del nuevo milenio. Galardonados Valdés y Arrabal con el Premio Nacional de Teatro antes del estreno de la obra en Madrid (ella en 1999, él en 2001), Valdés consigue los Premios Max, Mayte de Teatro, Ojo crítico especial y Miguel Mihura de Teatro durante el período en que

Carta de amor está en cartelera (“María Jesús Valdés”; Fernández; Ferrandis). Después de su triunfo en el Centro Reina Sofía, la producción del CDN se ofrece en diferentes festivales (Palencia, Cádiz, Alicante y Málaga) y, como el dramaturgo insiste en destacar (Montero), en las celebraciones en honor a la capitalidad cultural europea de Salamanca, siempre ante la presencia de autoridades políticas del gobierno nacional y de distintos gobiernos autonómicos y municipales (“*Carta de amor*, la última obra”; Agraso; Vega; “La ministra”; CASAMAR; Pascual; Ferrandis). Se trata claramente de una ceremonia del Estado en toda regla, la última—por no decir única—de tales características dirigida por Pérez de la Fuente, cuyo nombramiento como director del Centro Dramático Nacional coincide con los ocho años de gobierno del Partido Popular (1996-2004). Al ser digital su nombramiento, Pérez de la Fuente se ve obligado a abandonar su puesto en el verano de 2004 tras el cambio de gobierno, poco después de la última función de *Carta de amor*.

Esta coincidencia invita lógicamente a buscar una vinculación de raíz entre el texto y su contexto, especialmente al tratarse de una obra tan comprometida con la memoria histórica, truncada, como se sabe, durante los años del régimen franquista. Quizá no sea una mera casualidad que el Partido Popular, presionado por la oposición y por organizaciones como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, decida replantear su política ante estos temas precisamente cuando *Carta de amor*, en versión de la compañía del Estado, está triunfando por todo el país. Siempre atento a la fuerza simbólica de las fechas, el partido gobernante eligió el 20 de noviembre de 2002, aniversario de la muerte de Franco y del fundador de la Falange, José Antonio Primo de Rivera, para abandonar su resistencia histórica ante tales iniciativas y acordar con los demás partidos una condena del alzamiento de 1936: “reconocimiento moral” a quienes “padecieron la represión de la dictadura” que, según exigían los *populares*, debía servir para clausurar el debate político sobre el tema de forma *definitiva*.²³ Otra reconciliación más, concertada simbólicamente desde arriba e impuesta sobre los espectadores del polivalente teatro del Estado español.

APÉNDICE:

Cronología de las representaciones de *Carta de amor*,
en versión del Centro Dramático Nacional

- I Primera temporada en Madrid: 18 ene–22 jul 2002 (Centro Reina Sofía)
- II Gira fuera de Madrid: sep 2002–dic 2003
1. Palencia, 14-17 sep 2002 (Teatro Principal; XXIII Festival de Teatro Ciudad de Palencia)
 2. Salamanca, 23–27 sep 2002 (Auditorio de San Blas)
 3. Toledo, 10–13 oct 2002 (Iglesia de San Pedro Mártir)
 4. Cádiz, 21–25 oct 2002 (Aulario de La Bomba, Festival Iberoamericano de Teatro)
 5. Alicante, 18–21 nov 2002 (Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos)
 6. Ciudad Rodrigo, 26–29 nov 2002 (Iglesia de San Agustín)
 7. Valladolid, 12–15 dic 2002 (Monasterio de N^a Señora del Prado/Sala Fray Pío)
 8. Málaga, 9–12 ene 2003 (Festival de Teatro de Málaga/Polideportivo José Paterna. El Palo)
 9. Gijón, 25–28 ene 2003 (Teatro Jovellanos)
 10. Valencia, 4 feb–2 mar 2003 (Sala Moratín)
 11. Sevilla, 7–16 mar 2003 (Iglesia del Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas)
 12. Granada, 21–23 mar 2003 (Teatro Alhambra)
 13. Zaragoza, 14–16 abr 2003 (Diputación General de Aragón / Sala de la Corona)
 14. Manzanares, 22–24 abr 2003 (Gran Teatro)
 15. Valdepeñas, 2–4 may 2003 (Teatro Auditorio Municipal)
 16. La Rioja, 9–11 may 2003 (Teatro Cervantes)
 17. París (Francia), 2-19 oct 2003 (Teatro de la Epée de Boi de la Cartoucherie de Vincennes)
 18. Barcelona, 5-21 diciembre 2003 (Teatro Romea)
 19. Reposición en Madrid: 8 mar–30 may 2004 (Teatro María Guerrero / Sala Princesa)

NOTAS

1. Además de la versión que apareció en *Primer acto* 295 (oct-nov 2002): 53-60, *Carta de amor* ("Como un suplicio chino") ha sido publicada por la Universidad de Alcalá (Alcalá de Henares, 2002), por la Editorial Hiru (Hondarribia, 2002) y por Libros del Innombrable (Zaragoza, 2002). En este ensayo citaremos por la última edición, *Carta de amor (Como un suplicio chino) / Vuela hacia Cecilia* (Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2004).

2. Con Orna Porat, Premio Israel de Teatro, en el papel de la madre, esta versión llegó al Festival Internacional de Israel del Chan Theatre de Jerusalén (jun 1999) y al de Avignon (2001).

3. Agradezco al equipo del Centro Dramático Nacional por haberme facilitado el acceso a sus archivos, sin el cual hubiera sido imposible realizar este estudio.

4. Juan Antonio Vizcaíno afirma que *Carta de amor* "no es un ajuste de cuentas familiar, sino una propuesta de reconciliación" (Vizcaíno), opinión compartida además por Ignacio Amestoy (Amestoy, *El Mundo*). Enrique Herreras insiste en que "hay reconciliación porque la culpa absoluta la tiene la Madrastra Historia" (Herreras). Por último, José Ramón Díaz Sande asevera que "*Carta de amor* es un acto de reconciliación y de amor en lo más profundo de los términos" (Díaz Sande).

5. Otras obras del autor en las que resuenan los ecos trágicos del pasado familiar son: *Los dos verdugos* (1956, teatro), *Baal Babilonia* (1959, novela) y sobre todo *Ceremonia por un teniente abandonado* (1998, novela).

6. Sobre la relación entre vivencia real y creación literaria en Arrabal, véase "El mito personal: entre la Madre, el Padre y Lis" y "Del universo familiar a universo social," en Cantalapiedra y Torres Monreal: 4-6 y 6-7 respectivamente.

7. En las siguientes declaraciones, María Jesús Valdés demuestra que la reconciliación es central para su interpretación del papel de la madre: "[Arrabal escribió *Carta de amor*] precisamente para que su madre pudiera defenderse de las acusaciones" (Centeno); "El texto lleva implícito el perdón a la madre y la reconciliación. Es un regalo de Arrabal para ella. Y una reflexión sobre la negatividad del rencor" (Tanarro); "Lo que él quiere decir es que, por favor, no caigamos de nuevo en eso de la madrastra historia, que dejemos de una vez de ahondar en los recuerdos [énfasis mío] para que no se abra una herida constante. [...] Y creo que esta obra es un canto al amor y a la esperanza" (Sarabia).

8. En varias ocasiones (véase Viñuela, "María Jesús Valdés," por ejemplo) la actriz hace referencia a los "sollozos" del dramaturgo que ella oía desde el escenario en el estreno de la obra.

9. Paloma Aguilar Fernández aplica las teorías de Emile Durkheim en su análisis de la memoria histórica española partiendo de la premisa de que memoria colectiva y generaciones son conceptos inextricablemente vinculados. Véase en particular su primer capítulo, "Acerca de la memoria, el aprendizaje y el olvido" (25-59).

10. La ambigüedad a la que nos referimos se registra en estas reflexiones de José Antonio Zarzalejos, ofrecidas a raíz del estreno de *Carta de amor*: "¿Por qué Arrabal ha exhumado este texto aquí y ahora? ¿Por qué se ha representado en una sala que pudo ser una estancia macabra y siniestra del Reina Sofía? ¿Por qué Pérez de la Fuente y el propio Arrabal han elegido a María Jesús Valdés? . . . ¿Acaso no acabó ya la guerra fratricida hace muchos años? ¿No es cierto que los jóvenes españoles desconocen el drama? ¿Será que todavía supuran heridas que hay que restañar? ¿Es que la 'madrastra historia' de España no ha pasado el capítulo de los suplicios chinos que sufrimos los españoles? Interrogantes todos ellos que tienen una contestación rotundamente afirmativa. La "madrastra historia" a la que culpa la madre arrabaliana ha muerto pero la lápida de su tumba está herida por un epitafio de advertencia y de recuerdo que viene a decir: 'libraos del suplicio chino'" (Zarzalejos).

11. En el Círculo de Bellas Artes Jerónimo López Mozo estrena *El olvido está lleno de memoria* en abril de 2003 mientras que Roberto Romeo dirige la versión escénica de *Baal Babilonia* en mayo de 2004. Como director artístico del Teatro de La Abadía, José Luis Gómez estrena *Azaña, Una pasión española y Memorias de un olvido. Cernuda (1902-1963)* en octubre de 2000 y noviembre de 2002 respectivamente, ambos interpretados por Gómez. Cabe notar de paso el enorme éxito de público de Lola Herrera en su interpretación del monólogo de Carmen en *Cinco horas con Mario*, en cartelera desde septiembre de 2003 hasta marzo de 2004 (Teatro Real Coliseum).

12. "Exilio: La exposición de los olvidados": Palacio de Cristal, Madrid (17 sep-1 dic 2002); "Carteles de la guerra": Círculo de Bellas Artes, Madrid (15 ene-27 mar 2004).

13. En términos de Wiles, se trata de "the creative interaction of literary text, actor's art, and spectator's participation" (Wiles: 3).

14. *Cuaderno pedagógico 21*. Para un comentario más completo de las fuentes y características del "teatro de ceremonia" en Arrabal, véanse Pujante González y la introducción de Torres Monreal a Arrabal, *Teatro completo* ("La vanguardia del pánico y la esperanza lejana" 32-79; "El Yo y los Otros" 80-117). Remito también a las

observaciones de Berenguer y de Taylor, en sus respectivas introducciones a la obra de Arrabal.

15. Como explica Pujante González, la conexión se basa en la conceptualización del teatro “como una ceremonia sagrada, que reanuda claramente con el carácter festivo y comunitario de los ritos primitivos, en los que los agrupamientos del pueblo en loor de la divinidad propician “el nacimiento y el contagio de una exaltación pródiga en gritos y en gestos, que incita a abandonarse sin control a los impulsos más irreflexivos.” Este sentido ritual y a la vez escénico de la fiesta siempre lleva intrínseca la noción de exceso, del canto al grito, del brindis a la melopea, del ágape al vómito, de la afrenta al sacrificio” (398). Haciendo referencia a obras como *El Arquitecto* y *El Emperador de Asiria*, *Le grand cérémonial*, *Le couronnement* y *Oraison* el mismo crítico nota que “en muchas ocasiones el juego erótico es el prelude de un juego cruel” (407).

16. “Todo en la representación de la *Carta de amor* de Fernando Arrabal es liturgia. Ya desde el primer instante en el que el espectador penetra en el habitáculo donde va a tener lugar la confesión, se contagia de un espacio entre mágico y místico que invita al recogimiento, y en el que de forma catártica se dejará arrastrar durante la hora que dura el singular viaje iniciático” (Sempere).

17. Para el análisis que sigue me baso en la notas y dibujos del director, publicados en el *Cuaderno pedagógico 21*, en la grabación audiovisual de *Carta de amor* perteneciente al Centro de Documentación Teatral (Madrid) y en tres funciones que tuve ocasión de ver: en Cádiz (Aulario de La Bomba, Festival Iberoamericano de Teatro; 21 oct 2002), Barcelona (Teatro Romea; 13 dic 2003) y Madrid (Teatro María Guerrero/Sala Princesa; 8 mar 2004).

18. En cuanto a los actos de habla, si atendemos al dictamen de Richard Ohmann, de que la acción dramática “rides on a train of illocutions” (“es esencialmente ilocutoria” [83]), se aclara mejor la particularidad textual de esta producción, dado su énfasis en los valores perlocutorios de la comunicación teatral.

19. “No todo el mundo está en condiciones de interpretar hasta el agotamiento emocional un monólogo [...] que aspira a *la catarsis del sentimiento histórico*. Y aquí es donde María Jesús Valdés entiende hasta la extenuación el texto que *predica*, de manera que se aproxima o se aleja del espectador según una cadencia espacial de gran actriz que lo mismo recurre a los registros de voz que a su mirada o a la sugerencia de sus manos [...] en una hora de espectáculo donde ella [...] es la *sacerdotisa de la memoria* y el *instrumento sagrado de la veracidad del sentimiento*” (Máñez; *énfasis mío*).

20. Remito a las observaciones de Pierre Nora, donde el crítico francés analiza la preponderancia de ritos y símbolos que conducen a

una situación en la que el *acto de conmemorar* en sí adquiere más importancia que el evento conmemorado (621), convirtiéndose la memoria en historia ("a group's memoria is in fact its history" [626-27]).

21. "En el año 1963 Jodorowsky, Topor y yo, tras tres años de asistencia casi diaria al grupo surrealista, creamos el "pánico." El "pánico" es la crítica de la razón pura, es la pan-dilla sin leyes y sin mando (cualquiera se puede decir miembro del grupo e incluso fundador de él), es la explosión de "pan" (todo), es el respeto irrespetuoso al dios Pan, es el himno al talento loco, es el anti-movimiento, es el rechazo a la "seriedad," es el canto a la fatal ambigüedad, es la voluntad de aportar nociones que se creían despreciables al mundo de lo "grave" zapando al mismo tiempo los valores establecidos, es el arte de vivir (que tiene en cuenta la confusión y el azar), es el principio de indeterminación con la memoria por medio, y todo lo contrario" ("Autoentrevista").

22. "Esta carta de amor no es libelo incestuoso ni ajuste de cuentas. Es una estampa de madre dolorosa, una *fotografía desenfocada* por la pena, como esas diapositivas que aletean en el fondo del escenario. Quiere el director la cercanía de lo próximo, que casi rochemos sus poros de mujer; que oigamos eso que ella dice, lo que es imposible decir si no es en el teatro. Pero el autor desea más la lejanía, el texto terso y sin concesiones al humor; la literatura llana como alfombra en la que sólo de vez en cuando verdea una alícuota de poesía" (Molinari; *énfasis mío*).

23. "Pero [el Partido Popular] estableció una condición que luego expresó en la Comisión: que con esto se logre, 25 años después del restablecimiento de la democracia, dejar 'las dos Españas' fuera del enfrentamiento político. Esto es, que ya no se produzca más este 'rosario de iniciativas' sin consenso sobre este asunto. Los grupos de la oposición retiraron sus proposiciones y asumieron la del PP" (Cué). Unos días después, Santos Juliá hace hincapié en el mismo deseo declarando que: "Tal vez con este acuerdo, el imprescindible y nunca abandonado trabajo histórico deje de ser utilizado como arma arrojada en los combates políticos del presente y dejemos de escuchar que hasta hoy hemos vivido rodeados de un "espeso silencio" sobre el pasado" ("Acuerdo").

OBRAS CITADAS

- Agraso, Aida R. *El Diario de Cádiz* (22 oct 2002).
- Aguilar Fernández, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Editorial Editorial, 1996.
- Alameda, Sol. "María Jesús Valdés. Las tres vidas de una actriz." *El País Semanal* (13 abr 2003).
- Amestoy, Ignacio. "Arrabal en la escena española del siglo XXI. A Propósito de los montajes de *El cementerio de automóviles* y *Carta de amor*, dirigidos por Pérez de la Fuente." *Primer acto* 295 (abr 2002): 7-14.
- _____. *El Mundo* (20 ene 2002).
- Arrabal, Fernando. *Carta de amor (Como un suplicio chino) / Vuela hacia Cecilia*. Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2004.
- _____. *Teatro Completo*. 2 vols. Ed. Ángel Berenguer. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- _____. *Teatro Completo*. Ed. Francisco Torres Monreal. Barcelona: Planeta, 1979.
- _____. *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*. Ed. Ángel Berenguer. Madrid: Cátedra, 1977.
- _____. *El cementerio de automóviles, El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Ed. Diana Taylor. Madrid: Cátedra, 1984.
- Berenguer, Ángel. "Elegía para una madre ausente." Introducción a *Carta de amor ("Como un suplicio chino")*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2002.
- Blázquez, Rocío y A.B. Hernández. *ABC* (26 nov 2002): 56.
- Cantalapiedra, Fernando y Francisco Torres Monreal. *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*. Kassel: Edition Reichenberger, 1997.
- CASAMAR. "Ciudad Rodrigo se viste de gala para su acontecimiento cultural más relevante." *La Gaceta* (Salamanca) (25 nov 2002).
- Centeno, Carmen. "Nunca había estado tan cerca físicamente del público." *Diario palentino* (14 sep 2002).
- Cué, Carlos. "El PP condena el golpe de Franco y promete honrar a todas las víctimas de la Guerra Civil." *El País* (21 nov 2002).
- D.P. "Valdés a vuelta al teatro me ha dado una tercera vida." *Levante: El mercantil valenciano* (4 feb 2003): 48.
- DeMicheli, Tulio. "María Jesús Valdés, Actriz, premio Mayte de Teatro 2003." *ABC* (14 may 2003).
- Díaz Pérez, Eva. "El alma sobre la escena." *El Mundo* (Sevilla) (9 mar 2003).
- Díaz Sande, José Ramón. *Reseña* (mar 2002).
- Fernández, Ángel. "El Ojo Crítico, testigo durante 20 años de la renovación cultural en España." *El Mundo* (2 jun 2003).

- Ferrandis, Tatiana. "María Jesús Valdés gana XXXII Premio Mayte de Teatro por *Carta de amor*." *La Razón* (13 may 2003).
- Herrerías, Enrique. *Levante: El mercantil valenciano* (8 feb 2003): 64. *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*. Madrid: Ministerio de Cultura/Centro de Documentación Teatral, 1993.
- Jiménez, J.A. "X Muestra de Autores Contemporáneos." *Información* (Alicante) (19 nov 2002): 71-72.
- Máñez, Julio A. "Memoria herida: *Carta de amor*." *El País* (Comunidad Valenciana) (8 feb 2003).
- Molinari, Andrés. "Madre dolorosa." *Ideal* (Granada) (23 mar 2003).
- Montero, José A. *La Gaceta de Salamanca* (22 sep 2002).
- Muñoz, Juan T. "Arrabal desea dejar su fondo documental en la ciudad." *El Adelanto de Salamanca* (27 nov 2002).
- Nora, Pierre. "The Era of Commemoration." *Realms of Memory: The Construction of the French Past*. Vol. III: *Symbols*. New York: Columbia UP, 1998: 609-37.
- Ohmann, Richard. "Literature as Act." *Approaches to Poetics*. Ed. Seymour Chatman. New York: Columbia UP, 1973.
- Pascual, Ernesto. "María Jesús Valdés protagoniza *Carta de amor* en Arrendó tras recibir el Premio Max." *La Rioja* (10 mayo 2003).
- Pérez de la Fuente, Juan Carlos. "Un cautivo enamorado. *Carta de amor*: Notas de dirección." *Primer acto* 295 (abr 2002): 15-19.
- Pujante González, Domingo. "Juego ceremonial, fiesta cruel: del Living Theatre a Fernando Arrabal." Ed. E. Real et al. *Écrire, traduire et représenter la fête*. Valencia: Universitat de València, 2001. 397-408.
- Quirós, Isabel. "Entrevista con Fernando Arrabal." *Teatromadrid* 19 (mayo 2002): 40-41.
- Reig Tapia, Alberto. *Memoria de la guerra civil: Los mitos de la tribu*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- S.A. "ABCDioses." *Todo Mitología, Cultura, Historia*. <http://abcdioses.noneto.com>.
- _____. "Acuerdo sobre el pasado." *El País* (24 nov 2002).
- _____. "Autoentrevista." *Información* (Alicante) (17 nov 2002): 71-72.
- _____. "*Carta de amor (Como un suplicio chino)*". *Cuaderno pedagógico* 21 (Centro Dramático Nacional). Madrid: Ministerio de Cultura, s/f.
- _____. "*Carta de amor*, la última obra de Fernando Arrabal en Toledo." *La Tribuna* (Toledo) (8 oct 2002).
- _____. "Doctrine of Atonement." *The Catholic Encyclopedia*. www.newadvent.org/cathen/02055a.htm.

- _____. "La ministra de Cultura entrega a Fernando Arrabal el Premio Nacional de Teatro 2001." *La Voz de Miróbriga* (Ciudad Rodrigo) (22 nov 2002).
- _____. "María Jesús Valdés obtiene el Premio Miguel Mihura de Teatro por su interpretación de *Carta de amor*." *La Razón* (3 dic 2002).
- Sánchez Reyes, J.M. "María Jesús Valdés, una madre desconsolada por la Guerra Civil." *Información* (Cádiz) (22 oct 2002).
- Sarabia, Toñi. "El Desgarro de Arrabal." *Diario de Sevilla* (5 mar 2003): 46-47.
- Sempere, Antonio. "Liturgia de Arrabal." *La Verdad* (Alicante) (20 nov 2002).
- Silva Barrera, Emilia. *Las fosas de Franco: los republicanos que el dictador dejó en las cunetas*. Madrid: Temas de Hoy, 2003.
- Tanarro, Angélica. "El Monasterio de Prado acoge *Carta de amor* de Arrabal." *El Norte de Castilla* (12 dic 2002).
- Torres, Rosana. "El Reina Sofía acogerá un monólogo de Arrabal que interpreta María Jesús Valdés." *El País* (14 ene 2002).
- Vega, Carlos Javier. "La muestra de teatro contemporáneo homenajea a Fernando Arrabal 'La Noche del Oso' recibe el Premio Carlos Arniches." *El Periódico* (Alicante) (19 nov 2002).
- Vilches de Frutos, María Francisca. "Teatro e historia: Una mutua interrelación en la escena española contemporánea." *Hispanística XX* (Université de Bourgogne), 17 (1999): 3-13.
- Villán, Javier. *El Mundo* (20 ene 2002).
- Viñuela, Carlos B. "María Jesús Valdés. 'Aquí nadie me puede ayudar.'" *La Voz de Asturias* (27 ene 2003).
- _____. "Me dejo un trozo de mi vida todos los días en el escenario." *El Periódico de Gijón* (27 ene 2003).
- Vizcaíno, Juan Antonio. *La Razón* (20 ene 2002).
- Wiles, Timothy. *The Theater Event: Modern Theories of Performance*. Chicago: U of Chicago P, 1980.
- Zarzalejos, José Antonio. *ABC* (27 ene 2002).