

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

*C S H*

Licenciatura en Letras Hispánicas

Profra.: Claudia Kerik R.

Seminario de Investigación Teatro

La pareja en Fernando Arrabal

*1997*

Alumno: José Luis Vera Castrejón  
92329067

## Introducción.

Vehementemente el hombre ha realizado estudios para clarificar su mundo y la comprensión de éste, pero hasta ahora sólo han hecho aproximaciones vagas que explican superficialmente al ser humano. Las ciencias duras, cuya metodología se basa en principios de observación y comprobación, levantaron un gran edificio cargado de postulados e hipótesis que son aplicables hasta que alguien descubre una nueva propiedad hasta ese entonces desconocida. Las ciencias sociales no poseen esa mecanización porque estudian el comportamiento humano en sociedad, es por eso que su campo de acción es tan variado y cambiante, como la sociedad en sí. A pesar de carecer de marcos constantes, se han elaborado leyes que postulan tales o cuales fenómenos, de tal forma que surgieron disciplinas que tratan de abordar los quehaceres del hombre con cierta especificidad.

Dentro de las actividades que realiza el hombre se encuentran las artes. Definirlas tratando de cubrir su totalidad es una ardua labor, pero nuestro objetivo no es proporcionar un tratado de estética, sino acercarnos, aunque sea superficialmente, a una de las bellas artes: el teatro.

Como el teatro es una actividad donde es indispensable contener a un emisor y por lo menos a un receptor, funciona gracias a la sociedad. Pero no a una comunidad idealizada, sino de donde surge el teatro, por lo tanto el desenvolvimiento de éste depende de las necesidades, costumbres y esperanzas de cada colectividad. "El teatro es la instancia en que el arte entra en el más intenso contacto con la sociedad".\*

A lo largo de la historia el teatro ha servido para diversos fines, en un principio tenía un carácter ritual, posteriormente lo convertimos en un mero entretenimiento. En la actualidad es difícil reconocer el objetivo de una puesta en escena, pues existen diferentes tendencias artísticas dentro del teatro que presuponen un propósito, debido a esto cada obra se puede cernir a planteamientos específicos. Como ejemplo de lo anterior basta revisar la cartelera teatral en cualquier urbe del mundo, pues encontraremos tragedia, comedia, music hall, 'teatro de carpa', 'teatro experimental', 'teatro de revista'.

Cada término utilizado para denominar a cada uno de los montajes tiene su razón de ser, ya<sup>1</sup> que como apuntamos anteriormente, sus objetivos irán dependiendo de la corriente a que pertenezcan.

Dentro de todos los tipos de teatro, el que nos interesa es el llamado teatro del absurdo, género surgido alrededor de los años cincuenta, en plena postguerra. Martin Esslin fue quien dio el nombre en su ensayo, y ahí da cabida a autores como Beckett, Ionesco, Albee, Adamov, Arrabal, entre otros. Y es precisamente este último, Fernando Arrabal, de quien tomaremos sus obras para acercarnos a este tipo de teatro.

Antes de explicar por qué decidimos adoptar las obras de Arrabal necesitamos sentar ciertas bases para tratar de llegar al mismo punto, si bien serán obvias y de alguna manera arbitrarias.

El primer punto consiste en definir el texto teatral, que desde nuestro punto de vista se divide en dos. La primera parte se aferra a un texto escrito en donde aparecen los diálogos entre los personajes y las acotaciones hechas por el autor. Esto concierne solamente a una persona, por lo tanto su apreciación del mundo puede ser rastreada en el texto, aunque es pertinente hacer una aclaración, puesto que una obra de arte se vuelve

---

\* Theodor W. Adorno, El teatro y su crisis actual, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992, pág. 7.

independiente de su autor real en el momento en que es terminada, tal como apunta Jean Mukarovsky,<sup>†</sup> pues dice que todo contenido psíquico que sobrepasa los límites de la conciencia individual adquiere, por el hecho mismo de su comunicabilidad, carácter de signo, de tal forma que la experiencia creativa es única e irrepetible, por lo tanto sólo podemos acceder a la intención que subyace en el texto escrito, que es a su vez un signo compuesto de una relación de signos más pequeños.

La segunda parte del texto es la representación en sí, por eso es que un texto ajeno al director y a los actores puede ser interpretado sin que exista el riesgo de desvirtuar la obra original, ya que cada nuevo montaje es una obra original, en ese caso están en juego las dos partes del texto teatral al mismo tiempo: texto y representación. De tal forma se entrelazan que los resultados obtenidos de la función crean el precedente del escrito, y éste servirá como base a posteriores representaciones.

Debido a que el texto representado es irrepetible no podemos analizarlo, además en la representación existen otros factores, como Tadeusz Kowsan apunta: “el espectáculo emplea tanto la palabra como sistemas de significación no lingüísticos. Recurre tanto a signos auditivos como visuales. Utiliza signos tomados de todas partes: de la naturaleza, de la vida social, de los diferentes oficios y de todos los terrenos del arte”, así pues nuestro funcionamiento queda prendido a la primera parte del texto teatral, es decir, al texto escrito. Suponiendo que el conjunto de indicaciones, tanto diálogo como acotaciones funcionan como indicios a ser interpretados, tal como Peirce da a entender, podríamos tener una única puesta en escena, aunque sea virtual y estática: la nuestra.

El texto teatral, entonces, es irreductible a estos dos términos, y el análisis de una parte implica abducir al otro.

Un punto que nos ayudará mucho es que el teatro, en esencia, requiere de dos actantes: el actor y el espectador, tal como lo concibe Jerzy Grotowski. Para que suceda la experiencia teatral debe existir alguien que garantice la representación y alguien que reciba el acto como una mera ficción. Pero sucede entonces que esto pasa en la representación, mientras que en la lectura el receptor o lector, es el único que posibilita el funcionamiento de todas las partes.

El lector elaborará las acciones y creará a sus personajes, siendo así el único actor en el proceso. El texto proporciona las semillas, el lector es quien corta los frutos.

Por todo lo anterior, nuestro análisis consistirá en la interpretación del texto escrito a partir de la postura del lector, no del espectador. Por lo tanto nuestro estudio no pretende alcanzar la postura del autor en el momento de creación, sino someter al orden las reacciones que nos propicia el texto.

Pero todavía no está contestada la pregunta, ¿por qué estudiar a Fernando Arrabal? Dentro del teatro del absurdo surgen peculiaridades comunes entre autores tan diversos como pueden ser Beckett o Adamov, pero en Arrabal emanan ciertas características que lo hacen especial, además es muy distintivo que todos los rasgos recaen sobre dos personajes: el hombre y la mujer. No cualquier hombre y mujer, sino la pareja planteada en cada obra.

En el interior de cualquier obra dramática sucede que existen protagonistas y antagonistas, pero en el teatro de Arrabal el funcionamiento radica en que las parejas tomarán las decisiones que afectan a toda la obra, y el conflicto entre ellos, hombre y mujer,

---

<sup>†</sup> Ver Jean Mukarovsky, *Arte y Semiología*, Comunicación, Serie B, Madrid, 1971, pág. 50; *Escritos de estética y semiótica del arte*, Gili, Barcelona, 1977.

algunas veces será protagónico y antagónico. Los personajes arrabalianos presentan algunas dificultades especiales: aparentemente son personas maduras físicamente, pero su comportamiento pertenece a la etapa infantil: sus juegos pueden ir desde una tierna cancioncilla hasta juegos sadomasoquistas, lo extraño es que no guardan un rol fijo, sino que van intercambiando posturas. El amor entre ellos es una relación de sufrimiento en donde la muerte es la barrera última. En fin, el teatro arrabaliano es rico en aportaciones, “los temas —como indica José García Templado— aunque con posibles referencias concretas a nuestro entorno, tienen un alcance superior a lo puramente local”, lo que muestra como un autor puede utilizar cosas muy localizadas y al mismo tiempo hablar de cosas universales.

Trataremos de utilizar estos rasgos para esbozar una especie de comportamiento arquetípico de la pareja arrabaliana, penetrar en el tejido de la obra y extraer las características primordiales del hombre y la mujer como un sólo ente, llamado pareja.

No podemos abarcar toda la obra de Fernando Arrabal, tenemos entonces que ajustarnos a la época primera de su teatro, al absurdo. Entre las obras a tomar en cuenta están Fando y Lis, Guernica, La bicicleta del condenado, Pic-nic, El triciclo y El cementerio de automóviles. Aunque hay más obras pertenecientes a esta etapa sólo consideraremos estas obras.

---

## **Sobre el teatro del absurdo.**

En cierta ocasión le preguntaron a Fernando Arrabal si conocía la obra de Samuel Beckett, él contestó que no, cuando escuchó el nombre del escritor irlandés pensaba que estaban refiriéndose a Béquér. Nos referimos a esto porque la obra Esperando a Godot guarda gran semejanza respecto a Fando y Lis, lo que nos hace suponer que la clasificación hecha por Martín Esslin, alrededor de los años sesenta, tiene bastante coherencia, aunque Arrabal comparte ciertos rasgos que pertenecen al teatro del absurdo, él tomará su propia línea. Pero antes de hacer cualquier distinción entre la corriente del absurdo y Arrabal, debemos conocer las principales características del primero y las peculiaridades de nuestro autor.

En el primer tercio de este siglo surgieron varios grupos de artistas que se preocuparon por renovar el arte, se plantearon fundar una nueva forma de creación que rompiera con las tendencias hasta ese entonces predominantes. Surgieron de este modo lo que ahora conocemos como vanguardias. En toda Europa se diseminaron las ideas cubistas, dadaístas, futuristas, surrealistas. A pesar de que ciertos grupos fueron más radicales que otros, todos creían que deberían hacer algo diferente. Los futuristas, por ejemplo, pretendían quemar los museos, universidades, esculturas y todo aquello que representara a la cultura anterior, su nueva estética quería que la vida moderna se viera proyectada en el arte: las máquinas, la velocidad, la guerra. Los dadaístas se burlaron de todo, tenían un carácter nihilista, introdujeron al arte la vida cotidiana. Si ahora una bicicleta puede ser una obra de arte se lo debemos al grupo dadá. Antes de ellos se empezó a experimentar con las formas, sobre todo en las artes plásticas, fue Apollinaire, quien era miembro del grupo cubista. Él dijo que no basta recrear la realidad, sino que había que hacer un nuevo mundo, es así como rompe con más de dos mil siglos de tradición, pues ya no siguen con los cánones aristotélicos de la mimesis. Los surrealistas conjuntaron algunas técnicas creadas por las vanguardias anteriores, pero dando una importancia especial al mundo de los sueños. Se dieron cuenta que el ser humano era dominado por algo que está más allá de la razón, el inconsciente.

Todas las vanguardias elaboraron manifiestos o textos teóricos donde explicaban su postura y las razones por las cuales se deciden a actuar. Si sumamos a esto los descubrimientos de Freud en psicoanálisis, las posturas filosóficas de Nietzsche y Russell, la teoría de la evolución de Darwin, el materialismo histórico de Marx, encontramos que es una época de crisis ideológica.

Desgraciadamente el ser humano compite entre sí, pero en toda la historia de la humanidad no había precedente alguno de una guerra a gran escala, hasta que inició la Primera Guerra Mundial, debido a este terrible acontecimiento el hombre se da cuenta de su poder destructivo. Ya para ese tiempo la tecnología es usada contra el hombre mismo, la ciencia era usada como un arma. Pero los problemas no se solucionaron con la primera gran masacre, Europa se prepara estratégicamente para iniciar las hostilidades, y así, en unos cuantos años más inicia la Segunda Guerra Mundial, que no solamente abarcará a la zona europea y a los Estados Unidos, sino que involucrará a las potencias del pacífico asiático. Racismo, hambre, violencia, destrucción, sangre, si la primera guerra fue cruel, la segunda no tuvo piedad ante nadie. Además de las armas convencionales se experimenta con nuevos artefactos mortíferos: los alemanes utilizan por primera vez el gas mostaza, mientras que la flota británica y alemana lanzan sus submarinos, pero el colmo de la insensatez fue la utilización de la teoría de la desintegración atómica, cuando los Estados Unidos lanza sobre poblaciones civiles la primera bomba atómica. La noticia del número de muertos, así como la radiación dieron varias vueltas al mundo. Una vez derrotado el ejército nipón concluye la más terrible experiencia del hombre, obviamente las consecuencias fueron inmediatas en el arte.

Los jóvenes, y no tan jóvenes dramaturgos, empezaron a escribir obras que guardaban cierto desaliento, el hombre se veía atrapado en un mundo sin sentido, absurdo.

Fue la década de los cincuenta cuando empiezan a estrenarse, especialmente en París, piezas teatrales que conjuntaban las técnicas utilizadas años atrás por las vanguardias, y la sensación nauseabunda provocada por los acontecimientos de la época. A pesar de diferencias de estilo entre los autores, comparten ciertos rasgos:

El diálogo desaparece. Las figuras hablan, pero no dialogan. El lenguaje ha perdido su sentido, se vuelve un juego monótono de palabras, un clisé, como en las obras de Kafka. La realidad se disuelve, se vuelve irrealidad, sueño. Los seres pierden sus rasgos humanos. No hay unidad causal entre el pensamiento y la acción. Lo absurdo es que el hombre su condición humana (... enfrenta al espectador con lo

incomprensible, con lo absurdo de nuestra manera de vivir, con nuestra angustia al darnos cuenta de que no tenemos nada que decirnos, que ya no logramos...( establecer un contacto humano, verdadero, profundo, sino un contacto superficial, basado en palabras gastadas, que han perdido su sentido verdadero.<sup>1</sup>

La incomunicación entre los hombres va a ser un tema muy frecuentado por los dramaturgos, quedando la soledad como la única compañía del sujeto. No existe un diálogo como tal, sino intercalaciones de monólogos. Por ejemplo, vemos a Vladimir y a Estragon<sup>2</sup> intentar suicidarse con una cuerda, asimismo en la obra **El rinoceronte**<sup>3</sup> el protagonista ve como sus amigos cambian de mundo en la metamorfosis de hombre a rinoceronte, aquí la decisión de dejar de ser humano es voluntaria. Si la comunicación es imposible de llevar a cabo, representar al mundo y a sus móviles resulta aún más difícil, por lo tanto las escenas costumbristas que fueron evolucionando en el siglo XIX hasta culminar en las técnicas naturalistas quedan descartadas implícitamente. Los precedentes de Alfred Jarry y Antonin Artaud como reformadores del espectáculo teatral dan a los dramaturgos de la generación de los cincuenta las armas para alejarse de una representación "realista" del mundo:

...se esforzaban por eliminar toda verosimilitud, creyendo que ningún realismo puede representar en escena ni siquiera la realidad superficial del hombre, mucho menos sus problemas más profundos, y que ninguna de las filosofías existentes puede explicar el dilema del hombre.<sup>4</sup>

Pero la aparente desviación de este teatro faculta para que en lugar de evadir al mundo y sus dificultades, penetre en la esencia, se sumerja en lo más profundo. Un espectador puede conmoverse ante cualquier pieza teatral, pero lo que hacen los dramaturgos vanguardistas, no solamente los del absurdo, es deslizar los fundamentos del mundo exterior para que el público se sienta cuestionado, sintiendo a la función que observa como un ente oscuro que amenaza sus principios. El teatro del absurdo es como un látigo que descubre los artificios literarios y deja a la intemperie el problema en sí.

Puesto que el arte es en realidad, la tarea del artista debe consistir en apartar las envolturas artificiales y poner de manifiesto el verdadero núcleo de la realidad, que durante tanto tiempo ha permanecido oculto.<sup>5</sup>

El teatro del absurdo sólo muestra los problemas, pero no resuelve nada. En **La cantante calva**, de Ionesco, el problema de la incomunicación es evidente en cada uno de los matrimonios, pero la misma estructura de la obra tiene carácter circular, por lo que el principio y final son lo mismo. ¿Cuál es entonces la solución? Ninguna. No existe una salida racional a los problemas, la lógica causalista no puede explicar la vida, pues la armonía entre las fuerzas del mundo y las del sujeto mismo están desequilibradas. El hombre cambia constantemente, "los 'absurdistas' sostienen que el hombre puede elegirse a casa instante de su vida y sufrir toda clase de cambios y transformaciones".<sup>6</sup>

No nos extraña entonces que los personajes de este teatro cambien su postura sin alguna causa aparente, ya que no persiguen un fin determinado, sino que su devenir está marcado por la sin-razón, acepta su destino no por cansancio, más bien no le interesa develar su futuro. En esta instancia vive en el pasado constante, su presente lo realiza aceptando todo.

El ser humano es arrojado en este mundo sin saber muy bien por qué, lucha a lo largo de su vida y finalmente se encuentra con la vejez y la muerte. Está aburrido y lleno de temor. No comprende a las personas que lo rodean pero tampoco puede hacer nada para remediarla excepto sonreír burlescamente y aceptar lo inevitable.<sup>7</sup>

Su modo de relacionarse por el mundo está marcado por la desinformación o indiferencia respecto a las reglas que rigen a éste. Crean toda una atmósfera alrededor suyo que es valorado de acuerdo a los personajes

<sup>1</sup> Fernando Wagner, *Teoría y técnica teatral*, 2ª. Ed., Labor, México, 1974, pág. 253.

<sup>2</sup> Samuel Beckett, *Esperando a Godot*.

<sup>3</sup> Eugene Ionesco, *El rinoceronte*.

<sup>4</sup> Edward A. Wright, *Para comprender el teatro actual*, FCE, México, 1992, págs. 13-14.

<sup>5</sup> George E. Wellworth, *Teatro de protesta y paradoja*, Alianza Editorial, Madrid, 1973, pág. 31.

<sup>6</sup> Isabel Cárdenas de Becú, *Teatro de vanguardia, polémica y vida*, Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1975, pág. 13.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 11.

que cohabitan el círculo, no saldrán hasta que los agentes exteriores vengan por ellos. El final de algunos de estos personajes parece nunca llegar, pero existe una sensación de tragedia que los envuelve. Aunque con matiz farsesco, las obras del absurdo se acercan a la injusticia y fatalidad tan propias del mundo griego. Nietzsche<sup>8</sup> distingue la tragedia, a grandes rasgos, haciendo hincapié en que el destino fatal de los personajes no corresponde a un castigo, sino que es caprichoso. Isabel Cárdenas somete a los personajes del absurdo a una tragedia aumentada:

Los escritores del absurdo sostienen que nuestra vida ha dejado de ser heroica y que por lo tanto lo trágico carece de vigencia ya que supone culpa, lucidez y sentido de responsabilidad [...]. Cuando lo trágico se oculta por medio de la farsa vuelve a surgir de un modo más inquietante aún.<sup>9</sup>

En realidad no presenta, los personajes, características suficientes como para calificarlos de héroes, tampoco están marcados por la fuerza del sino, sin embargo toda la esencia de este teatro guarda un aire trágico que se oculta bajo la risa incoherente.

El lenguaje del teatro del absurdo no pretende acabar con los diálogos de manera total, prefiere elaborar una estrategia para desubicar las posibles interpretaciones a las que podamos someter las obras. Especialmente el lenguaje hablado carece de la posibilidad de comunicar algo. La incongruencia, la lógica insensata, las repeticiones, provocan que las frases no correspondan a su situación habitual, son trasladadas a un contexto en el que su función no es válida. Aunque los diálogos no correspondan al mundo que conocemos en donde la racionalidad y el deber dominan, existe la intención de comunicar a través de esa incomunicación entre los personajes. El autor del absurdo se desenvuelve con la absoluta libertad cuando se trata del lenguaje verbal, se puede apegar a una postura nihilista, tal como en las últimas escenas de *La cantante calva*, o bien desmentir la palabra mediante actos. Lo esencial es evidenciar ese mundo caótico mostrando un lenguaje igualmente afectado.

Coinciden la necesidad de un texto dramático coherente y estructurado (desde la eficacia de Kroetz, Bond o Breton al lenguaje de imágenes de Távora, pasando por el método tan visceral y cerebral, sin embargo, de Zadeck o Arrabal) no únicamente verbal, capaz de transmitir un mensaje que les parece a todos capital: hay que comunicar, recuperar el diálogo.<sup>10</sup>

El uso de la palabra, como una concretización de la lengua tal como es definida por Todorov,<sup>11</sup> en este teatro se ve sujeta al resto de los lenguajes acumulados en el texto. La mezcla de todos los recursos posibles se usa constantemente, recuperando sistemas aportados por críticos y dramaturgos anteriores a la década de los cincuenta, que a su vez voltearon su mirada hacia otras manifestaciones teatrales ajenas al occidente. La incorporación de medios ya usados en el teatro como meros apoyos, tales como la música, ahora son usados de manera tal que son otros sistemas de comunicación tan importantes como el oral. Por esto se crea un lenguaje totalizador, como Artaud preveía: “El teatro que no está en nada, pero que se vale de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuego, gritos”,<sup>12</sup> pero esta característica es la que permite que los dramaturgos, en su aparente non sense, puedan mantener una relación más estrecha con el espectador, liberándole su lado oscuro aunque sea sólo virtualmente: “Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una rebelión virtual [...] e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil”.<sup>13</sup>

Los temas son abordados sin tabúes, las obras no pretenden elaborar una moral, se interesan por valores que escandalizan a la sociedad, insisten en buscar la libertad total mientras que el espectador se pregunta qué es lo que sucede en el escenario. La locura se convierte en un medio para substituir a la razón, se dan cuenta que la vida del hombre está dentro de un gran hoyo, en el más impenetrable de los absurdos, por lo tanto es inútil proporcionar una explicación a la vida o pretender alcanzar la verdad absoluta.

<sup>8</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, 278 págs.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, pág. 31.

<sup>10</sup> Angel Berenguer, *Teatro europeo de los años ochenta*, Laia, Barcelona, 1984, pág. 9.

<sup>11</sup> Tzevan Todorov, *Ensayos de poética*, FCE, México.

<sup>12</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Editorial sudamericana, Buenos Aires, 1979, pág. 12.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 28.

“Absurdo” significa contrario a la lógica, fuera de armonía con lo racional.[...] Ante el fracaso del pensamiento conceptual para comprender las últimas verdades sostienen que lo absurdo de la existencia no se puede aplicar sino “vivir”.<sup>14</sup>

La aparente facilidad del teatro del absurdo guarda una esperanza, pues su postulado principal indica que todo y todos somos absurdos, pero si el conjunto del absurdo **A** es un postulado también absurdo  $\sim\mathbf{B}$ , entonces la afirmación sería la siguiente:

<b>B</b>	Proposición lógica.
$\sim\mathbf{B}$	Proposición no lógica.
<b>A</b>	Conjunto de objetos absurdos.

$$\sim\mathbf{B} \rightarrow \mathbf{A}$$

Si  $\sim\mathbf{B}$  entonces **A** tendremos que la proposición no es lógica, por lo tanto existe una proposición subyacente, sería que agregaríamos una negación a cada término, con lo que obtendríamos  $\sim[\sim\mathbf{B} \rightarrow \mathbf{A}]$ , por lo tanto  $\mathbf{B} \rightarrow \sim\mathbf{A}$ , tenemos así que ese absurdo es aparente, por lo menos en el discurso, y existe algo que tiene sentido. Pero este sentido se expresa en la realidad y el problema radica en cómo comunicar eso, “de acuerdo con los ‘absurdistas’ la realidad no puede ser transmitida racionalmente y por lo tanto es necesario comunicar su concepción del mundo por medio de símbolos”.<sup>15</sup>

Estos símbolos se desarrollan de manera activa en todos los lenguajes teatrales, uno muy especial es que resulta difícil determinar el tiempo y el espacio dentro de las obras. Bien se puede afirmar que son atemporales, porque no existen marcas que nos ayuden a encontrar en qué época se encuentran los personajes, sólo nos enteramos si es de día o de noche, si hace frío o calor. Es el espacio igual de inaprensible, ya que la mayoría de las ocasiones son escenarios con utilería “pobre”, que pueden representar cualquier lugar o ninguno.

Así encontramos que los personajes expuestos a un vacío virtual, a un mundo que por falta de códigos les permite hacer lo que su albedrío les ordene, sin remordimientos o prohibiciones. Esto les otorga establecer sus propias señales, las van haciendo conforme la obra se desarrolla, pero el inconveniente de ello provoca que la única salida de este mundo sea la muerte. El suicidio, tal como en la postura existencialista, es la única decisión realmente importante a la que puede acceder el ser humano: “se plantea el suicidio como única escapatoria, y la muerte como soledad definitiva”.<sup>16</sup> El empleo de la palabra ‘soledad’ tal como la entiende el maestro Wagner, es clave en este teatro, el hombre del absurdo efectivamente está solo entre una multitud de seres que también lo están, desde que son lanzados al mundo, por eso es que se esfuerzan por abandonar esa sensación.

### Sobre el teatro de Arrabal perteneciente al absurdo.

Hemos dejado algunos puntos por comentar sobre los rasgos generales del teatro del absurdo porque empalman perfectamente con el teatro de Fernando Arrabal, para esto debemos recordar que sólo utilizaremos las obras pertenecientes al absurdo, y algunas las mencionamos en la introducción.

Como vimos en el apartado anterior, los personajes son lanzados al vacío sin más arma que su soledad, por lo que tienden a manifestar estados alterados de la conciencia, es decir, son individuos enfermos, por dicha razón pueden clasificarse patológicamente, algunos más rechazan a la sociedad; concluyendo, son seres de fin de mundo, que viven en la decadencia o intentan ignorarla hipócritamente. “Los personajes de numerosas obras actuales son indudablemente insanos [...] mientras que otras piezas [se] desarrollan en una atmósfera de malestar y de neurosis. Algunas son exageradamente violentas, como las de Orton, Albee, Arrabal y Pavlovski”.<sup>17</sup>

En efecto, si hay algo que caracteriza a estas obras de Arrabal es la muerte de por lo menos uno de los protagonistas que además es usada como símbolo.

Arrabal invita así a los espectadores a una especie de cura psicoanalítica, catártica, a través de un ritual de muerte cuya víctima es a veces un hombre [...], pero más a menudo

<sup>14</sup> Isabel Cárdenas de Becú, *op. cit.*, pág. 45.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 15.

<sup>16</sup> Fernando Wagner, *op. cit.*, pág. 255.

<sup>17</sup> Isabel Cárdenas de Becú, *op. cit.*, pág. 98.

una mujer que tiene el rol de Redentor: ella es la que, sacrificándose voluntariamente, con un cierto masoquismo, permite al hombre acceder, no a la inmortalidad, sino al conocimiento.<sup>18</sup>

La violencia puede incitar más violencia, por lo tanto impide aún más la incomunicación entre los personajes, de tal manera que desafían al público que está presenciando la subyugación total hacia un individuo. “La facultad de escandalizar es, en efecto, la característica fundamental del drama de vanguardia, a la vez que la principal causa de su eficacia”.<sup>19</sup> La comunión entre el emisor y el receptor es un desafío a la moral convencional en el teatro arrabaliano, ya que la muerte como ritual produce un efecto catártico, como sucede en cualquier representación de la pasión de Cristo en cualquier pueblo de nuestro país.

Arrabal basa su teatro no únicamente en la razón, tal como las propuestas de Artaud, sino en las emociones y sobre todo en los sentidos. “Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto”,<sup>20</sup> ese lenguaje es el contacto estrecho entre la obra y el público, como un acto religioso, tal como en los orígenes del teatro, donde se hacía un ritual donde no existía un solo espectador, sino que la comunidad participaba en su totalidad. Este teatro primitivo involucraba algo más que la ficción, ocupaba una gran proporción de fe, a tal respecto el mismo Arrabal dice:

Pienso que el teatro ha tenido siempre, desde su origen, un carácter religioso; el teatro ha tenido siempre el canto del macho cabrío y es religioso en el verdadero sentido de la palabra. El término religioso no implica visiones pequeñas y reducidas, tiquismiquis, partidistas, marxistas, tan estrechas, sino amplitud religiosa del espíritu; es decir, subrayo al hombre a través de lo que es en tanto su subconsciente como en el cosmos, buscando su lugar en el mundo.<sup>21</sup>

Ahora el teatro ha perdido ese significado extra que en sus orígenes poseía, pero sí guarda consigo ese carácter unificador. Especialmente Arrabal busca liberar al hombre que ha sido prendido por las convenciones y tabúes de la sociedad, pero no liberarlo de una ideología específica, sino de él mismo como constructo histórico.

El teatro de Arrabal es un teatro de liberación, orientado voluntariamente, no en virtud de una ideología explícita, sino por una mera reacción de defensa vital y con la sola arma de la risa, hacia la liberación del hombre.<sup>22</sup>

La forma en que utiliza los símbolos en su teatro hace que Arrabal no sea sólo un seguidor de la corriente del absurdo, sino crear en él mismo un paradigma a seguir. La violencia, el juego y otros rasgos aparecen en Arrabal como enfrentados directamente en dos polos opuestos: el mundo interior y el mundo exterior. El primero sugiere más bien un ámbito infantil en el que se puede hacer cualquier cosa, pero siempre está sometido a las reglas del mundo exterior, al de las leyes, hechas quizá por los adultos. Hay otros elementos, como los observados por Sergia Guiral, que quizá nos sirvan aunque son demasiado globalizantes:

[D]iremos que los elementos más significativos del teatro de Arrabal son: primero, su personaje niño adulto, poseedor de una mentalidad cándida y cruel al mismo tiempo; segundo, el recurso estilístico del juego y ceremonia —estructura por la que se comunica ese niño; y tercero, el humor, en especial el humor negro, que consigue para el personaje la estabilidad psíquica y le permite transformar el dolor en placer estético.<sup>23</sup>

En este último punto no estamos de acuerdo porque no son personajes equilibrados que buscan el principio del placer, mucho menos se guían por valores morales, ya que en un mundo con valores diferentes no podemos aplicar reglas hechas con otras circunstancias. Los personajes de Arrabal no persiguen la estabilidad psíquica y no les importa el dolor físico, porque inclusive tienen juegos sadomasoquistas. Llegan a soportar la violencia psíquica y física que llegan a morir por ello. Están tan mezclados el dolor y el placer que forman una

<sup>18</sup> Luce Moreau Arrabal, “*Sudor, sangre y lágrimas en el teatro de Fernando Arrabal*”, en Berenguer, Ángel y Joan, *Arrabal*, Fundamentos, Colección Espiral, Figura, Madrid, 1979, pág. 157.

<sup>19</sup> George E. Wellworth, *op. cit.*, pág. 14.

<sup>20</sup> Antonin Artaud, *op. cit.*, pág. 37.

<sup>21</sup> Ángel Berenguer, *Teatro europeo...*, pág. 14.

<sup>22</sup> Geneviève Serreau, “*Arrabal*”, en Berenguer, Ángel y Joan, *op. cit.*, pág. 94.

<sup>23</sup> Ma. Sergia Guiral Steen, *El humor en la obra de Arrabal*, Colección Nova, Scholar, Playar, Madrid, 1988, pág. 97.

unidad dual inseparable. El humor es más bien consecuencia de acciones preliminares, ya sean juegos o diálogos. La misma noción de 'humor' implica una acción complementaria, ya sea anterior o posterior. Para nuestro trabajo es más trascendente el amor, como forma de relacionarse con el otro, no como actitud, es así que el amor del sujeto puede alterar las facultades o posibilidades sobre alguien más. La sencillez de sentimientos hace más rica la significación de los personajes. "En realidad, sólo cierta condición de burda simplicidad salva a las fantasías de Arrabal de caer en la simple pornografía",<sup>24</sup> dice Christopher Innes, esa simplicidad en la forma de relacionarse y el peculiar infantilismo son más bien los hilos conductores de los personajes. "Hasta la supuesta inocencia de los personajes retrasados de Arrabal, cuyo incesto y asesinato, sadismo y suicidio son efectuados con una infantilconciencia".<sup>25</sup>

Esas posibilidades del teatro de Arrabal lo insertan y lo alejan del teatro del absurdo, nuestra labor consistirá en perseguir al hombre arrabaliano y a su otro, es decir, a su pareja en todos los términos posibles.

## **Personajes**

Para hablar de la obra de Arrabal solamente tomaremos en cuenta algunas piezas teatrales, para ello nos apegaremos a la clasificación hecha por Francisco Torres Monreal,<sup>26</sup> que corresponden al primer teatro arrabaliano, surgido a partir de los años cincuenta.

El interés en estos trabajos radica en el tratamiento al que es sometido la pareja, ya que son los protagonistas quienes aparecen ligados a su contraparte sexual: Fando siempre está con Lis, al igual que Fanchu y Lira, pero en otras obras la pareja, a pesar de estar ligada sentimentalmente, existen otros elementos que hacen variar su comportamiento, aún así estos protagonistas están atados a su otra mitad.

Nuestro objetivo nos obliga a delimitar a los personajes en dos ejes principales, sin que por ello sea única esta clasificación, que son: los personajes que conforman la pareja y los personajes exteriores a la misma. De entrada sabemos que el desenvolvimiento del personaje arrabaliano no sucede de forma aislada, sino más bien se relacionan estrechamente, dando por resultado que una acción determinada afecte al resto de los personajes. Es esta estrecha conexión entre ellos la que posibilita efectuar la escisión porque las circunstancias y fenómenos que afectan directamente a la pareja repercuten con más fuerza en el desarrollo y conclusión de la obra. Cabe hacer otro señalamiento, la pareja no está completamente sola y el mundo en que se desenvuelven se rige por dos visiones diversas, está el mundo apegado a los valores y criterios relacionados a la pareja y a los personajes afines a ésta, además existe el mundo que es inaprensible a la pareja, porque sus reglas competen a otro tipo de personajes.

Una vez establecidas estas diferencias nos corresponde preguntarnos cómo son los personajes que conforman la pareja arrabaliana, para tal efecto debemos analizar algunos aspectos sobresalientes.

### **Personaje niño-adulto**

A diferencia de otros dramaturgos afines al movimiento del absurdo como Albee o Beckett, Arrabal pinta a seres llenos de violencia que no incumben una mentalidad psicópata o nihilista, sus acciones atañen a un deseo que se contrapone a los valores del público. Digamos que el personaje de Arrabal ha crecido orgánicamente hasta el punto de ser llamando adulto, pero su mentalidad corresponde a la infancia, o más bien a la pubertad.

En el caso del niño-adulto de Arrabal, este contraste se proporciona por la candidez del personaje y su manera de proceder en el mundo deshumanizado que le rodea. Su

<sup>24</sup> Christopher Innes, El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia, FCE, México, 1981, pág. 239.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Fernando Arrabal, Fando y Lis, Guernica, La bicicleta del condenado, Introducción, notas y refundición de los textos de Francisco Torres Monreal, Alianza Editorial, Madrid, 1986, pág. 9.

espontaneidad contiene más dignidad que la del sistema de valores por el que el mundo externo funciona.<sup>27</sup>

Veamos, por ejemplo, podemos usar los juegos entre Fando y Lis en el cuadro cuarto, pues están asombrados ante el tambor de Fando, éste piensa en el futuro que está colmado de canciones para alegrar a Lis. La edad de estos personajes nunca es mencionada directamente, aunque podemos intuir que son jóvenes porque cuando Fando desnuda a Lis los hombres del camino se alegraban por su bella figura (“para que todo el mundo viera lo guapa que eres.”),<sup>28</sup> si su cuerpo está bien desarrollado no así u psique. La diferencia más notoria entre cuerpo y psique la encontramos en Fanchu y Lira, que son dos ancianos del País Vasco y que no sólo se comportan infantilmente, sino que las acotaciones mismas indican esta conducta:

Voz de Lira (triste)

Sí. (Se queja como una niña) Me ha caído encima del brazo un cascote muy grande. Me ha hecho sangre.<sup>29</sup>

La capacidad de los personajes arrabalianos que se desarrollan en el interior de la pareja para permanecer en el mundo de valores pertenecientes a la infancia, funciona como defensa ante el mundo exterior. Esa permanencia en un ambiente en el que se supone no se conoce mucho y la experiencia está apenas desarrollándose, coloca a estos personajes en posibilidad de ser casi totalmente impulsivos, ya que además de la inconsciencia guardan cierto alejamiento con respecto al apetito sexual, pero eso lo analizaremos posteriormente. Si existe una palabra que describa a estos personajes sería la ingenuidad. Hasta el asesinato de Lis es cándido.

Sin embargo hay un problema, los personajes en el interior de la pareja encajan muy bien en la dualidad niño-adulto, pero en el exterior hay quienes se alejan demasiado a esta categoría. Si anteriormente advertimos que Fando mató a Lis sin mucha conciencia de lo que estaba haciendo, no sucede lo mismo cuando Paso asesina a Víloro por la espalda,<sup>30</sup> aquí ya es un acto premeditado y cargado de satisfacción por parte del asesino. Asumiendo nuestro planteamiento sólo desde el interior de la pareja se pueden establecer ciertos rasgos del personaje niño-adulto, tales como cambios repentinos de humor, manifestaciones violentas ante una frustración, inhibición cuando hay indicios de relación sexual, entre otros, y estas características refuerzan la actitud infantil de los personajes, no obstante su relación en forma de pareja, y este núcleo forma una parte que protege a los dos seres del resto del mundo, pero por este mismo evento resulta imposibilitados para que se relacionen fácilmente con otros. “El personaje de Arrabal está dotado de una cierta rigidez que lo hace insociable”,<sup>31</sup> es pues esta conducta añorada la que protege y al mismo tiempo aísla a los personajes arrabalianos.

### a) Negación a la madurez

La permanencia en ese estadio parece manifestarse plenamente en ellos porque desean fervientemente seguir ahí, como si concibieran el reposo en lo infantil como el vientre materno, donde están seguros ante cualquier agresión. Ellos ponen obstáculos para que crezcan interiormente.

En Fando y Lis el ánimo femenina está presente en Lis con doble sentido. Por una parte es la amiga que ayuda a Fando para que luche y se integre en el mundo adulto y por otra, le impide crecer emocionalmente.<sup>32</sup>

Fomentan un mutuo enlace para impedir que cualquiera de los integrantes de la pareja, intentan cruzar la frontera que los separa del mundo adulto, pues si alguno lo hiciese rompería la unión entre ellos. La única vía posible para la ruptura sería la muerte física y psicológica.

<sup>27</sup> Ma. Sergia Guiral Steen, *op. cit.*, pág. 10.

<sup>28</sup> Fernando Arrabal, *Fando y Lis...*, pág. 86.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 110.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pág. 184.

<sup>31</sup> Ma. Sergia Guiral Steen, *op. cit.*, pág. 24.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pág. 45.

En dado caso que penetren al mundo adulto tendrían que valerse por sí mismos, por lo que tienen que aprehender los valores de este mundo y olvidar, consecuentemente, lo que lo ligaba a su pareja. La asimilación de nuevos conocimientos no va a complementar lo que ya sabían, sino que lo substituiría. Cuando Climando ofrece a Mita una opción que es aceptada por todos los que pertenecen al mundo adulto, ella contrapone sus propios valores, que son del ámbito infantil.

Climando.- Es un oficio. Y todo el mundo dice que lo mejor es saber un oficio.

Mita.- Mejor será tener muchos billetes.<sup>33</sup>

El enfrentamiento entre los dos mundos no es casual, uno trata de imponer sus valores mediante la violencia —muy notorio en *Pic-nic* y en *Guernica*—, mientras que el mundo infantil prefiere ignorar las reglas para inventar las suyas y sobrevivir aislado de cualquier referencia externa. Pero lejos de permanecer ajeno a las consecuencias del mundo adulto-racional, la atmósfera pueril muestra la incoherencia y caos del mundo supuestamente ordenado. Si la risa funciona, según Freud, como sustituto de una emoción que puede provocar dolor, lo infantil reemplaza la brutalidad del cosmos adulto.

### b) Dependencia hacia el progenitor.

La postura que guardan entre ellos no es meramente afectiva, alguno o ambos tienen la necesidad de otorgar a la otra mitad de la pareja el rol de tutor o imagen progenitora. A pesar de que la figura protectora en el mundo adulto representa un carácter cariñoso, hasta de sacrificio, en el universo arrabaliano sucede que es un ente perverso, que maltrata al que solicita ayuda. La madre resulta especialmente maligna, como Boring señala atinadamente:

The mother is sadistic in her treatment of the son as well in her treatment of her husband.

Arrabal has written in his work a severe criticism of the political and the religious conditions [...], and the worst aspects of both are incarnated in the implacable Mother.<sup>34</sup>

Si la madre, que supuestamente representa la mejor seguridad y el más preciado cariño que un individuo puede tener, en Arrabal está encarnada por un ser contrastante e impositivo que impide desarrollar completamente al sujeto, para qué entonces seguir a su lado. La madre que está hecha desde el interior de los personajes representa el tierno calor y suaves caricias, es la imagen que han elaborado previamente al relacionarse con ella, existe además una madre real que parió al individuo pero que ya no está más, aunque es personificada en la figura femenina de la pareja. Es ella quien reprende, alienta y asfixia a su pareja-hijo. A excepción de *Pic-nic*, se puede aplicar muy bien al resto de las obras pertenecientes a la misma época.

La figura protectora dará al defendido sus valores morales y aquí es donde surge una bifurcación, mientras el sujeto lucha por liberarse de ese mandato, al mismo tiempo él adquirirá el mismo conocimiento, por lo que aunque la muerte de alguno de ellos separe la relación, su moral seguirá cuando menos si uno sobrevive.

En *Fando y Lis* los personajes mantienen una amistad en la que Lis es la fuerza positiva que insta a Fando a luchar por sí mismo, al mismo tiempo que es la fuerza moral en que se apoya. Fando, inconscientemente, exhibe a veces una conducta violenta porque quiere liberarse de esta dependencia.<sup>35</sup>

La dependencia es porque algunos personajes no se pueden valer por sí mismos, el mundo es demasiado agresivo y no soportarían la libertad, por lo que prefieren que alguien dirija su camino aunque afecte su crecimiento emocional.

Generalmente va a ser el hombre quien dependa emocionalmente de la mujer, por ejemplo, en *Cementerio de automóviles*, Emanu simboliza el nuevo Mesías que con su trompeta alegra a los pobres aunque eso le cueste la vida, es un ser que rompe las reglas, en resumen: un redentor; pero está atado sentimentalmente a una mujer que comparte su cuerpo con todos (Dila), esta circunstancia debería alejar a Emanu de ella, pero él la necesita demasiado. En *La bicicleta del condenado*, Víloro jamás se separará de Tasla,

<sup>33</sup> Fernando Arrabal, *Pic-nic. El triciclo, El laberinto*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, pág. 200.

<sup>34</sup> Phyllis Z. Boring, "Arrabal's mother image", en *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 15, 1968, págs. 290 y 292.

<sup>35</sup> Ma. Sergia Guiral Steen, *op. cit.*, pág. 93.

aunque ella juegue sexualmente con otros hombres. Podemos seguir enumerando todas las obras pertenecientes a esta etapa del teatro de arrabal y encontraremos que es aceptable nuestra postura al indicar que el hombre de la pareja es quien ve a la mujer como su madre. No sólo eso, es el niño compañero de juegos, el adolescente que descubre asombrado su despertar sexual y el individuo desesperado que quiere crecer emocionalmente aunque para ello tenga que asesinar a su mujer.

Vemos pues que el personaje niño-adulto, “aquél cuya mentalidad de niño vive en un cuerpo de adulto. Este personaje [que] es un elemento estilístico del teatro de la primera etapa de Arrabal, 1952-1959, cuya presencia en sí indica rebeldía”,<sup>36</sup> no es sino un recurso para mantenerse en la infancia alejándose así de probables peligros que se encuentren en el mundo adulto, el niño “durante el proceso de crecimiento emocional, debe separar ficción de realidad. Al resultarle dolorosa esta actividad, se refugia en algo prohibitivo por la razón: la insensatez”,<sup>37</sup> la lógica de niños es la dominante, por lo tanto buscan en su progenitor virtual la protección que necesitan para sobrevivir en el mundo exterior y al mismo tiempo refugiarse en su amoralidad.

Se mueven en un mundo artificial en el que intentan funcionar con sus propias leyes.

De esta forma demuestran su ruptura con quienes ordenan la actividad de la guerra. Su lenguaje descubre su lógica de niños que se regula más, por el sentimiento que por la razón. Cualquiera de los personajes responde a la definición de niño-adulto.<sup>38</sup>

En efecto, su comportamiento responde más a la inmediatez de la emociones que al razonamiento causal.

Para ellos cada situación responde a una lógica específica, al finalizar esa actividad acaba esa mentalidad, por los diversos modos de pensar es que necesitan de un eje estable permitiendo de esta forma permanecer asidos a algo. Durante las obras encontramos que todas las acciones guían al punto de inicio, en este sentido la negación a la madurez y la dependencia hacia el progenitor es cíclica, tal como indica Sergia Guiral al hablar de **Fando y Lis**:

Fando no alcanza a superar su condición añiada y encuentra otros problemas en su relación con Lis. La muchacha paralítica es más adulta y tiene ideas sobre la vida que él no quiere practicar. Si la peregrinación a Tar supone superar su infantilismo y poder coordinar los sentimientos con la razón, Fando no hace mucho progreso; siempre vuelve con Lis al mismo lugar que comenzó.

Es precisamente la mezcla armoniosa entre inteligencia y emoción lo que separa los ámbitos infantiles de los adultos, más aún, cuando el devenir del sujeto está inmiscuido en una relación de pareja, la complejidad de ésta en el teatro de Arrabal sorprende por su alejamiento de este supuesto ideal, pero también por su frescura. Como los personajes viven en convivencia continua tendrían que llegar al punto balanceado, en donde hombre y mujer se desliguen del complejo de Edipo.

### 1.1 Relaciones dependientes

Entre los personajes no únicamente existe un problema de dependencia con respecto al personaje niño-adulto y su progenitor idealizado, hay otro tipo de dependencia. Al hablar de la pareja encontramos a dos individuos que se organizan de tal forma que se mezclan sus actitudes y los liga un lazo —afectivo o de cualquier otro tipo. Quizá el punto primordial para mantener un balance sano en la pareja, dentro del teatro sea el intercambio equilibrado.

Pienso que toda relación humana se efectúa, tanto mediante el intercambio de razonamientos, como a través de un contacto emocional [...]. En el teatro, ya que desde su “dimensión expresiva interna” ha de poner en juego tanto el sentimiento como la inteligencia [...] habrán de buscarse los medios para que estén convenientemente dosificados sus elementos racionales y sensitivos, de manera que unos no oculten a los otros, sino que se logre una fructífera relación entre ambos.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág. 18.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, pág. 67.

<sup>39</sup> Fernández Oliveros, *La fiesta teatral*, Doncel, Madrid, 1972, pág. 148.

Este intercambio se logra desde el momento mismo en que cada individuo crea su expectativa, una especie de pareja ideal que cumplirá los deseos de cada uno. Antes de que se integren físicamente cada quien lleva consigo una imagen de su compañero y cuando se acoplan en su relación cotidiana confrontan la imagen preconcebida con la de su pareja corporal.

Cuando una relación no es equilibrada, en lugar de que estén unidos por convencimiento propio, cargado de ligas afectivos, se aferran a la relación porque han creado situaciones dependientes, no son seres capaces de vivir independientemente, sino que consiguieron encontrar a alguien más para no tener que cargar consigo mismo.

Debido a la fuerte presión que llevan consigo en un mundo donde la vida es un gran absurdo, es mucho más fácil dedicarse a cuidar a otro porque así no se ven los problemas propios, es una forma de evadir la realidad. Para Víloro es más fácil admirar a Tasla que enfrentar su problema con Paso; Fando seguirá dependiendo de Lis porque luchar por la vida es muy difícil; Emanu tolera que Dila se acueste con todos porque es mejor compartirla que verla perdida; en fin, cada personaje arrabaliano insertado en la pareja depende de que la unión permanezca.

Fando declara su intención de hacer todo lo que esté en su mano por ella, a lo que ésta responde que, en tal caso, luche por la vida. Él no sabe por qué luchar, ni si tendrá fuerza suficiente. Fando se consagra a Lis por temer a hacerlo por sí mismo, por tener algo a qué asirse.<sup>40</sup>

El sentimiento de impotencia ante la finitud somete a los personajes arrabalianos a tener que buscar un punto al que aferrarse y no caer hacia arriba, es decir, tener algo que los mantenga en este mundo, para no sentir que el espacio (o muerte) los atraiga irremediamente. Recordemos que no son personajes psíquicamente equilibrados, por lo que su unión tiende a remediar el equilibrio o compensar otros factores que no serían realizables de estar solos. Una angustia recorre las entrañas de los personajes, unos buscan llegar desesperadamente a un lugar (Tar por ejemplo), otros son atrapados en una guerra sin saber muy bien por qué (Pic-nic, Guernica), otros como Climando esperan la muerte sin comprender lo que ellos significa. Las situaciones en que están sometidos los personajes de crisis por un futuro vacilante, su angustia radica en el miedo de un mañana peor que el presente. La posibilidad de compartir esa angustia la hace ser más llevadera, aunque para “el teatro del absurdo el ser humano se encuentra esencialmente aislado, no tiene relación con los demás, está solo como condición humana permanente”,<sup>41</sup> en la pareja arrabaliana esta soledad tiene la peculiaridad de que es una separación de dos, ya que ambos personajes tienen las mismas necesidades, por eso cuando intentan penetrar en el mundo exterior —ajeno también al resto de las figuras afines a la pareja— son rechazados, a veces violentamente.

La postura de los personajes ante el vacío de sus vidas, sin otra cosa por hacer sino esperar y ver a su compañero, los orilla a que nunca dejen de permanecer junto al otro. “Esa desorientación [...] tan existencialista es, en definitiva lo que une a esta pareja. Que duda cabe que es una unión egoísta, al menos en un principio”,<sup>42</sup> pero la unión puede romperse cuando uno de los miembros alcanza a visualizar la probabilidad de sobrevivir en el mundo por sí mismo o cuando encuentra una nueva pareja, porque la anterior ya no satisfacía sus requerimientos.

Mita mostrará su dependencia con respecto a Climando hasta el momento en que (tras recibir la gran prueba de amor-confianza: llevar el triciclo al garage) aparece el hombre de los billetes. A partir de aquí, inisistimos, Mita apoyará más tarde la proposición de asesinato hecha por Apal, cambia radicalmente su actitud para con los otros personajes y el sistema. Se le revela el mundo del dinero y la posibilidad de sobrevivir y disfrutar [...] los bienes que ese mundo pondrá a su alcance.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Iñaki Fernández de Retana, Fando y Lis, <http://www.vc.ehu.es/campus/guia/cu.../orhum/revista/Jodorowsky/r1-3.html>; pág. 1.

<sup>41</sup> Fernando Wagner, op. cit., pág. 253.

<sup>42</sup> Iñaki Fernández de Retana, op. cit.

<sup>43</sup> Ángel Berenguer, “*El triciclo de Fernando Arrabal*”, en Berenguer Ángel y Joan, op. cit., pág. 202.

## 1.2 Relaciones de conveniencia.

La formación de la pareja, como vimos anteriormente, se basa en la creación mental del sujeto que confronta su visión con la de presencia real del otro individuo, pero esta relación puede acabar cuando un elemento de la pareja encuentre al otro, obsoleto, incompetente para justificar su convivencia. Ya no resulta conveniente permanecer junto a alguien que no se acerca al modelo preestablecido.

El rasgo dominante de estas relaciones interdependientes es la convivencia. Nos encontramos con seres que inventan circunstancias para mantenerse unidos.

Lis se refugia en la incapacidad de sus piernar que Fando utiliza, a su vez como protección [...] Lis no es parálitica. “Qué lástima que yo ea parálitica”. Lo artificial de esta afirmación confirma que efectivamente, la minusvalía es deseada, falsa [...]. La parálisis de ella como genial compendio de angustias y frustraciones, soledad y desengaño. No es que Fando la quiera, sino quiere que..., que no muera. Es en Tar donde “conocerás el amor”, no antes.<sup>44</sup>

La pareja se desenvuelve normalmente<sup>45</sup> cuando está sola y no necesita demostrar a personajes externos que ellos forman parte de algo, los problemas llegan cuando se enfrentan a ese mundo externo, se dan varios procesos en los que se ve afectada la pareja: a) Substitución, se da en casos en que un elementos encuantra a uno o varios personajes capaces de satisfacer mejor sus necesidades, por ejemplo, Fando mata a Lis cuando ya había acordado con los hombres del paraguas viajar con ellos a Tar; b)Asesinato, cuando un personajes mata o permite que maten a su pareja, aquí podemos ubicar a Fando cuando golpea brutalmente a Lis causándole la muerte o cuando Tasla alienta a Paso para que se comporte violentamente, o Mita aceptando tranquilamente el fusilamiento de Cliamdo mientras que ella se queda con todo, y también cuando Dila huye atemorizada en el momento en que Lasca detiene a Emanu; y c) Eliminación total, este caso consiste en la muerte de ambos personajes debido al ataque violento del mundo externo, encarado por la guerra tanto en **Pic-nic** como en **Guernica**, que por ciertos ambas parejas son de ancianos que no los asesinan por haber hecho algo malo, sino simplemente por estar ahí y seguir vivos. En este último punto no queda nada por hacer, pues no hay sobrevivientes, no queda moral, no queda nada, es la apocalipsis que el ser humano tiene que enfrentar.

Así pues, la pareja tiene que enfrentarse a los anteriores ataques del mundo exterior, y si sus integrantes se desarrollaran de forma aislada sucumbirían más rápidamente. Lo curioso es que en todas las obras muere algún integrante de la pareja. En tres de ellas muere la parte masculina, sólo en **Fando y Lis** muere la mujer.

<sup>44</sup> Iñaki Fernández de retana, *op. cit.*

<sup>45</sup> “Normalmente” es empleado en sentido de que la supervivencia de la pareja como ente unitario no está en riesgo. No se hace referencia a un comportamiento “normal” como es entendido usualmente.

El interés primario de permanecer en pareja reside en la mejor adaptación al medio, consiguiendo una mejor y más larga vida.

Pero si algunos de los personajes son los responsables directos de la muerte de sus correspondientes parejas, que actúan como una Mantis religiosa, por qué entonces permanecer juntos. La razón es que la pareja tiende a evolucionar, las condiciones por las que se unieron son diferentes a las que se presentan en la obra. Sus móviles no son pensados, sino que la causa que los obliga a comportarse de tal forma es inconsciente. Si el niño-adulto se deja llevar por sus sentimientos, ese mismo personaje al interactuar con su pareja es influido por fuerza que están lejos de su alcance:

Cualquiera que haya ido la evolución posterior de cada uno, a veces considerable, en su maduración personal, y de la pareja en su organización diádica, esta primera estructuración [...] se apoya en las fuerzas profundas inconscientes que [...] se traducen en la existencia de necesidades, de tendencias, de presiones, de expectativas para toda la vida. Estas fuerzas inconscientes se ejercen de modo muy diferente en el interior o en lo externo de la pareja.<sup>46</sup>

A pesar de que la relación se desarrolla aparentemente bajo una libre elección, los motivos que los unen son determinados por las circunstancias. No es casualidad que seres como Fando y Lis estén juntos, no pudieron elegir entre otros afines a ellos. La posibilidad de escoger a alguien en especial se ve limitada por las expectativas que cada uno espera encontrar en el otro, al ser demasiado exigente la visualización de la pareja encuentra que su compañero está en igualdad de necesidades, que quizás él ignora. Los lazos que unen a la pareja arrabaliana no son completamente afectivos, sino de conveniencia.

Esta pareja somete al hombre-niño ante la figura de la madre, su necesidad de cariño materno lo obliga a permanecer a su lado. “La madre se representa, para Arrabal, la prolongación del periodo intrauterino [...] que protege al hombre-niño de sus inadecuaciones para enfrentarse con los peligros del mundo”.<sup>47</sup> La forma más adecuada de establecer relaciones de tiempo prolongado para estos personajes es evitar responsabilizarse de sí mismo y dejarle a alguien esa labor, el otro realiza lo mismo.

La complejidad de la pareja arrabaliana va mucho más lejos que un ámbito de conveniencia, si dijimos anteriormente que su unión no es afectiva, fue porque este aspecto está subordinado a otras necesidades, pero no por eso podemos negar ese factor tan importante. Definitivamente el lazo “de la pareja es afectivo”,<sup>48</sup> y en la pareja arrabaliana los sentimientos no están peleados con la conveniencia.

Amor

Afecto por el que se busca un bien y se apetece disfrutarlo, pasión que atrae un sexo al otro, cariño con el que se trabaja algo, cursilería barata que aprovechan los comerciantes oportunistas para vender más en una época determinada, o simplemente, el amor eres tú, como diría un poeta. ¿Qué es lo que llamamos amor? Para nuestro estudio debemos evitar la polisemia inherente de esta palabra, por lo que debemos aportar el significado que nos guíe sin desviar la atención de nuestro análisis a la pareja arrabaliana. El amor es una manifestación de un sujeto al relacionarse con otro, de tal forma que la convivencia resultante es de vital importancia para los individuos y sin esta relación las personas en cuestión sufrirían terribles dolores, espirituales y físicos.

<sup>46</sup> Jean. G. Lemaire, La pareja humana: su vida, su muerte, su estructura, FCE, México, 1992, pág. 46.

<sup>47</sup> José Manuel Polo de Bernabé, “Arrabal y los límites del teatro”, en Berenguer, Ángel y Joan, op. cit., pág. 136.

<sup>48</sup> Jean G. Lemaire, op. cit., pág. 50.

Acordado así el significado del amor debemos adecuar esto al personaje arrabaliano, recordando sus características de niño-adulto. Además debemos agregar que el amor no resulta siempre placentero, en el teatro de arrabal del dualismo amor y sufrimiento está ligado sin poder definir claramente la barrera entre las dos sensaciones.

Esta relación ambigua de amor y de sufrimiento característica de la interacción del hombre y de la mujer en la obra de Arrabal viene directamente asociada a la dinámica de la personalidad que Freud expone en su Interpretación de los sueños.<sup>49</sup>

Esa dinámica consiste en que la mujer adopta la imagen materna para proteger al niño-adulto, como vimos anteriormente.

El amor, como forma de relación entre individuos se basa en el principio del placer, es decir, que el ser humano siempre busca acomodarse en una situación que le resulte placentera y evita a toda costa el dolor. Pero para saber lo que es el placer necesita experimentar el dolor, y viceversa. Mientras más profundo se hundan los personajes en un hemisferio determinado más apreciarán el otro.

Asimismo el amor en estas obras de Arrabal involucra más acercamientos que los propiamente carnales, aprovecha la sensualidad y la sexualidad en casi todas sus etapas, desde enlaces pueriles hasta un matrimonio anciano. El hombre y la mujer arrabalianos no se aman porque sean excelentes amantes, como se usa comúnmente la palabra, más bien porque pueden relacionarse de maneras muy diversas, especialmente con juegos.

Pero antes de que el amor enlace a la pareja, necesitan encontrarse, para ello buscaron de entre todos los personajes a su alrededor y se acomodaron mejor con alguien específico, y aunque parezca extraño, el encuentro y la selección no son casuales, ya que existen factores psíquicos que impiden una selección espontánea:

... el de los jóvenes mantenidos en una estrecha dependencia afectiva y cultural, la de los aislados, la de los extranjeros —extranjeros culturalmente o a consecuencia de condiciones patológicas— y la de los disminuidos que no disponen de medios de expresión y comunicación suficientes.<sup>50</sup>

Estos rasgos pueden atribuirse muy bien a cualquiera de los miembros de la pareja arrabaliana, pero si ambos son iguales o muy parecidos al momento de hacer la elección cómo es que permanece la relación. Si recordamos un poco los personajes vivieron un pasado tortuoso, un presente no grato y un futuro incierto, esto se debe a que desde el principio de su vida no fueron educados para enfrentarse adecuadamente al mundo, por otro lado, recurriendo a la biografía de Arrabal sabemos que tuvo una infancia más bien difícil. Estos dos puntos nos llevan a concluir que los personajes fueron individuos que:

han vivido su infancia en un marco social oprimido [...] que han vivido su infancia en el seno de una familia cerrada, replegada, que impide los contactos afectivos con el exterior y los intercambios culturales necesarios para su futura comprensión de posibles integrantes de pareja heterógamos [...], pero fracasarán en cuanto aparezcan condiciones diferentes, no previstas en el comienzo de la pareja.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> José Manuel Polo de Bernabé, *op. cit.*, pág. 135.

<sup>50</sup> Jean G. Lemaire, *op. cit.*, pág. 51.

<sup>51</sup> *Ibid.*

Si no tuvieron una infancia completa es muy probable, casi seguro que repiten las mismas formas para obtener relaciones de cuando niños, entonces el juego es el primer recurso que utiliza el personaje niño-adulto para contactarse con los demás.

a) Juegos infantiles.

Para el niño no es suficiente el amor que recibe de sus padres, pues si solamente obtiene cariño de ellos no puede aprehender otras cosas, y el cordón que lo ata a sus progenitores se hace más fuerte. El juego con otros niños de su edad permite que adquiera la capacidad de relacionarse con otros iguales a él posteriormente, sobre todo se entrena para su vida de adulto, ya que esta convivencia entre juegos tiene sus lados amables y ásperos.

Si de niño no pudo tener ese conocimiento que surge a partir de los juegos, entonces de adulto trata de hacer lo que no pudo en sus primeros años.

Arrabal estructura sus piezas por medio del juego [...]. Pueden ser juegos de palabras, de competencia, de azar, de entretenimiento, etc.

Por medio de esta actividad el personaje pasa el tiempo y le sirve para crearse un mundo social en el que afirma su identidad.<sup>52</sup>

Ese mundo que crea el personaje niño-adulto está ligado al mundo adulto únicamente porque utiliza sus valores a conveniencia de las circunstancias que va creando, el juego necesita de reglas, esas van a cambiar dependiendo del ánimo del jugador, “el universo de Arrabal pertenece [...] a la infancia [...] que instintivamente utiliza los valores propuestos por los sistemas de los adultos, con la única finalidad de apropiarse del mundo, de medirse con él, de volcar sobre él su insaciable apetito de vivir”.<sup>53</sup> Al llegar el niño al mundo encuentra un sistema ya establecido, con el pasar del tiempo aprenderían a moverse dentro de él; en la etapa que encontramos a los personajes ya adaptan perfectamente todo el entramado de valores a sus necesidades. De manera contraria a la lógica el jugador utiliza las reglas para justificar sus actos, no usa las normas para certificar si lo que hace es justo o no. En los juegos tiene que aparecer un objetivo, el que sea, lo importante entonces es obtenerlo sin importar lo que tenga que hacer para lograrlo. “Matar para ese niño-adulto no significa mas que eliminar un jugador que se interpone en la posesión del juguete, que es parte de su realidad”.<sup>54</sup> Así vemos a Climando matar al hombre de los billetes para pagar el triciclo, pero después no se puede explicar la causa por la que lo van a castigar, para él no fue un acto de mala fe, simplemente obtuvo lo que alguien más tenía, ganó el juego.

En el interior de la pareja el juego infantil rodea a los personajes, tiene que ser así porque son el inicio de otros juegos menos inofensivos. La forma cándida de relacionarse otorga el don de la ignorancia, por eso Fando permanece inocente, no importa que Lis esté atada al carrito, es algo natural para la moral infantil de Fando. A nosotros nos parece cruel y amoral el tratamiento que ciertos personajes ofrecen a su pareja, pero para el niño-adulto es parte del juego, aquí lo importante es el fin y no los medios.

El juego permite el conocimiento mutuo, por lo que las actitudes siempre son conocidas, a pesar de la aparente diversidad que puede ofrecer la psiquis desvariada de los personajes, encontramos que los juegos son repetitivos, sin mucha variación, de algún modo muestran miedo a situaciones a las que no están acostumbrados. Pero a los personajes no les importa que los juegos sean los mismos, porque así logran asirse a alguien que es su otro. Gracias a ese reconocimiento saben que ellos existen, que alguien más los conoce mejor que

<sup>52</sup> Ma. Sergia Guiral Steen, *op. cit.* pág. 43.

<sup>53</sup> Geneviève Serreau, *loc. cit.*, pág. 95.

<sup>54</sup> Ma. Sergia Guiral Steen, *op. cit.*, pág. 48.

ellos. El juego lejos de afirmar la conciencia de estos niños grandotes, los aleja más de la realidad, ya que al formar sus propias reglas se distancian más de la lógica y mentalidad adulta.

b) Juegos amorosos.

El siguiente paso de la infancia es la pubertad, que es cuando aparece el deseo sexual. Los juegos infantiles desprovistos de el acercamiento carnal son poco a poco transformados en deseos sexuales. No son acercamientos directos, que provoquen un coito apresurado, lo correcto sería hacer notar la timidez de los primeros acercamientos.

Fando toca la rodilla de Lis, justo como Climando toca a Mita, pero solamente eso, no se atreven a pasar a un segundo nivel de contacto, el de reconocimiento corporal, de hacerlo así caerían en la cuenta de su capacidad de atraer al otro sexo de forma lúbrica.

Solamente en la pareja de El cementerio de automóviles la pareja sostiene relaciones sexuales, y al parecer con cierta frecuencia. En el resto de las obras el contacto físico, genital, es demasiado reprimido, casi es substituido por completo por otro nivel más intenso, la violencia.

La unión amorosa como forma de acercarse es también un juego, pero adquiere matices simbólicos. Por una parte es un suelta y afloja entre la madre-mujer con el niño-hombre, funciona también como canibalismo: el afán de poseer al ser amado opera destructivamente, pues al apropiarse de él mediante el contacto físico y aún golpearlo implica el control total sobre la persona. Quien tiene el poder destructivo puede disponer sin miedo a una pérdida. Pero por qué no disfrutar a su compañero si está dispuesto a hacer cualquier cosa, como veremos más adelante esto sería incrustarse dentro de una postura adulta, la diferencia entre Dila y las otras mujeres ‘adultas’, es que ella comparte su cuerpo como si fuera chocolate, y cuando está Emanu pareciera que están jugando canicas, tal es la candidez con que lo hacen.

Los juegos que realizan como intentos de acercamiento sirven para apreciar las diferencias entre sexos, pero para el niño-hombre es más difícil reconocer en el cuerpo de su compañera un deseo de pulsión, mientras que ella parece resultarle no muy agradable tener relaciones sexuales. A partir de estos juegos de tacto, verbal y físico, vemos que la pareja tiene un ascenso en cada obra, pues no sólo vemos a unos gandules comportándose como unos niños, sino que son atemporales en su reloj biológico, por lo que podemos ver a un anciano como Fanchu presumir que tuvo una erección hace apenas un sábado, y en otras líneas preguntarle a Lira por qué no tuvo un amante. Aunque esas frases están utilizadas en forma de clisé, esa desincronización entre edad del cuerpo y edad “pulsiva” es la que realmente aleja a la pareja arrabaliana de la generalidad de las tendencias del absurdo, porque en personajes como Vladimir y Estragón no importa mucho esa diferencia entre su edad y el deseo sexual, mientras que en Arrabal esta diferencia es un rasgo primordial para analizar a la pareja.

Los lazos que unen a los personajes en el interior de la pareja no son meramente por conveniencia, como ya mencionamos, el amor como sentimiento también modela a los dos miembros. Existe también una preocupación por el bienestar del otro:

Fando (muy conmovido).

Lis, no llores, Lis, te quiero mucho. No llores.

Lis le abraza apasionadamente.

\* \* \*

Voz de Lira (de pronto).

¡Ay! ¡Ay! (Lora) Me han caído más cascotes.

Fanchu (se levanta acongojado).

¿Qué te pasa amor mío? ¿Te has hecho daño?

\* \* \*

Víloro.

Eso sí. (Pausa) Tengo un ataúd para tus besos y una corona para tu pelo. Eres los ojos de mi noche y mi arena sol.

Se besan<sup>55</sup>

Como vemos en los ejemplos de arriba hay diferentes acercamientos en cada pareja, porque se encuentran en circunstancias diversas, pero lo esencial es mostrar que cuando se está haciendo el encuentro no se comportan como niños, adoptan una postura más adulta pero que no se mantiene por mucho tiempo en la obra. Son instantes en los que la insensatez infantil es olvidada. Una probable causa de este proceder se debe a que dejan salir sus sentimientos sin ningún filtro, como dentro de la pareja están a salvo del mucho externo no hay peligro latente, por eso su inconsciente clausura momentáneamente al niño para que asome el adolescente. Abrazos, besos, contacto que acerca pero no une, es hasta la penetración que la pareja forma un único individuo, sólo hasta entonces los personajes dejarán de ser niños.

Los juegos amorosos funcionan pues para preparar al individuo a pertenecer mutuamente a otro, a abandonar el estado de soledad al que fue dejado desde su salida del vientre materno. Forma parte de alguien más también es un regreso al estado intrauterino. La pareja presupone la unión carnal, pero a excepción de Dila y Emanu, en las obras de esta etapa sólo se quedan en un cuasi-reconocimiento táctil que evita a los personajes perder su carácter infantil.

Solamente la ingenuidad de los personajes los salva de caer en una negación arbitraria a la utilización de su sexo, que por otra parte también los haría aburridos y niños bobalicones. El deseo no está totalmente reprimido, pero es desviado en diversas manifestaciones.

### c) Juegos de reconciliación.

Muchas veces se provocan conflictos entre la pareja de manera reiterativa, lo hacen no de forma consciente sino que se enojan para iniciar otro nuevo, el de reconciliación. De tal forma el pedir perdón por una mala acción implica la aceptación por parte del otro, aceptar las disculpas es recibir al individuo.

Siendo las características del niño-adulto la crueldad de pensamiento y la amoralidad, cuando el personaje necesita restablecer una comunicación con alguien a quien ha ofendido, recurre al juego del perdón que opera como regenerador.<sup>56</sup>

Los medios que utilizan para ganarse la voluntad de su compañero de nueva cuenta van desde canciones, promesas, caricias, pero sobre todo el llanto. El llanto funciona como arma de dominación. Al contrario de lo que podamos pensar respecto a una relación en donde se quiere tener el control, el que generalmente toma las decisiones importantes es el que aparentemente es más débil, porque utiliza los sentimientos de compasión que tiene su compañero para chantajearlo, y así, obligarlo a hacer lo que el 'débil' quiera.

El llanto es un poderoso medio de chantaje, destinado a impresionar al otro y a influencia su voluntad: los ejemplos de este tipo de llanto abundan en el teatro de Arrabal.<sup>57</sup>

Estos juegos y medios para la reconciliación tienen el propósito de afirmar la relación, además funcionan como medios de dominación. Afirman su existencia al sentir que son valorados por otro, ese rasgo indica la inseguridad en que viven los personajes, las reconciliaciones no arreglan nada, dejan que la causa por la que se disgustaron permanezca

<sup>55</sup> Fernando Arrabal, *Fando y Lis...*, págs. 89, 137 y 153 respectivamente.

<sup>56</sup> Ma. Sergia Guiral Steen, *op. cit.*, pág. 39.

<sup>57</sup> Luce Moreau Arrabal, "*Sudor. sangre y...*"; *loc. cit.*, pág. 165.

latente, para que cuando la pareja sienta la necesidad de reconocer su unión se conflictúen para luego personarse y afirmarse mutuamente.

Lo que está implícito en ellos es el miedo a la soledad, angustia ante la muerte, no porque se acabe la vida, sino porque su soledad será más intensa, ante eso sus reconciliaciones son con tintes de comedia, así la risa y la reconciliación son substituciones de un sentimiento que causa cierta incomodidad. Cuando el compañero llora obliga irremediamente a que el otro se sienta culpable, al mismo tiempo que pone en duda toda su esperanza de ser confirmado. Si su pareja ya no puede perdonarlo, entonces la pareja queda desintegrada, así notamos a Dila regañar a Emanu, cuando él se disculpa ante ella lo rechaza tajantemente, poco después el muere. Es tan importante este juego de reconciliación que sin él, a pesar de los rasgos afectivos de conveniencia, la pareja se desintegraría fácilmente. En la mayoría de las obras sucede que existe un lapso climático en donde una parte de la pareja pide perdón y la otra no acepta. En Fando y Lis, El cementerio de automóviles y El triciclo, la inmediata interrupción de la reconciliación provoca la muerte de una parte de la pareja.

Esta forma de reconciliación tal llevada a la 'ligera' permite a los personajes evadir su vida; su actitud infantil y alejada de una moral encierran en sí misma a la pareja. Necesitan reforzar sus lazos, y cuando han sido rotos, los personajes sucumben, ya no pueden ignorar su temor, el miedo los invade súbitamente.

#### d) Relaciones sadomasoquistas.

La violencia y crueldad en el personajes niño-adulto es posible a la amoralidad en que viven, los límites a que pueden llegar es otra característica del teatro arrabaliano.

Cuando presenta a unos amantes estos azotan a sus mujeres, quienes les ruegan que las encadenen a camas o cochecillos de niño.<sup>58</sup>

Para que exista una relación de este tipo se necesita, más que nada, de alguien que sienta placer ante el dolor. La postura sádica puede o no aparecer, pero la exigencia de la parte masoquista obliga a su compañero a violentarse.

Lis premonizó ya lo de las esposas. Suplica a Fando que no la golpee cuando este nada le está haciendo aún. Aunque la palabra no exprese todo lo bien que desearíase la motivación de tales reacciones en ella, podríamos decir que Lis es masoquista, en el sentido de que en realidad desea lo que manifiesta no querer.<sup>59</sup>

Efectivamente los personajes suplican a sus compañeros compasión, pero existe un abismo en el teatro del absurdo entre lo que se dice y lo que en realidad se desea. Veamos por ejemplo a Víloro, que toca el piano aunque sabe que lo van a golpear, cuando Paso le ordena que se detenga él aumenta frenéticamente el ritmo. A pesar de que no emite una palabra siquiera, Víloro pide que lo castiguen.

Las relaciones sadomasoquistas orillan a los personajes hacia formas de tratamiento cada vez más violento. Hay lapsos de calma en donde los tratamientos se suavizan, pero solamente son descansos para continuar los juegos de dolor y placer.

La calma que sigue al crimen, una calma sexual. Crimen absurdo que obedece a la lógica compleja de la tortura: el verdugo, en comunión con la víctima, se mete en el engranaje ineluctable [...] donde el gozo nace del sufrimiento, y vesceversa, donde cada uno, en definitiva, intenta desesperadamente forzar sus propios límites. Hay algo de Sade en Arrabal.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Christopher Innes, *op. cit.*, pág. 236.

<sup>59</sup> Iñaki Fernández de Retana, *op. cit.*, pág. 2.

<sup>60</sup> Geneviève Serreau, "Arrabal", *op. cit.*, pág. 101.

Si lo anterior es cierto existe cierta naturaleza tántrica en los personajes, pero hay algo más. El castigo adquiere cualidades de ceremonia, en donde la víctima purifica a los otros seres, su vida redimirá el miedo y permitirá seguir la continuidad de la pareja. Climando morirá pero Mita tendrá los billetes para adaptarse al mundo; Fando mata a Lis para poder luchar por la vida y siga camino a Tar; Fanchu y Lira mueren pero el árbol seguirá en pie y sus globos-alma escapan de la guerra; cada vez que el verdugo castiga al compañero lo está purificando y llenando de placer estético:

...la figura de Arrabal para quien el teatro, como para Artaud, es comunicación de visiones interiores, sueños y obsesiones, a la vez que comunión en un ceremonial.<sup>61</sup>

El amor en la pareja, en términos de Sade, conduce irremediamente hacia la muerte. La entrega hacia el otro es tal que olvida que tiene existencia propia y lo concibe meramente como el proveedor de placeres. Para Freud la forma de expresar un sentimiento hacia otra persona indica que es más natural y espontáneo lanzar un golpe que una caricia. Estos personajes tan alejados del mundo racional, que se dejan llevar más fácilmente por sus emociones, están atrapados en esta relación sadomasoquista. Sus impulsos por hacer sufrir a su camarada es para evitar que lo hagan con él y, además, el que recibe los golpes es feliz porque la violencia desata el inconsciente de su compañero y así se da cuenta que el objeto sobre el que recae es él.

Estos juegos se desarrollan compulsivamente, no es suficiente dar unos cuantos golpes, físicos y psicológicos, hay que llegar hasta las últimas consecuencias, hasta la muerte:

... en El triciclo la muerte significa para el grupo de desahuciados la posibilidad de su unidad [...]; en Pic-nic quiere decir muerte a la libertad [...]; y Fando y Lis, la muerte significa un renacimiento. Al hacer de la muerte algo insignificante, riéndose de ella o ignorándola, se consigue un placer estético.<sup>62</sup>

La violencia que se desarrolla en el interior de la pareja tiene que salir, como un escape, de tal forma que la carga de sentimientos que no habían podido liberarse en cuanto el personaje los enfoca hacia su compañero salen repentinamente. Esto nos indica que el ser humano representado en las obras de Arrabal, por dentro está lleno de dolor, que se expresa en actos crueles, porque sólo con violencia se puede vengar los actos violentos. Los hechos sadomasoquistas son reflejo de la esencia del hombre, por eso esta etapa arrabaliana es esencialista, no la esencia aristotélica que plantea universalismo en todo, sino esencial porque llega al fondo del personaje, en este sentido es existencialista ya que podemos apreciar esta esencia sólo cuando el personaje es.

El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu.<sup>63</sup>

El ser humano vive en una realidad dualista en casi todos sus aspectos: bien y mal, cielo e infierno, hombre y mujer, pero la dicotomía dolor y placer es el que persigue a estos personajes. La noción del placer no ocupa moral alguna. Existirán algunas religiones que vean con malos ojos al placer. La religión cristiana no es más que la prohibición de todos los placeres mundanos, fue hasta 1995 cuando el jefe del Vaticano aceptó que en el matrimonio

<sup>61</sup> José Manuel Polo de Bernabé, *op. cit.*, pág. 130.

<sup>62</sup> Ma. Sergia Guiral Steen, *op. cit.*, pág. 88.

<sup>63</sup> Antonin Artaud, *op. cit.*, pág. 30

era lícito sentir placer en la unión carnal, dentro del matrimonio obviamente —por cierto eso ya lo había legitimado San Agustín. A pesar de los esfuerzos hechos por los representantes de las diferentes iglesias, el hombre se guía por el placer, aunque estén vedados.

No solamente sentimos placer en el coito, definitivamente cada uno de nuestro cinco sentidos nos puede proporcionar una satisfacción diferente, además nuestro espíritu es sensible a otro tipo de voluptuosidades. Sin embargo, la sociedad puede afectar la recepción del placer. Esta sensación es innegable e individual, no puede calificarse de ninguna manera, de tal forma que se tiene o no se tiene, no existen términos medios. El placer y dolor como entes absolutos afectan a el ser humano, y existen en mayor o menor intensidad. Lo que la sociedad puede hacer es juzgar al dolor y al placer como lícitos o ilícitos, afectando por tanto los valores que surgen a partir de la sensación. Una limitación en un aspecto del ser humano fortalece otro, y la sociedad no puede hacer nada para impedirlo. En estas obras de Arrabal la sociedad está representada por los personajes exteriores de la pareja. Ellos pueden actuar para afectar el dolor y el placer, pero de ninguna manera eliminan las sensaciones interiores en la pareja.

Aquí el triángulo está constituido por la mujer-niña parálitica, por el triángulo cuyo amor por Lis ofrece la ambigüedad (sadismo-masoquismo) característica del teatro de Arrabal y por la sociedad representada aquí por los hombres bajo el paraguas, elemento externo que multiplica las posibilidades de interacción de los dos órdenes.<sup>64</sup>

El comportamiento de la pareja puede ser afectado por la sociedad, pero no eliminado, el mundo interior se superpone al mundo exterior, los juegos sadomasoquistas tienden a mostrar seres enfermizos que no pueden experimentar su vivencia mediante otras manifestaciones y además les es fácil exteriorizar sus traumas mediante la violencia. Generalmente el papel del verdugo y víctima oscila entre el hombre y la mujer. Su comportamiento inestable encuentra una óptima salida en la agresión interpersonal, estas formas de destrucción paulatina del otro impide que se desarrollen estados más elevados del ser humano. La violencia es el acto más importante para el ser arrabaliano, porque manifiesta la imposibilidad de convencer y seducir al otro mediante la razón. La imposición y la agresión son características de seres que tratan de ocultar su fragilidad.

La distribución del instinto de muerte (Tanatos pulsión destructiva) y amor (libido) presente en el estado infantil al que en cierto modo se aproximan los héroes de Arrabal, constituye el fundamento del complejo de edipo que Freud, a principios de siglo señaló como la causa de la conducta irracional del adulto y de los desajustes personales que impiden su desarrollo.<sup>65</sup>

Además de impedir el desarrollo normal del niño-hombre arrabaliano, la agresión intrapareja deja entrever un deseo hacia la muerte, como descanso del diario combate. A pesar de vivir unido a alguien que no puede comprenderlo, el personaje va muriendo en diversas partes de la obra. Los golpes son algo inherente de esa convivencia enfermiza. La mujer en Fando y Lis y La bicicleta del condenado sufren dos muertes, como menciona Luce Moreau:

La mujer es pues doblemente asesinada en su carne, por eso el hombre que la ama se pregunta sobre sus realidades íntimas: Fando siente hacer llorar a Lis que quizá tiene la regla, [...] Víloro piensa comprar chocolate blanco a Tasla porque tiene el hígado delicado y algodón para empapar la sangre menstrual.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> José Manuel Polo de bernabé, *op. cit.*, pág. 134.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pág. 137.

<sup>66</sup> *Op. cit.*, págs. 153-154.

La sensación de tortura no es del todo perversa, es así como los personajes crean sus modos para relacionarse, sienten placer al dar y recibir dolor, es contradictoria esta postura pero posible, sobre todo gracias a la invención infantil del mundo. No olvidemos que su psiquis corresponde a una etapa pueril, y el super-ego característico del niño, impide un probable remordimiento de conciencia.

Laceraciones, golpes, reproches, la relación sadomasoquista implica un gran chantaje, porque saben que nadie se atrevería a intervenir directamente en sus discusiones, amenazan frecuentemente con el abandono, o peor aún, con el desamor. Si, son capaces de golpear hasta matar a la víctima o recibir presión constante del exterior, pero no toleran la mínima desviación de cariño de su pareja. Un refrán popular dice: “pégame pero no me dejes”, creo que es perfectamente aplicable a la pareja arrabaliana, lo que demuestra la gran dependencia que tienen entre sí los personajes.

La base del respeto entre una sociedad donde la libertad de un individuo termina donde empieza la libertad del otro, es sin duda un horror. El miedo de una justicia que supuestamente civilizada, en realidad se ejerce a base de castigos. Si se hace una acción que rebase los límites de la ley merecerá un castigo. En una relación más personal el miedo reside en la posibilidad de una venganza, si alguien mata es de esperar que muera de forma violenta. Este repeto heredado del mundo judeo-cristiano no es posible aplicarlo en el teatro de Arrabal. No temen por las acciones que cometen, ellos están libres de culpa porque en su cosmovisión no existen los pecados, mucho menos el crimen. El acceder al sexo mediante el sadismo el ser arrabaliano permanece inmaculado, la crueldad es un acto de purificación, mediante el dolor físico transporta a su compañero a un goce mucho más placentero: la evasión del mundo y de sí mismo.

Otra clase de sadismo mucho más despiadado que el maltrato corporal es la amenaza de desamor, con su consecuente alejamiento. Constantemente utilizan este recurso para provocar dolor a su pareja, la obligan a pensar, sentir, que van a quedar absolutamente solos, pero cuando se da la relación la dicha recompensa todo lo pasado. El dolor no es permanente, mientras más crece más se incrementa el placer.

La relación sadomasoquista, al igual que el personaje niño-adulto, crecen en el interior de la pareja, formando un caparazón que la protege del mundo exterior.

Amor sufrimiento.

Si el capítulo anterior vimos que los juegos sadomasoquistas llevan a un placer extenuante, es porque se circunscriben dentro de una visión más amplia, que postula el amor como un tortuoso camino que deben recorrer los personajes sin otro propósito que caminar sin rumbo fijo, para ellos amor es sinónimo de sufrimiento.

Lis ama a Fando y él la ama, lo que podemos decir de todas las parejas, en su capacidad de entrega es donde reside ese sentimiento doloroso, porque saben que por más esfuerzos que hagan su amor será intrascendente, la angustia ante el vacío es más fuerte que su capacidad de amar. Saben que el sueño que sueñan es sólo eso, que su relación es apariencia, ya que tarde o temprano los escombros caerán sobre ellos, tal como en Guernica.

La aparente firmeza de Lis, empero, carece de consistencia: Todo es muy difícil para mí, pero tú hayas solución para todo”, le dice a ella, que contesta: “No, no hallo ninguna solución, lo que pasa es que miento y digo que la he hallado”, Encarar la vida autoengañándose. El endeble basamento en la relación Fando-Lis, queda de inmediato

manifiesto con la violencia desatada a la hora de ver flores y árboles donde no los hay. Él la hace sufrir. Es cruel con ella.<sup>67</sup>

Cuando se conoce el futuro y éste no traerá nada bueno, el presente sólo es un agrio pasaje que tienen que pasar para reunirse con su destino, ese punto es la desintegración de la pareja en el mundo de la obra, pues se insinúa, por lo menos en Gernica y en Fando y Lis, la posibilidad de reunirse en otro lugar. Los dos personajes presienten el distanciamiento, a pesar de eso siguen amándose muy a su manera, aceptan su fin del mismo modo que la vida, simplemente existiendo.

El amor para ellos es ofensarse hasta lo último, por eso Lis rompe el tambor de Fando, obligándolo a que la mate, para que él crezca y luche por la vida, su amor es llevado al máximo, autosacrificándose. Amar a alguien quiere decir que están dispuestos a dar la vida por el objeto amado, pero ellos no se quedan en una promesa, lo hace. Tal como plantean algunos filósofos existencialistas, el hombre es sus hechos. No importa, desde esta perspectiva los discursos o acciones aman sufriendo porque el desenlace de la pareja es el sacrificio de uno de ellos, esa acción purifica a su compañero, “en el teatro arrabaliano el inocente es inmolado en un sacrificio ritual: el niño, la mujer o el hombre sacrificado son seres frágiles o en posición de inferioridad”,<sup>68</sup> el cordero purificará al resto del rebaño, la muerte de un compañero purifica al otro porque murió por amor, el sentimiento permanece sobre la muerte.

El futuro es pesimista, saben que mientras más rápido pasa el tiempo se acerca su destrucción. “Tiene un aspecto pesimista: el Rey y la Reina van a morir en la operación misma de su mutuo abrazo (en sus éxtasis amorosos, si son seres humanos como Fando y Lis)”.<sup>69</sup>

Además del futuro conocido, que acarrea muchos malestares existen en la pareja ciertos aspectos que a largo plazo martirizan la relación, principalmente la desigualdad de los cónyuges. Hay en la pareja una disparidad tal que imposibilita una relación completa: Lis es parálitica, Lira está apresada entre los escombros, Emanu vive para tocar la trompeta para que los pobres sean felices, Climando trabaja para pagar su triciclo.

La escena primera tiene como doble realidad [...] el “pathos” de un amor imposible debido a la parálisis de Lis que altera la “normalidad” de la situación erótica y crea una intensa dependencia afectiva; y la noción del viaje sugerido por el cochecito de niño que proyecta la acción de la obra hacia el futuro.<sup>70</sup>

Como vemos no sólo están conscientes de su desenlace trágico, sino que la misma convivencia diaria los imposibilita para que tenga una unión más o menos completa. Sienten placer ante el dolor que provoca el conocimiento de su situación, el amor en todas sus facetas distorciona la realidad y somete a la pareja en un caos psíquico que finaliza en una dependencia afectiva mucho más estrecha.

### Amor esperanza.

La relación entre la pareja arrabaliana está enclaustrada en un mundo opresivo, con leyes que son incomprensibles para los personajes, además saben que el futuro no es muy alentador y que la muerte les es realmente aceptable, por eso el amor es la única esperanza de transcurrir los días con algo bello. La más cruel de las acciones puede ofrecer una salida, siempre y cuando se hagan dentro de los límites del universo de la pareja, como señala Luce Moreau:

<sup>67</sup> Iñaki Fernández de Retana, *op. cit.*, pág. 1.

<sup>68</sup> Luce Moreau Arrabal, *op. cit.*, pág. 169.

<sup>69</sup> Albert Chesneau, “*Los objetos en el teatro de Fernando Arrabal*”, en Berenguer, Ángel y Joan, *op. cit.*, pág. 122.

<sup>70</sup> José Manuel Polo de Bernabé, *op. cit.*, págs. 134-135.

... la sangre de las víctimas inocentes trae la esperanza de un mañana mejor: la sangre es un licor vital, vehículo de vida, según la tradición judeo-cristiana [...] es portadora de energía y comporta un aspecto mágico. Mita lo recuerda: la sangre trae suerte.<sup>71</sup>

Encontraremos a estos personajes en busca de un estado al que quizá nunca llegarán, a la paz, la armonía. Inconscientemente su relación amorosa intenta obtener el equilibrio entre razón y sentimiento. Todas las parejas buscan o esperan que suceda algo, ya sea llegar a Tar, pagar el triciclo, entregar al último condenado; su amor los alienta para seguir en busca del objetivo, pero como vimos en el apartado anterior, saben que nunca va a llegar.

Tar es el símbolo de lo sublime, un remanso de aguas [...]. Puede representar también el mundo ideal, combinación de sentimiento y razón.<sup>72</sup>

Como los personajes no aspiran a obtener algo, sino simplemente evadir su realidad, el amor es algo que no esperaban conseguir, por lo tanto hacer feliz a su compañero los anima a esperar un posible acto que los aleje del estado actual en que se encuentran. No sólo pierden la fe en dios y en el mundo racional, también en la muerte, por lo que a lo único que pueden aspirar es a amar, aunque no sean correspondidos, para ellos es cierto que 'más vale haber amado y perdido que nunca haber amado'. En Pic-nic, Zapo y Zepo guardan los retratos de sus respectivas novias, quizá con la ilusión de un regreso que los saque de esa guerra sin sentido. De no ser por esa esperanza de volver con el ser amado ya habrían sucumbido, ellos y todos los personajes correspondientes a las obras de esta etapa del teatro de Arrabal.

Hay en el autor un increíble apetito de esperanza, un apetito que no se encuentra en Beckett [...], Arrabal está, por su parte, encerrado en la jaula de los leones. Tiene miedo. Y como los niños que tienen miedo [...] ríe; al mismo tiempo para intentar domar a las fieras y para evadirse de su propio miedo.<sup>73</sup>

El amor tiene dos funciones, evadirse de la realidad y recomponer su alrededor. La primera etapa se desarrolla sin ningún problema, ya que aísla al personaje en un espacio donde puede desenvolverse sin ningún problema, ya que aísla al personaje en un espacio donde puede estar protegido. En un momento dado él también proporciona cariño. La segunda etapa es más difícil, ya que como no es un ser que se esfuerce por algo, al intentar cambiar su entorno choca en un mediohostil y ya no sigue persistiendo.

El contacto, ya sea físico o moral, cambia instantáneamente su conducta. Cuando se besan no son niños, cuando Emanu y Dila hacen el amor, en lugar de ser reprimidos provocan la admiración del resto de los personajes.

---

<sup>71</sup> Op. cit., pág. 163.

<sup>72</sup> Ma. Sergia Guiral Steen, op. cit., pág. 80.

<sup>73</sup> Geneviève Serreau, op. cit., pág. 94.

### **Deseo reprimido.**

Los personajes de la pareja arrabaliana están inmiscuidos totalmente dentro de rasgos infantiles, y dentro de los juegos que llevan a cabo para relacionarse el sexo es determinante. Para que una relación afectiva sea calificada como pareja, deben de cubrir ciertos requisitos, la diferencia entre la relación amistosa y una de pareja es que tienen relaciones sexuales. En esta etapa en el teatro de nuestro autor encontramos a muchas parejas, pero muy poca han concluido claramente el coito. Vemos a Emanu y Dila efectuar el coito detrás de un carro, mientras que Fanchu y Lira están imposibilitados para realizarlo, y el Señor y la Señora Tepan ya tuvieron un hijo. Lejos de ellos no hay otros que consumen el acto carnal. Todos se miman pero no pueden concluir satisfactoriamente.

En general estos personajes tienden a guiarse por los sentimientos más que por la razón, por eso sus impulsos se realizan casi en el momento mismo en que son concebidos, menos su apetito sexual. No es que su conducta aññada elimine los instintos, pues la tendencia a acercarse a su compañero está latente en todas las obras, más bien los personajes tienen que reprimirse constantemente para que no salga a flote esos rasgos que son propios del mundo adulto. Esta conducta no nació repentinamente, se debe a la educación primera que tuvo el personaje y que sólo podemos intuir. Debemos apelar a la niñez manifiesta en la obra, de tal forma podemos hacer una división, el sentimiento infantil que siente repulsión hacia el acto sexual y el deseo adulto que es latente a lo largo de la vida del personaje.

Los que no estén preparados desde la infancia para expresar sus necesidades, sus deseos, sus temores, y para comunicación con quienes los rodean, estarán mal advertidos para su tentativa de vida común.<sup>74</sup>

Para un santo sería sumamente sencillo reprimir todos sus deseos carnales, porque en sí reprimir todas las sensaciones radicaría algo de su santidad, pero par aun ser humano es una difícil tarea. Mucho más difícil para quien esté descubriendo su capacidad sensorial o la esté perdiendo paulatinamente, estos casos afectan a la pareja arrabaliana. Se puede afirmar que en todas las obras la pasión carnal sugre una descomposición, mientras que la pareja no está instalada plenamente en ella.

La causa por qué los personajes evaden se debe, entre tantos factores, al miedo.

Quizá puede tratarse de la visión que un niño tendría del acoplamiento parental y de su turbadora ambigüedad: desde freud nadie ignora que el niña interpreta el coito como una agresión, en la que ve al padre en el rol de verdugo y a la madre en el de víctima.<sup>75</sup>

Como la cópula produce cierto temor, en personajes que no tienen experiencia prefieren evadir el hecho; mientras que en parejas donde ya hubo contacto el placer somete al miedo, pero casi siempre substituyen el coito por otra posesión.

#### **Substitución del líbido**

Para los personajes es muy difícil abstenerse de sus instintos, pero si lo hicieran de manera directa perderían sus rasgos infantiles, por eso la salida de su pulsión necesita de una desviación que substituya adecuadamente al acto sexual. La forma en que se acercan a sus compañeros es la adecuada, pero como apuntamos anteriormente, no consuman la relación.

Se acarician apasionadamente, pero son incapaces de consumir sus relaciones, conservando su “pureza” mediante el asesinato en coito, o escogiendo muñecas de tamaño natural o cuerpos muertos —o casi muertos— como objetos de su lujuria, reflejando una vez más explícita y conscientemente sus obsesiones neuróticas: “Las tentaciones inherentes a la pureza”, que según Arrabal “me fascinaban hasta el punto de llegar a la

<sup>74</sup> Jean G. Lemaire, *op. cit.*, pág. 54.

<sup>75</sup> Christopher Innes, *op. cit.*

náusea” y aparente creencia en que toda gratificación erótica, salvo la masturbación frustraría su inspiración poética.<sup>76</sup>

Es curioso que nunca se haga alusión a una posible masturbación, ni siquiera en el caso de los ancianos. Lo más cercano a este motivo es la erección que tuvo Fanchu y que Lira no vió. La forma en que substituyen el coito en donde el poder destructivo en todos sus niveles, donde la muerte está sólo para remplazar la cópula, sino como forma de apropiación y de ceremonia.

La muerte violenta está presente en todas las obras de arrabal, reviste en él el mismo carácter obsesivo que la obstinada búsqueda de la bondad. En Fando y Lis, el crimen se comete bajo un impulso irresistible, incontrolado que lo aparenta profundamente el acto sexual. Matae, para Fando, es la manera desesperada de apropiarse de Lis, de establecer una relación perfecta e inmutable. Tal es el crimen de Fando, que, lleno de feroz ternura, conduce en un cochecito de parálisis a la mujer que ama. A lo largo de la lucha, cada vez menos eficazmente, contra el deseo.<sup>77</sup>

La muerte es para ellos el medio más eficaz de posesión, porque no es un medio dialéctico, como sería el coito, no existe la retroalimentación necesaria de placer, por ende tampoco hay riesgo alguno de que su ofrecimiento sea rechazado. La muerte es unilateral, no hay respuesta de aquél sobre quien cae la acción, el asesinato purifica al matador porque elimina él solo el probable placer que pudo recibir de la víctima, sacrifica su satisfacción personal y al mismo tiempo elimina de un único golpe el dolor en que vivía la víctima. El coito como unión es visto como penetración en la carne, como una navaja que provoca la muerte “ritual arcaica y la Pasión de Cristo-cordero de Dios cuya sangre debe redimir los pecados del mundo [...] obedece a un esquema que puede aplicarse a la mayoría de las obras de Arrabal”.<sup>78</sup> No sólo el coito representa una regresión a etapas primigenias del ser humano, tiene además alcances de agresión animal, donde la “desfloración se describe igualmente con cierta brutalidad: aparece entonces, el miedo de ver a la compañera sexual vaciarse por entero de su sangre”,<sup>79</sup> el substituir la muerte por el coito no implica que los personajes odien o sientan repulsión por sus compañeros, sino que de esta forma no van a ver cómo sufre, porque su actividad destructiva les impide que el consciente registre los actos brutales que están haciendo. Mediante el coito la unión acarrea consigo el cuidado mutuo, porque de esa forma se protege la satisfacción propia, es decir, un hombre cuida a su mujer porque sin ella no obtendría placer, la mujer haría lo mismo. Pero en el homicidio no existe tal preocupación, el inconsciente hace que los personajes tomen a sus compañeros en su totalidad, en una gran explosión impulsiva aunque ese mismo acto elimine su satisfacción en el futuro.

Otra forma de substitución es que prefieren tomar sus acercamientos como juego, en donde no hay ganador pero sirve para pasar el tiempo, y como niños, prefieren unos juegos más que otros.

Climando.- Hemos nacido el uno para el otro. (Alborozado) A los dos nos gustan más las rosquillas que los besos.<sup>80</sup>

Cuando eliminan el contacto sexual de esta forma no le otorgan la importancia que otras veces. Aquí no ocultan un dolor, sino simplemente evaden la agresión y el placer que posibilita la cópula.

Esta relación donde la unión se da en varias substituciones es una característica no sólo de Arrabal, sino del drama posterior a la postguerra. Además de la muerte como un artificio del personaje para no tener que fornicar, el canibalismo, aunque de forma simbólica, está en el interior de la pareja. Comerse a su compañero permite al canibal apropiarse de su cónyuge, no sólo

<sup>76</sup> Christopher Innes, *op. cit.*

<sup>77</sup> Geneviève Serreau, *op. cit.*, pág. 99.

<sup>78</sup> Luce Moreau arrbal, *op. cit.*, pág. 155.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pág. 154.

<sup>80</sup> Fernando Arrabal, *Pic-nic,...*, pág. 171.

físicamente, también su espíritu. Estas acciones provocan en el espectador una catarsis incomprensible, porque no se puede concebir que al objeto deseado se le mate o coma para salvarlo de su propia vida.

Al mismo tiempo, similares efectos de shock son característicos del drama contemporáneo, y la misma imagen de canibalismo que es el mismo tiempo misa religiosa y com-uni3n casi sexual, nuevamente empleada por Arrabal.<sup>81</sup>

Otra forma de substituci3n es la violencia pura, donde el personaje descarga todo lo que habías estado oculto, como si fuera una olla de vapor. Esos actos brutales no son continuos y premeditados, sino como en una seducci3n instantánea, los golpes físicos y verbales son repentinos, casi inesperados. La carga emocional sale en toda su intensidad, por lo que el consciente queda completamente aislado, además su candidez infantil le permite ser todo lo brutal que quiera porque no tiene noci3n de la gravedad de sus actos y además no le importa. El sadismo funciona aquí a las mil maravillas, porque es eminentemente placentero para el personaje proporcionar daño a su compañoero. Ese placer substituye al que obtendría en el coito. Si relacionamos que para el niño la uni3n parental hay un ofensor y una víctima, encontramos que para obtener placer debe existir forzosamente el dolor, sufrimiento que complementa el goce carnal. Así el sadismo sin penetraci3n se acopla al carácter infantil de la pareja arrabaliana.

Al personaje arrabaliano, en un acto de sadismo infantil, le gusta hacer sangre a su compañoera, herida simb3lica equivale al substituto del coito, convertido en algo prohibido por el temor religioso del deicidio y los fantasmas incestuosos.<sup>82</sup>

La sociedad puede tener influencia sobre los valores en el interior de la pareja, aunque en forma limitada. Para los niños disfrutar de su sexualidad es un acto mal visto, casi un pecado. Para ellos les está vedado el placer proveniente de la cópula hasta que demuestren ser adultos, y cuando se enteran del terreno que están pisando sienten angustia porque se alejan de lo conocido, aun así, vemos que no pierden su inocencia, aunque se preocupan más porque ya han hecho algo que no puede repararse, ganaron experiencia y perdieron su virginidad. Ya no son puros, necesitan entonces remediar en algo su falta, y la muerte del objeto que los llevó a su falla soluciona fácilmente el problema.

... ella rompe el tambor de Fando, azuzando en el inconsciente de este último la angustia de la culpabilidad, frente a un simulacro de desfloraci3n. Entonces él, para liberarse, la golpea con crueldad y la mata involuntariamente. Ella muere escupiendo sangre, sellando sus bodas fúnebres.<sup>83</sup>

La muerte como reparaci3n del coito es evidente en El cementerio de automóviles, donde Emanu muere porque Dila se ha acostado con todos los hombres, él va a purificarla; también en La bicicleta del condenado, Viloru muere a manos de Paso, quien ha gozado a Tasla, el homicidio del aprendiz de pianista purificará a todos. El coito, como la uni3n perfecta entre dos seres se ve desplazado por la muerte sangrienta de los personajes. Efectivamente cada final, de todas las obras de esta época de Arrabal, sucede con la muerte violenta de uno o los dos personajes. Luce Moreau encuentra la relaci3n muerte-coito en la sangre vertida: “parece que en esta zona oscura del ser se opera una confusi3n entre sangre menstrual, sangre resultante de la desfloraci3n y sangre vertida por Cristo en su martirio. Hay un perpetuo vaivén entre Pasión crística y noche de bodas”.<sup>84</sup>

<sup>81</sup> Christopher Innes, *op. cit.*, pág. 240.

<sup>82</sup> Luce Moreau Arrabal, *op. cit.*, pág. 159.

<sup>83</sup> *Ibid.*, pág. 158.

<sup>84</sup> *Ibid.*, pág. 154.

El encuentro biológico más estrecho aparece bajo su forma más primitiva, basada en los instintos, pero sólo en teoría, ya que en la realidad escénica cada ocasión en que se acercan a tal punto prefieren otro fenómeno que reemplace la cópula. El grado en que se alejen de la unión va a depender de las posibilidades reales y de la fantasía inherente.

Lo que más motiva a los personajes a substituir al coito es el miedo, ya sea que lastime a su compañero o se alejen del ambiente infantil.

### **Negación del sexo.**

Vimos cómo los personajes substituían la unión carnal, pero en casos donde el miedo rebasa la tolerancia, no sólo lo cambian, sino que se niegan a toda conexión con el coito.

La atracción interna de la pareja permanece latente pero cuando el personaje siente que está a punto de iniciar la unión simplemente sale del problema evadiendo su rol, ya sea femenino o masculino.

A veces el lenguaje en las obras va más allá de las simples palabras, y la misma acción de los personajes indica más que el diálogo, ese lenguaje corporal que es el más usado en escena. El rechazo del sexo no elimina su atracción, al contrario, si rechazamos algo es porque consciente o inconscientemente le damos la importancia suficiente como para tenerlo presente, pero negar el sexo ignorándolo es eliminar su presencia totalmente. Cuando en la pareja no existe una preocupación por tener relaciones sexuales, sucede que pueden convivir sin eso, pues ni les beneficia ni perjudica.

Se eligieron como pareja en un ambiente infantil, de tal forma que si niegan el cambio que distingue el mundo pueril del adulto permanecen en la elección primera. El peligro que implica el traslado de un periodo a otro disminuye si eliminan toda referencia al sexo, refiriéndonos claro al uso sensual de sus genitales.

Miedos, prejuicios, vergüenza, todos los constructos de una sociedad recreada orilla a la pareja para que decida castrarse voluntariamente, de no ser así tendrá que compartir su objeto de placer y además morir por ello. La frecuente exhibición de las mujeres implica que la sociedad toma parte del botín masculino. Podemos ahora sugerir una hipótesis con lo anterior: en la pareja arrabaliana tiene que negar sus sexo o de lo contrario tiene que participar la sociedad entera en el lazo 'pulsivo' y además uno de ellos debe morir para purificar a todos.

### **Relaciones extrapareja.**

La pareja arrabaliana tiende generalmente a reprimir sus impulsos sexuales, pero una vez instalada en esa faceta se destapa. Usualmente tienen problemas para que su compañero sea el objeto único de pulsión, porque por diferentes circunstancias necesita de agentes extraños para recrear sus fantasías sexuales. Es más fácil para el personaje niño-adulto experimentar placer con alguien que no guarde nexos sentimentales porque no rompe el esquema de su pareja.

Usualmente los personajes van a usar a otros, con quienes su acercamiento es débil, los emplean ya sea para cambiar al objeto de placer o bien para que los reemplacen a ellos. La intromisión de estos personajes puede ser virtual o física, dependiendo lo que se vea en escena. El primero es implemente el nombramiento del agente, como sucede en Fando y Lis, cuando se nos dice que Lis estuvo desnuda toda la noche para que los hombres del camino la vieran. Estos personajes virtuales vienen a ser el deseo que el sujeto quisiera hacer pero por represiones individuales no se atreve. El personaje físico es quien aparece en escena teniendo actividad sexual, tal como Tasla seduciendo a Paso, o cuando Dila va a cumplir su deber dentro de uno de los carros.

Estas relaciones extrapareja no son enfermizas, ya que complementan el aparato sensual de los personajes, que no puede ser llenado sólo con su pareja. La división se podría hacer, respecto a la forma que tienen esas relaciones extra, de la siguiente manera: invitación a agentes externos y poligamia.

### **Invitación a agentes externos.**

Los sueños eróticos que el personaje arrabaliano con respecto a su pareja reflejan la ansiedad que tienen por tener relaciones, pero debido a su carácter infantil y a que tiene miedo de lastimar a su compañero no atreve a proponérselo a su pareja. Para concretizar sus sueños y no romper la elección de pareja, recurren a otros personajes para que acaricien a su camarada como ellos quieran, así van a ver cómo sus fantasías se concretizan.

La vergüenza se apodera de uno de los personajes, de ahí que provoquen situaciones en donde un agente externo lo substituye, veamos por ejemplo a Climando, que propone a Mita seducir al hombre de los billetes para que se distraiga y quitarle su billetera. Climando, que apenas se atreve a tocar las rodillas de la muchacha, ve en el hombre de los billetes al hombre que él quisiera ser: con dinero suficiente para pagar el triciclo y darle a Mita como para que estuviera contenta, para luego seducirla y completar el acto sexual.

El miedo también obliga a los personajes a invitar a toros, como el coito tiene matices de algo prohibido, prefieren tomar una postura pasiva y ver cómo su pareja tiene acercamientos sexuales, es como si viera los desde la barrera. Vemos a Fando que invita a los hombres del paraguas para que toquen y besen a Lis, aquí Fando siente gran placer al ver a su pareja obtener caricias mientras él permanece inmaculado desde su postura como espectador.

La inseguridad del personaje se debe a que no tuvo una preparación adecuada en su infancia, la cual se repite en escena. No está seguro de sí mismo, no sabe si va a garantizar placer a su pareja, y para no dejar nada en el aire, invita a alguien para que lo substituya, así no está en peligro de ser desairado o que se burlen de él. Los celos no funcionan aquí, porque los otros personajes van a dar lo que él no puede, y claro está que únicamente se pueden sentir celos de alguien semejante. Por otro lado, la inseguridad no sólo se manifiesta al querer dar placer, provoca que el personaje use la violencia para reivindicar lo que él esperaba. Así es como Fando obliga a Lis a hacer lo que él quiere.

La imposibilidad de completar la unión es otro motivo de invitación, especialmente los impedimentos físicos, como la parálisis de Lis, el acorralamiento de Lira, o el encadenamiento virtual de Climando al pago del triciclo.

### **Poligamia.**

Aquí se adscribe el personaje activo, si su pareja no puede proporcionarle placer, entonces lo buscará en otro lado. Solamente podemos fijarlo en dos personajes concretos: Tasla y Dila, ambas niñas-madre, tienen relaciones con otros personajes sin algún tapujo. Tasla adquiere carácter extremadamente seductor, mientras que Dila asume su sexualidad como un acto sin importancia, casi como una obligación.

Estos personaje distinguen muy fácilmente dos ámbitos que son difíciles de desligar: el deseo sexual y el afecto. Mientras que con su pareja la unión es afectiva y de vez en cuando sexual, con los demás es meramente pulsiva. Buscan lo que probablemente su pareja no les puede ofrecer, sus fantasías necesitan eliminar cualquier nexo afectivo para que su psiquis no sea afectada. Así pueden ir de una persona a otra sin problemas de conciencia, mientras que su pareja les sirve como punto de apoyo para su estabilidad emocional. Cuando están con alguien que no es su pareja no se sienten comprometidos y pueden hacer lo que han deseado, pero presienten que su compañero no toleraría tales actos, necesitan de alguien más para hacerlo. Estas relaciones funcionan como válvulas que liberan la presión inherente en una relación dual, para cuando regresen con su compañero estarán más asentados y relajados.

Al liberarse por un momento de su pareja también encuentran una evasión de su realidad, por un momento la angustia diaria queda perdida entre piernas. El escenario se convierte en un muestrario semipornográfico, donde el sexo es pan de cada día pero sin el morbo de la mentalidad

adulta, así pues, que tengan relaciones poligámicas no implica infidelidad, sino evasión por instantes para reafirmar a su pareja afectiva.

### **Lenguaje en la pareja.**

Trataremos de establecer un esbozo general para no perdernos dentro de las particularidades que encierra cada obra, de no ser así obtendríamos una especie de regla sobrecargada de excepciones. Por tal motivo dividimos al lenguaje del mismo modo que hicimos con los personajes, es decir, el lenguaje propio de la pareja y el lenguaje exterior a ella. Cuando hablamos de lenguaje no estamos refiriéndonos exclusivamente al hablado, sino al conjunto de medios que utiliza el personaje para comunicarse con los otros.

Este personaje virtual utiliza el acto del habla como concretización del conjunto de reglas conocidas por una comunidad específica, además del lenguaje oral utiliza otros medios para ayudarse a su propósito, es por eso que el simple discurso que podemos leer en la obra de teatro adquiere varios sentidos en la confrontación del texto ante el montaje ideal del lector, ya que una indicación hecha por el autor o los diálogos sin sentido dan a una sola frase varias funciones. Surge una confusión desgarradora en los personajes arrabalianos, sobre todo en la pareja, porque la intención primaria del emisor sufre una desviación debido a que el receptor decodifica inadecuadamente el mensaje, a su vez la respuesta del emisor no es captada con el sentido original, cada vez que tratan de comunicarse mediante el diálogo se alejan más y más.

#### **a) Diálogo en la pareja.**

A diferencia del resto de los personajes, la pareja intenta acercarse constantemente, ya como una forma de salvación o como un medio para reconocerse a sí mismo mediante el otro. La pareja puede o no aislarse del mundo pero no de su pareja, al intentar comunicarse tenderá implícitamente al diálogo, y esto es lo que permite la convivencia.

Como la comunicación tiende al diálogo, a menudo la rechazamos por un mecanismo de defensa que nos evita el riesgo de reconsiderar nuestras convicciones más preciadas [...] la falta de comunicación nos obliga a asumir un papel frente a los demás.<sup>85</sup>

La intención de comunicarse permanece en ese nivel porque no es posible entender el mensaje enviado, así es como en las obras de Arrabal los personajes no mantienen diálogo entre ellos, sino monólogos orientados hacia el mismo fin, por supuesto esto es acertado en el interior de la pareja ya que en el exterior existe otro mecanismo.

Como el carácter infantil de los personajes los convierte en prófugos de normas, el diálogo hecho monólogo compartido les permite crear sus propias reglas, ignorando las del mundo externo o tomando sólo lo que es conveniente para cada circunstancia. Esta flexibilidad ante las convenciones del código hablado es reflejo del sentido de libertad inherente a los personajes, que a su vez les impide incorporarse al resto de los habitantes de la obra que están a su alrededor. Las frases carentes de sentido a nuestros ojos son indicios de un existente real. Para uno de los personajes el interpretante creado a partir de ese objeto será confrontado cuando exteriorice sus modos ante el otro, que a su vez lo entenderá como cualisigno. Por ejemplo, Tar está lejos de ser un concepto general, en términos peircianos funciona como símbolo remático, porque mediante asociaciones de ideas evocará una imagen, es esa imagen la que será diversa en cada individuo

<sup>85</sup> Isabel Cárdenas de Becú, *op. cit.*, pág. 66.

obteniendo de este modo expectativas diferentes. El diálogo entre estos personajes, donde cada interpretante es diferente al del individuo emisor, demuestra la necesidad en la pareja por asirse al otro no como es ese otro, sino el que se han formado en ellos mismos, funcionando como sinsigno icónico, porque se basa principalmente en la experiencia en la medida en que una o varias cualidades determinan al objeto, que en este caso es un individuo. Por ejemplo, Dila se decepciona cuando Emanu olvida su sermón, es decir, porque su sinsigno icónico sobre Emanu ya no corresponde con el de ese momento preciso.

La incomunicación prevalece en la pareja para que no se confronten directamente, así sus sueños y motivaciones permanecen en el interior de cada personaje sin mezclarse con los de su compañero. Veamos el caso de Tasla cuando trata de seducir a los otros. En ese instante la acción es totalmente física, por lo que la creación de lazos comunicantes es directa, la palabra como hecho entorpecería el acercamiento. No hay necesidad de intercambiar pensamientos porque la situación no los requiere.

La competencia que hacen del lenguaje los personajes de la pareja arrabaliana sublima el postulado del teatro del absurdo, que manifiesta que “la comunicación es imposible, o bien carece de valor. Subraya las interrupciones, la incongruencia, la lógica insensata y la constante repetición”.<sup>86</sup> Pero va más allá debido al carácter infantil que posee la pareja, utilizan el habla no sólo como medio comunicativo, sino también como forma de organizar, ambientar e inventar su micromundo.

El niño utiliza palabras sin relación alguna y las combina en forma de juego buscando rima y ritmo. A medida que crece introduce modificaciones en su lenguaje y hasta llega a inventar su propio sistema de comunicación.<sup>87</sup>

La invención del mundo mediante el lenguaje es síntoma de una inconformidad de los personajes ya que no emplean el código utilizado por todos, qué otro sentido tendría si ellos estuvieran cómodos en él. No se rebelan o quieren cambiar tales o cuales aspectos, sino que toman lo mejor para hacer el suyo. Su horizonte no corrige el cosmos de la obra, crea el mundo que debería ser aislándose del referente. Al elaborar ese universo interior necesitan nuevos signos que abarquen su pensamiento, porque los signos que ellos ya conocían son insuficientes, así es que mientras van aprehendiendo el mundo construyen uno nuevo. El lenguaje, además de su función comunicativa que es propio del diálogo, adquiere una dimensión creativa, no recreativa. En este sentido debemos entender a esta creatividad como un extra, porque es bien sabido que un individuo al enunciar cualquier frase está creando un macrosigno que guarda una estructura que guarda un potencial de interpretabilidad, pero a la función creativa que apelamos está preconciendo un mundo extra además al mundo ficcional implícito en las obras de Arrabal, es como si en una película vemos a alguien hacer películas, una especie de metacineasta. La pareja arrabaliana no se dedica al metateatro, sino crean un mundo a partir del descrito en las obras para sobrevivir a éste. La sensación de vacío de los personajes también invade al lenguaje. El conflicto entre la pareja afecta irremediable sus medios de comunicación.

El elemento que consideramos más significativo en el desarrollo psíquico del personaje es el de oposición hombre-mujer. Arrabal estructura algunas de las obras [...] a base de este elemento y lleva consigo un crecimiento emocional que afecta al lenguaje.<sup>88</sup>

La forma que utiliza Arrabal para la creación de personajes no es externa, corresponde más bien a una necesidad de exteriorizar sus conflictos internos, propios de la convivencia entre los seres de las obras. Esa comunicación interrumpida es una búsqueda por un contacto más directo que elimine el mayor número posible de interpretantes, evitando así la desviación potencial de cada

---

<sup>86</sup> Edward A. Wright, *op. cit.*, pág. 128.

<sup>87</sup> Ma. Sergia Guiral Steen, *op. cit.*, pág. 18.

<sup>88</sup> *Ibid.*, pág. 45.

decodificación. “La sobriedad extrema de este lenguaje [...] testimonia en Arrabal [...] una búsqueda de la forma pura que, al límite, encontraría en la abstracción la belleza de una forma algebraica o de un dibujo animado de MacLaren”.<sup>89</sup> La eliminación sistemática del referente real convierte a la significación en algo inacabado, pues el significado estará dado por el individuo emisor, el significante permanecerá inmóvil pero dependiendo arbitrariamente del nuevo sentido que adquiere en el sujeto.

Esa ruptura interna de la significación entre personajes es más brusca cuando el espectador trata de penetrar en el sentido de la obra, sin embargo se puede hacer un acercamiento a los móviles de los personajes si se tiene en cuenta que son entes dinámicos, en un mundo igualmente ágil. La pareja tiende a evolucionar emocionalmente, por lo que sus lenguajes se irán adaptando a las nuevas referencias. Lo relevante es reconocer al personaje arrabaliano como algo que va en movimiento y crece mientras se desarrolla la obra y esta inercia debe ser entendida por los receptores, es decir, tanto lectores como espectadores:

La noción de personaje cambia pragmáticamente por relación al horizonte de expectativas de una cultura y por relación a la competencia de los espectadores: el sentido que adquieren los personajes de una misma obra es diferente, en su ser intrínseco y en las relaciones que pueden establecer con otros.<sup>90</sup>

Si el personaje utiliza un lenguaje, entendiendo a éste como la conjunción o totalidad de medios comunicativos, que es afectado por la convivencia con otros y a su vez nosotros los receptores asumimos el papel de cuestionadores de la significación de cada acto discursivo, entonces se nos abre otra puerta, enseñándonos el gran abismo que existe entre el candor y el modo turbador y terriblemente inquisitorial del mundo externo, “su habla procede del subconsciente y delata una candidez que contrasta con la inhumanidad del mundo externo que le rodea”,<sup>91</sup> la división entre la pareja y el resto de los personajes es evidente en lo que se refiere al lenguaje hablado, basta revisar despreocupadamente la detención sufrida por Climando, pues ni siquiera nosotros podemos entender el lenguaje de esos hombres ajenos a la atmósfera del triciclo.

La destrucción del lenguaje reviste más importancia cuando se deja intacta la estructura principal, porque encontramos frase usadas en el habla cotidiana que pierden toda su intención cuando son puestas en un ambiente inadecuado. En la pareja arrabaliana no hay un código que sea comprendido por ambas partes, el lenguaje es utilizado en una especie de sondeo y claves que necesitan ser descifradas para que exista el contacto.

A través del lenguaje podemos plantear firmemente, respaldados por los apartados anteriores, algunos de los puntos que nos parecen ser esenciales en el tratamiento de la pareja arrabaliana. ¿Por qué el lenguaje es tan importante? Desde el *Gilgamés* la humanidad viene quejándose de la falta de temas, es así que además de lo que se dice el cómo se dice tiene vital importancia, no sólo eso, cada forma contiene un fondo, porque es a través de signos que el hombre se apropia del mundo, lo hace de manera arbitraria, forma códigos que la comunidad se encargará de continuar o cambiar, pasado el tiempo un individuo romperá tales o cuales normas y sólo así, a través de la transgresión y la ruptura un código está actualizado. Como cuando el Viejo de la flauta y Climando sostienen su combate verbal, ahí no importa el concepto que cada palabra evoca, sus construcciones guardan reglas que sólo ellos conocen y que inventarán cada vez que continúen el juego.

El lenguaje, que es el establecimiento de normas que rigen los aspectos del mundo, es el reflejo del inconsciente del hombre, así como de sus necesidades, costumbres y medio ambiente. La pareja arrabaliana intenta crear su propio código aislándose, en este nivel el problema parece estar resuelto: lo hacen para evadirse porque su medio carece de sentido (suma de significante y

<sup>89</sup> Geneviève Serreau, “Arrabal”, en Berenguer, Ángel y Joan, *op. cit.*, pág. 96.

<sup>90</sup> Ma. del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987, pág. 291.

<sup>91</sup> Ma. Sergia Guiral Steen, *op. cit.* pág. 44.

significado) y los agobia constantemente el poder descifrar adecuadamente. Podría ser cierto, pero si escurramos más profundo encontraremos, a modo de conclusión, problemas más inquietantes.

Antes debemos recordar que este lenguaje se encuentra inscrito dentro de una obra, o conjunto de ellas, a su vez hay un diálogo entre la pareja y los demás personajes. Asimismo la pareja tiene un diálogo interno, hombre y mujer tratan de intercambiar enunciaciones, ya sea verbales o físicas. Nos encontramos pues en un tercer nivel, pero al mismo tiempo podemos inmiscuirnos directamente a la discusión intrapareja, es así que estamos enfocándonos en la unión y no por ello olvidamos al resto de los personajes, sino que los envolvemos.

Para partir del lenguaje en la pareja podemos creer que el acto de la enunciación abarca dos sentidos: la comunicación y la significación. Esta última no implica a la primera, pero la comunicación acarrea consigo el proceso inmediato de significación porque implica el conocimiento previo del código. Asumimos entonces para la pareja arrabaliana el acto comunicativo como un medio de desciframiento previo al contacto emotivo, de tal forma que se aseguran mediante el lenguaje que pertenezcan al mismo ambiente que ellos, están reconociendo en el otro a una posible repetición del yo pero con las necesidades encontradas y opuestas.

Al tratar de reconocer en el otro una parte sí mismo en un escenario, el personaje teje una inteligente insensatez, una red que atrapa sólo lo adecuado, lo que es similar a él, dejando escapar al resto de los medios comunicativos que le son inapropiados. Apreciamos una parte de la relación, generalmente cargada de elementos violentos, la violencia como medida última de un ser racional es utilizado de diferente manera por Arrabal, no para eliminar la comunicación sino para crearla:

Es evidente que las medidas violentas no producen un acercamiento razonable y, más aún, por lo general, impiden la comunicación y el diálogo. Sin embargo, en ciertos casos favorecen este acercamiento, ya sea removiendo algún obstáculo que lo impedía o clarificando una situación ambigua de malentendidos.<sup>92</sup>

La violencia en estos personajes aññados es en sí un lenguaje más, puede serlo porque a estas incitaciones brutales ellos responden positivamente, cada uno asume su papel, sea víctima o verdugo, se crea un código accesible, podrán reconocerse mediante estos medios sin que exista algún significado por desentrañar evitando la polisemia. La situación es dual y sencilla, alguien que agrede y otro que recibe, los papeles pueden invertirse pero así no hay desviaciones del sentido original, así se acercan a un caos violento, donde la significación pierde sentido, lo importante de la pareja arrabaliana no son sus conflictos y mucho menos solucionarlos, sino expresar lo que se encuentra en el fondo y que ha permanecido oculto por el peso del exterior. Esto acerca la violencia de Arrabal a los postulados de Artaud: "su objeto [del teatro] no es resolver conflictos sociales o psicológicos, ni servir de campo de batalla a las pasiones morales, sino expresar objetivamente verdades secretas, sacar a la luz por medio de gestos activos ciertos aspectos de la verdad que se han ocultado en formas en sus encuentros con el Devenir",<sup>93</sup> nosotros debemos estar conscientes de la violencia que estamos percibiendo en el interior del núcleo de nuestra sociedad, la pareja. Esa nueva comunicación a la que asistimos, forma parte de algo más fuerte que el hombre mismo, es lo que él se ha encargado de producir y que el teatro muestra eficazmente:

... el espectador debe tomar conciencia de la violencia latente en su interior y de la omnipotencia de las fuerzas exteriores: cada representación teatral tiene que reducir a escombros los cimientos de la existencia del espectador. Tiene que mostrar al espectador su propio desvalimiento en presencia de las tenebrosas e ineludibles fuerza que controlan el mundo.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Isabel Cárdenas de Becú, *op. cit.*, pág. 73.

<sup>93</sup> Antonin Artaud, *op. cit.*, pág. 73.

<sup>94</sup> George E. Wellworth, *op. cit.*, pág. 35.

Al igual que el mundo griego, los personajes arrabalianos están bajo el dominio de una fuerza superior a ellos, pero además ya no cuentan con la fe en algo externo, llámese Dios, destino, naturaleza, muerte, su contacto en el tiempo es lo que los salva de sí mismos. La única forma de permanecer es convertir sus formas de comunicación en ceremonias, porque este teatro “representa al hombre reprimido del siglo XX que, víctima de una sociedad absurda y mecanizada, se crea un escape mental a su situación”,<sup>95</sup> así que la forma de salvarse es perdiendo noción de ser a través de actos repetitivos (como cuando Víloro toca frenéticamente el piano), ritos tomados de la religión, en este caso la cristiana, violencia desgarradora, insensatez infantil. Para Sergia Guiral, la ceremonia está en relación inherente a la sociedad: “la ceremonia, es el acto con que se exterioriza la alienación del hombre y por el que expresa su ruptura con el medio social [...] se utiliza para establecer una comunicación con el mundo externo”.<sup>96</sup>

Pero cuando la pareja está aislada, una vez que logró separarse de la sociedad, entonces el choque que recibimos es más fuerte porque ya no hay intermediarios que impidan la comunicación entre ellos, ahora vemos sufrir a los personajes en busca del contacto sin éxito alguno, en este punto José Manuel Polo de Bernabé indica que la reconstrucción que debe hacer el público es:

moverlo, no a pensar como intenta Brecht, sino a entrar en contacto con la realidad primordial de su propia psique, a través de una depuración del lenguaje escénico que busca un terreno común entre el espectador y la escena, a través de una intuición más acusada del ritmo dramático [...] y del diálogo [...], destinado a provocar un sentido de participación ritual.<sup>97</sup>

Aunque orientado más a la recepción que a la producción, Polo de Bernabé indica acertadamente el carácter ritual de los modos comunicativos utilizados por Arrabal, en su parte más íntima que es la pareja esa sensación participativa que pretende eliminar los espectadores para integrarlos en una gran ceremonia es más fuerte porque los personajes no tratan de mimetizar a un ser entre el público, sino de exteriorizar las verdades que el público ignora están en su interior y que inconscientemente teme descubrir. Sin Dios, razón y conciencia, el hombre del siglo XX teme rasgar en su interior por la incertidumbre de no encontrar algo. El lenguaje vacío probablemente sea reflejo de eso, de una gran oquedad en medio de un hombre que es constructo del hombre. La técnica utilizada por Arrabal, llena de tradición farsica y teatro de títeres,<sup>98</sup> está cargada de seriedad, por eso se aleja del panfleto y maniqueísmo del arte comprometido, pero también lo acerca a su propósito esencial, que es hablar sobre el hombre y su condición actual. Esa pareja, la presente en las obras de Arrabal pertenecientes al absurdo, condensan las múltiples etapas y funciones del ser actual, como señala Luce Moreau: “el poliformismo del personaje arrabaliano como las mil y una transformaciones de un solo y único personaje, indefinidamente multiplicado, el Hombre, en su ambivalencia fundamental”.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Ma. Sergia Guiral Steen, *op. cit.*, pág. 9.

<sup>96</sup> *Ibid.*, pág. 44.

<sup>97</sup> *Op. cit.*, pág. 139.

<sup>98</sup> Ver a Gwyne Edwards, *Dramaturgos en perspectiva, teatro español del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1989, pág. 129.

<sup>99</sup> *Op. cit.*, pág. 150.

## Bibliografía

### Libros

- Arrabal, Fernando, Fando y Lis, Guernica, La bicicleta del condenado, Introducción, notas y refundición de los textos por Fco. Torres Monreal, Alianza Editorial, Madrid, 1986.  
\_\_\_\_\_, Pic-nic, El triciclo, El laberinto del condenado, Alianza Editorial, Madrid, 1986
- Artaud, Antonin, El teatro y su doble, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1979.
- Beckett, Samuel, Esperando a Godot, Tusquets, México, 1992.
- Berenguer, Ángel, Teatro europeo de los años ochenta, Laia, Barcelona, 1984.
- Berenguer, Ángel y Joan, Arrabal, Fundamentos, Colección Espiral, Figura, Madrid, 1979.
- Bobes, Ma. del Carmen, Semiología de la obra dramática, Taurus, Madrid, 1987.
- Cárdenas de Becú, Isabel, Teatro de vanguardia, polémica y vida, Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1975.
- Edwards, Gwyne, Dramaturgos en perspectiva, teatro español del siglo XX, Gredos, Madrid, 1989.
- Fernández Oliveros, La fiesta teatral, Doncel, Madrid, 1972.
- Guiral Steen, Ma. Sergia, El humor en la obra de Arrabal, Colección Nova, Scholar, Playar, Madrid, 1988.
- Innes, Christopher, El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia, FCE, México, 1981.
- Lemaire, Jean-G., La pareja humana: su vida, su muerte, su estructura, FCE, México, 1992.
- Mukarovski, Jean, Arte y semiología, Comunicación, Serie B, Madrid, 1971.  
\_\_\_\_\_, Escritos de estética y semiótica del arte, Gili, Barcelona, 1977.
- Nietzsche, El origen de la tragedia, Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- Todorov, Tzevan, Ensayos de poética, FCE, México, 1990.

Wagner, Fernando, Teoría y técnica teatral, 2ª Edición, Labor, México, 1974.

Wellworth, George E., Teatro de protesta y paradoja, Alianza Editorial, Madrid, 1973.

Wright, Edward A., Para comprender el teatro actual, FCE, México, 1992.

### **Revistas y otros medios informativos.**

Fernández de Retana, Iñaki, Fando y Lis, <http://www.vc.ehu.es/campus/guia/cu.../orhum/revista/Jodorowsky/r1-3.html>

Kentucky Romance Quaterly, vol. 15, 1968.