MAESTRÍA EN ARTES ESCÉNICAS
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

ESTUDIO SOBRE LA VIOLENCIA SIMBÓLICA EN LA ESCENIFICACIÓN DE RELACIONES DE GÉNERO EN LA OBRA *FANDO Y LIS*

GERALDINE LAMADRID GUERRERO
Director de Tesis: ANTONIO PRIETO STAMBAUGH

Xalapa, Veracruz
Julio 2011

AGRADECIMIENTOS

Me resulta difícil sintetizar mi agradecimiento con todos y todo lo que ha hecho posible que yo realice este trabajo. Creo que debo empezar por mis padres y mi pareja, las personas que incondicionalmente me han apoyado en mis decisiones, muchas veces sin comprender su sentido pero siempre respetando mi criterio y la importancia que le doy a las cosas que decido hacer. Quiero pensar que mi sentido de responsabilidad les ha dado confianza y por eso lo han hecho. También es importante decir que me siento muy satisfecha de decir que pude realizar mi Maestría en Artes Escénicas, eligiendo mi línea de investigación y conjugando mi ser sociológico con el artístico a mi gusto y decisión; pues hasta hace tres años eso era imposible en nuestro país y había que buscar otros programas de posgrado que no tienen como objeto de estudio el arte escénico, para integrarse y realizar una investigación de lo artístico. Mi agradecimiento para las personas que se ocuparon de hacer que esto sea una realidad y que le dan a muchas más personas la posibilidad de acceder a ella a partir de ahora. A los maestros y a los compañeros-amigos de la generación, porque realmente fue una aventura para todos los que emprendimos, con mucho tesón e ilusión, los primeros pasos de este camino de convertirse en maestros de las artes escénicas. Mis amigos personales y hermanos no pueden faltar en esta sección porque ellos son los que le dan alegría, confusión, aprendizaje y confianza a mi vida, en pocas palabras: el sazón. Han pasado ya tres años desde que empecé este proyecto, ahora ya en su punto final como registro escrito, pero seguramente no terminado en términos de reflexión y aprendizaje. Gracias a todos los que me dieron su confianza y creyeron en mí para hacerlo, espero de corazón que les parezca aunque sea un poquito interesante y que para los más interesados en el tema les sea de utilidad.

PRÓLOGO

Siempre me ha parecido que las razones por las que elegimos nuestros temas de investigación son menos objetivas de lo que parecen. En el sentido de que no son sólo las razones argumentales que nos permiten justificar formalmente la selección del tema, las que nos llevaron a tal o cual elección. Sino que son motivos más profundos, más personales y ligados con nuestras experiencias de vida más allá de la academia. Para mí hablar de violencia simbólica y en particular de cuestiones de género, es hablar desde mi experiencia como persona sexuada y socialmente construida como mujer; en una vida donde nacer y ser así me ha puesto en la tesitura de enfrentar situaciones de abuso y ventaja que me he detenido a analizar para construirme un criterio propio. Para mí la vía de resolución de los problemas que surgen a partir de la centralidad del género en las relaciones interpersonales, no está en darle mayor importancia a la mujer *a priori* para cualquier situación, ni en ganar más puestos públicos para las mujeres como fin en sí mismo, cuestión que puedo observar en los procesos políticos de diferentes países donde se dicen exitosos sólo porque la conformación de su parlamento tiene un mayor porcentaje de mujeres que de hombres; si no en la posibilidad del reconocimiento de la persona más allá de la diferencia por las definiciones de género y las atribuciones abusivas legitimadas en función de ellas. Está por supuesto, presente en mi reflexión a la hora de hacer este trabajo, la violencia verbal, gestual y física que las mujeres vivimos cotidianamente en México. Somos miradas de formas lascivas muchas veces y referidas verbalmente como objetos de uso, adorno y desecho. Soy consciente también de que vivimos en un orden patriarcal que se ha encargado de invisibilizar las brillantes acciones de muchas mujeres en los diferentes campos de la sociedad y del pensamiento. ¿Pero porqué centrar la solución en el empoderamiento de la mujer (indispensable también) y no atender los patrones de violencia y discriminación aprendidos culturalmente entre los hombres, por qué no trabajar la solución en conjunto? Existen cada vez más estudios sobre la masculinidad que avanzan en la comprensión de estos procesos desde la posición de los hombres, pero me parece que su espacio de acción es principalmente académico y que todavía no se ha permeado con ellos

otras esferas de la vida social donde puedan ponerse a prueba para la resolución de conflictos y la mejora de las realaciones humanas.

Un ejemplo que me gusta utilizar para plantear mi postura frente al tema es el siguiente: Si estamos en la playa y vemos que alguien se está ahogando en el mar, el impulso natural es reaccionar para buscar una solución, alertar sobre la situación y meternos a salvarlo o solicitar que alguien lo haga si para nosotros no es posible. Lo que no hacemos es ver si es hombre, mujer, indígena, güero... para decidir si merece ser salvado o no. El instinto natural humano de supervivencia nos lleva a la solidaridad con el otro trascendiendo lo que la ideología y la cultura se ha ocupado de diferenciar.

Este trabajo pretende ser una contribución en ese sentido, en el camino de la solidaridad, de entender las diferencias humanas con el único objetivo de mejorar la convivencia a partir de la reflexión, del aprendizaje de lo que somos y sobretodo de lo que podemos ser.

INTRODUCCIÓN

Introducción al tema de investigación

El tema de este proyecto de investigación se centra en la violencia simbólica en relación a la escenificación de las relaciones de género. Para indagar sobre esto tomé como objeto de estudio la obra *Fando y Lis*. Realicé un análisis del texto original de Fernando Arrabal (1955), de la adaptación al cine del mismo nombre dirigida por Alexandro Jodorowsky (1967) y de la puesta en escena homónima (2007) realizada por el grupo teatral radicado en Xalapa, Vulcanizadora Producciones, resaltando el concepto de violencia simbólica y de performatividad de género, así como descubriendo los elementos analíticos que cada versión solicitaba como pertinentes.

La razón por la que elegí escribir sobre la violencia simbólica y la performatividad de género responde en lo general a mi interés por discutir la función del arte como posible medio de crítica, o bien de reproducción, de las normativas sociales. En lo particular, elegí la llamada perspectiva de género, porque considero necesario y pertinente a nuestro mundo contemporáneo, conocer a profundidad de qué manera desde el arte como práctica de vida se puede contribuir a la reflexión y trasnformación positiva de las relaciones humanas en una dimensión tan marcada por la diferencia como es esta, misma que hoy en día es manejada también como ideología con fines políticos de separación, cuestión de la que desconfío, pues si bien creo importante reconocer la diferencia y respetarla para satisfacer las necesidades propias de cada sector humano, me parece un riesgo convertir la diferencia genérica en ideología y táctica política que busca separar y poner ahora por encima a la mujer, cayendo en el otro extremo del abuso. Creo que en las relaciones humanas, esa actitud práctica y de pensamiento lejos de favorecer la unión y la resolución de los conflictos, amplía la brecha y la posibilidad de entendiemiento entre unos y otros, luchando todos contra todos.

En esta investigación me dediqué particularmente a indagar hasta qué punto el texto drámatico, la película y la puesta en escena de *Fando y Lis*, pueden contribuir a la construcción de una concepción crítica de las relaciones humanas, al menos en su

dimensión genérica[1] si dichos materiales son usados para ese efecto, o si por el contrario, pueden contribuir a la construcción de una concepción estereotipada.

Considero que se ofrece una visión artística crítica siempre que es posible detectar en el planteamiento de la obra, un cuestionamiento de los roles, clichés o estereotipos[2] del objeto/sujeto representado. Mientras que la contribución a la reproducción de la normatividad o el reforzamiento de los roles viene de la mano de un traslado acrítico del objeto/sujeto representado, del sentido común de las prácticas en la vida cotidiana a la escena o contenedor artístico. De esta manera lo que ocurre es que se traduce la violencia simbólica social en una violencia escénica que simbólicamente legitima las relaciones desiguales, en este caso hablo de las establecidas para las relaciones género, a través de los roles diferenciados de lo masculino y lo femenino, propios de la sociedad patriarcal.

La normativa social de género ejerce un tipo de violencia sobre los sujetos sexuados. Este tipo de violencia es simbólica[3] cuando no se trata de una agresión física directa sino que opera a través de mecanismos de coerción disimulados por la moral y el orden social establecidos en una sociedad determinada. La principal teoría en la que me apoyo para justificar esto es la elaborada por Pierre Bourdieu acerca de la violencia simbólica (Bourdieu 2000). En relación a estas ideas surgieron mis preguntas iniciales sobre el tema, que son las siguientes: ¿Las puestas en escena contribuyen o no a la reproducción de la concepción normativa de los roles del hombre y la mujer en las relaciones de género y de pareja? y ¿cómo se hace evidente la violencia simbólica contenida en las relaciones de género en una puesta en escena? Mi pregunta inicial de esta investigación es: ¿*Fando y Lis* de Fernando Arrabal ofrece una visión crítica de las relaciones de género?

Las preguntas derivadas de lo anterior son las siguientes:

[1] Me refiero a la dimesión genérica de las relaciones humanas en un doble sentido, donde se entiende el género como como género humano y cómo la construcción genérica del hombre o la mujer.

[2] Quisiera aclarar en cuanto al término estereotipo, que es cierto que ha sido usado para hacer burla de él en propuestas críticas, paródicas, fársicas, etc. pero creo que es comprensible que también el estereotipo es utilizado para fijar la imagen de un modo de ser y hacerla parecer fija y determinante en nuestro destino como hombres, mujeres, mexicanos, desarrollados, y demás definiciones identitarias. Es a este sentido fijo de la categoría a la que hago referencia siempre que no especifique lo contrario, en cuyo caso hablaré del uso del estereotipo para la crítica.

[3] La explicación de estos conceptos se encuentra ampliada más adelante.

1. ¿En qué medida el discurso del autor del texto dramático determina la manera en que será abordada para una nueva creación teatral la relación entre los personajes en la dimensión de las relaciones de género?
2. ¿Se pone en evidencia la violencia simbólica internalizada socialmente a través del discurso artístico al representar las relaciones de género lingüística y teatralmente?
3. ¿Contribuye esta obra al fortalecimiento del estereotipo del hombre como represor y de la mujer como abnegada en las relaciones de género o es un elección el uso del estereotipo como medio de crítica al exagerarlo?
4. ¿Qué tipo de relaciones de dominación hay entre Fando y Lis?
5. ¿Cuál es el conflicto entre Fando y Lis?
6. ¿En qué medida el conflicto interno de los personajes determina los roles de dominación a los que juegan Fando y Lis en su relación?
7. ¿De qué manera se posicionan Arrabal, Jodorowsky y los creadores Vulcanizadora Producciones frente a la reproducción sistemática de las figuras estereotipadas del hombre como opresor y de la mujer como víctima resignada?
8. ¿En qué medida el discurso contracultural del Teatro Pánico se tradujo o no en puestas en escenas críticas de un orden patriarcal?

Las reflexiones finales en torno a estas preguntas de investigación las he incluido en el apartado de conclusiones, donde hago un balance entre mis preguntas rectoras y los resultados obtenidos tras el trabajo de análisis realizado.

Contexto y objeto de estudio

El contexto del estudio en que se inscribe esta investigación es la escena vanguardista del teatro en México de mediados del s.XX en relación a la escena teatral actual en México. Mi intención en esta dimensión del estudio es resaltar las posibles concidencias críticas del contexto social y artístico de los años 60 con el contexto social y artístico actual a partir de la obra *Fando y Lis*. Gustavo Geirola (2000), explica que la década de los sesenta fue un periodo de condensación de las rupturas ideológicas de finales del s. XIX y principios del s. XX, dando como resultado la emergencia de una multiplicidad de discursos críticos. Entre estos discursos se encuentra el discurso crítico teatral. La razón de vincular estos dos

momentos históricos se basa en la hipótesis de que la crítica sociocultural actual abreva de las rupturas sociales (en forma discursiva y práctica) ocurridas en la década de los 60 y que los discursos originados en aquella época siguen permeando la concepción de la contracultura actual. Esta hipótesis está replanteada en el texto de Gustavo Geirola, *Teatralidad y experiencia política en América Latina.*

Mi objetivo general en la investigación es realizar un análisis de *Fando y Lis* de tipo transversal relacionando el texto dramático original escrito por Fernando Arrabal, con dos de sus representaciones homónimas, la película de Alexandro Jodorowsky, y la puesta en escena de Vulcanizadora Producciones. Como objetivos específicos planteo lo siguiente:

1. Analizar si las representaciones de *Fando y Lis* elegidas para esta investigación contribuyen a ofrecer una mirada crítica sobre las relaciones de género a partir del texto dramático, y luego en la representación fílmica y la representación teatral, o bien, si contribuyen a la estereotipación del hombre como sujeto opresor y de la mujer como sujeto oprimido en la relación de género (especifico que me centro en la relación entre los personajes de Fando y de Lis principalmente).
2. Analizar el alcance significativo de la obra *Fando y Lis* para el tratamiento artístico de la problemática de género.
3. Analizar las semejanzas y diferencias estéticas de la película y la puesta en escena. Para ofrecer un análisis de las formas de manifestación ideológicas y estéticas de la modernidad tardía en relación a la posmodernidad.
4. Analizar el uso de la violencia y la puesta en escena del dolor físico como recurso de manifestación poética y política.

En relación a los objetivos anteriores puedo ofrecer las siguientes reflexiones resultantes del trabajo de investigación.

Al analizar si *Fando y Lis* contribuye o no a ofrecer una mirada crítica sobre las relaciones de género a través del texto dramático, la representación fílmica y la representación teatral, o bien, si contribuye a la estereotipación del hombre como sujeto opresor y la mujer como sujeto oprimido en la relación de género. He concluido que Fernando Arrabal a través del texto dramático de *Fando y Lis* nos ofrece una visión androcéntrica de las relaciones humanas pero no por ello deja de hacer una crítica a los

enormes costos que tiene la dominación masculina para los hombres, esto lo plantea a través del personaje de Fando, quien lejos de ejercer de forma asumida y satisfactoria su posición aventajada, se encuentra perdido e imposibilitado de avanzar por sentir como obstáculo a Lis, a quien tiene que cargar física y simbólicamente a lo largo del camino que comparten, cuya meta es llegar a Tar. En este sentido puedo decir que Fando es víctima de un estereotipo de masculinidad que lo obliga en el deber ser a proteger y satisfacer las necesidades de Lis. La crítica que realiza Arrabal a la relación de pareja heterosexual es a través de la parodia patética. Lis es un ejemplo del extremo de la invalidez de una mujer incapacitada para moverse con autonomía, el personaje encarna esto de manera simbólica y física. La obra también ofrece una fuerte crítica al pensamiento de la modernidad, a la creencia en un avance lineal y progresivo hacia la perfección social. La insatisfacción que causa la imposibilidad de este ideal se traduce en violencia y agresión entre los personajes de Fando y de Lis.

Tras analizar el alcance significativo[4] de la obra *Fando y Lis* para el tratamiento artístico de la problemática de género. He concluido que por las características de la dramaturgia de Arrabal, *Fando y Lis* es una obra que permite ser retomada por personas en diferentes contextos culturales donde sea reconocible es problema de la relación de género en los términos de violencia simbólica y física que son planteados a través de la relación de Fando y Lis. Muestra de esto es el alto número de escenificaciones de la obra a lo largo y ancho del mundo hispanohablante.

Después de considerar las semejanzas y diferencias estéticas de la película y la puesta en escena, para ofrecer un análisis de las formas de manifestación ideológicas y estéticas de la modernidad tardía en relación a la posmodernidad; he llegado a la conclusión de que las diferencias estéticas entre la adaptación al cine realizada por Jodorowsky y la puesta en escena de Vulcanizadora Producciones se diferencia en diferentes aspectos que tienen que ver con el momento histórico de creación. Un elemento a resaltar es que si bien en la película podemos encontrar momentos de violencia física hacia el persona de Lis, en la puesta en escena la violencia entre los cuerpos de los actores protagoniza una contínua

[4] El alcance significativo de la obra de arte está definidopor las posibilidades de resignificación que presenta la obra más allá de su contexto deproducción/creación.

disputa en el escenario por la dominación. Los cuerpos de los actores en cada una de las versiones, son también muy diferentes, para el caso de la película observamos cuerpos frágiles, mientras que en la puesta en escena nos encontramos frente a unos cuerpos fortalecidos por el esfuerzo físico y cargados de una fuerte energía en constante combate escénico. La semejanza respecto a los cuerpos es que en ambos casos los cuerpos de Fando y de Lis son parecidos.

En cuanto al uso de la violencia en escena como recurso de manifestación poética y política; considero que la presencia de elementos o acciones que remiten a la violencia física y psicológica es una característica del teatro latinoamericano de hoy comprometido con la necesidad de denunciar y enunciar los grados de violencia que hemos interiorizado y que de distintas formas hemos naturalizado en nuestras relaciones de la vida cotidiana. Creo que en la película de Jodorowsky la mayor tensión de violencia se produjo en la relación de la recepción del obra, entre la obra y el público, por ello fue censurada hasta cuatro años después de su primera exhibición. Esta película no sólo muestra elementos de la violencia simbólica en la relación de género, al interior del discurso temático fílmico sino que también fue generadora de una relación de violencia simbólica con la sociedad en la que surgió, se trata aquí de la relación obra de arte-sociedad.

Campos de análisis

A continuación explicaré los campos de análisis pertinentes para realizar este trabajo de investigación:

- El análisis sociogenético y de alcance significativo:

Uno de los campos de análisis de esta investigación se define a través de los espacios geográficos, sociales, y políticos; y de las temporalidades en que se inscribe el objeto de estudio tripartido. Este tipo de análisis a nivel sociogenético permite identificar la relación existente entre la obra de arte y el contexto social de producción, a su vez es necesario un análisis del alcance significativo de la obra esto es revelar “la capacidad de suscitar paralelismos sociohistóricos válidos en sociedades similares, aunque distantes espacial y temporalmente de la que la vio nacer” (Torres 1997, 6). Arrabal escribió el texto de *Fando y Lis* su durante su estancia en Francia, que inicialmente sería de tres meses en París para

estudiar creación teatral gracias a una beca, y que se convertirían en dos años de hospitalización (por padecer tuberculosis) en el Sanatorio Antituberculosis de Bouffémont y el Hospital Foch de Suresnes, este periodo comienza en 1955 y termina en 1957 (Torres 1986, 8). El texto es puesto en escena por primera vez en la Ciudad de México el 17 de noviembre de 1961 en el Teatro de los Compositores, en programa doble con *Pantomimas de manos y objetos*, por parte de la compañía Teatro de Vanguargia Mexicano que Jodorowsky[5] dirigía en aquel tiempo (García: 2008). La película es realizada durante el año 1967 y estrenada en el Festival Internacional de Cine de Acapulco del año 1968 escandalizando al público y especialmente a las autoridades quienes deciden censurarla inmediatamente. Solamente hasta el año 1972 pudo ser comercializada (Reyes, 1999: 58). La puesta en escena *Fando y Lis* de Vulcanizadora Producciones es una creación del año 2007 que se ofreció al público durante el periodo de un año, durante cortas temporadas debido a la exigencia actoral a nivel físico y emocional de la propuesta escénica.

Realizar el análisis desde el enfoque del alcance significativo de la obra me permitió relacionarla con dos momentos históricos de la estética teatral: la modernidad tardía y la posmodernidad[6]. El análisis significativo se logra al "establecer la relación analógica o de solidaridad entre el universo artístico del drama y los posibles universos reales fuera del mismo." (Torres 1997, 8). La finalidad de apoyarme en este tipo de análisis es poder relacionar las distintas representaciones de *Fando y Lis* con sus contextos de creación y detectar las semejanzas y diferencias existentes al abordar el mismo texto dramático para su representación, tanto en el universo fílmico como en el universo escénico teatral. El texto

[5] Alexandro Jodorowsky llegó por primera vez a México con Marcel Marceau para presentarse como parte de la compañía de mimos y después regresó para quedarse a vivir aquí. Sobre esto se podrá leer más en el apartado dedicado a la biografía de Jodorowsky.

[6] Retomo la perspectiva de Fredric Jameson para hablar de posmodernidad como a continuación se explica en la siguiente cita:

> Los últimos años se han caracterizado por un milenarismo invertido en el que las premoniciones del futuro, catastróficas o redentoras, se han sustituido por la sensación del final de esto o aquello (de la ideología, del arte o de las clases sociales; la «crisis» del leninismo, de la socialdemocracia o del Estado del bienestar, etc.); en conjunto, quizás todo esto constituya lo que, cada vez con más frecuencia, se llama postmodernidad. La cuestión de su existencia depende de la hipótesis de una ruptura radical o coupure, que suele localizarse a finales de los años cincuenta o principios de los sesenta. Tal y como sugiere el propio término, esta ruptura se vincula casi siempre con el declive o la extinción del centenario movimiento moderno (o con su rechazo ideológico o estético). (Jameson, 2005:1)

dramático es en sí una representación discursiva, por lo que también fue analizado en este sentido, como punto de partida para la comprensión de las sucesivas reinterpretaciones.

- El análisis del discurso de género:

Otro de los campos de análisis de este trabajo se ubica en la dimensión de las relaciones de género entre los personajes de la obra en sus tres ejemplos mencionados. Para ello, parto de la que es considerada una de las características del llamado Primer Teatro de Fernando Arrabal (Torres 1986, 9), según la cuál las reiteraciones aparecen como un elemento de apoyo para el ritmo poético y poemático, "*leit-motivs* que funcionan en la obra dramática de enlaces secuenciales y afectivos, como los estribillos en la poesía" (*Ibid.*, 11). Esta característica me permite realizar la lectura de género desde la perspectiva de la perfomatividad de género planteada por Judith Butler. A través de esta perspectiva la autora busca explicar la acción política del género. "Lo iterable de la performatividad es una teoría de la capacidad de acción (o agencia), una teoría que no puede negar el poder como condición de su propia posibilidad." (Butler, 2001: 23). La reiteración como elemento de la creación y definición del género de la persona es identificable en el texto dramático de *Fando y Lis* y en las acciones físicas de los actores en la propuesta de Vulcanizadora Producciones y coincide con lo que plantea Butler acerca de que el género se construye por actuaciones repetidas. El hombre y la mujer pueden ser leídos como actuaciones culturales, que constituyen su aparente "naturalidad" mediante actos performativos discursivamente restringidos que producen el cuerpo a través de las categorías de sexo y dentro de ellas (Butler, 2001: 28). Como apunta la traductora de el libro *El género en disputa*, de Judith Butler, los términos performativo y performatividad tienen un uso lingüístico para explicar "los actos del habla performativos cuya enunciación equivale al cumplimiento de la acción enunciada." (Mansour y Manríquez en Butler, 2001: 28). Este sentido lingüístico de performatividad es también identificable en el texto dramático y coincide esta definición con la intención proléptica[7] de los diálogos de los personajes al ir anunciando lo que sucederá al final de la obra.

[7] La prolepsis es una característica del lenguaje que consiste en adelantar subtextualmente por medio de lo que se cuenta lo que sucederá después.

- La cartografía teatral como herramienta relacional:

Para la escritura del primer capítulo elegí el concepto de cartografía, de la metodología desarrollada por Jorge Dubatti: Teatro Comparado. Ésta se encuentra ampliamente descrita en su libro *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Me resultó pertinente incluirla en esta investigación porque permite problematizar las relaciones creativas en función de las trayectorias territoriales de los creadores y el tránsito de la obra de arte, en particular de teatro, en diferentes contextos socioculturales. A través de este concepto puedo dar unidad a las tres formas anañizadas de *Fando y Lis*: el texto dramático, la película y la obra de teatro.

En conjunto esta investigación trata de mostrar la violencia simbólica a nivel de contexto social que se produce por la tensión entre la obra artística presentada y la sociedad que la recibe y la sanciona, lo que responde a un nivel sociogenético del análisis; y la violencia simbólica en la relación de género entre los personajes de Fando y de Lis, y el análisis de sus actuaciones de género ya sean aprendidas, repetidas o alteradas, en el cumplimiento o la subversión de los roles establecidos.

Unidades de observación

Las unidades de observación son las diferentes dimensiones que comprenden a un mismo objeto de estudio, que definen y diferencian las diferentes perspectivas desde las que se puede enfocar su análisis. Las que a continuación describo no fueron el objetivo principal de análisis de la investigación, pero si resultaron indispensables para tener una comprensión más amplia de *Fando y Lis* como creación artística en relación al conjunto de esfuerzos que representó su realización en las tres modalidades (texto, película y puesta en escena).

Dimensión histórica, política y social

La dimensión histórico-social fue necesaria para esta investigación porque es imprescindible circunscribir el análisis de la escritura de una obra, la realización de una película y la escenificación de una obra, al momento histórico de la sociedad en la que son creados estos materiales artísticos. Por esta razón me interesa conocer cuáles fueron las condiciones históricas de la creación de *Fando y Lis* en las tres formas antes mencionadas.

Las condiciones de creación tienen como componente importante el conjunto de relaciones artísticas del que forman parte los creadores. Al conocerlas es posible destacar aspectos que influyeron en la realización de los trabajos, las influencias que recibieron en el proceso, las ideologías que portan los creadores y los movimientos artísticos a los que podrían pertenecer. El análisis de la dimensión histórica permite relacionar las formas artísticas de los dos momentos de la historia del arte teatral que serán analizados en este trabajo: el modernismo tardío y la posmodernidad, con sus características particulares para la manera en que se vive en América Latina. Respecto a esto, Néstro García Canclini habla de los procesos de hibridación cultural para resaltar que "[...] una característica que llama la atención en América Latina es que la heterogeneidad es multitemporal." (García, 1997: 111). Se trata de un caso particular el de América Latina y en particular el de México, para comprender cómo coexisten las diferentes culturas y modos de integrar las características de la promulgada vida moderna. Me gustaría señalar que si bien el momento histórico formal en el que se inscriben las propuestas de Arrabal y de Jodorowsky, por el momento de su creación, es la modernidad, en el contenido de su obra encuentro elementos que apuntan más a una epistemología de la posmodernidad, que cuestiona los fundamentos de la modernidad, en particular los metarrelatos que justifican el quehacer humano en base a la idea de progreso lineal y ascendente. Los cambios culturales no se producen en bloques, sino a través de procesos en los que es posible encontrar las semillas de lo que después se reconocerá como una característica ampliada de un momento social determinado. Precisamente porque en el pensamiento de Arrabal y de Jodorowsky encuentro elementos que apuntan a la posmodernidad es que considero importante resaltar la tensión intrínseca a su propuesta artística en relación al momento sociohistórico en que la generaron.

Dimensión productiva y económica

Las políticas económicas de cada país determinan las posibilidades de la producción artística. Las políticas públicas culturales definen el presupuesto económico que será otorgado a los proyectos de creación y difusión artística. Las difíciles condiciones políticas y económicas de producción de la película *Fando y Lis* de Alexandro Jodorowsky, determinaron el tiempo en el que fue rodada la cinta y la obtención de los recursos humanos

y materiales necesarios para realizarla, entre otras cosas. Este fue un factor crucial para la creación y la resolución del proyecto. También para los integrantes de Vulcanizadora Producciones han sido determinantes las condiciones económicas y políticas de creación. No es casualidad que en las producciones teatrales que vemos en Xalapa, la economía de recursos escénicos sea un elemento determinante. La escasez de apoyos económicos a la creación artística grupal invita a utilizar únicamente lo que resulte imprescindible para la obra, aunque en el caso de esta obra se trata también de un elección estética. El campo[8] teatral puede ser observado como un espacio de luchas de poder entre las producciones que reciben abundantes cantidades de dinero y las que apenas cuentan con apoyos económicos y políticos, y tienen que resolver la financiación de forma privada. Entre estas producciones encontramos las llamadas producciones de teatro independiente. Tanto la película de Jodorowsky como la puesta en escena de Vulcanizadora Producciones han sido realizadas dentro del contexto socio-cultural del arte independiente en México.

Dimensión Cultural

La dimensión cultural me permitió comprender las concepciones que se tenían en los años 60 y las que se tienen en la actualidad de las relaciones de pareja heterosexual, la definición de los roles del hombre y de la mujer en ellas, tanto en al ámbito privado como en el público. Esto se relaciona con la creación artística por la posible correspondencia o diferenciación entre las concepciones culturales de los roles y la manera en que son representadas en el cine y el teatro. En mi opinión, muchas veces, la reacción pública en la recepción de una película o de una obra de teatro depende de lo amplia o lo estrecha que sea la brecha entre la concepción cultural de un tema y su forma de representación artística. En la medida en que la propuesta escénica y fílmica constate o contribuya a la manera de pensar de la sociedad que las va a observar, serán recibidas con mayor o menor aceptación. Para el caso *Fando y Lis*, la película, la reacción del público en su estreno fue estrepitosa, la película fue negativamente criticada y censurada, sin olvidar las agresiones recibidas por su creador. En el caso de la propuesta de Vulcanizadora Producciones, la reacción fue

[8] Pierre Bourdieu también ha desarrollado el concepto de campo para estudiar las relaciones de poder y capital dentro de ámbitos particulares y la relación entre estos.

favorable, y pudo celebrar un año de funciones. Las razones que originaron las distintas reacciones se encuentran en esta dimensión de la cultura y de las transformaciones en las concepciones de las relaciones de género y el uso de la violencia en escena, tanto simbólica como real a lo largo del tiempo.

Dimensión teatral y fílmica

En la dimensión teatral investigué las concepciones que tienen sobre el teatro y su relación con la sociedad tanto Arrabal, Jodorowsky así como los miembros de Vulcanizadora Producciones, para poder analizar las diferentes propuestas de *Fando y Lis* y resaltar sus coincidencias y divergencias. La forma en que conciben la violencia en escena y la práctica de lo real es determinante para comprender los trabajos artísticos analizados. El tipo de poéticas actorales que utilizaron para sus proyectos, la presencia o ausencia de un texto dramático seguido al pie de la letra, los recursos escénicos y elementos teatrales y/o fílmicos en que se apoyaron para la creación. El texto dramático es un elemento importante del análisis porque es donde se plantea el discurso a partir del cual Jodorowsky y Vulcanizadora Producciones elaboran su propuesta, además de que en sí mismo es un excelente material para el análisis de las relaciones de género en la literatura dramática. Dentro de la dimensión de lo teatral considero fundamental plantear cómo se ha transformado la concepción del sujeto artístico de la modernidad a la posmodernidad principalmente en lo que se refiere a la expresión de la estética relacional definida por Nicolas Bourriaud:

> Cada artista cuyo trabajo se relaciona con la estética relacional posee un universo de formas, una problemática y una trayectoria que le pertenecen totalmente: ningún estilo, ninguna temática o iconografía los relaciona directamente. Lo que comparten es mucho más determinante, lo que significa actuar en el seno del mismo horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones humanas. Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos. (Bourriaud, 2008: 51).

Tanto la propuesta de Jodorowsky en los efímeros pánicos como la propuesta de Vulcanizadora Producciones de *Fando y Lis*, tienen como característica común trascender la división público - artista para integrar a los espectadores en las actos escénicos.

Justificación, pertinencia y viabilidad

Este proyecto se define como un estudio cultural porque busca tener las características de dicha disciplina, esto es, otorgar un enfoque teórico y analítico de lo social que articule distintas perspectivas disciplinarias desde las cuales se conformen nuevas comunidades interpretativas y nuevas formas de significación, en relación al objeto de estudio (Valenzuela 2003, 25). Esta investigación propone analizar el objeto de estudio como un ámbito de expresión y de articulación de los procesos sociales y artísticos; destacando cómo en un mismo objeto de estudio coexisten los aspectos culturales, artísticos, históricos, sociales, ideológicos, lingüísticos, simbólicos y de las relaciones de género y de poder. Con el resultado de la investigación quiero ofrecer un análisis que articule críticamente diferentes dominios de la vida y defender los espacios intersticiales entre ellos como lugares de resignificación. Esta labor requiere indagar cómo la expresión artística se relaciona con la expresión cotidiana del uso de la violencia en las relaciones de género. Para lograrlo es necesario interpretar la obra de arte como ámbito identitario donde adquieren relevancia los intersticios, desde los cuales es posible elaborar estrategias particulares y comunitarias de identificación y de pertenencia, pues desde estas estrategias es que se definen nuevos ámbitos identitarios y nuevos procesos de producción de lo social y de lo artístico.

A lo largo del proceso se tomaron en cuenta aspectos como la diversidad de género que es una categoría sociocultural de comparación (además de un sistema de reconocimiento de contenidos culturales y costumbres propias de un grupo social), la diferencia (entendida como un proceso de enunciación de una cultura, por medio del que deviene conocible y adecuada a la creación de sistemas de identificación cultural); y también la conformación de sistemas de significación, mediante los cuales las personas atribuyen sus sentidos y significados, acción que también incluye la (re)producción de prejuicios y estereotipos (Valenzuela 2003, 24). La razón de querer destacar la posibilidad

de transformación de los sistemas de significación responde a la necesidad de abogar por la construcción social de una mirada crítica frente a las relaciones humanas en general y de género en particular que trascienda la mirada estereotipadora del deber ser social como hombre o mujer, de lo llamado *masculino* y *femenino* y las atribuciones sociales otorgadas a esas condiciones del sujeto social y artístico. También señalar que

la cosa no mejora si ahora por defender el respeto a la mujer, se cae en el abuso y desprestigio sin cuidado de los hombres como categoría genérica. Yo no soy feminista ni masculinista, si tengo que apegarme a una etiqueta "-ista" será únicamente la de humanista.

Encuentro otra justificación para el estudio de la violencia simbólica en la escenificación teatral en el planteamiento de Homi K. Bhabba, quien destaca la importancia de analizar la estructura misma de las representaciones simbólicas y conocer más allá del contenido del símbolo o su función social, la estructura de la simbolización (Bhabha, 2002: 56). Conocer la estructura de la simbolización nos permitirá desentrañar los procedimientos por medio de los cuales juzgamos las acciones de una mujer o de un hombre en función de su condición de género. Dentro de la teoría de Bhabba encontramos los términos *hibridaciones dominadas* e *hibridaciones de resistencia* para hacer referencia lingüística a lo que el llama “la metonimia de la presencia”. La metonimia es una figura retórica que permite nombrar una cosa al sustituirla por uno de sus atributos. Se produce una metonimia de la presencia al ver a un hombre o una mujer y juzgarlos por el rol que se espera que cumplirán socialmente. Este proceso se inscribe a su vez en un entramado de relaciones de poder que responden a la normativa social de género. La razón por la que son llamadas *hibridaciones* se debe a que las significaciones responden al relativismo cultural del que es portadora la persona. El relativismo cultural contiene intersticios culturales desde los que es posible plantear nuevas significaciones y trascender las diferenciaciones binarias del tipo masculino-femenino, privado-público, pasado-presente, lo psíquico y lo social y reconocer los complejos entrelazamientos que ocurren en estos espacios intersticiales, que son las fronteras porosas de los cruces de la cultura (Valenzuela 2003, 51). A partir de estas definiciones, Ileana Diéguez Caballero ha elaborado una tesis de estudio de la hibridez en las artes escénicas a su vez vinculada con la idea de liminalidad desarrollada por Victor Turner. Su estudio resulta relevante dado el contexto de carácter híbrido de la cultura en

México, donde se han encontrado personas de muy distintos orígenes, sujetos híbridos que generan culturas artísticas híbridas. Éstas se caracterizan por la posibilidad de encontrar en ellas influencias tanto de la realidad moderna, posmoderna y premoderna. Como mencionaba anteriormente, es Néstor García Canclini uno de los teóricos que ha trabajado la idea de las culturas híbridas para el contexto latinoamericano y las relaciones de poder que las caracterizan (también Homi K. Bhabha). Son precisamente los estudios culturales los que permiten reposicionarse en los distintos intersticios desde los cuales es posible agudizar las miradas críticas sobre nuestras sociedades. Como propone Fredick Jameson, considerarlas como una nueva trama de códigos que nos permiten interpretar los fenómenos sociales, destacando el papel de la cultura y de las representaciones colectivas en las relaciones sociales (Valenzuela 2003, 25).

Para la justificación de la investigación retomo también la tesis postcolonialista de Homi K. Bhabha[9] (2007: 39-51), según la cual la investigación humanística debe identificar la naturaleza de la relación entre conocimiento y política o cuestiones políticas y culturales en los contextos específicos de su estudio (en este caso el ámbito artístico), entendiendo que en el discurso cultural y en el intercambio dentro de una cultura lo que comúnmente circula no son "las verdades" sino sus representaciones. Esto es muy claro en la creación artística, que entendida como práctica de creación y representación de ideas, emociones y creencias, ofrece nuevas formas a las significaciones subjetivas de lo real. Propongo que se trate de construir un diálogo consciente entre las representaciones externas y colectivas de nuestras realidades sociales y nuestras propias representaciones subjetivas. De manera que a la hora de proponer una nueva representación de un obra, por ejemplo de *Fando y Lis*, habría que hacer una análisis de cuál es nuestra concepción personal de las relaciones de género y cuál es la concepción cultural colectiva en el contexto concreto donde se presentará la propuesta, para así poder asumir una postura frente al tema que se enlace con la realidad vivida. Al sistematizar esas representaciones artísticas y conocer cómo están conformados los imaginarios de nuestras realidades, podremos avanzar en el entendimiento sobre nuestros mecanismos de representación, interpretación y sobre todo de comprensión

[9] Bhabha en su libro *El lugar de la cultura* dedica el primer capítulo titulado *El compromiso con la cultura* a reflexionar en torno a la relación entre el conocimiento y el activismo político.

de cómo nos juzgamos personal y colectivamente.

A su vez esta investigación se enmarca en la forma del discurso postmoderno, no porque el objeto en estudio sea postmodernista en sí necesariamente, sino porque busca cumplir algunas de las características del pensamiento y de la estética postmodernista. Como la construcción del discurso acentuando los elementos de crisis y desencanto de la modernidad. Presentándose así como un discurso de ruptura frente a las certezas de la modernidad y sus promesas de continuidad, desarrollo, perspectiva histórica, sujetos del cambio social, vanguardias artísticas y sociedades estructuradas. Los discursos posmodernistas son a su vez construcciones polisémicas (Valenzuela 2003, 18-19), como lo son el texto dramático, la película y la puesta en escena de nombre *Fando y Lis*. La legitimidad de los saberes se conforma desde la búsqueda de la generación de ideas y de nuevos enunciados.

Finalmente quisiera añadir otro porqué para justificar el estudio de la violencia simbólica en escena, retomando a Pierre Bourdieu cuando habla de los sistemas simbólicos como sistemas de dominación, que funcionan como operadores de una integración cognoscitiva que promueven la integración de un orden arbitrario. Aceptando que los sistemas simbólicos son productos sociales y en tanto, producto de los sujetos sociales, podemos observar cómo no se limitan a reflejar las relaciones sociales sino también a construirlas, por lo que es en parte posible modificar y transformar al mundo a partir de la transformación de sus representaciones (Bourdieu y Wacquant 1992, 22). La literatura dramática, el cine y el teatro nos ofrecen representaciones humanas desde la interpretación de los creadores a modo de espejo social que nos permite reevaluar nuestras condiciones humanas y transformarlas si lo deseamos.

La viabilidad de este trabajo dependió de la recolección y análisis de información sobre el texto dramático original y de la primera puesta en escena de la obra, realizada en la Ciudad de México en el año 1961 y su posterior reestreno en 1967 en la misma ciudad, dirigidas ambas por Jodorowsky, e interpretada la segunda por los protagonistas de la película, Diana Mariscal y Sergio Kleiner (García: 2008). También dependió de la recolección y análisis de información sobre la película homónima de Jodorowsky, escasa debo decir, y de la recolección de información acerca del cine en mexicano de las década

de los 60, un poco más abundante, pero con pocas referencias a la ópera prima de Jodorowsky. Pues es importante señalar que *Fando y Lis* como largometraje ha disfrutado de una revaloración positiva a lo largo de estas décadas, ya que al menos en la prensa de la época de su estreno, la película no fue nada elogiada, al contrario. También fue necesaria la recolección de información de la puesta en escena *Fando y Lis* del grupo Vulcanizadora Producciones.

Elementos teóricos para la reflexión

La violencia en la estética del arte

El concepto de violencia en la estética del arte ha recibido diferentes significaciones de acuerdo a la época histórica y la cultura en que es definido. Por tanto, nos encontramos con un aspecto del arte de significado polivalente, esta es una de las razones por las que resulta más fácil describirla que conceptualizarla. La reacción fácil a esta dificultad que caracteriza el concepto de violencia en la actualidad es la de homogeneizar su significado contribuyendo a su neutralización y al vacío de su significado e impacto (Eder 1995, 12). Existe en nuestros tiempos un consumo de esta pasión destructora característica del ser humano, principalmente a través de los medios de comunicación masiva, como la televisión y el cine. En ese sentido uno de los signos característicos de la época es la atracción voyeurista por el sadismo. La presencia de una saturación de imágenes de actos de violencia en los medios de comunicación visuales tiene un doble efecto, por un lado ofrece la parte informativa de los acontecimientos bélicos y conflictivos de nuestras sociedades, y por otro lado y de forma paralela produce un efecto de vacunación y adormecimiento al acostumbrarnos a ver escenas de imposición y transgresión física y verbal entre las personas (Eder 1995, 11). La diferencia de ver un acto violento en la pantalla o en la escena teatral se encuentra en la presencia de lo real material, la co-presencia física, que se funda en la conciencia del cuerpo y las consecuencias que tiene para las creación escénica aceptar su centralidad (Sánchez, 2007: 17), así como el carácter convivial que contiene el acontecimiento teatral (Dubatti 2008: 27). En dicho acontecimiento el espectador tiene conciencia de que lo que se le presenta está sucediendo a unos metros de él, aunque esté enmarcado en el discurso de una ficción. Mientras que la pantalla produce un efecto de

distorsión de la realidad que aleja el acto de violencia de quien lo presencia mediatizado. El teatro tiene como función inherente acercar a las personas por su presencia común en un espacio delimitado para el acontecimiento teatral. Aún así puede suceder que la violencia ocurrida en la ficción sea percibida como ficción únicamente, aún así el espectador tiene la certeza de que sucedió y eso es un punto determinante para que comience a reflexionar sobre su uso. La historia cultural de la violencia es una expresión física y psicológica, que se encuentra dentro de los mitos de lo sagrado y la transgresión, por su carácter vital y su significado polivalente (Eder 1995, 12). La violencia es también una emoción, o un conjunto de emociones. Generalmente en las categorías estéticas encontramos que la violencia está adjetivada por lo grotesco, lo feo y lo trágico. No existen o al menos no pude encontrar para esta investigación, análisis sistemáticos de la relación violencia-arte, pero sí sobre la fealdad y lo grotesto realizados por Umberto Eco y Mijail Bajtín, por mencionar algunos autores relevantes para este tema. Pero para el caso de la violencia en el arte escénico no parece haber trabajos teóricos de esa profundidad y relevancia. Frente a esta falta de estudio organizado del uso de la violencia en el arte, encontramos que existe una abundante iconografía catalogada como violenta. Para el caso de las artes plásticas, el contenido o sustancia violenta viene dada por el color, la forma, el espacio y otros elementos de su expresividad. No pertenece a un género estilístico determinado sino al creador, la obra y al receptor de todos los tiempos (Eder 1995, 13). En el caso del teatro existen otros instrumentos de creación, dentro de los que destaca el ser humano en toda su potencialidad expresiva, en ella la violencia tiene un lugar imprescindible para generar explícita o simbólicamente el conflicto, que es el núcleo de la representación teatral. En términos de Artaud: “O concentramos todas las artes en una actitud y una necesidad centrales, encontrando una analogía entre un gesto hecho en la pintura o en el teatro, y un gesto hecho por la lava en el desastre de un volcán, o debemos dejar de pintar de representar, de escribir y de hacer cualquier cosa.” (Artaud, 1971: 3) Ejemplo claro de esto es el concepto de crueldad en el planteamiento teatral desarrollado por Artaud y que recoge toda una postura filosófica de la vida como sufrimiento y sublimación del mismo a través de actos de dominación y provocación de dolor a otros, como demostración de poder que alivia la angustia que siente el hombre ante su debilidad (Dumoulié, 1996: 26); esta

perspectiva de la crueldad artaudina desemboca también en una visión del teatro como medio para provocar un sacudimiento del público, una ruptura de concepciones y la suversión radical del orden establecido.

La violencia simbólica

El concepto central de esta investigación es el de violencia simbólica, que perteneciente a la teoría sociológica de Pierre Bourdieu y es ampliamente desarrollado en el libro *La dominación masculina* (2000). Este concepto permite analizar las relaciones de género como relaciones de dominación e identificar en ellas una relación de complicidad tácita entre los sujetos. Esa característica de complicidad de la relación es la que me interesa hacer explícita. Considero que en la obra *Fando y Lis* es posible analizar este fenómeno, porque entre los personajes protagónicos hay un relevo continuo entre las posiciones de dominado y dominante. Esto permite además evidenciar que esas posiciones no son inamovibles y absolutas para quien las ocupa sino que dependiendo del carácter de la relación interpersonal se podrá ocupar una posición u otra y que es posible plantearse la complicidad, la aceptación de ser dominado o la subversión de esa posición. Como investigadora, busco trascender la imagen de la mujer victimizada dentro de la relación de pareja, para otorgarle toda la responsabilidad que ella tiene de su condición, enunciando las limitaciones y posibilidades de transformarla. Tampoco tengo interés en reforzar la imagen del hombre como victimario y también le otorgo toda la responsabilidad de serlo o no.

El teatro es un camino simbólico de la comunicación en el que se integran distintos lenguajes: verbal, corporal, material, sonoro, visual, etc. Es un medio a través del cual es posible la lectura del ejercicio de la violencia simbólica. Esta puede ser observada en las formas concretas en que es representado el cuerpo, la voz de ese cuerpo, sus movimientos, los sentimientos y pensamientos que le dan forma y expresión verbal, física y emocional, ya sea el de un hombre o el de una mujer y especialmente para este estudio, puede ser observada la interacción de los sujetos.

En el caso específico de la obra *Fando y Lis* de Fernando Arrabal, la relación de dominación establecida entre los personajes de Fando y de Lis es de carácter consciente e inconsciente, es decir, sólo en algunos momentos ellos se dan cuenta de que ocupan las

posiciones de dominante o dominado. Bourdieu plantea la violencia simbólica como operativamente invisible, pero no la imposibilidad de hacer visible bajo un análisis, ¿si no para qué el concepto?. En el caso de esta obra, existe una alternancia entre la violencia explícita física y la violencia simbólica en la relación entre Fando y Lis. La violencia simbólica es perceptible al analizar la concepción que el autor plantea del rol de la mujer y su forma de representarla[10], la violencia explícita física y verbal creo que es un elemento pensado como característico de la relación de pareja que quiere ofrecer a través de los personajes. A través de la representación de la mujer en el personaje de Lis es posible reconocer las coincidencias que Bourdieu atribuye a la visión androcéntrica en la representación de la relación de género heterosexual, donde además es posible demostrar la relatividad de la posición de dominante o dominado en una relación de pareja, y también permite hacer una lectura del placer y del dolor que experimentan los personajes en ese juego de dominación que establecen, en el que placer y dolor son también una elección dentro de la dialéctica de las emociones.

¿Es la dominación una condición de las relaciones humanas? A partir de Bourdieu inferimos que sí, que en cualquier tipo de relación interpersonal se establece una relación de dominación que opera de forma aparentemente autónoma. “La fuerza simbólica es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física; pero esta magia sólo opera apoyándose en unas disposiciones registradas, a la manera de unos resortes, en lo más profundo de los cuerpos.” (Bourdieu 2000, 54). Este conjunto de disposiciones registradas o adquiridas que son su definición del habitus, son resultado del proceso de socialización en el que estamos insertos como individuos socializados.

Una pregunta que me surge en relación a la dominación es ¿se puede generalizar acerca del deseo de las personas de liberarse de las distintas formas de la dominación o existen la comodidad y el disfrute de ser dominado? En la relación que sostienen *Fando* y *Lis*, pareciera que sí, que hay placer en el dolor de ser sufrido y de ser quien hace sufrir.

10 El autor seguramente no estaba pensando en el concepto de violencia simbólica porque su finalidad no fue crear la obra para ejemplificar un concepto, pero sí puede identificarse un elemento que es la visión androcéntrica del autor del texto, que es por lo demás, el principio en el que se sustenta el concepto de Bourdieu.

Para contestar esta pregunta es posible apoyarse en la característica que Bourdieu otorga a las relaciones en las que se ejerce la violencia simbólica, según la cual, ésta se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo y la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma interiorizada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural.

> Así pues, sólo es posible imaginar esta forma especial de dominación a condición de superar la alternativa de la coacción (por unas fuerzas) y del consentimiento (a unas razones), de la coerción mecánica y de la sumisión voluntaria, libre y deliberada, prácticamente calculada. El efecto de la dominación simbólica (trátese de etnia, de sexo, de cultura, de lengua, etc.) no se produce en la lógica pura de las conciencias conocedoras, sino a través de los esquemas de percepción, de apreciación y de acción que constituyen los hábitos y que sustentan antes que las decisiones de la conciencia y de los controles de la voluntad, una relación de conocimiento profundamente oscura para ella misma. (Bourdieu 2000, 54).

La voluntad es maleable. Pero parece ser que la toma de conciencia no es suficiente para que cambie la voluntad de ser o no dominado en una relación humana por razones de género. Es ilusorio creer que la violencia simbólica puede vencerse exclusivamente con las armas de la conciencia y de la voluntad, la verdad es que los efectos y las condiciones de su eficacia están duraderamente inscritos en lo más íntimo de los cuerpos bajo forma de disposiciones (Bourdieu 2000, 55).

¿Qué tan factible es entonces intervenir críticamente en este mecanismo que parece una serpiente que se muerde la cola? *Fando y Lis* de Vulcanizadora Producciones presenta una hiperbolización escénica de la violencia física y verbal en una relación de género. En una entrevista el actor que (re)presentaba[11] a Fando, me comentó que su intención actoral era mostrarse haciendo cosas que provocaran en el espectador la pregunta ¿por qué te haces

[11] Para el caso de la propuesta de Vulcanizadora Producciones, pongo entre paréntesis (re) presentado para enfatizar la postura creativa de los ejecutantes quienes no hablan en entrevista de representar personajes sino, en el caso del actor Emrique Vázquez Burgos, de ser Fando. Pero puesto que yo manejo el concepto de representación a lo largo de todo el trabajo, pienso que resulta más coherente escribirlo así).

esto? Su intención fue que el espectador se cuestionara acerca del dolor o sufrimiento que se estuviera experimentando en escena.

El concepto de violencia simbólica de Bourdieu, se conecta con el concepto de redes imaginarias del poder político planteado por Roger Bartra, en lo que se refiere a las ideas que ofrece este autor sobre lo marginal en las redes imaginarias del conocimiento del mundo. El nexo entre estos dos planteamientos teóricos se encuentra en el carácter operativo invisible de las concepciones de los roles sociales y de la percepción que se tiene de ellos como normales o anormales.

> Y siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento. (Bourdieu 2000, 11-12).

El concepto de redes imaginarias del poder político desarrollado por Roger Bartra plantea, entre otras cosas, que las redes imaginarias a través de las que concebimos el mundo son un medio de legitimación de la diferencia, la división y la dominación (1996: 30). Este concepto permite comprender cómo son concebidas las relaciones humanas como normales o anormales, e interpretar en función de esto la relación de Fando y Lis como una representación de la relación marginal heterosexual en la que la violencia es el motor de la interacción de la pareja. Bartra explica, inspirado en Foucault, al respecto de lo normal y lo anormal, que la misma sociedad moderna es la que crea, provoca, estimula y reprime permanentemente ciertas áreas de la sociedad llamadas marginales o anormales (Bartra 1996, 262). Estas áreas de la sociedad tanto a nivel imaginario como real son vistas como una expresión oculta de instintos naturales desviados e incontrolados (Bartra 1996, 263). El uso de la violencia, el disfrute del dolor, el gozo en el sufrimiento son temas tratados socialmente como aspectos marginales de la convivencia humana, como desviaciones de la conducta que niegan la disposición psíquica y física del ser humano a vivir en la relación dialéctica de la pulsión de vida y la pulsión de muerte freudianas. Mi intención con esta

investigación no es contribuir a la legitimación del uso de la violencia y la provocación de dolor entre los seres humanos: más bien, quisiera contribuir al conocimiento de las zonas de la conducta humana marginadas por la ideología dominante. Los comportamientos marginales cumplen la función de legitimar lo que es considerado normal y adecuado en la cultura del capitalismo patriarcal occidental. Es pertinente para esta investigación evidenciar que, como afirma Bartra, lo que reflejan estos comportamientos llamados desviados (operantes como fenómenos disfuncionales) son los profundos antagonismos sociales (Bartra 1996, 268).

Performatividad de género

La teoría de las relaciones de género me permitió abordar el análisis del cuerpo como base de la construcción social de la idea del género del hombre, de la mujer y de su interrelación. Judith Butler plantea el concepto de la performatividad de género, que me parece que es el más adecuado para analizar el rol del hombre y la mujer en la relación de *Fando y Lis*. El siguiente planteamiento relaciona la creación artística con la idea de género: "Considerese que el género, por ejemplo, es un *estilo corporal*, un "acto", por así llamarlo, que es a la vez intencional y performativo (donde *performativo* sugiere una construcción contingente y dramática del significado)" (Butler 2001, 170). La palabra contingente nos indica que la construcción del significado de un cuerpo se hace en un proceso de resistencias, que no es un proceso totalmente libre de elección sino que se hace enfrentando normativas sociales. Así mismo la construcción de la imagen de la mujer en el teatro, la literatura y el cine es resultado de la negociación con los roles establecidos para el hombre y la mujer.

Fando y Lis nos ofrece una lectura de género sumamente rica por distintas razones, una de ellas es que esta relación está enmarcada en un mundo imaginario creado por la ficción que ofrece el autor para dibujar estos personajes. Entre las representaciones de este mundo creado y las representaciones reales del hombre y la mujer en la sociedad pueden encontrarse relaciones que concuerdan con la presencia del cuerpo como un práctica significante dentro de un campo cultural con jerarquía de géneros y heterosexualidad obligatoria (Butler 2001, 170). Otra de las razones es que nos ofrece la posibilidad de leer

la relación de género como acto de dominación y observar cómo las posiciones de dominación son variables a lo largo de la trama y evaluar cómo al final de la misma es presentado el cuerpo sexuado muerto de Lis como anulación de su género. “Como no hay una “esencia” que el género exprese o exteriorice ni un ideal objetivo al que aspire, y ya que el género no es un hecho, los diversos actos de género crean la idea de género, y sin esos actos no habría ningún género” (Butler 2001, 171). Esta idea me permite justificar al afirmación que hago al decir que al matar Fando a Lis, está matando a la idea de mujer como obstáculo de su vida. Las acciones de agresión adquieren el valor de estar afirmando o negando la condición de género y las condiciones de vida de un ser humano.

Otros apoyos teóricos menos centrales en la investigación

La **teoría psicoanalítica** desde la perspectiva de María S. Steen me permitió entender la relación entre el *eros* y el *tanathos*. La pulsión de vida y la pulsión de muerte como aspecto inherente al comportamiento humano y su manifestación artística. La perspectiva psicoanalítica permite racionalizar las emociones de miedo que producen en la persona las acciones e imágenes violentas, y la razón de producirlas como sujetos creadores artísticos. Por un lado es posible analizar *Fando y Lis* como resultado creativo de Arrabal en el que se hacen manifiestas algunas características psiconalíticas de la biografía del autor, como la relación con la madre y la relación con el padre, que son relevantes para el análisis de su obra por que sus relaciones familiares se encuentran en la anormalidad social, por el carácter disfuncional de su familia.

Por otro lado, es **el humor** uno de los elementos más analizados en la obra de Arrabal desde la teoría psicoanalítica como recurso estilístico, “[...] el humor se manifiesta al querer el sujeto evitar una emoción que no le proporciona una satisfacción, o que amenaza su estabilidad psíquica.” (Steen 1998, 17) Este principio freudiano se relaciona con las formas en que Georges Roque analiza la violencia desde la estética del arte.

La **historia del arte**, como perspectiva estética permite analizar como ha sido percibida la violencia en las obras artísticas. Desde el punto de vista de la recepción, se consideran violentas las imágenes que no podemos entender y por ello construimos marcos teóricos de referencia que nos permitan deshacernos de la sensación de violencia (Roque

1995, 19). En la historia del arte existen diversos ejemplos de obras que han sido catalogadas como violentas por la resistencia que ofrecen a ser comprendidas. Cuando lo que sucede es que las obras no siempre son violentas por sí mismas, sino que es el espectador el que proyecta sobre la obra un sentimiento de malestar, inconformidad, confrontación o rechazo (Roque 1995, 20). En el caso de *Fando y Lis*, la violencia sí es un instrumento de expresión artística explícito en muchos momentos de la obra escrita, fílmica y teatral mientras que la violencia simbólica es la que caracteriza otros aspectos de la obra que aparentemente no son violentos en la forma pero que en el trasfondo del contenido sí ofrecen elementos de legitimación de la discriminación y la negación de la diferencia. Otro aspecto relevante para el análisis interrelacionado de las tres representaciones de *Fando y Lis* que analizaré es el carácter disruptivo de la obra de arte frente a la tradición artística como característica de la violencia en el arte, "[...] parece violenta toda obra cuyo advenimiento constituye una ruptura con respecto a la tradición artística [...] el advenimiento de la modernidad constituye una forma de violencia (entendida como subversión) con respecto a la tradición académica del arte." (Roque 1995, 20). La intención de introducir un cambio en las formas artísticas producidas en un momento dado supone un acto de violencia aunque no sea por medio de actos de violencia, porque es una oposición al orden establecido, "[...] las obras de ruptura se oponen a la forma de violencia que ejerce cada sistema, sea artístico o político, para impedir los cambios y mantenerse." (Roque 1995, 22). En la estética del s. XIX el pintor tenía la función de embellecer las cosas que pintaba por ello la presentación artística con mayor fidelidad a la realidad, que es fea en muchas expresiones, y la alusión a otras dimensiones de la percepción humana como la onírica, representó una ruptura y una provocación violenta de las vanguardias artísticas y la modernidad. Otro elemento ideológico que determina la interpretación de lo violento es el carácter civilizatorio de los grandes relatos del progreso humano que atribuyen lo violento, feo o agresivo a la categoría de lo salvaje (Roque 1995, 28). Si bien no realizaré un análisis semiótico de *Fando y Lis*, es conveniente mencionar que en el teatro, como en la pintura, existe un nivel plástico y un nivel icónico de la obra de arte, pero además existen otros niveles sígnicos como el verbal y el corporal que en las diferentes culturas responden a codificaciones de lo aceptado y lo rechazado y estigmatizado, como el tratamiento público

de la sexualidad y de los roles del hombre y la mujer. La característica específica de la violencia en el arte es que se distingue de la violencia real porque puede percibirse en el signo artístico. No siempre se trata de la violencia real que atenta a la integridad de la imagen del cuerpo, pero en *Fando y Lis*, sí encontramos estas dos formas de violencia.

La propuesta pánica[12] plantea la diferenciación en el tratamiento artístico de la violencia de la siguiente manera: "Para diferenciar más claramente estas actitudes, veamos el problema de la expresión de la *violencia*. [...], el abstracto recreará por medio de colores, líneas y volúmenes este sentimiento. En cambio el concreto rasgará la tela o aplastará un mecanismo identificable no figurando la violencia sino dejando las huellas de un acto real." (Jodorowsky 1965, 12). La creación pánica busca expresarse por medios que superen la figuración y la abstracción que integren en su mundo teatral todos los materiales y actos que anteriormente no eran considerados teatrales. (Jodorowsky 1965, 12). Esto se relaciona con la perspectiva definida anteriormente de que los cambios en las formas artísticas establecidas suponen un acto de violencia, de violentación del sistema operante. El movimiento pánico plantea toda una serie de preceptos que se oponen a las concepciones más conservadoras y limitantes del arte teatral. Destacando el valor del cuerpo, de la acción, de la no figuración, de lo efímero del teatro y su cercanía con lo real como espacio para transgredir. Este es un cambio paradigmático en la forma de hacer arte teatral[13] y en el caso de Jodorowsky cinematográfico también, que buscar presentar la interrelación caótica de las múltiples dimensiones de percepción y realidad humana. Que si bien no es único en la historia del teatro, sí supuso una transgresión relevante al menos en el ámbito artístico de los años 60 en la Ciudad de México y podemos rastrear su influencia hasta la actualidad.

Por otra parte, la **estética relacional** nos permite comprender los cambios en las intenciones de la creación artística de la modernidad a la posmodernidad. Nicolas Bourriaud define el arte relacional de la siguiente manera: "La posibilidad de un arte relacional - un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y

[12] El Teatro Pánico es una perspectiva teatral y artística impulsada por Fernando Arrabal, Alexandro Jodorowsky y Roland Topor, fundamentada en el *Manifiesto Pánico* en París, en 1962. (En este escrito aparece descrita más ampliamente en el capítulo 2: De Arrabal a Jodorowsky).
[13] Al igual que otros: surrealismo, dadaísmo, etc.

privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno." (Bourriaud, 2008: 13). La formalización de las relaciones conviviales ha sido un esfuerzo constante e histórico desde los años sesenta. Si bien en aquella época se privilegiaban las relaciones internas del mundo artístico, a la par del surgimiento de la teoría de la posmodernidad se produce una transición que privilegia la externalidad de las relaciones en el contexto de una cultura ecléctica en la que el trabajo artístico se opone y resiste a la sociedad del espectáculo (Bourriaud Bishop 2006, 163). La hipótesis de este tipo de estética es que el espacio o lugar del trabajo artístico es la esfera de las relaciones humanas. La obra de arte se sitúa en ella para favorecer el acercamiento entre las personas al crear territorios micro relacionales que favorezcan la interacción humana. Si el modernismo se caracterizaba por su actitud de oposición a ciertos aspectos sociales, en los años noventa se busca la negociación, la relación y la coexistencia, tratando de producir los cambios al construir espacios concretos de relación y asumir la concretud de la acción de cambio en el presente. Los manifiestos de bienestar futuro son desechados para asumir la responsabilidad y compromiso del acto, en el presente. Además el artista se presenta como igual en jerarquía a los espectadores, ya no como una superioridad divinizada, lo que permite un mayor acercamiento entre el artista y el público (Bourriaud en Bishop 2006, 168). La función poética, que consiste en reconstruir mundos de subjetivación, resulta hoy insuficiente si no facilita superar el barbarismo social. El arte como relación se opone al arte como objeto de contemplación por que éste último es de carácter estático, cerrado y pretende la perfección. Mientras que el arte relacional se caracteriza por se interactivo y abierto en el proceso de creación e interacción humana (Bourriaud en Bishop 2006, 170). *Fando y Lis* de Vulcanizadora Producciones se inscribe en este tipo de estética que busca acercar y enfrentar a las personas, situarlas en un espacio de acción artística íntimo e invitarlas a dialogar sobre el tema que presentan en la ficción y sus relaciones con lo real. Me atrevo a añadir que las instenciones de Jodorowsky también tenian como objetivo hacer que los espectadores se movieran, al menos de la silla, a lo mejor no para establecer el diálogo con ellos al modo en que lo hicieron los de Vulcanizadora, pero sí para sacudir la actitud burguesa (*épater le bourgeois* [14]*).*

[14] La expresión *épater le bourgeois*, que aparece en Francia a mediados del siglo XIX dentro de la atmósfera

Para el análisis del **concepto de lo real en escena** me apoyé en la teatrología, concretamente en el estudio de José A. Sánchez sobre el tema. En la actualidad se ha producido un retorno a lo real que no es un retorno al realismo y que reconoce al cuerpo como medio ineludible de relación con lo real (Sánchez 2007, 16). "«La irrupción de lo real» se produce sobre todo a raíz de la consciencia del cuerpo y de las consecuencias que para la creación escénica tuvo la aceptación de su centralidad." (Sánchez 2007, 17). El teatro pánico ofrecía una nueva concepción del cuerpo en escena, la primera representación teatral de *Fando y Lis,* en la que actuaba Jodorowsky, seguramente correspondía a la estética definida por Arrabal, Jodorowsky y Topor como fundadores del movimiento pánico, ya que sus creaciones son paralelas. Ellos buscaban la libre expresión del ser humano y la liberación de las ataduras sociales,. Por otro lado no hay que perder de vista que *Fando y Lis* de Arrabal es una obra textual, en la que la palabra es el medio principal por el que se conducen los personajes. En la película de Jodorowsky, la palabra sigue siendo un elemento importante aunque se combina con una gran cantidad de imágenes y efectos visuales y sonoros. En la propuesta de Vulcanizadora Producciones el cuerpo ocupa un lugar central, más que la palabra. Es el anclaje con lo real, pues tras la función los actores portan el mismo cuerpo que accionaba en la ficción y con él se relacionan con el público.

Según Sánchez, cualquier tentativa de recuperación de lo real pasa por la afirmación del cuerpo. El cuerpo del actor constituye el límite de la representación: el actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo. También constituye el límite de la creencia por parte del espectador, que puede *transportarse* imaginariamente a los lugares y situaciones que le propongan los actores, pero nunca podrá salir de su cuerpo. (Sánchez 2007, 309)

---

romántica, sirve de lema a una de las actitudes más características del arte moderno: el desprecio hacia la clase social que, en torno a 1830, comenzó a imponer su predominio [...]. El ulterior avance de la burguesía agudizó, entre los artistas postrománticos, la aversión hacia esa clase preponderante. Naturalistas y simbolistas, con Flaubert y Baudelaire a la cabeza de unos y de otros, escarnecen sin cesar al burgués mediocre y, más adelante, ya en pleno siglo XX, los vanguardistas de toda especie mantienen y corroboran la tradición [...]. (Sobejano, 2009: 4)

En este sentido, si bien se puede interpretar que la violencia ocurrida en escena será percibida dentro del marco de la ficción, paralelamente será interpretado que los cuerpos-objetos de violencia son los cuerpos que durante la obra y posteriormente se acercan a los espectadores e interactúan con ellos. Son cuerpos violentados que pueden ser percibidos como reales. Este elemento creo que es clave en esta propuesta que a través del cuerpo agredido física y verbalmente se presenta vulnerable a los espectadores y crea de esta manera un nexo con la conciencia del espectador de que lo que vio sucedió y probablemente suceda en otros planos de la realidad social.

La **teoría de análisis fílmico** fue un apoyo recurrido para comprender la realización técnica de la película *Fando y Lis*, aunque no es mi objetivo ofrecer un análisis de tales características pues considero más necesario analizar los elementos necesarios de la película como puesta en escena, parámetro que me permite dialogar con el texto dramático y la puesta en escena teatral de forma más equilibrada. Los autores fílmicos revisados fueron principalmente Jacques Aumont y Ramón Cardona. Para el análisis de la puesta en escena me basé en la lectura de la teoría del análisis del espectáculo de Patrice Pavis. El texto dramático de Fernando Arrabal fue analizado a partir del método del análisis teatral propuesto por José Luis García Barrientos.

Como apoyo teórico para relacionar las trayectorias artísticas de Fernando Arrabal, Alexandro Jodorowsky y Vulcanizadora Producciones, tomé de Jorge Dubatti la idea de **cartografía teatral y teatro comparado** "Es así que el TC[15] introduce los conceptos de territorialidad y supraterritorialidad. Se entiende por territorialidad la consideración del teatro en contextos geográficos-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta en otros contextos (de acuerdo a la fórmula X-Y)." (Dubatti, 2008: 15). Este planteamiento permite justificar la realización de un análisis entre elementos que desde otra perspectiva no serían fácil de relacionar.

Para el análisis de la puesta en escena en la versión fílmica en relación a la propuesta escénica de Vulcanizadora Producciones elegí el concepto de teatralidad porque considero que me permite encontrar semejanzas y diferencias interesantes entre estas dos

[15] Dubatti se refiere con TC a teatro comparado, a modo de abreviatura a lo largo de su libro acerca de la cartografía teatral.

versiones en formatos artísticos de lenguajes diferentes. La teatralidad es entendida para este trabajo como desde cómo opera en distintas formas representacionales, estructuradas en signos cuya codificación y descodificación dependen de la interacción entre creadores y receptores, o sea, en la capacidad de producir y combinar signos teatrales; así mismo, de otorgarles significado a partir del conocimiento de los códigos disciplinarios y culturales en donde surgen. Este último proceso exige un trabajo hermenéutico de interpretación, en el cual el contexto histórico y social adquieren un papel relevante (Adame 2005: 30-31). También desde la perspectiva cultural de la teatralidad desarrollada por Juan Villegas: La cultura comprendida como un conjunto de macrosistemas y microsistemas culturales relacionados entre sí permite pensar el teatro como un sistema, que es a su vez práctica y discurso cultural. Como discurso cultural el teatro es una narración construida por el sujeto emisor (Villegas, 2000: 40-46).

Palabras finales de esta introducción

Es posible identificar distintos metadiscursos a través de esta obra, en los signos visuales a los que hace referencia como los objetos o la vestimenta y en los signos verbales escritos. Hay referencia al movimiento de liberación sexual de los años sesenta, al teatro del absurdo, el teatro de la crueldad, al surrealismo, al sadomasoquismo, a la experimentación sonora, al psicoanálisis y en conjunto a la propia época en que fue escrita (finales de los años cincuenta) que se caracterizó por la concurrencia de distintos discursos de tipo crítico, que desembocarían en las revueltas de los años sesenta, especialmente del año 1968. Así como también hace referencia a la desconfianza en los llamados grandes relatos de la historia a través del signo de Tar, la tierra prometida a la que nunca se puede llegar, el estadio de progeso ideal del hombre que se vuelve continuamente inalcanzable. La representación fílmica del texto de Arrabal, ofrece un riquísimo material para analizar la yuxtaposición de planos de realidad que convergen y que subyacen a un instante de nuestra experiencia vivida

Considero que *Fando y Lis* responde a las necesidades de expresión existencial de los creadores en sus tres representaciones. Poéticamente representa una manera de amar y de odiar, de experimentar el mundo y de comunicarse con él. Representa una imposibilidad

de asumir la autonomía del ser humano frente a la colectividad y en relación a ella, de asumirse responsable del uso de la libertad y de la incapacidad de resolver la tensión del yo interno y el yo externo. La imposibilidad de resolver las tensiones personales es simbolizada en la relación que sostienen Fando y Lis quienes reflejan el uno en el otro su propio ser escindido. Esto es observable a través de su conducta por la manera en que se tratan, concretamente a través de la reproducción de patrones de dependencia y agresividad interpersonal e intrapersonal.

Se trata en los tres ejemplos de *Fando y Lis* de una poética del dolor, del sufrimiento, de la crueldad artaudiana y de los preceptos del Teatro Pánico. Estas creaciones nos enfrentan con el alejamiento interpersonal y la inmadurez emocional; para buscar conectar con nuestra sensibilidad, obligándonos a ser testigos del dolor. Es una forma artística de sensibilizarnos, de romper la frialdad del caparazón del éxito individual promulgado por los hábitos de vida generados a partir de los modos de producción que se sustentan en los hábitos consumistas. Frente a los grandes relatos de bienestar y felicidad, algunos artistas han optado y siguen optando hoy, por mostrarse vulnerables y crudos en sus textos, películas y puestas en escena, mostrando la violencia interna y externa que la falta de credibilidad en la sociedad les provoca, creadores entregados al acto poético de la complicidad artística, a la cercanía con el sufrimiento, en un mundo social de fragmentaciones de éxito y de dolor.

CAPÍTULO 1
CARTOGRAFÍA DE *FANDO Y LIS*

Justificación

Elegí realizar una cartografía de la obra *Fando y Lis*, para poder dar coherencia a las relaciones que se entretejen alrededor de esta obra artística y así resaltar bajo un criterio cualitativo y relacional, su relevancia histórica. Me parece importante enfatizar la amplitud y la universalidad con las que están planteadas las relaciones humanas en ella, y el eco que ello ha tenido, al atraer el interés de diferentes creadores para reinterpretarla, aún teniendo éstos procedencias muy disímiles.

Fando y Lis fue escrita por Fernando Arrabal en el año 1955, durante su primera estancia en París, estrenada mundialmente en la Ciudad de México en el año 1961 bajo la dirección de Alexandro Jodorowsky al poco tiempo de establecerse en México como su país de residencia, adaptada al cine también por Jodorowsky en 1967 y re-estrenada en teatro bajo su propia dirección por segunda vez en ese mismo año, además para esta investigación resulta relevante la propuesta que Vulcanizadora Producciones hizo de *Fando y Lis* en versión "superlibre", ésta fue presentada en Xalapa, Veracruz, México, durante el periodo 2007-2008 en varias cortas temporadas de fin de semana.

Dentro de la disciplina de análisis llamada Teatro Comparado, desarrollada por Jorge Dubatti, se encuentra el concepto cartografía, al que se refier de la siguiente forma:

> [...] La culminación del TC[16] es [...] la elaboración de una Cartografía Teatral[17], mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro. Debe quedar claro que el comparatismo surge cuando se problematiza la territorialidad, ya sea por vínculos topográficos (de pertenencia geográfica a tal ciudad, tal región, tal país, tal continente, de relocalización, traslado, viaje, exilio, etc.), de diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyecto en el tiempo), de sincronicidad (aspectos de historicidad en la simultaneidad), de superación de superación de la territorialidad (cuando la problematización de lo territorial concluye con un planteo supraterritorial). (Dubatti, 2008: 16)

[16] Abreviatura de teatro comparado en el texto original.
[17] (Nota al pie de Dubatti) Cartografía: del griego, *chartis*, mapa y *graphein*, escrito; disciplina que integra ciencia, técnica y arte, que trata de la representación de la Tierra sobre un mapa o representación cartográfica.

La cartografía como método de análisis y comprensión de la obra artística, permite incluir en el valor de la presencia de la obra, todas las relaciones geopolíticas, culturales e históricas de las que se nutre como elemento vivo. Para ejemplificar esto ofrezco a continuación una breve semblanza biográfica de los creadores arriba mencionados (que tiene su versión ampliada más adelante en el capítulo) que ejemplifica la manera aparentemente aleatoria en que se relacionan salvo por el vínculo nuclear de este escrito: *Fando y Lis.* Los datos biográficos son de suma importancia para comprender cómo se entretejen las relaciones sociales, las relaciones artísticas y el valor adquirido por una obra en función de los sujetos creadores que se encuentran tras ella o frente a ella.

Fernando Arrabal nace en Melilla por la residencia que allí cumple su padre, de profesión militar. Cuando éste es condenado por su preferencia republicana frente al Régimen franquista, Arrabal junto a su madre y hermanos se traslada al pueblo de la familia materna en el interior de la Península Ibérica. Éste es el primer viaje del autor, mismo que se ve reflejado en la obra, en el paraje desolado y las sensaciones que recrea a través de los personajes, el deseo de llegar y la incertidumbre del destino. Posteriormente Arrabal viajará a Madrid, ya adolescente y desde ahí conseguirá una beca estudiantil en París, a donde se tralada joven y donde vivirá hasta la fecha.

Por su lado, Alexandro Jodorowsky nace en Tocopilla, Chile y tras crecer, estudiar y explorar sus posibilidades artísticas en Santiago de Chile, decide dejar atrás su vida ahí, incluida su familia y viaja en busca de nuevos nutrientes artísticos a París. Allí se entrena como mimo bajo la dirección de Marcel Marceau, y es a través de la pertenencia a la compañía de Marceau que llega a la Ciudad de México. Jodorowsky y Arrabal se conocen en París y es allí donde comparten experiencias y debaten acerca del arte, el mundo, la filosofía, etc.

Los integrantes de *Fando y Lis* de Vulcanizadora Producciones, Alberto Lara, Enrique Vázquez y Betania Benítez, estudiaron teatro en la ciudad de Xalapa, Veracruz. En la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, ahí se conocen y establecen un primer vínculo. Tras recorrer diferentes caminos por un periodo de tiempo tras los años posteriores

a las experiencias compartidas en la universidad, se reencuentran de nuevo en Xalapa y deciden retomar su relación artística. Esta decisión se concretó en la creación de una versión "superlibre" de *Fando y Lis* de Arrabal, que respondía a sus necesidades personales y creativas. La relación cartográfica de su propuesta de *Fando y Lis* se relaciona con Arrabal y Jodorowsky por el alcance significativo[18] que esta obra contiene. Este alcance, la posibilidad del contenido de la obra de ser inteligible a su contexto de creación originalpermite su circulación geocultural como si el tiempo y las limitantes culturales como el lenguaje, o la misma dramaturgia no afectaran su comprensión.

Comprender esta obra, en función de su territorialidad permite valorar la influencia de los contextos que le dieron vida dramática, teatral y cinematográfica. Se entiende como territorialidad la:

> [...] consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula X-Y). [...] La territorialidad se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro. El hecho de considerar al teatro en contextos culturales no lo excluye de ser parte de ellos: el teatro mismo es generador y constructor de las variables de esos contextos. (Dubatti: 15).

Fando y Lis plantea también una problemática supranacional, definida por las diversas procedencias de los sujetos creadores que le dieron vida en los distintos formatos:

> [...] el TC[19] considera problemas supranacionales a aquellos en los que intervienen categorías o fenómenos teatrales a los que no puede atribuirse una identidad u origen nacionales porque [...] c) son patrimonio común y compartido de un conjunto determinado y acotable de varias naciones (ejemplo: las características del teatro occidental y su diferencia con Oriente, o las configuraciones continentales o por áreas que reúnen varias naciones: Europa, Latinoamérica, área rioplatense, área andina, área guaranítica, etc.). (12)

A esta definición me gustaría añadir la posibilidad que esta obra nos plantea la problemática supranacional por ser la creación de artistas nómadas, cuyo origen es

[18] Alcance significativo se encuentra definido en el marco teórico contenido en la Introducción.
[19] Abreviatura de Teatro Comparado en el texto original.

diferente a su lugar de residencia definitivo y a los transitorios, dotando esto de una movibilidad y variabilidad a los elementos que le dieron vida, que no permiten adscribirla a una nacionalidad o lugar único de procedencia. Es a la vez un problema internacional "[...] aquellos cuyo punto de arranque lo constituyen los teatros nacionales y su dinámica de interrelación o intercambio: tránsitos, pasajes, fronteras, vínculos. Siempre se trata de procesos históricos, causales o genéticos (X es causa de Y, X genera a Y[...].)." (12). La imposibilidad de definir *Fando y Lis* como una obra de teatro español, francés, chileno o mexicano se debe en parte a lo ya mencionado pero también a la universalidad del planteamiento dentro del contexto social occidental de la relación de pareja entre Fando y Lis, que es enfatizado por la escasez de referencias a elementos culturales particulares. Incluso el lenguaje aparece como una fenómeno internacional, pues la obra fue escrita inicialmente en francés por un hispanohablante y su primera escenificación teatral se realizó en español apoyándose en el texto traducido por Carlos Solórzano. Más que en el caso de los miembros de Vulcanizadora Producciones, tanto en el caso de Arrabal como de Jodorowsky, se trata de sujetos nómadas que otorgaron a la obra elementos que van más allá de las posibilidades nacionales de definición de la identidad y por tanto, de la procedencia de la obra. Tampoco podemos decir que se trate de teatro francés, aunque haya sido escrita en París, pues aunque algunos críticos la vinculan con el teatro del absurdo (sobretodo en el momento de su recepción en la Ciudad de México en los años 60, tiempos en los que incluso tampoco se conocía o reconocía bien el teatro del absurdo, como se hace ahora. Aunque Salvador Novo había presentado alguna obra de Ionesco como se indica más adelante) y si bien se encuentran diversos vínculos entre el autor y los generadores de este estilo, el teatro de Fernando Arrabal no es únicamente teatro del absurdo, aunque haya elementos comunes con este estilo en algunas de sus obras del Primer Teatro de Arrabal, categoría a la que pertenece según Torres Monreal, o Teatro del Exilio según la clasificación de Berenguer. Tampoco es *Fando y Lis*, puramente *Teatro Pánico* porque aún no se habían pronunciado sus precursores cuando ésta fue escrita y puesta en escena por primera vez, aunque contiene todos sus elementos y generó efectos pánicos[20] en su recepción, sobretodo en el caso de la película, pues la propuesta filmográfica de

[20] Las características del Teatro Pánico pueden ser consultadas más adelante en este capítulo.

Jodorowsky fue censurada nada más estrenarse. En cuanto a la obra de Jodorowsky no hay una categorización que yo conozca de su obra, más que en función de su propia biografía. Para el caso de Vulcanizadora Producciones se trata de una propuesta única, dentro su repertorio pues elementos como la estética y en general la propuesta creativa de interpretación del texto, uso del espacio y participación del público, se diferencian claramente de sus demás producciones.

En cuanto a *Fando y Lis* y su relación con la proyección en el tiempo, como mencionaba anteriormente, es posible resaltar su alcance significativo, su poder de significación y resignificación más allá de su contexto de creación y de representación inicial. Esto es posible observarlo en la interpretación más actual de la obra, *Fando y Lis* en la versión de Vulcanizadora Producciones. Con este ejemplo se añade otro elemento a la problematización territorial de la obra, esto es, que no puede clasificarse como un teatro perteneciente a una corriente del teatro mexicano como ente regional de la actualidad pues el grupo ofrece una interpretación muy particular de la obra que si bien abreva del llamado Teatro físico o del cuerpo[21], no se trata de un movimiento o de una iniciativa más amplia y generalizada de creación teatral en la Ciudad de Xalapa.

Entonces ¿a qué se circunscribe *Fando y Lis*?, ¿pertence a un país o cultura específica o es universal y particular a la vez para cada interpretación? Considero que una de sus grandes riquezas es ser una obra abierta a la constante resignificación contemporánea por la universalidad en que plantea su contenido para la sociedad occidental heteronormada. Una obra escrita a mediados del s.XX pero que se proyecta en los comienzos del s.XXI con toda la actualidad y pertinencia de sus planteamientos ideológicos, sociológicos y estéticos.

A continuación, y para dar paso a los siguientes apartados, presento un mapa que me permitirá ofrecer una cartografía visual de las trayectorias de los artistas y de las localizaciones de las presentaciones de *Fando y Lis* abordadas en esta investigación. El orden de los contenidos del capítulo viene definido por las trayectorias y ubicaciones de

[21] El teatro físico se conoce como una rama del llamado *teatro contemporáneo*, en el cual destaca el lenguaje físico como principal motor de la dramaturgia del espectáculo teatral, por sobre el texto y la narratividad, predominantes en el teatro tradicional de occidente. (En Wikipedia el 8 de febrero 2011. http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_f%C3%ADsico)

Arrabal, Jodorowsky y Vulcanizadora Producciones. Comenzando con la trayectoria de Fernando Arrabal, que tiene como punto de partida a Melilla, su ciudad de nacimiento, por ser el autor original de *Fando y Lis*. Esta sección incluye también los análisis de su dramaturgia necesarios para comprender la localización de este texto en el conjunto de su obra. Después contínua la trayectoria de Alexandro Jodorowsky que inicia en Tocopilla, Chile, su ciudad de nacimiento y hasta el estreno de la película en la Ciudad de México. Le sigue un inciso explicativo del Teatro Pánico del que ambos fueron promotores y fundadores junto a Roland Topor. Finalmente, el apartado dedicado a *Fando y Lis* de Vulcanizadora Producciones, bajo la trayectoria Ciudad de México - Xalapa y fundamentada en el alcance significativo de la obra. La trayectoria que marca el desplazamiento de Jodorowsky y Arrabal de París a México está contenida en los apartados referidos a cada uno de ellos, como parte de su biografía.

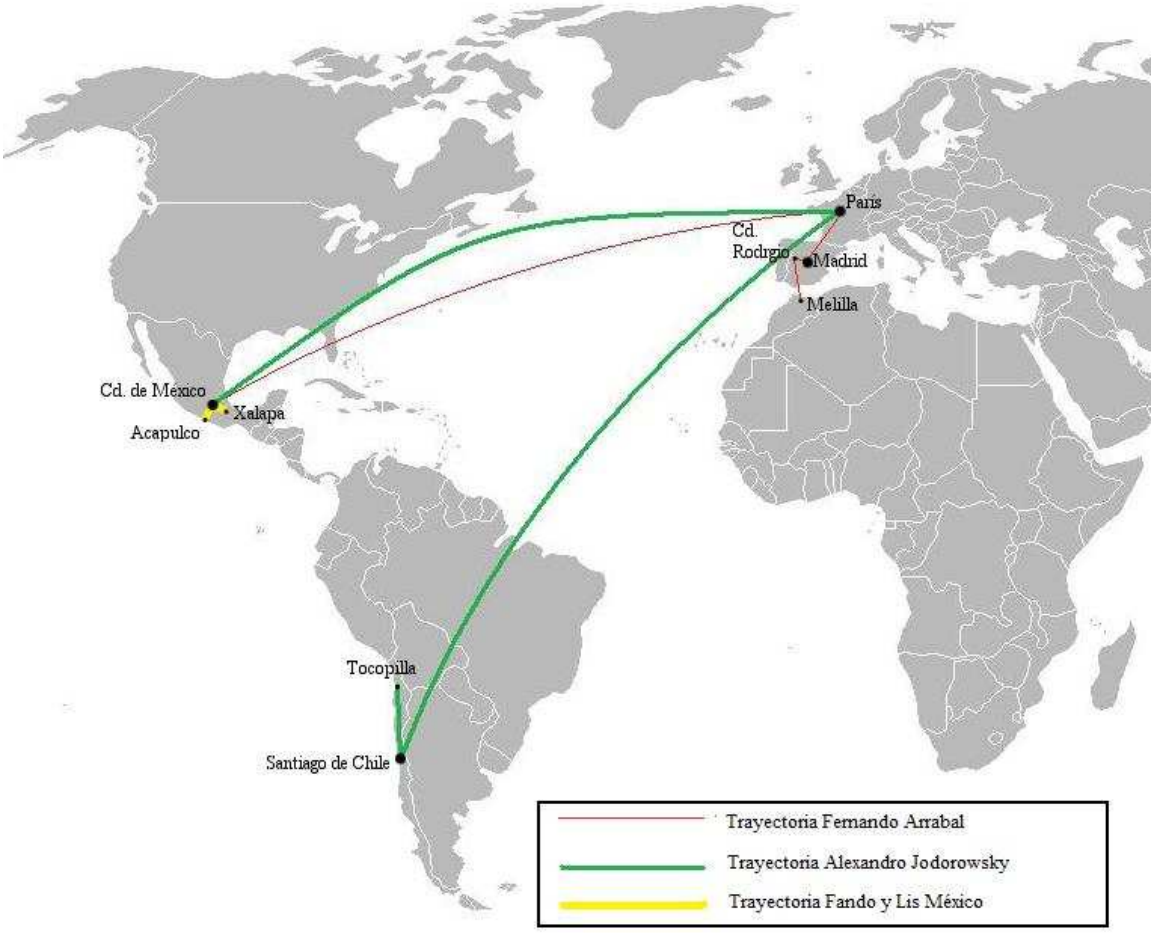


Fig.1[22]

[22] En este mapa se pueden observar las trayectorias descritas: la de Fernando Arrabal, la de Alexandro Jodorowsky y la de Fando y Lis, ésta última en función de su alcance significativo como obra artística y elemento cultural.

Fernando Arrabal: elementos biográficos

Arrabal nace en Melilla en 1932 en una familia española pequeño burguesa que se ve fragmentada por el encarcelamiento de su padre, tras ser acusado de "alta traición" (Torres 1986: 7). Estamos hablando del contexto de la Guerra Civil española que comenzó en el año 1936. Arrabal contaba en ese entonces con tan sólo cuatro años de edad. Su madre decide que lo conveniente es que se trasladen a la península, concretamente a la ciudad de la que ella era originaria, Ciudad Rodrigo. Este es el primer acontecimiento familiar de la vida del autor que se considera determinante de muchas de las cosas que planteará posteriormente a través de la escritura. El exilio y la guerra como experiencias personales serán temas tratados ampliamente en sus propuestas dramáticas, y aparecerán como elementos claramente identificables en las atmósferas en que inscribe a los personajes. Ya viviendo en Madrid, a los veintitrés años de edad obtiene una beca para trasladarse a París y realizar allí estudios de creación teatral. Este es otro de sus desplazamientos territoriales y culturales significativos para su vida. Estos datos biográficos nos permiten comprender que Fernando Arrabal es una persona que ha vivido transitando, y el porqué del transitar por el mundo como uno de los elementos característicos de sus personajes.

Análisis previos del texto dramático *Fando y Lis* de Fernando Arrabal

Los análisis de la obra dramática de Fernando Arrabal destacan su biografía como elemento fundamental para la comprensión de su teatro. Existen dos clasificaciones relevantes de la obra de Arrabal, la enunciada por Francisco Torres Montreal y la de Ángel Berenguer, los dos son personas especializadas en el estudio de la vida y obra de Fernando Arrabal.

La clasificación de Torres, se basa en cortes temporales y es la siguiente (Torres 1986, 9):

- Primer teatro (años 50): dentro del que se encuentra la obra *Fando y Lis*, escrita en 1956, mientras se encontraba en el Sanatorio de Tuberculosis en Francia.
- Teatro pánico (1960 hasta 1968)
- Teatro pánico-revolucionario (1968-1975)

La clasificación de Berenguer, se basa en el estilo y contenido de las obras, es la siguiente (Ferreras 1988, 76):

- Teatro de exilio y de ceremonia
- Teatro pánico
- Teatro del yo «y el» mundo
- Teatro del yo «en» el mundo
- Teatro bufo

Fando y Lis pertenece en ambos casos a la primera etapa creativa del autor. Puesto que es la obra que nos interesa en esta investigación me limitaré a exponer aquí las características de esta primera etapa. Llamada según las diferentes acepciones: *Primer teatro, Absurdo arrabaliano, Teatro de exilio y ceremonia*. Aunque varían los nombres de las etapas y pueden variar en apenas unos años, los críticos sí parecen coincidir en las características.

Características de la clasificación de Torres Monreal

Los estudios de Torres plantean que las características del primer teatro arrabaliano son las siguientes: El ritmo poético y poemático que se apoya en reiteraciones como enlaces secuenciales y afectivos (En *Fando y Lis* un ejemplo es la repetición de la frase "ir a Tar"). El lenguaje ingenuo calificado por algunos críticos como infantil, contraponiéndose al lenguaje formal. Los comportamientos sádicos entre los personajes oprimidos, en relación a esto también destaca la ausencia de lenguaje en algunos de los personajes opresores; y las múltiples interpretaciones posibles de sus obras (Torres, 1986: 11). El análisis de *Fando y Lis* que ofrece este autor es el siguiente:

> Un paraje desértico en el que se encuentran dos grupos de personajes que se irán reorganizando. En un primer momento aparece el grupo Fando-Lis y después el grupo Namur-Toso-Mítaro, los dosgrupos van camino a Tar, ese es su punto en común. A medida que avanza la obra se reorganizan los grupos de la siguiente manera: Lis/Namur-Mítaro-Fando/Toso. Lis y Toso van quedándose aislados en relación al grupo que forman los otros tres personajes. El último grupo está conformado por Namur-Mítaro-Toso-Fando, Lis ha muerto para ese momento (Torres 1986, 13-18).

Frente a la parálisis física de Lis, Torres, afirma su superioridad intelectual y afectiva sobre Fando. Yo no estoy de acuerdo en la superioridad afectiva de Lis. En ese plano

considero que se encuentran al mismo nivel, ni afirmaría al cien por ciento la superioridad intelectual, es posible que sí sea superior en alguna capacidad, aunque yo hablaría más bien de una superioridad para racionalizar la realidad, pues es ella quien ofrece el razonamiento que los mantiene en el camino y Fando se deja llevar más por su impulsividad. Existen diversas interpretaciones para definir Tar. En el plano denotativo, y aquí es donde coinciden los expertos, Tar es un lugar geográfico[23], una ciudad con un lago. En el plano connotativo-simbólico es donde surgen las divergencias: Mundschau opina que es la felicidad; Berenguer habla del reconocimiento y la supervivencia de la pequeña burguesía española; Morelle lo define como la revolución; Torres opina que es la libertad individual-psíquica, social e histórica. La opinión generalizada en este plano es que simboliza la infancia perdida, una utopía vaga e imprecisa o el conocimiento; diversos directores de escena lo han representado como la muerte, el *pathos* ritual trágico. En mi opinión Tar es un ideal que buscan alcanzar a nivel individual y colectivo. A nivel individual como sentido de vida, la trascendencia y búsqueda de la verdad; y a nivel colectivo pienso que se trata del ideal moderno del progreso, un lugar o estadío social donde estar mejor. Torres explica para la interpretación de la muerte, que solamente se justificaría a nivel onírico pues textualmente se contradice con la afirmación de los hombres del paraguas de que nadie ha podido llegar nunca a Tar. Coincido con el autor en que Fando mata en Lis "los residuos paralizantes maternos que le atormentan", su obstáculo de vida. Otra característica que menciona sobre esta primera época es el caminar de los personajes hacia la libertad auxiliados por el amor. Esta es una vinculación directa con la idea de transitar y del exilio en la biografía del dramaturgo. En Arrabal, afirma Torres, amor y libertad tienen el mismo antagonista: la opresión. En cuanto a esta afirmación, creo que en la relación de Fando y Lis, el amor y la libertad se llegan a oponer en la emoción impulsiva de Fando al maltratar a Lis sin la precaución de no matarla. El tema central según Arrabal es la imposibilidad de amar frente a la utopía del amor (dentro de la que se ha construido la narrativa de la imposibilidad de amar) en palabras de Arrabal:

[23] En conversación con Antonio Prieto Stambaugh, dialogábamos acerca de la posibilidad de que sea el *Simurgh* de la *Conferencia de los pájaros* de Farid al Din Attar (s.XII). En esta interpretación apunta a queTar está en ellos mismos (los personajes de *Fando y Lis*) así como el Simurgh está en cada una de las aves y las 30 aves que llegan son el Simurgh en la *Conferencia de los pájaros*.

> Volvemos siempre a Romeo y Julieta; para Shakespeare se trata de un hombre, de una mujer y de la imposibilidad de unirse porque existe la prohibición. Yo he querido recrear, modestamente, a Romeo y Julieta; eso es Fando y Lis: un hombre, una mujer y la imposibilidad de unirse, porque la mujer es paralítica. Bonnie and Clyde es la misma historia: un hombre y una mujer se adoran, pero el hombre es impotente. Lo prohibido genera una tensión erótica, fecunda e insoportable. [...] Lolita nos ofrece una nueva versión de esta dificultad, fuente de intensidad, de violencia (Torres 1986,18).

El amor es claramente central en la obra, y en particular las dificultades que presenta su realización. La necesidad de superar el sentimiento de soledad por conformar un lazo afectivo fuerte, que es ejemplificado en esta obra en el extremo de la dependencia emocional. Creo que en la relación de Fando y Lis y de alguna manera entre los hombres del sombrero por las dos opiniones opuestas que contínuamente discuten (tomar precauciones o no), encontramos también los planteamientos del miedo a la libertad y del arte de amar desarrollados por Erich Fromm.

El teatro de Arrabal ¿Teatro del absurdo o Teatro de la crueldad?

Aunque generalmente se destaca la relación del teatro arrabaliano con el absurdo, el mismo Arrabal en una entrevista otorgada a Ángel Berenguer explica que ni él, ni Ionesco, Beckett o Adamov se preocuparon en ningún momento de defender el llamado *Teatro del Absurdo* y que el género teatral y la relación entre los autores se debe más a una invención de la crítica (en concreto a Esslin) y a la relación amistosa que existió entre ellos durante sus encuentros en París, que a la voluntad de crear un género en conjunto (Berenguer 1996, 318). En contraposición a quienes encuentran dicha filiación dramatúrgica, Diana Taylor, afirma que la diferencia principal entre los dramaturgos del absurdo y Arrabal está en la concepción arrabaliana del teatro como proceso, aunque se puedan encontrar algunas semejanzas estilísticas entre alguna de sus obras con *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (como observamos en el análisis comparativo entre *Fando y Lis* y *Esperando a Godot* elaborada por Francisco Torres Monreal):

> Como se señaló al tratar del lenguaje y de la trama, el teatro de Arrabal como el del absurdo, expresa «la insuficiencia del acercamiento racional por el abandono de categorías racionales y el discurso lógico». Pero los dramaturgos del absurdo muestran una situación petrificada —nada sucede ni sucederá. Los protagonistas atrapados en la estructura circular de *Esperando a Godot* o *La cantante calva*, por ejemplo, olvidan el sentido de su espera. Por el contrario, en el *Arquitecto* el ciclo renovador ofrece la posibilidad de regeneración. (Taylor, 1993: 22)

Taylor ubica la dramaturgia arrabaliana en relación directa al teatro de la crueldad de Artaud a partir de las aseveraciones del mismo Arrabal en la entrevista inédita que le concedió a la autora en 1982. En palabras de Arrabal:

> Artaud lo ha previsto todo. Ha hablado de *El Emperador de Asiria*, ha hablado del pánico. Ha descrito de antemano la puesta en escena de *Cementerio*. [...] La teoría de Artaud me parece una teoría de visionario, de profeta, de poeta. Esos textos (El teatro y su doble) se diría que fueron escritos tras haber visto (voy a ser muy presumido) mis obras, especialmente mis obras. (19)

Con está afirmación salimos de toda duda acerca de la filiación del teatro de Arrabal. Además de la relación con Artaud, Taylor señala la corriente teatral e incluso filosófica, diría yo, de la crueldad en el teatro:

> La producción dramática de Arrabal, no obstante su sorprendente originalidad, conecta con una larga tradición de teatro catártico que remonta a la Grecia preclásica. Los elementos ritualistas y anti-estéticos de su obra —la crueldad, lo grotesco, el sobresalto— funcionan como medios para provocar los efectos purgativos inherentes a la producciónt eatral. La violencia que caracteriza a sus obras recuerda la descripción nitzschiana de los rituales dionisiacos. (17)

Los elementos analíticos que ofrece Taylor permiten ubicar la obra en relación a la crueldad de forma directa, a diferencia de las numerosas afirmaciones que la relacionan con el absurdo. Considero más acertados estos planteamientos del teatro de la crueldad, catártico y anti-estético para mi análisis, con todo y que Taylor no es la principal especialista en Arrabal. Aunque por supuesto tampoco creo que le perjudique a *Fando y Lis* ser comparada con *Esperando y Godot* y la riqueza que este análisis comparativo ofrece por

su parte a la comprensión de la obra, y a la profundizción en el análisis que aquí nos ocupa, por lo que será retomado más adelante.

Por su parte Artaud plantea en *El teatro y su doble* lo siguiente respecto al quehacer teatral:

> [...] Basta de una vez por todas con esas manifestaciones de un arte, cerrado, egoísta y personal. [...] pero creo que el teatro utilizado en un sentido superior y que sea el más difícil posible puede influir sobre el aspecto y sobra la formación de las cosas: y el acercamiento en escena de dos manifestaciones pasionales, de dos fuegos vivientes, de dos magnetismos nerviosos, es algo tan íntegro, tan verdadero, e incluso tan determinante como es, en la vida, el acercamiento de dos epidermis en un estrupo sin mañana. Por eso propongo un teatro de la crueldad.[...].Pero "teatro de la crueldad" quiere decir teatro difícil y cruel en primer lugar para sí mismo. Y, en el plano de la representación, no se trata de esa crueldad que podemos ejercer unos contra otros despedazando nuestros cuerpos, mutilando nuestras anatomías personaleso, como lo hacían los emperadores asirios, enviándonos por correo bolsas llenas de orejas humanas y narices cortadas, sino de aquella crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer contra nosotros. No somos libres. Y el cielo puede caernos sobre la cabeza. Y el teatro está hecho para enseñarnos eso. [...].
>
> O concentramos todas las artes en una actitud y una necesidad centrales, encontrando una analogía entre un gesto hecho en la pintura o en el teatro, y un gesto hecho por la lava en el desastre de un volcán, o debemos dejar de pintar de representar, de escribir y de hacer cualquier cosa. Propongo devolver al teatro esa idea elemental mágica, retomada por el psicoanálisis moderno, que consiste en lograr que, para curar un enfermo, éste asuma la actitud exterior del estado al que queremos conducirlo. (1971: 7)

Tanto Arrabal, Jodorowsky como los creadores de *Fando y Lis* de Vulcanizadora Producciones, coinciden en transportar a los espectadores a una atmósfera áspera, difícil, cruel, pánica y de caos, con la finalidad de cerra la acción teatral reestableciendo el orden, un orden nuevo derivado de una purgación por medio del teatro. En este sentido coinciden con el planteamiento artaudiano del teatro de la crueldad y de las posibilidades del teatro para mostrarle la humanidad su fragilidad y aquellas cosas que muchas veces no quiere ver de sí misma, como es su capacidad incendiaria, destructiva y pasional.

Alexandro Jodorowsky: elementos biográficos

Nace en 1929 en Tocopilla, Chile, aunque creció en la capital, Santiago de Chile. Coinciden las biografías de Jodorowsky y Arrabal en la importancia de la figura paterna. Si en el caso

de Arrabal se debe a la ausencia, en la historia de Jodorowsky se debe a la presencia dominante (García, 2008) Su formación académica fue muy variada, medicina, psicología y filosofía son algunas de las disciplinas en que se interesó. En el campo de las artes se vió influenciado por la poesía de Nicanor Parra y por el surrealismo chileno, y su visión del mundo está fuertemente determinada por el cine y la literatura. Su primer contacto con el teatro fue a través de las marionetas con la compañía de títeres El Bululú. Tiene el mérito de haber formado la primera compañía de mimos de Chile, Teatro Mímico (Ídem). Es en 1953 cuando sale de su país natal para buscar nuevos horizontes artísticos en París, su finalidad era estudiar pantomima allí y conocer personalmente a los miembros del surrealismo. Estudio con Étienne Decroux y con Marcel Marceu. Formó parte de la compañía de Marceau y con ella es que llegó a México en el año 1959, tras lo cual un año después se asentó en la Ciudad de México. Su contribución al ámbito artístico en México es amplia, el happening o arte acción, ("efímeros pánicos" en su terminología) le debe sus primeras experiencias en el país. La creación teatral fue enriquecida por sus propuestas experimentales y transgresoras de los límites y cánones de la época. Su trayectoria como director escénico y actor es también muy amplia (García, 2008). Además de tener entre sus logros el estreno de diversas obras que ahora son considerados material fundamental de la historia del teatro de la segunda mitad del s.XX como *Fin de Partida* de Beckett (1959) o *La Lección* de Ionesco (1961), y entre ellos claro está, se encuentra *Fando y Lis* de Arrabal. No tengo conocimiento de ninguna categorización formal de la obra de Jodorowsky más que la que determina su bibliografía y la cronología de sus creaciones artísticas. Por ello es que no puedo incluir aquí un apartado referido a anteriores análisis de *Fando y Lis* dentro del conjunto de su obra. Sobre las críticas a las puestas en escena y la película cuento como material de apoyo principal, el cd-rom elaborado por Angélica García sobre la presencia de Jodorowsky en México. Más adelante dedico un apartado a esbozar una imagen histórica de la Ciudad de México en el momento en que él se trasladó allí y comenzó su experiencia artística en nuestro país.

Aspectos contextuales de la recepción de *Fando y Lis* en la Ciudad de México

De los diferentes contextos territoriales que configuran el trasfondo de esta obra, la Ciudad de México se presenta relevante. Pues allí fue su estreno mundial y casi el estreno mundial de la dramaturgia arrabaliana. Resulta interesante y necesario conocer algunos detalles de la escena teatral de la capital mexicana en aquellos tiempos para poder contextualizarnos. Es el libro *La vanguardia teatral* en México de Armando Partida, la fuente que me ha permitido tener un panorama de aquel momento histórico-cultural. Entre sus caraterísticas sociopolíticas es importante destacar el carácter monopólico del gobierno, la instauración de un clima ideológico conservador que respondía al nuevo modelo político-económico. Así como la conformación de una población urbana más heterogénea por la incorporación de nuevas identidades regionales a la capital. Elementos todos que se aprecian en la manera en que esto fue reflejado en los personajes, en las tarifas y horarios de los teatros así como en la delimitación de las posibilidades de estreno y presentación de los contenidos por la censura estatal (Partida, 2000: 10-11). La política-económica favoreció la consolidación de la burguesía y con ella la mencionada ideología conservadora fundamentada en una moral católica, que muchas veces mostraba su verdadero rostro de doble moral, aunado al endurecimiento del autoritarismo estatal, especialmente en el sexenio de Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958). Si acaso trajo algún beneficio para el ámbito cultural este fue en la posibilidad económica de la burguesía de acceder a la oferta cultural, lo seguramente redundó en su aumento debido a la posibilidad de tener mayor público.

> La oferta cultural: conciertos, exposiciones, espectáculos, junto con la transformación del rostro del país y, en particular de la Ciudad de México, permitió el auge de la "alta cultura", cuyos consumidores eran los representantes de las clases dominantes de la burguesía, de las clases medias e intelectual. "[...] la cultura urbana fue creando sus propios modelos a través de los medios masivos de comunicación; como serían el cine nacional de los años 50 -continuando el auge que alcanzaría éste en la década anterior-, los radioprogramas y la recién nacida televisión. [...]. (Íbid; 20)

En un principio la televisión echó mano del teatro para crear sus programas, para contratar actores, cantantes, escritores, técnicos escenográficos, etc. De manera que existía

una relación más estrecha que la que se puede observar ahora entre el teatro y la televisión (aunque en la actualidad las grandes empresas televisivas se han apoderado de buena parte de la cartelera teatral comercial de las grandes ciudades). Durante estos años aparecieron los primeros desnudos integrales en cine televisado, proliferaban las fiestas de cocktail y predominaban géneros musicales como el mambo y el cha-cha-chá. Se inauguraron Ciudad Universitaria en el Distrito Federal (1952) aspecto culturales de suma relevancia para México (22). Pero hay que insistir en algo: "No obstante tanto despliegue de modernidad, uno de los temas recurrentes que encontramos a lo largo de la reseña de este sexenio es el de la censura." (Íbid; 26).

El acontecimiento de mayor importancia para el ámbito teatral de la década de los 50 es el estreno en 1955 de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett bajo la dirección de Salvador Novo, y con ello el surgimiento de la dramaturgia no-aristotélica en el teatro en México (11). La llegada de esta obra al escenario del Teatro La Capilla dirigido por Novo, inició la polémica acerca del anti-teatro o el teatro no-aristotélico aunque en los comienzos de la discusión no se denominaba aún así. Si bien esta fue la obra con mayor repercusión para ese debate, en 1952 Carlos Solórzano ya había estrenado con su grupo Teatro Universitario, *Que no quemen a la dama* de Christopher Fry. Estos acontecimeintos sentaron los precedentes para las posibilidades escénicas de lo que depués propondría Jodorowsky con el Teatro Universitario de Solórzano y con el grupo que fundó en la Ciudad de México bajo el nombre de Teatro de Vanguardia. A principios de 1960 Ionesco, era otro de los autores cuyas obras escenificadas contribuirían a poner en jaque a la crítica teatral mexicana (44).

Las críticas al estreno de *Esperando a Godot* no fueron del todo favorables, pues se estaba presenciando una nueva dramaturgia, que confrontaba con el teatro costumbrista y realista con el que se había modelado el gusto del público. No había nada de lo que se esperaba encontrar en el teatro: mujeres bonitas, actrices o actores famosos, vestuario de lujo, las tramas habituales planteadas convencionalmente (planteamiento-nudo-desenlace), sino todo lo contrario, una trama patética y angustiosa que trataba el problema de la existencia con mucha crudeza. El contenido ideológico de la obra está más bien, apegado al existencialismo y al cuestionamiento de los grandes relatos por la desilusión social creada a

partir de la experiencia de las guerras mundiales, y esto confrontaba enteramente el esnobismo y la autocomplacencia de la burguesía y la nueva clase media. Los valores poéticos, sociales, morales y religiosos de esta obra resultaron una provocación que nada tenía que ver con el teatro europeo compleciente y ligero (49-56).

En 1959 se estrenan *Acto sin palabras* y *Fin de partida*, en doble progama con dirección de Jodorowsky bajo el nombre del Teatro Universitario. Las reacciones generales del público fueron similares a las de *Esperando a Godot*. Como parte del acontecimiento de presenciar nuevas propuestas escénicas se produce una especie de violencia simbólica frente a la que el público, incluidos los críticos no saben muy bien cómo reaccionar. Una violencia invisible, resultado de la confrontación de los modos de pensamiento, de las expectativas frustradas de un público que quiere acomodarse en la butaca y que se ve expuesto y forzado (en la medida de su permanencia en la sala) a observar la crueldad, la crudeza del sufrimiento, de la agonía de no encontrar una claridad lineal en el planteamiento de la obra. Este sentimiento de violentación viene producido por el desconocimiento en primera instancia, que es alimentado también por una moral católica y una concepción de la belleza que no permiten apreciar en primera instancia este tipo de poéticas. En 1961 el grupo Teatro de Vanguardia comienza sus actividades con el estreno de *La lección* de Ionesco, obra que provocó un mayor escándalo que *Esperando a Godot* (64) y que desató el comienzo de una larga lista de críticas y acusaciones hacia Jodorowsky por alterar el orden público. Se le acusaba principalmente de querer *épater le bourgois*. Cosa que era absolutamente cierta y que además de esa tener intención buscaba tambien removerle el vientre al público y levantarlo de labutaca con el eventual logro de abrirlos a nuevos horizontes mentales (65-66).

La angustia, la subjetividad y el simbolismo eran todavía elementos marginados de las concepciones del teatro en México donde se rechazaba este nuevo modelo de acción dramática que ya nunca desaparecería de sus escenarios. Jodorowsky tenía en aquellos tiempos una intencionalidad declarada de incomodar, provocar, agredir y molestar públicamente con cosas absolutamente naturales como la muerte, el cuerpo desnudo o los excesos no reconocidos por la doble moral burguesa; hablar con crudeza de lo natural, de lo más humano, como es la condición de saber que se va a morir, resultó ser altamente

escandaloso. Posteriormente a los estrenos de Jodorowsky antes mencionados, en el año 1962 Fernando Arrabal, Alexandro Jodorowsky y Roland Topor se pronuncian en nombre del Teatro Pánico como sus fundadores. Con los manifiestos darían una pista a sus críticos, seguidores y detractores de sus valores poéticos.

Aspectos relevantes de la crítica al estreno de *Fando y Lis* de Teatro de Vanguardia Mexicano

El estreno de la obra se llevó a cabo el 17 de noviembre de 1961, a continuación presento la ficha técnica a partir de la información contenida en el cd-rom elaborado por Angélica García Gómez, titulado *El teatro pánico de Alejandro Jodorowsky en México*:

Autor: Fernando Arrabal
Traducción: Carlos Solórzano
Dirección: Alejandro Jodorowsky
Escenografía: Manuel Felguérez
Verstuario: Lilia Carrillo
Reparto: Farnesio de Bernal (Namur), Álvaro Carcaño (Toso), Alejandro Jodorowsky (Mitaro), Héctor Ortega (Fando), Beatriz Sheridan (Lis)
Compañía: Teatro de Vanguardia Mexicano
Teatro: Compositores
Estreno: 17 de noviembre de 1961
Observaciones: esta obra se presentaba en programa doble junto a *Pantomimas de manos y objetos* y *Grajú* de Alexandro Jodorowsky

Lo que se puede observar al leer las críticas periodísticas del estreno es la expectación que causó el status desconocido del autor, entre otras cosas por la promoción que en un boletín de Teatro de Vanguardia Mexicano, se hacía de Arrabal con motivo del su estreno en México y del estreno mundial de la obra. La necesidad de buscar antecedentes y características que permitieran ubicar al autor dentro de una línea específica de la creación dramatúrgica provocó más de un quebradero de cabeza y también más de una incongruencia afirmada con rotunda legitimidad y sin ninguna vergüenza de equivocación por parte de los críticos que la reseñaron. El mayor desprestigio venía de la comparación con Beckett y Ionesco. “La complejidad del mundo subconsciente está limitada a una sola

acción, a un sólo hecho. Lo que en Beckett o Ionesco aparece desdoblado simultáneamente moviéndose en múltiples planos y niveles del mundo emocional, está aquí aprisionado en un molde estrecho, en que los conflictos tienen que ser reducidos a su mínimo significado." (Solórzano cit. en García 2008)

Apenas en alguna línea de algún crítico se menciona la crueldad como elemento principal de su escritura.

> Tan inteligente y culto autor forjó su obra con los más escogidos recortes de piezas modernas muy famosas, de manera que bien podría llamarlas "Selecciones del Teatro de Vanguardia" o "Modern plays digest". Vimos una escena de *La Lección*, algunas de *Esperando a Godot*, otras de *Rinocerontes*, sin que faltaran otras más de breves piezas que recientemente el mismo director ha puesto a los mismos artistas. Todo está hecho en estilo de cuentos crueles, con miras a horrorizar a algunas personas, y también con el propósito de apantallar a otras. [...] así en esta comedia modernísima la boca no la abre nadie que no sea para soltar una idiotez; la repetición incesante en ciertos momentos llega a hacerse fatigosa. Pero aunque la obra no encierre mucho interés en sí, pues puede decirse de ella sin ofenderla injustamente que es bastante vacía y que carece de ningún otro sentido que no sea el de epatar con su crueldad y con su independencia, el espectáculo al que da origen resulta fascinante. El esfuerzo que con esta obra hacen Beatriz Sheridan y Héctor Ortega, empeñosísimos, heroicos ambos, y también Farnesio de Bernal, el propio director, Alexandro y Álvaro Carcaño, nos parece digno del mayor elogio y merecedor de los nutridos y calurosos aplausos que la noche del estreno escucharon todos estos valerosos e infatigables artistas. (Solana)

En este sentido considero que la ignorancia acerca de otra posible filiación y la necesidad de encasillar lo que abiertamente busca escapar del aprisionamiento de las categorías de los críticos, dió por resultado un conjunto de afirmaciones mediadas por el prejuicio canónico del teatro en la Ciudad de México de los años 60. Ahora sabemos el reconocimiento que ha recibido Arrabal a nivel internacional y que el vacio del que es acusado en sus obras responde más bien a la imposibilidad de los cánones de ordenar la no-linealidad del argumento y las formas dramatúrgicas que él plantea.

Ahora bien, la puesta en escena no recibió malas críticas del todo, de alguna manera los críticos como espectadores especializados ya estaban advertidos por otras presentaciones de Jodorowsky, de lo que podían esperar y también ya habían presenciado la

puesta en escena de obras de Beckett y Ionesco (sitúo esto también como precedente sin miedo a contradecirme con haber dicho antes que encuentro mayor filiación con el Teatro de la Crueldad porque en efecto la obra es más cercana a las propuestas de estos autores que a otro tipo de dramturgos más clásicos o convencionales).

> La interpretación que a esta pieza de Arrabal, que se estrena en México antes que en cualquier otro lugar del mundo, le da el Teatro de Vanguardia de México —naturalmente dirigido por Alexandro— es sobria, impresionante, cuidada en los matices y también un poco anticuada... a pesar de sus ambiciones vanguardistas. Se presenta Alexandro como actor, y a leguas se ve en él al catedrático que actúa en colaboración con sus discípulos. De éstos es Héctor Ortega el más humano y espontáneo, sombra, sin embargo, de Alexandro. Carcaño y Bernal se inclinan más por el "pastiche". Beatriz Sheridan, inteligente y sensible, logra comunicar al público la angustia de su personaje. Muy atinada, dentro del miserabilísimo ambiente, la escenografía de Lilia Carrillo y Felguérez, y muy impresionante el vestuario de desecho que usan los cinco personajes de esta pieza cargada de interés de un autor incógnito de amplio futuro. (de María y Campos)

Los críticos coincidieron sobre todo en elogiar las actuaciones de Beatriz Sheridan y de Héctor Ortega en los papeles principales, así como en resaltar el acierto de la escenografía para generar la atmósfera que propone Arrabal y los vestuarios, en especial los de los tres hombres del paraguas, por ser unas reliquias muy adecuadas a los personajes. Hay un importante señalamiento en la reseña de Ibargüengoitia a las canciones que formaron parte de la musicalización. También la puesta en escena destacó por no ser un abigarramiento de signos, como es fácil encontrar en otros trabajos de Jodorowsky:

> [...] para mí, el programa formado por las Pantomimas de manos y Fando y Lis es el mejor espectáculo que ha montado hasta la fecha el Teatro de Vanguardia. Es la primera vez que Alexandro ha dejado esa maldita tendencia que tiene de ir acumulando detalles hasta llegar a un conjunto tan abigarrado en el que no se puede distinguir nada. La dirección fue tan sencilla como la obra en sí —creo que muy respetuosa e intensamente emotiva— (lo cual me parece — como ya dije — acertado). Héctor Ortega y Betty Sheridan me parecen los únicos actores en México que podían haber representado los dos papeles titulares: muy profesionales, muy aplicados, con gran dominio de sus recursos [...]. Los otros tres personajes, interpretados por Alexandro, Farnesio y Carcaño, resultan muy graciosos y muy simpáticos. La escenografía y el vestuario fueron dos milagros de economía,

> operados respectivamente por Felguérez y Lilia Carrillo: la escenografía con unas vigas prestadas y el vestuario con unos trajes viejos, que no puedo explicarme de dónde los sacaron. La música de fondo, excelente, melancólica y nostálgica, de Bix Biederbecke y "Toot, toot, Tootsie, goodbye, toot, toot. Tootsie, don't cry...". (Ibargüengoitia)

La obra fue de nuevo puesta en escena por Jodorowsky en 1967. En esa ocasión él no formó parte del reparto. Es importante señalar en relación a la película que los actores de esta puesta, fueron los mismos para los cinco personajes orginiales de la obra, claro que en el largometraje aparecen muchos otros personajes que no pertenecen a la obra original y para los que hubo que encontrar actores.

A continuación la ficha técnica de la puesta de 1967:

Autor: Fernando Arrabal
Traducción: Carlos Solórzano
Dirección: Alejandro Jodorowsky
Escenografía y vestuario: Alejandro Jodorowsky
Música: Alejandro Jodorowsky interpretada por Alberto Megalés
Reparto: Julio Castillo (Mítaro), Sergio Kleiner (Fando), Diana Mariscal (Lis), Adrián Ramos (Namur), Henry West (Toso)
Teatro: Casa de la Paz - OPIC
Estreno: 3 de abril, 1967
Observaciones: La obra se presentó en programa doble con *Amor de don Perimplín con Belisa en su jardín.*

En las críticas a la reposición de *Fando y Lis,* encontramos algunas comparaciones con la primera propuesta escénica. Parece además que con el paso del tiempo se fue comprendiendo que la crueldad era el elemento principal en la obra. Pero las vinculaciones con el absurdo no dejaron de sonar:

> Ahora el director le impone un tono distinto, más sencillo y, consecuentemente, de mayor emoción.[...] Arrabal es un escritor afiliado al teatro de la angustia y la desesperanza, en busca de la evasión. Recuerda a Beckett en Esperando a Godot una espera que nunca llega, en tanto que los personajes de Fando y Lis quieren llegar a un lugar que no los espera. Alexandro la ha dirigido

> acertadamente y en la interpretación destacan Sergio Kleiner y Diana Mariscal, una lisiada llena de sumisión y femenil ternura. (Baguer)

De nuevo encontramos elogios a los actores en los papeles principales, ahora Sergio Kleiner y Diana Mariscal. Si bien Kleiner ya era un actor conocido en el medio por sus cualidades, Mariscal surgió como una promesa de la actuación hecha realidad aunque por poco tiempo, pues apenas participó en algunos proyectos y después desapareció del ámbito escénico y artístico en general. En la siguiente crítica encontramos también un mayor entendimiento y una mayor apertura a los temas que sobre la conducta humana plantea la obra, incluso también destaca la complacencia del público al presenciar esta obra:

> Para la obra de Fernando de Arrabal, *Fando y Lis* que se presenta los viernes en La Casa de la Paz, y que bueno fuera que se presentara diariamente, Alexandro contó con Sergio Kleiner como intérprete de Fando y con Diana Mariscal para el papel de Lis. A los dos corresponde por igual el mérito de sostener una obra estupenda, y darle dimensión a sus personajes, saturados de ternura cuando es necesario, e imprimirles actitud sádica en la que se complacen y recrean. Kleiner, es un estupendo actor de muchos recursos y lo mismo puede proyectar el desconcertado metafísico, acosado por las preguntas bizantinas, que el tierno amante, o el cruel amante más increíble de Lis; el bien y el mal de un maniqueísmo primitivo, todo en un instante y con altos méritos. Diana Mariscal, es una joven bella y con una voz estupenda, grave, con texturas de increíble riqueza. No se puede decir que esta actriz sea una promesa, porque ya es toda una realidad. Poseedora de gran calidad. Nos pareció una estupenda Lis, digna de los mejores calificativos. [...] Pocas veces he salido del teatro tan entusiasmado como en esta ocasión, pues todos los intérpretes merecieron aplausos que el público les entregó. (Casillas)

En lo que respecta a la dirección de Jodorowsky y su papel en el teatro en México, Jaime Casillas Rábago señala la importancia de reconocer los valores creativos del director de escena, que al parecer todavía era considerado por otras personas del teatro, como un mero transcriptor del texto dramático y no como un creador teatral. También Casillas menciona que apenas recuerda la primera propuesta de *Fando y Lis*, pero que aún así puede afirmar que se trata de una creación más madura dentro del repertorio del director. Encontramos también aquí importantes señalamientos a la conducta de los personajes y su profundida ahora sí. La crueldad es reconocida ya como elemento principal de la obra.

> ¿Qué sucede entonces?, en Alexandro Jodorowsky ya lo hemos visto: toma la parte auténtica del director y se hace responsable personal de la interpretación; ahonda en los caracteres; busca y descubre a los personajes y los proyecta en una forma que sorprende e irrita a muchos. Si entendiéramos que un director es un creador y no un simple traductor, estaríamos en camino de darle a nuestros estómagos una tranquilidad que no siempre han tenido cuando de hablar de Alexandro y sus trabajos se trata. [...] Debo reconocer que es muy lejano el recuerdo que tengo de la primera puesta en escena de *Fando y Lis*, pero sí creo advertir una diferencia notable entre las dos puestas en escena del mismo material por Jodorowsky; en primer lugar; en la anterior había una atmósfera de irrealidad y crueldad mucho más marcada; ahora, en cambio hay más lirismo y tristeza. La música crea un ambiente distinto y el decorado, también de Alexandro, nos deja una impresión de más aire. (Casillas)

Elegí para esta sección los segmentos que permitieran ofrecer una idea general de las críticas que recibió la obra. Posteriormente en la investigación se retomaran elementos de las críticas para dialogar con ellos en el análisis que me resta de la obra.

Análisis previos de la película *Fando y Lis* de Alexandro Jodorowsky

Los análisis que he encontrado hasta el momento sobre esta película son de poco rigor científico, reseñas sin una clara referencia del autor, publicadas en páginas de cine de internet, como por ejemplo la que aparece en la dirección www.lacoctelera.com, visitada en Enero de 2009, y que me pareció escrita con mayor cuidado y credibilidad que otras. En esta reseña, el autor, David Gómez Martínez, explica cómo Jodorowsky, productor de la película junto a Patricia Lavista (García, 2008), tuvo que resolver diversos problemas burocráticos para obtener el permiso de filmación, mismo que logró de la siguiente forma: "Debido a su condición de "director novel", recurre a dicho sindicato dedicado a la subvención y filmación de cortometrajes de jóvenes valores; dividiendo la película en cuatro partes -cada una con un título independiente- y haciéndola pasar como un film de episodios."[24] (Gómez, 2005). Otro aspecto interesante acerca de la economía de medios para la producción es que los realizadores fueron consiguiendo los rollos para filmar la película a medida que avanzaba la filmación. Si bien estos datos no son propiamente

[24] La cita se refiere al Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC).

creativos en términos del valor artístico de la obra, sí son creativos en cuanto a la capacidad de Jodo, como amigablemente es llamado, para resolver los múltiples obstáculos con los que el gobierno mexicano nos hace enfrentarnos para resolver los trámites burocráticos. En cuanto a algunos datos del reparto el autor indica lo siguiente: "La responsabilidad de los aspectos más comprometidos del apartado técnico recaerá en dos reputados fotógrafos (Antonio Reynoso y Rafael Corkidi), mientras que para el reparto se limitan a contar con los mismos actores de la última puesta en escena del original teatral: Sergio Klainer y Diana Mariscal." La cinta se rodó únicamente durante fines de semana, a lo largo del periodo que va de julio a diciembre de 1967. Fue estrenada en el Festival de Cine de Acapulco de 1968, momento mismo en que fue censurada, y sólo hasta cuatro años después, en 1972 la cinta pudo ser comercializada y mostrada públicamente sin represalias.

En cuanto al hilo argumental de la película, se presenta la dificultad de dar una descripción narrativa racional, debido a la multiplicidad de imágenes poéticas y la relación fílmica de los sucesos, pero sobre todo por el abigarramiento de signos en cada secuencia. Las reacciones del público asistente al estreno en el Festival de Cine de Acapulco fueron escandalosas y concluyó con la censura de la película y con las amenazas recibidas por Jodorowsky de ser deportado del país, cosa que nunca sucedió y quedó en advertencia.

Vulcanizadora Producciones

La trayectoria de Vulcanizadora Producciones comienza en el año 2007 con la puesta en escena de *Fando y Lis*. El equipo de trabajo inicial estaba formado por Alberto Lara, Yesenia Muñoz, Eloisa Díez, Betania Benitez y Enrique Vázquez. Para otras producciones como *Gorila* (2008), contaron con la colaboración de otras personas. Su última producción es *Adictos Anónimos* (2011) de Luis Mario Moncada, obra que primero trabajaron como radioteatro y que después llevaron a escena.

Análisis previos de la obra *Fando y Lis* de Vulcanizadora Producciones

Esta propuesta escénica de reciente creación fue objeto de algunas reseñas publicadas en diversos medios locales, pero no contó en su momento con un análisis crítico serio. Existen

breves y escasas entrevistas[25] publicadas en internet, tanto en la página del grupo: Laboratorio Escénico A.C. - Revista de Artes (volumen 1), como en páginas de difusión cultural del Estado de Veracruz como la web oficial del Diario de Xalapa y de la Universidad Veracruzana, y en el blog donde constantemente se actualizan las noticias en relación a la obra de Arrabal: New Performances Theater. Por esta razón, seguramente el presente será el primer trabajo de análisis formal que tenga como objeto de estudio este material artístico desde la perspectiva sociológica de las relaciones de género, destacando el concepto de violencia simbólica y el de performatividad de género.

Reflexiones en torno al *Teatro Pánico*

Teatro Pánico: poética de la crueldad y multiplicidad moral

Contra esta situación, letal por necesidad, se han manifestado movimientos
(no es un azar que así se les llame)
para rechazar la muerte del espíritu.
Así aparecieron, particularmente, el Romanticismo
, el Simbolismo y el Superrealismo, para situar en el espacio y el tiempo
el problema histórico del que nos hemos convertido en víctimas.
A esta prestigiosa lista podemos, y debemos, añadir el Pánico, nuestro contemporáneo.
Y en este contexto de la Historia en que nos encontramos,
el Pánico cobra quizá más que nunca su sentido, si algún sentido tuvo
, o si algunos, entre los que me encuentro tuvieron la tentación de dárselo.
Jean-Marc Debenedetti
Prólogo a *El pánico. Manifiesto para el tercer milenio*.
Fernando Arrabal
2008

En *El pánico. Manifiesto para el tercer milenio* de Arrabal, encontramos una selección de textos que datan desde 1963 y en los que el autor define el *Pánico* de la siguiente manera:

> El pánico (nombre masculino) es una «manera de ser» presidida por la confusión, el humor, el terror, el azar y la euforia. Desde el punto de vista ético el pánico tiene como base la exaltación de la moral

[25] Enlaces a las entrevistas en internet: laboratorioescenicoac.blogspot.com/2007_12_01_archive.html, www.oem.com.mx/diariodexalapa/notas/n749573.htm,www.uv.mx/boletines/raiz/2008/Febrero/boletin238.html;http://newperformancestheatre.blogspot.com/2008/09/fando-lis-veracruz.html

> en plural y desde el punto de vista filosófico el axioma «la vida es memoria y el hombre es azar». El pánico se realiza en la fiesta pánica. (Arrabal 2008: 40)

Para llegar a esta afirmación de las características del Pánico y del hombre pánico en consecuencia, el autor desarrollar una reflexión en torno a la memoriA, el azar y la confusión. La memoria es la única de lo titanes (hijos del cielo (Urano) y de la tierra (Gea) en la mitología griega) que es una cualidad del hombre, ella permite recordar el pasado; el azar, es lo indeterminado y se liga con el futuro; y la confusión es la característica del pensamiento del hombre moderno. Arrabal se cuestiona acerca de las reglas del azar y de los mecanismos de la memoria. La memoria, afirman los científicos, es un proceso químico en el que actúa el mismo ácido nucleico que participa de la reproducción celular, de la reproducción de la vida. A partir de la relación memoria=recuerdo=química=ácido nucleico=vida, Arrabal afirma que la vida es memoria. Por otro lado, la memoria fue azar al ser futuro que pasa a ser pasado, bajo una reflexión en la que las ideas se encadenaban de las siguiente manera: "El pasado un día fue futuro. El futuro actúa con golpes de teatro; respetando la confusión o el azar. Por lo tanto, todo lo que es humano es confuso. Toda tentativa de perfección es una actividad tendente a crear una artificios situación de no-confusión: es pues una empresa in-humana." (34) La conclusión a estas reflexiones es: La vida es memoria y el hombre es azar.

La importancia del azar y de la confusión[26] en la reflexión arrabaliana permite ligar estas ideas con las de Artaud para quien también la característica de lo humano era la confusión dentro de una visión de la modernidad que la define como la civilización de la decadencia, en palabras de Dumoulié se trata de: "[...] una visión del hombre y del mundo, una reflexión sobre nuestra civilización considerada como la civilización de la decadencia, un rechazo de la metafísica y la ontología tradicionales, de la religión y de la moral, la voluntad de encontrar en el arte, y en particular en el teatro, el remedio a nuestros males

[26] Para una revisión de los fundamentos filosóficos de la vida comprendida como azar, confusión, sensorialidad etc., recomiendo revisar: Nietzsche, Friedrich. El *nacimiento de la tragedia*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial. Ahí podemos encontrar un planteamiento importante acerca de la división del mundo humano bajo las categorías de apolíneo y dionisíaco. El teatro pánico es una propuesta que entra dentro de la categoría dionisíaca de la experiencia del mundo.

[...]" (Dumoulié, 1996: 14). También la idea de crueldad[27], precepto artaudiano sobre el teatro, está presente en los planteamientos teóricos del pánico. La crueldad como característica del comportamiento humano ha sido ampliamente reflexionada por los filósofos. Ha sido definida como algo inhumano, ajeno a la naturaleza humana y propio de la bestia feroz que obedece a su instinto, la crueldad es denunciada entonces como bestialidad, lo que remite a la animalidad pero también es vista como un signo patológico (16). Se distingue entre crueldad física que implica rasgar la carne, el cuerpo; y crueldad psicológica que consiste en el disfrute del dolor infligido. Etimológicamente la palabra crueldad esta ligada a *cruor* que es sangre. Remite a violencia, a sangre, a vida y de fondo, al orden sagrado del mundo. Del latín *carnifex* se desprende cruel, desalmado, sanguinoliento y carnicero. La crueldad en el pensamiento de Artaud y de Nietzsche corresponde en gran medida a las reflexiones que sobre ella plantea Schopenhauer: "[...] el sufrimiento es el fondo de toda existencia [...] la crueldad aparece como el signo carnal de un deseo metafísico de apaciguamiento [...]." (17-18). Schopenhauer reconoce la crueldad como una caraterística del ser humano frente a quienes se niegan a reconocerla como tal. La crueldad es exceso y forma parte de la voluntad de vivir. "[...] la crueldad como metáfora de la vida subraya la imposibilidad para el hombre de estar de acuerdo con el mundo y consigo mismo. Si la vida es crueldad, espoque su voluntad (de poder), en el rigor de su deseo, el hombre quiere lo que hiere. " (32). Existe una ruptura entre la cultura y la naturaleza, una grieta por donde surge la cruelda, una escisión entre las cosas y las palabras que como signos las representan que desemboca en la confusión como característica de la época moderna (39). Dentro de este panorama, en palabras de Artaud:

> [...] el teatro es un tomar activamente a su cargo el deseo de reunificación del Uno primordial a lo largo del tiempo y la historia del mundo. [...] el escenario, será ante todo el lugar de una crisis: la crisis suscitada por la confrontación, el modo del conflicto, de los elementos antagónicos, antes de su eventual pacificación. De ahí el terror y la violencia que amenazan en todo momento con invadir el recinto del teatro. (46)

[27] Artaud toma el concepto de crueldad para desarrollar su propuesta teatral; existen también otras aproximaciones a esta idea en el arte, como por ejemplo en la obra de Charles Baudelaire, para lo que recomiendo revisar las reflexiones en torno a su estética.

Se puede identificar el elemento de la crueldad en el pánico en la medida en que como modo de ser incluye todo lo que es el hombre. Pan etimológicamente es todo, el teatro pánico, incluye todos los comportamientos humanos incluidos los que son considerados infrahumanos porque atentan contra la propia existencia. Pero el pánico no distingue entre lo bueno y lo malo, porque apuesta no sólo por una moral sino por morales en plural. Bajo este principio, los comportamientos sádicos o crueles no están peyorativamente determinados sino que son reconocidos como parte de un todo humano. Pan es también el nombre de un dios griego (del vino, las bcanales, etc.) que asustaba a los hombres con sus bruscas apariciones (Arrabal, 2008: 40); esta cualidad, la brusquedad se equipara a la crueldad, al accidente dentro del orden, a la grieta por la que se cuela el principio de realidad que nos muestra que no todo se puede enbellecer y que existe el sufrimiento.

Otra fuente indispensable para conocer los detalles de esta manera de ser, es el libro *Teatro pánico* de Alexandro Jodorowsky editado en 1965. Ahí encontramos afirmaciones como las que siguen: el arte, el juego y la fiesta son, por excelencia, las tres actividades del hombre pánico. El teatro se encuentra dentro de la esfera del arte y de esa manera es también una de las actividades del hombre pánico. Existen también una serie de temas propios del hombre pánico como son: el Yo, la alegoría y el símbolo, el misterio, el sexo, el humor, la creación de quimeras, la realidad hasta la pesadilla, suciedad y sordidez, ampliación del campo de lo importante y limitación del campo de lo serio (es decir: aportación de nociones tenidas por despreciables al mundo «de lo instalado» y paralelamente socavar los valores establecidos), empleo de todos los postulados, todas las filosofías, todas las morales; y sobre todo el azar, la memoria y la confusión. El hombre pánico tiene además su arte de vivir, mismo que se funda en el amor a la vida con todo y la cobardía, la anti-pureza. Tiene sus fantasmas: la paranoia, la megalomanía y la modestia, la desesperanza pero no angustia, enfermedades, celos, fetichismo, susceptibilidad. (37-38)

En cuanto al estatuto del artista, Arrabal, plantea lo siguiente (Arrabal, 2008: 36): su papel es el principal. El artista crea lo inesperado. El artista crea sirviéndose de dos valores: a) memoria en forma de biografía, de sensibilidad, de inteligencia, de imaginación; b) azar:

es decir de confusión, de inesperado. Esto que unos llaman originalidad y otros, más modestamente genialidad.

> Al emplear el azar en su obra, el artista es el único hombre sobre la tierra que intenta iluminar lo imprevisible, el futuro, el mañana. El artista es, pues, una vez más, el mago, el profeta. El artista desde siempre ha creado a partir de los dos problemas vitales fundamentales: encontrar los mecanismos de la memoria y las reglas del azar. Cuanto más esté informada la obra del artista de azar, de confusión, de inesperado, tanto más rica, agitadora y fascinante será. Una visión del mundo centrada en estos dos problemas se llamaría, pues, visión Pánica. Pan = todo. (36-37)

El teatro pánico ofrece una base epistemológica del teatro alternativa a la concepción dominante en el momento de su creación y también hoy, frente al imperativo del teatro realista, ligero. Es a su vez una poética que se contrapone a los postulados de la actuación realista del drama moderno como poética hegemónica en occidente.

Desde la perspectiva de Jodorowsky[28] el hombre pánico y en consecuencia el artista pánico se caracterizan por lo siguiente: El hombre pánico no "es" sino que "está siendo", la inteligencia pánica es capaz de afirmar dos ideas contradictorias al mismo tiempo que afirmar infinitas ideas que no afirmar ninguna, el pánico se da en la euforia y la fiesta colectiva, actúa ante la realidad por agotamiento de posibilidades pues cree que ante un problema hay infinitas soluciones, es proconstructivo y prodestructivo al mismo tiempo, pretende que entre deseo y su realización no haya lapsus de tiempo, el idioma escrito para adquirir su cualidad pánica debe integrarse a un conjunto corporal, vocal, espectacular, festivo; todas las actividades artísticas son fragmentos de la única verdadera manifestación pánica: la fiesta-espectáculo. El hombre pánico no se reconoce como impúdico, indigno o irrespetuoso. Euforia, humor y terror son tres elementos pánicos (Jodorowsky, 1965: 12). Esto se relaciona con la ausencia de una sóla moral que regule el comportamiento humano en términos de lo que está bien o mal hacer. Dentro del planteamiento pánico estos son tan sólo modos humanos de ser. Creo que esta afirmación es delicada y que debe

[28] El pánico se conforma por las perspectivas coincidentes de Arrabal, Jodorowsky y Topor, así que encontramos definiciones del pensamiento *Pánico* en los textos de los tres, definiciones todas válidas, incluso las que nosotros propongamos.

contextualizarse dentro de un manifiesto que busca liberar al quehacer artístico de la moral burguesa y de las reestricciones del prejuicio.

El hombre pánico-artista-actor no se diferencia del personaje sino que busca ser la persona que está siendo en la fiesta-espectáculo:

> El pánico está pensando que en la vida cotidiana todos los augustos caminan disfrazados actuando en personaje y que la tarea del teatro no es hacer que el hombre se limite más y más en personajes que actúan ante personajes actuando ante personajes, sino por el contrario, en eliminar poco a poco el personaje para acercarse a la persona. (15)

El Teatro Pánico es un modo de pensar la práctica artística que tendrá vigencia siempre que haya límites a la acción humana y más aún al quehacer artístico. Porque se define en relación a las posibilidades de ampliar todo aquello que esté delimitado, sobretodo en términos de valoración de la naturaleza humana y de no negar las características que comúnmente se definen como negativas en su conducta.

Fando y Lis como micropoética del Teatro Pánico

Con la definición del *Teatro Pánico*, sus precursores dieron un respaldo discursivo a su propuesta artística. Se trata en este sentido de una poética productiva (Dubatti 2008: 112), en tanto instauradora de discursividad y por generar un cambio histórico en la recepción del teatro y la germinación del happening en México.

Fando y Lis, dirirgida por Jodorowsky en 1961 y 1967, como micropoética ("[...]la poiesis considerada en su manifestación concreta individual" (80), en este caso de Arrabal y Jodorowsky) está directamente vinculada con el *Teatro Pánico* como archipoética[29] ("[...] poéticas abstractas, modelos lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial [...]."(81)). Las definiciones en los postulados del pánico dan una base discursiva de concepción ontológica del quehacer teatral en el mundo y como agente del arte. Dubatti plantea al teatro como agente de la cultura viviente, y conformado por la triada: convivio, poiesis y expectación (45); es un

[29] También puede considerarse al *teatro pánico* como una antipoética, en el esentido de que buscaba romper con los cánones establecidos para la creación artística.

acontecimiento convivial que puede tener repercusiones muy momentáneas (la duración de la función) o bien puede tener repercusiones a gran escala que transforman las concepciones artísticas del momento o al menos generan una tensión frente a ellas que obliga a repensar la función y el quehacer teatral. Este último es el caso de *Fando y Lis*, como micropoética y en conjunto de la macropoética de Jodorowsky en México.

Las críticas periodísticas de la época (recopilada en el cd-rom interactivo *El Teatro Pánico. Jodorowsky en México*, cuya investigación estuvo a cargo de Angélica García)[30], dejan ver el caos mental que genera la aparición en escena de un nuevo dramaturgo y más cuando no resulta fácil clasificarlo. Eso es lo que sucedió con Arrabal, se lo emparentaba con el Teatro del Absurdo pero sin otorgarle la categoría de Beckett, y sin la certeza de estarlo catalogando adecuadamente. Situación que no sólo supieron aprovechar en el programa de mano de *Fando y Lis* de 1961 sino que además contribuyeron a generar más polémica acerca de la proveniencia del dramaturgo. Las reacciones que provocó la obra variaban entre el elogio y la repulsión aunque en todas se percibe una sensación de incomodidad e incertidumbre ante lo acontecido. Generar estas reacciones es parte de la poética *Pánica* que busca evidenciar la confusión en la que vive el hombre como ser genérico. En este sentido la obra logró sus objetivos poéticos y éticos pánicos. En cuanto a la película podemos decir que fue aún más pánica, pues las críticas del estreno en la XI Muestra Internacional de Cine de Acapulco en1968, estuvieron todas del lado de la repulsión y la convulsión del rechazo coronado con la censura total para su exhibición, misma que sería autorizada hasta 1972 cuando se exhibió en el cine Roble aún con cortes de censura.

Una poética comparada de la creación teatral frente a la cinematográfica permite observar que la propuesta cinematográfica enriquece en mi opinión a la obra teatral. Si bien es la interpretación particular e individual, la de Jodorowsky, pero sí muestra una voluntad colectiva que es la del teatro pánico transportado a otro ámbito de las artes como es el cine y la manera en que puede haber un dialogismo entre teatro y cine sin privilegiar a uno sobre el otro. La puesta en escena teatral tuvo una escenografía minimalista, diáfana (esto se

[30] Angélica García es investigadora del CITRU (Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli) en la Ciudad de México.

puede observar en los registros fotográficos) en concordancia con las escasas indicaciones del texto, este tipo de escenografía cumple con los requisitos indispensables para que los actores establezcan la relación de ficción con el espacio y los objetos pero no deja de verse que se está en una sala de teatro. Mientras que la película por las posibilidades fílmicas ofrece una vista panorámica de las locaciones que se ajusta también a la atmósfera del texto dramático pero que además contribuye a fortalecer la sensación de soledad y angustia por la que transitan en diferentes momentos los personajes. También la exaltación de la concepción pánica de la vida, como una fiesta-espectáculo se logra con mayores recursos en la película, entre otras cosas porque para esta creación, Jodorowsky no escatimó en personajes y le añade al elenco original toda una serie de seres que reflejan la variedad del comportamiento humano en lo que a la sexualidad y las relaciones parentales se refiere. Aunque hay que reconocer que es muy probable que las posibilidades de realización de la película se deban a la segunda puesta en escena de la obra por parte de Jodorowsky y que parece ser que el interés estuvo en un primer momento sobre el teatro y fue posteriormente, cuando al director se le presentaron las ganas y la oportunidad de realizar su ópera prima que se hizo la película.

El *Teatro pánico* como poética expresionista

Las definiciones del *Teatro Pánico*, así como las de otras conceptualizaciones del arte, parten de pensar al hombre y su relación con el mundo en un proceso dialógico que va en ambos sentidos (hombre↔mundo). En esta definición el hombre ocupa el centro de la propuesta, es entonces un pensamiento antropocéntrico. Un ejemplo de ello es la importancia que se da a que en sus postulados se valen del verbo en gerundio para describir, o sea en el quehacer, en la actividad, en el movimiento del hombre en el momento en que su ejecución está aconteciendo. Definiciones como: *el hombre pánico no es, está siendo*, ejemplifican lo que quiero decir. En ese sentido, como una propuesta artística antropocéntrica es que considero que el *Pánico* puede pensarse como una poética expresionista que se enfrenta al realismo moderno. En términos de Dubatti expresionismo es:

> [...] la poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (anímicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva. En todos los casos, la visión subjetiva se define por su diferencia y contraste con la percepción objetivista del "común mundo compartido", es decir, se enfrenta a la visión objetivista y a la concepción del realismo cotidiano. (Dubatti, 2009: 126)

En coincidencia con esta definición el *Pánico* es una postura frente al mundo, que lucha contra la normalidad de la vida cotidiana y más que contra la normalidad, contra su ordenamiento. Para el caso de la obra Fando y Lis se trata además de un expresionismo objetivo de mundo, hay toda una realidad figurada en el texto, un mundo imaginado por Arrabal, como lo hay también en la película de Jodorowsky.

Esta visión subjetiva de Arrabal y Jodorowsky es autónoma, no busca legitimarse en la voz de otros sino que se proclama como legítima y con ella toda su expresividad, todos sus símbolos, metáforas y alegorías de la vida. Es una poética que se ha mantenido en mi opinión como poética de contraposición y que no ha adquirido el estatuto de poética de identificación pues aunque algunos happenings o performances puedan tener puntos de contacto con ella, no se definen todos como pánicos. Sí coincide con la concepción de mundo subjetivista en la que el mundo se funda en la actividad del sujeto (129) y lo que es más importante para el caso del *Pánico,* los productos teatrales son objetos culturales de transformación social. Presenta esta poética una concepción voluntaria y consciente de su epistemología artística, misma que han hecho extensiva en manifiestos, escritos y pronunciamientos como he venido señalando. Se trata además de un expresionismo figurativo en el que:

> [...] las objetivaciones escénicas de la conciencia/la visión subjetiva permiten reconocer objetos de la realidad material, que establecen un enlace con los objetos y las representaciones de la vida cotidiana, pero en su figuración dichos objetos se manifiestan alterados, perturbados, distorsionados en mayor o menor medida, en muchos casos atravesados por una presencia siniestra o deformante que remite a la subjetividad y marca una fricción, una relación de conflicto con la percepción del "común mundo compartido" propia de la visión objetivista. (132)

Los elementos en la re/presentación son identificables aunque muchas veces transfigurados o utilizados en contextos y formas no cotidianas. Además es una propuesta metafísica, es realmente más un expresionismo metafísico que social (133) pues el interés radica más en relación a la Verdad y cuestiones espirituales de la vida del hombre, de la unificación del hombre comos ser total.

Algo que me resulta muy interesante en la lectura relacional de la poética expresionista planteada por Dubatti, que aquí aplico para pensar *Fando y Lis* es pensar esta obra como un drama de estaciones: *stationendrama*. El drama de estaciones es una estructura narrativa del drama expresionista según la cual el protagonista enfrenta las principales estructuras o instituciones que configuran su mundo (Dubatti, 2009: 134). Es difícil determinar qué tipo de dramaturgia presenta esta obra, si aristotélica o no, pues en apariencia respesta los cánones de la escritura dramatúrgica tradicional. Sin embargo, nunca me convenció que sea del todo así, entre otras cosas por la importante influencia del postismo[31] en Arrabal como escritor y artista. La solución de que esta obra sea un drama de estaciones me permite comprenderla con mayor claridad. El planteamiento de que este tipo de dramas encaja con la idea del viaje, el tránsito, el pasaje, que plantea la obra de Arrabal y en conjunto la macropoética de Jodorowsky. También el hecho de que la institución aparezca representada por personajes grupales, genéricos, como en este caso son los hombres del paraguas me parece una representación de la institución a través de un personaje colectivo. La idea que me hizo confirmar el giro expresionista de *Fando y Lis*, es el hecho de que coincide en que este tipo de posicionamiento artísticos ofrecen un diagnóstico negativo del mundo y contienen la necesidad de cambiarlo (135).

[31] El postismo está definido en este trabajo en el siguiente capítulo donde hablo de su influencia en la escritura de Arrabal.

CAPÍTULO 2
FANDO Y LIS DE FERNANDO ARRABAL

Fando y Lis (1955) me parece la obra maestra
de la modalidad ingenua arrabaliana
y un ejemplo palpable
de la todavía imposible liberación del Yo.
(Torres 1997: 24)

Justificación

A modo de presentación de este análisis del texto dramático *Fando y Lis* de Fernando Arrabal, quisiera mencionar dos aspectos fundamentales sobre la obra. Uno es la influencia indiscutible que todavía en este momento tenía en Arrabal de su pertenencia previa al movimiento postista de la posguerra española; y el otro lo constituyen los diversos paralelismos con la obra *Esperando a Godot* de Samuel Beckett analizados por los especialistas en Arrabal. De estos dos aspectos, sólo retomo el postismo como elemento influyente para el análisis de *Fando y Lis*, mientras que la comparación con *Esperando a Godot* la menciono porque es una dato relevante dentro de la discusión sobre si el teatro de Arrabal pertenece a la corriente del absurdo.

Sobre el postismo es necesario mencionar aquí las características literarias de este grupo surgido en Madrid en 1945, de manera que sea posible reconocer su influencia en la escritura de *Fando y Lis*. Si bien no habría que atribuir todo el estilo y el contenido a esta influencia, sí resulta evidente el vínculo con algunos aspectos. Las características principales de este movimiento cuyos primeros manifiestos datan de 1945 son (Polo, 1977: 579):

1. La supremacía de la imaginación que depende del subconsciente y la razón;
2. La utilización de materiales sensoriales;
3. El carácter lúdico, dionisiaco y humorístico;
4. El control técnico que incluye la exploración de las posibilidades del lenguaje, rasgo éste quizás que le distingue de otros movimientos vanguardistas;
5. La voluntad de destruir prejuicios.

De estas cinco características principales al menos las tres últimas coinciden totalmente con el modo y la intención del autor al escribir esta obra.

En lo que se refiere a los paralelismos y contrastes con *Esperando a Godot*, se han destacado los siguientes aspectos (Torres 1997: 25-26):

1. Los personajes protagónicos esperan a alguien o algo que nunca alcanzan.
2. El tiempo escénico es llenado en los dos casos por juegos verbales, disgresiones, conversaciones anodinas, alusiones a lo que nunca se logrará, creando microuniversos semánticos, narrativos u accionales, recurrentes y reincidentes. Aspectos que conforman las dos obras como altamente poéticas.
3. La desnudez decorativa, la conformación de los grupos y las posibilidades interpretativas sobre ¿quién es Godot? y ¿qué es Tar?.
4. Los personajes de Arrabal son jóvenes, los personajes de Beckett parecen tener mayor experiencia de vida.
5. Los personajes de Arrabal son dinámicos en el sentido de que van por un camino, aunque lo que vemos principalmente son las paradas. Mientras que los personajes de Beckett son estáticos en el sentido de que se encuentran detenidos, esperando en un lugar.

Estos son varios aspectos que relacionan la obra metadiscursivamente con un estilo literario particular y un género y periodo teatral también concreto que deben ser tomados en cuenta para una mayor comprensión de *Fando y Lis*.

Análisis del texto dramático *Fando y Lis* de Fernando Arrabal

A continuación presento el análisis textual de la obra de teatro *Fando y Lis* de Fernando Arrabal. Para realizar este ejercicio me he apoyado en el método propuesto por José Luis García Barrientos en su libro *Cómo comentar una obra de teatro*. Considero necesario compartir aquí la definición que este autor ha formulado para delimitar el uso del concepto *texto dramático*, porque me sirve para justificar la utilización de este término para referirme al libreto original de *Fando y Lis*:

> El texto dramático se perfila como el documento fundamental para el estudio del drama y resulta ser, de acuerdo con la tipología anterior, un texto lingüístico, de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo. En este doble carácter se basa su estructuración en dos subtextos diferenciados, el de los diálogos (reproducción de referencias verbales) y el de las acotaciones (descripción de referencias no verbales y paraverbales). La misma estructura representa el objeto que denominaremos obra dramática y definiré como "la codificación literaria (pero no exhaustiva ni exclusiva) del texto dramático. (García 2001: 33).

Me referiré entonces a *Fando y Lis* de Arrabal como texto dramático, aunque pudiera hablarse de obra dramática también, para este análisis de la codificación lingüística. La estructuración del análisis consiste en cuatro partes que corresponden a los siguientes contenidos en orden de aparición: 1) Estructura y aspectos dramáticos; 2) Tiempo; 3) Espacio; 4) Personaje

Estructura y aspectos dramáticos

Según el modelo dramatológico de García Barrientos, es posible realizar tres tipos de lecturas textuales diferenciadas de una misma obra dramática (2001: 33):

- Lectura del texto escénico: las notaciones que se refieren a las pertinencias de la escenificación.
- Lectura del texto dramático: la notación del drama. Entendiendo como drama a "(...) la acción teatralmente representada." (p.30)
- Lectura del texto diegético o argumental: notación de la fábula.

Texto Escénico

Para el caso de la obra (la versión en la que me baso para este trabajo de investigación es: *Fando y Lis, Guernica, La bicicleta del condenado* de Fernando Arrabal publicado por Alianza Editorial), que aquí nos ocupa el texto escénico es escueto; tan sólo precisa al comienzo de cada cuadro algunas directrices para la escenificación.
La descripción de los personajes en el reparto es también breve. En ella no encontramos una orientación de la fisonomía, la vestimenta, la edad o la procedencia cultural que deban tener los actores que representen la obra, lo que deja abiertas todas las posibilidades de

forma para Fando y Lis, y la necesidad dramática de cumplir sólo una característica funcional para cada uno de ellos. Mientras que para Mítaro, Namur y Toso sólo hay una condición que es formal, ser los hombres del paraguas:

> PERSONAJES:
> LIS, la mujer del carrito.
> FANDO, el hombre que la lleva a Tar.
> Los tres hombres del paraguas:
> NAMUR.
> MÍTARO.
> TOSO. (Arrabal, 1986: 32)

A propósito del reparto, quisiera comentar que Lis ya es definida a priori, antes de comenzar la obra, como una mujer cuya función está ligada a la del objeto, a partir de la relación que se establece en la enunciación "la mujer del carrito" y que es *llevada* por Fando cuya función es transportarla al lugar llamado Tar. Mientras que Lis aparece como la parte pasiva de la relación de pareja y de la obra dramática, Fando se plantea como la parte activa. Este es uno de los elementos estructurales del texto dramático que me permite relacionar la anécdota contada a través de la relación entre Fando y Lis con la teoría de la violencia simbólica de Pierre Bourdieu. Si bien el hecho de que la acción dramática esté centrada en el personaje de Fando puede aparecer como algo neutro y desintencionado, como algo normalizado en muchas obras de teatro en las que los personajes protagónicos son masculinos y los personajes de las mujeres aparecen subordinados a ellos, podemos reinterpretarlo como un aspecto constitutivo de la reproducción social de la dominación masculina a partir de la siguiente idea "La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya [...]."(Bourdieu 2000: 22). Esto es observable de forma más clara y evidente al hacer una revisión de las acotaciones dramáticas en las que el personaje de Fando está hiperdetallado mientras que el personaje Lis tiene muchas menos especificaciones en proporción al de Fando, se entiende acotación para este análisis "como la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales (volumen, tono, intención,

acento, etc.) de la representación, virtual o actualizada, de un drama." (García 2001: 45). Al comienzo de cada cuadro de los cinco que componen la obra, encontramos indicaciones breves de qué personajes aparecen al iniciar el cuadro o de los objetos que hay en escena.

Acotaciones de cuadro

En el cuadro primero aparece la siguiente acotación "Fando y Lis están sentados en el suelo. Junto a ellos hay un cochecito de niño muy grande, negro, desconchado por viejo, y con ruedas de goma macizas y radios oxidados. Por fuera y atados con cuerdas hay una porción de objetos entre los que destacan un tambor, una manta enrollada, una caña de pescar, un balón de cuero y una cazuela. Lis es paralítica de las dos piernas." (Arrabal 1986: 33). Se trata fundamentalmente de una lista de objetos, para los actores sólo indica la posición en que deben aparecer en escena y la condición del personaje de Lis, ser paralítica. Esta condición objetual, paralítica, sin autonomía de movilidad permite analizar a Lis semióticamente como un objeto más de la personanificación de Fando, "[...] Los objetos tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma. [...] seres y objetos están ligados, y los objetos cobran en esta complicidad una densidad, un valor afectivo que se ha convenido en llamar su "presencia"." (Baudrillard 2007: 14). Jean Baudrillar en *El sistema de los objetos*, ofrece un análisis del valor de los objetos en la sociedad moderna y su relación con la parte emotiva y psicológica del hombre. El cochecito viejo desconchado, el tambor, la manta, la caña de pescar, el balón y la cazuela son todos objetos que remiten a la infancia de un niño cualquiera del lugar y la época en que Fernando Arrabal fue niño. Coincide en este sentido también con el valor nostálgico que contienen muchos objetos por hacer referencia, o ligarnos a la configuración simbólica llamada morada: "Lo que constituye la profundidad de las casas de la infancia, la impresión que dejan en el recuerdo es evidentemente esta estructura compleja de interioridad, en la que los objetos pintan ante nuestros ojos los límites de una configuración simbólica llamada morada."(14).

Por otro lado, aparece en la acotación la referencia a Lis el ser paralítica de las dos piernas; esto indica que no se puede mover con total autonomía, esta característica sitúa al

personaje en la esfera de lo que debe ser dotado de movilidad. Fando será quien le otorgue esta posibilidad, no sin condicionamientos como veremos más adelante. Otra posibilidad de análisis de la parálisis de Lis es a través de los estudios sobre la representación de las discapacidades. En el artículo *The Wheelchair's Rhetoric* de Petra Kuppers podemos encontrar una comparación entre distintas formas de presentar la silla de ruedas como signo performativo y las narrativas de las que puede formar parte, "As "real" objects wheelchairs are transporters full of weight, texture, and sensation. On stage and screen, wheelchairs become rhetorical devices carrying narratives and marking identities. An attention to the rhetoric of the wheelchair-object can make a spectacle of difference." (Kuppers : 9). El carrito en el que viaja Lis, puede verse desde este punto de vista como una silla de ruedas, no convencional, y como signo de la retórica de las discapacidades, y de la diferencia. Como bien dice Kuppers, existe además un lastre histórico que relaciona el desafío de la discapacidad con la condición femenina "[...] the threat of disability (with its historical association of feminization) [...]." (Kuppers : 4). La silla de ruedas es también un símbolo de la falta de autonomía y libertad, la pérdida de independencia y control y la subordinación al destino, como indica la autora a través de la cita de Longmore y Umansky, quienes se refieren concretamente a los ciudadanos estadounidenses pero creo que la cita es aplicable de forma ampliada a los efectos de la ideología del éxito individual promulgada por el *american way of life* a lo largo del siglo XX, "Americans often perceive disability—and therefore people with disabilities—as embodying that which Americans fear most: loss of independence, of autonomy, of control; in other words, subjection to fate". (Longmore y Umansky en Kuppers, s/a: 3). La representación de Lis como una mujer discapacitada de su autonomía física y psicológica contribuye a la estereotipación exagerada de la mujer encadenada al hombre como parte de la parodia que el autor dibuja de la relación de dependencia. Una mujer que aparece determinanda por un destino y una concatenación de situaciones sobre las que no tiene control y en las que aparece subordinada a la disposición de Fando para ocuparse de ella, y llevarla, guiarla por el camino. Esta situación me hace pensar en cómo se educa a muchas mujeres a pensar que deben casarse con un hombre que será quien las guíe por la vida, en consecuencia muchas mujeres esperan encontrar al hombre ideal que asuma este rol. Fando no parece asumir el rol de la masculinidad, es

también un ser frágil, con inseguridades, que se desespera por la carga que le supone cargar con Lis.

La acotación del comienzo del cuadro segundo es la siguiente: “Anochecer. Entra Fando empujando el carrito en el que va Lis. Se para. Lentamente, con mucho cuidado saca a Lis del carrito y la deposita en el suelo. Una gruesa cadena de hierro une un pie de Lis con el carrito. La cadena es bastante larga. Fando hablará ahora en un tono dulcemente desesperante” (Arrabal 1986: 47) Aquí encontramos la única descripción que aparece en toda la obra de la iluminación que debe tener la escena en algún momento de la puesta en escena, es esta indicación una acotación espacial. Pero el aspecto a resaltar es el fragmento que se refiere a la acotación corporal de expresión que indica una acción para los actores en sus roles de actividad y pasividad mencionados anteriormente. Ofrece además otro indicador del tipo de relación entre los personajes a través de la cadena que ata a Lis como propiedad objetual de Fando. La cadena también puede interpretarse como otro aspecto de la relación entre Fando y Lis, el que se refiere al matrimonio y el lugar que ocupa la mujer en la sociedad patriarcal como bien de intercambio social a través del contrato matrimonial. El matrimonio como mayor logro de la mujer y como destino aparentemente irrefutable de su condición genérica. La mujer encadenada a un hombre durante toda su vida para ser una mujer de bien según los valores patriarcales. Otro aspecto de la acotación se refiere al tono del momento en que comienza el cuadro, un tono dulce y desesperante de parte de Fando hacia Lis. La acotación del comienzo del tercer cuadro es la siguiente: “Los hombres del paraguas -Namur, Mítaro y Toso- hablan con Fando. A unos metros de ellos está Lis metida en el carrito” (Arrabal 1986: 59). Esta es una acotación de acción para los personajes del paraguas y para Fando. Lis permanecerá durante todo el cuadro en el carrito, como ausente. El comportamiento adecuado de una mujer en el orden patriarcal, que se sabe comportar en sociedad, no llamar la atención, no destacar y saber estar callada. La acotación del comienzo del cuarto cuadro es la siguiente: “Entra en escena Fando empujando el carrito en el que va Lis. Fando se detiene” (Arrabal 1986: 82). Otra vez una escueta indicación de acción que recae activamente sobre Fando y pasivamente sobre Lis. La acotación del quinto y último cuadro, en el que Lis ya no aparece, es la siguiente: “En escena, los tres hombres del paraguas” (p.100). Estas son las únicas acotaciones que indican elementos acerca de la

disposición espacial de los actores en escena y de los objetos que deben aparecer en la escenificación. Como podemos leer, el autor deja bastante libertad para abordar ese aspecto de la obra. A diferencia de las acotaciones que pertenecen a la lectura dramática y que indican puntualmente cuáles deben ser las emociones de los personajes, sus transiciones y las acciones a las que van unidas. En lo que se refiere a la lectura argumental, no conocemos a través del autor los antecedentes de los personajes salvo en lo que se refiere a su búsqueda de Tar, que parece (por los diálogos) haber sido siempre la motivación fundamental de la relación entre Fando y Lis, y la razón de la coincidencia en el camino con los tres hombres del paraguas.

Acotaciones del drama

Las acotaciones del drama de la obra son abundantes. Especialmente para Fando, este personaje tiene ya delimitadas las diferentes emociones por las que ha de transitar el actor que lo represente. Tan sólo en el primer cuadro el autor indica todos estos estados anímicos y calidades de la acción: Muy tierno/ Emocionado/ Satisfecho/ Desolado/ Humildemente/ Abatido/ Muy triste/ Violento/ Violentísimo/ Conmovido/ Muy resuelto/ Muy serio/ Conmovido/ Avergonzado/ Tiernísimo/ Violento/ Más autoritario/ Más violento/ Más violento/ Irritado/ Sin cuidado/ Duramente/ Visiblemente disgustado/ Visiblemente disgustado/ Disgustadísimo/ Enfurecido/ Temeroso, despacio/ Humilde/ Halagado/ Triste. Posiblemente esto se debe a la importancia que tiene lo emocional y corporal en la obra, aunque podría interpretarse también como una diferenciación jerárquica del papel de cada personaje. Es posible atribuirlo a la identificación del autor con el personaje de Fando, y que por ello sea mucho menos específico para el personaje de Lis y menos aún para los hombres del paraguas pues según los análisis de algunos especialistas en el autor, en esta obra Arrabal se identifica con Fando en su relación con la que era entonces su pareja, Luce. Como interpretación a ¿qué es Tar? Raymond Muschan se trata de la felicidad de Fando y Lis (Fernando Arrabal y Luce Moreau en 1955) (Torres 1986: 15), esta referencia es la que atribuye la identificación del autor como Fando y de Lis como Luce. Otra posibilidad, que es la que considero más relevante para esta investigación, es que este elemento denota una visión androcéntrica del mundo por parte del autor, perspectiva que también se relaciona

con la identificación del autor con Fando, como podemos observar a partir de otra reflexión de Bourdieu sobre la dominación masculina:

> El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuantes. El programa social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al *cuerpo en sí*, en su realidad biológica: es el que construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo arraigada en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres, inscrita a su vez, junto con la división del trabajo, en la realidad del orden social." (Bourdieu 2000: 23-24).

Desde el punto de vista sociológico el autor a través de la obra ofrece un ejemplo de como la forma de pensar de lo sujetos es constituida socialmente y mostrada a través de las prácticas de representación, como en este caso, al escribir una obra de teatro. En este sentido es posible interpretar que Arrabal da cuenta de cómo participa de una visión estructurada del mundo frente a la que toma una posición irónica apoyándose para ello en la creación artística, concretamente en la dramaturgia, al crear un universo ficticio en el que aparecen una suerte de antítesis de los estereotipos ideales del hombre y de la mujer, que ponen en duda la funcionalidad de dichos roles, al exagerar la incapacidad de Lis y al mostrar las debilidades de Fando.

Acotaciones sonoras y diálogos

No hay en esta obra acotaciones sonoras, pues las referencias a la canción que canta Fando y a tocar el tambor son parte de los diálogos. Las acotaciones espaciales son mínimas, hacen referencia a los objetos principalmente, sólo una se refiere a la iluminación y no hay para la decoración, como ya comenté. Las acotaciones temporales son únicamente las que hacen hincapié en las pausas de los diálogos de los actores, especialmente en lo que le corresponde a Fando. Aparecen varias acotaciones nominativas para nombrar a los interlocutores sobretodo en las pláticas entre los tres hombres del paraguas y Fando. La mayor parte de las acotaciones son: personales paraverbales de entonación, emoción y actitud, personales corporales de expresión gestual y de movimiento; y personales operativas referidas a las acciones. No hay acotaciones personales psicológicas ya que todo

es dicho en el diálogo entre los personajes, pues no es una obra en la que tomen parte los mundos interiores de los personajes en apartes o monólogos internos; en esta obra todo lo pensado y sentido es enunciado en los diálogos.

> "El diálogo es el componente verbal del drama, *dicho* efectivamente por los actores-personajes en la escenificación y trascrito en el texto dramático (trascripción que implica simplificación y pérdida de una parte de la información, parcialmente recuperable mediante las acotaciones paraverbales). (...) sirve de cauce representativo también a la mayor parte de la "ficción" (...). La característica primordial del lenguaje de diálogo se deriva de la inmediatez representativa que distingue al modo dramático del narrativo (...)" (García 2001, 51)

A partir de esta definición me refiero al diálogo en esta obra como a la parte dicha de los personajes en la que son enunciados sus deseos y pensamientos. García retoma de Stefania Skwarczynska las funciones dramática y caracterizadora para complementar las categorías de análisis de las funciones teatrales del lenguaje, "Función dramática: es la función del diálogo como forma de acción entre los personajes, cuando hablar es hacer (el carácter performativo del habla). Función caracterizadora: se refiere a la caracterización verbal del personaje, ya sea directamente a través de lo que dice de sí mismo, o indirectamente a través de lo que otros personajes dicen de él." (Skwarczynska citada en García 2001: 59)

Estas dos funciones son las que más caracterizan la construcción dramática de *Fando y Lis* ya que durante toda la obra la acción dramática se centra en lo que se dicen unos a otros; y porque los personajes dicen lo que piensan y cómo se ven los unos a los otros, lo que sirve de descripción para el lector y/o espectador.

En cuanto a las formas del diálogo, la obra está construida a modo de coloquio. El diálogo es entre interlocutores y en base a réplicas principalmente, salvo en algunos momentos en que Fando no recibe contestación de Lis (pero habla esperando respuesta de ella) o de los hombres del paraguas y entonces toma la forma de parlamento, pero reitero que siempre hablan esperando que haya respuesta.

Análisis a partir del modelo actancial

Aunque García propone como posibilidad el modelo actancial para el análisis de la obra dramática, considero que únicamente resulta relevante para la relación de Fando-Lis como sujeto del deseo-Fando y obstáculo y bien deseado-Lis. En especial el valor de obstáculo y bien deseado para Lis me permite analizar su posición desde la perspectiva de género que hace la lectura de que bajo el orden patriarcal la mujer es muchas veces reducida a la representación social del objeto de deseo sexual y de posesión del hombre, pero en esta representación la mujer aparece también como obstáculo, por lo que se vuelve un signo con valores antagónicos.

A continuación presento el cuadro de los personajes de *Fando y Lis* en base a las seis "Funciones Dramatúrgicas"[32] propuestas por Soriau, recogidas como tipo de modelo actancial en el libro de García. La razón por la que escogí esta categorización del modelo es que se adecua mejor a la interpretación de la relación de Fando y Lis por las categorías de sujeto y objeto de deseo respectivamente. Además de que Soriau propone una analogía entre los astros y las posiciones de los personajes que está más acorde a las formas de pensamiento de Arrabal y Jodorowsky.

León o Temática Orientada/ Sujeto del Deseo	Sol o Representante del Valor/Bien Deseado	Tierra u Obtenedor/ De ese Bien	Marte u Oponente/ Fuerza Antagonista Obstáculo	Balanza o Árbitro de la Situación/ Atribuidor del Bien	Luna o Ayudante/De cualquiera de las funciones
Fando	Tar	¿Ninguno?	Lis	Hombres del paraguas	Hombres del paraguas

[32] Conviene mencionar aquí que esta es una variante del modelo actancial estructurado por Greimas.

Considero que en esta obra quien lleva la acción dramática es principalmente Fando (o entorno a quien se estructura la obra dramática), Lis es su objeto de deseo pero a la vez encarna lo que le obstaculiza avanzar libremente, sin cargar ni llevar nada. Los hombres del paraguas aparecen en el camino, diciendo tener el mismo objetivo, llegar a Tar, que es el objetivo deseado por los cinco personajes. Fando reconoce en ellos un apoyo para llegar al mismo destino y es por ello que les pide avanzar junto a ellos. Finalmente nadie llega a Tar. Lis es desechada en el camino, por representar el obstáculo personal de Fando.

Fando es el personaje que lleva la acción en esta obra, entendida por García de la siguiente manera: "La "acción", en el sentido restrictivo que ahora le damos, se define por la siguiente estructura triple: 1) una situación inicial, 2) la modificación. [...]" (2001: 73). Mientras que mientras que Lis y los hombres del paraguas son personajes que participan de los sucesos, entendidos por García como: "[...] las actuaciones de los personajes que no alteran la situación en la que se producen, por falta de intención, de capacidad o de posibilidad de hacerlo." (2001: 74). Solamente Lis al final de la obra participa aunque indirectamente de la última acción de Fando, al romper accidentalmente el tambor, Fando la azota por eso repetidas veces hasta que cae desvanecida y muerta.

> Fando la azota. Ella cae desvanecida, echa sangre por la boca. Fando, irritado, coge el tambor y, a distancia de ella, se pone a repararlo. Lis, extendida e inerte y con las manos unidas sobre el pecho, reposa en el centro del escenario. Largo silencio. Fando trabaja. Entran los tres hombres del paraguas. Se acercan a la mujer. La miran con mucha atención dando vueltas entorno a ella. Ni Fando, absorto por el trabajo de reparar el tambor, se fija en ellos, ni ellos en Fando. (Arrabal 1986: 96)

Estructura de la acción

Me parece relevante reflexionar sobre la estructura del drama en relación a los conceptos o condiciones de unidad e integridad (García 2001, 74), contenidos en la perspectiva aristótelica del drama. Esta obra cumple las dos, por un lado, cumple la unidad porque, como ya he mencionado antes, todo se subordina en la obra a la acción dramática que es llevada por Fando. También cumple la función de integridad porque existe principio, medio y fin en la obra. El principio o planteamiento comienza en el cuadro primero en el que

aparecen en escena sentados en el suelo y dialogando los personajes de Fando y de Lis. El nudo comienza a mi parecer a partir del momento en que Lis ya no responde a las preguntas y comentarios de Fando, luego aparecen los personajes del paraguas. Durante el encuentro con estos hombres, Lis queda en un segundo plano, como ausente de la obra, aunque aparezca en escena, es utilizada como objeto sexual en la broma que le hace Fando a los hombres del paraguas, instándolos a que la toquen y la besen. El desenlace o fin comienza en el cuarto cuadro, cuando Lis retoma la palabra y Fando saca las esposas con que la atará y comienza la tortura de obligarla a que se arrastre por el suelo, hasta que ella cae en el error, aparentemente involuntario, de romper el objeto más preciado de Fando, el tambor. Éste puede ser interpretado como el símbolo de la masculinidad y de la virilidad de Fando, transgredido por Lis al rasgarlo. Termina cuando muere Lis y de nuevo es observada por los hombres del paraguas como un objeto. Cito parte del diálogo de estos personajes:

> [...] Mítaro: Mira qué dientecitos tiene. ¡Qué duros!
>
> Namur: Los dientes siempre son duros.
>
> *Mítaro saca la lengua de Lis estirándola con los dedos.*
>
> Mítaro: Mira qué lengua tan bonita. ¡Qué blandita!
>
> Namur: Las lenguas siempre son así.
>
> Mítaro: [...] ¡Qué rodillas!
>
> Namur: Como todas.
>
> *Mítaro recorre con los dedos las rodillas de Lis.* [...] (Arrabal, 1986:97-98).

La jerarquía de las acciones se refiere a la relación entre una posible acción principal y las acciones secundarias (García 2001, 14). En este caso existe una sola acción principal, ir a Tar, y lo demás son situaciones que se suceden entorno a ella. En cuanto al grado de representación de las acciones se trata principalmente de acciones escenificadas o patentes. Hay algunas acciones ausentes de la escenificación pero aludidas por los diálogos de los personajes como cuando Lis le dice a Fando que cuando le pega, después siempre le dice que ya no le va a pegar pero él lo vuelve a hacer: “Siempre me dices que no lo volverás a hacer, pero luego me atormentas en cuanto puedes y me dices que me vas a atar con una cuerda para que no me pueda mover. Me haces llorar.” (Arrabal 1986: 39).

La obra está estructurada en cuadros, en el cambio de cada cuadro se cambia de tiempo pero no de espacio. Los personajes se encuentran siempre en el mismo lugar, ellos lo dicen en los diálogos: “Háblame, Lis, no te calles, dime algo. Ya sé qué te pasa. Estás enfadada conmigo porque, después de tanto andar, no hemos avanzado nada y estamos en el mismo sitio de siempre.” (Arrabal 1986: 48). En lo que respecta a las formas de construcción de la obra dramática se trata de una obra de construcción cerrada. Este aspecto coincide con los preceptos aristotélicos de la escritura del drama (2001: 77), de las cuáles en esta obra encontramos:

- Tendencia a la unidad.
- Mínimos cambios de lugar o ningún cambio.
- Línea de acción dramática principal con subordinación de las accesorias.
- Exigencia de unidad en los temas que deben aspirar a la universalidad y la validez general.
- Lenguaje claro y con uniformidad estilística.

Se trata además de un drama de personaje (2001: 78) porque el personaje de Fando es quien ocupa el centro de la estructura y las acciones se derivan de él.

Resulta sorprendente como esta obra, de temática vanguardista, se apega tanto a la ortodoxia aristotélica de la escritura dramática. Se puede interpretar como un recurso del autor de plantear la irreverencia del contenido revestido de la forma dramatológica aceptada.

Tiempo

Así como es posible hacer tres lecturas diferenciadas del texto, también encontramos que en la obra dramática es posible distinguir tres niveles temporales.

En este texto dramático hay referencias al tiempo diegético (es el tiempo significado de la fábula, es mentalmente (re)construido por el espectador), durante el que se desarrolla la historia. Aún así no hay casi elementos que clarifiquen cuánto tiempo llevan los personajes intentando llegar a Tar, pero parece que ya llevan una temporada intentándolo, el carácter cíclico de la obra permite pensar en la eternidad. Por el contenido del diálogo se puede inferir que su finalidad es esforzarse por llegar ahí. Si interpretamos esta travesía

como un viaje iniciático, su duración es la misma que la de la vida de los personajes. No tienen garantía lograrlo. Si Tar es interpretado como un elemento teleológico social e histórico la duración los personajes podrían representar el tiempo de sus vidas y el de otras generaciones de personas que han estado tratando de alcanzar ese fin. La duración de la fábula está relacionada con el objetivo de los personajes, objetivo que no es alcanzado y dentro del que la historia de Fando y de Lis sería una anécdota de aquel hombre que llevaba a Tar a la mujer del carrito y que la mató en el camino después de encontrarse con unos hombres que también anhelaban llegar a Tar.

Apenas hay acotaciones temporales o contenidos en el diálogo que indiquen en que momento del día, en qué mes o año, país, o momento histórico se encuentran los personajes. Sólo en la primera acotación del cuadro segundo se indica que los personajes están en el anochecer. El lenguaje en que está escrito la obra remite a la lengua española coloquial, también los objetos descritos en la acotación del primer cuadro son característicos de la infancia de muchos niños de por lo menos seis décadas (de 1920 a 1970) de la historia de ese país. Arrabal nace en 1932, en 1936 comienza la Guerra Civil española, la ausencia de descripción del paisaje o del decorado, puede deberse a que los entornos en los que este autor sitúa algunas de sus obras son espacios amplios, vacíos que remiten a los campos desolados de la guerra, son mundos ficticios autónomos que no se sitúan en contextos idénticos a los de la realidad sino que se vinculan con ella a través de unos pocos elementos indispensables para ser entendidos.

Por las características de la construcción dramática de la obra es posible que la temporalidad dramática (es el tiempo estrictamente representado por el drama, su carácter es artístico y artificial, resultante de la contracción entre el tiempo escénico y el tiempo diegético) coincida también con los preceptos aristotélicos según los cuales el drama debe desarrollarse durante no más de un día. El tiempo dramático es definido por García como "los procedimientos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos argumental en el tiempo del microcosmos escénico (...)." (2001: 83). El macrocosmos argumental está constituido por el tiempo y el espacio en el que se desarrolla la fábula, tiempo y espacio no especificado y que puede ser interpretado desde distintas perspectivas. En mi opinión ellos son una metáfora de la humanidad en la búsqueda de alcanzar un futuro mejor, según la

sociedad y el momento histórico, un estadio de mejora social, una utopía ideológica. Esta búsqueda y esfuerzo puede situarse en casi cualquier lugar y tiempo de la historia de la humanidad. El microcosmos escénico tampoco es limitado, pues, en cuanto a la temporalidad escénica, no hay especificaciones de cuánto deba durar la representación.

Hay otros elementos temporales que sí son descriptibles porque corresponden a la estructuración de la temporalidad en la escritura de la obra dramática. Por ejemplo, los grados de representación del tiempo, que coincide con las categorías de representación de la acción mencionadas anteriormente (2001: 84) :

- Tiempo patente: es el tiempo efectivamente escenificado.
- Tiempo latente: es el tiempo que sólo es sugerido.
- tiempo ausente: es el tiempo que sólo es aludido, el antes o después de la obra dramática.

El principal grado temporal de esta obra es el tiempo patente, el que es presenciado por actores y espectadores durante la escenificación. Existen algunas referencias al tiempo aludido, cuando Lis le reclama a Fando por reincidir en su comportamiento. También cuando se refieren a que han estado intentando llegar a Tar. No hay grado de tiempo latente en la obra, todo lo que sucede en ella es visto en escena, las elipsis temporales entre los cuadros no muestran grandes cambios o transiciones emocional, de edad o apariencia en los personajes por mencionar algunas formas en las que esta variación de tiempo podría hacerse visible, solamente muestra que el tiempo sigue pasando y ellos no cambian de lugar. Es en definitiva una obra de tiempo patente que "corresponde al tipo de teatro en que los momentos decisivos o más importantes del argumento son mostrados en escena, dramatizados, tal como ocurre la mayoría de las veces en nuestro teatro clásico (*Fuenteovejuna*) o en el inglés (*Macbeth*)." (2001: 85).

La estructura temporal del drama "puede describirse con una claridad meridiana basándose en la oposición entre continuidad y discontinuidad del *desarrollo* del "tiempo dramático" (2001: 85). Es en el que se pueden presentar discontinuidades a diferencia de los tiempos real y natural que sólo admiten un desarrollo continuo, el de la vivencia presencial y el de la reconstrucción mental, respectivamente. Esta obra presenta una estructura común a las obras de teatro de la cultura española en las que la relación de escenas es la siguiente (2001: 88):

ESCENATEMPORAL+ELIPSIS+ESCENATEMPORAL+ELIPSIS+ESCENATEMPORAL+ELIPSIS+ ESCENA TEMPORAL + ELIPSIS + ESCENA TEMPORAL

Escena temporal se define como el “segmento dramático de desarrollo continuo” (2001: 86). Una secuencia se compone de escenas y nexos temporales. Esta obra está formada entonces por una secuencia de cinco escenas temporales y sus correspondientes nexos, que en este caso se trata de la elipsis o “interrupción del curso dramático con salto en el tiempo de la fábula en el que el tiempo diegético es igual a N y el tiempo escénico es igual a 0” (p.88). Las elipsis que se producen en los cambios de una escena a otra muestran una transformación en la organización grupal de los personajes en la obra, no muestra cambios en los personajes mismos o en la decoración. En el primer cuadro aparecen solamente Fando y Lis; en el segundo aparecen Fando y Lis, y posteriormente se incorporan Namur, Mítaro y Toso pero aislados de Fando y de Lis, en el cuadro tercero aparecen los tres hombres del paraguas hablando con Fando, Lis aparece en el carrito aislada, en el cuadro cuarto entran Fando empujando y Lis en el carrito, los hombres del paraguas se integran hacia el final del cuadro, en el cuadro quinto ya solamente aparecen los hombres del paraguas y Fando.

El orden del drama se refiere a la continuidad o discontinuidad entre las escenas, pues al interior de una escena el desarrollo siempre es continuo. En contraposición a la película de Jodorowsky, en la que las secuencias no son ordenadas cronológicamente sino que hay saltos hacia atrás en el tiempo a través de los recuerdos y un ejemplo de un salto hacia delante, en la escena en que Lis es cargada sobre el caballo, escena que parece ser parte de la secuencia final en la que ya está muerta y es llevada a su entierro.

Esta obra responde a un tipo de orden crónico porque es claro qué escena sucede después de cuál, aunque esto podría debatirse ya que el contenido de la obra ofrece la posibilidad de que las escenas en que aparecen Fando y Lis solos al comienzo sean alterables en la escenificación; dado el carácter cíclico y reversible de su relación, pues también las acciones, los patrones emocionales y las réplicas son repetitivas. Quizá el orden crónico que debe llevar la obra lo marque la entrada y salida de los personajes del paraguas por la alteración que ofrecen al orden relacional entre Fando y Lis, aunque la relación de entre estos hombres es también completamente reiterativa. Si nos ceñimos a la forma en

que viene escrito el texto y su ordenación, se trata de una obra de orden crónico y cronológico. El aspecto cronológico está marcado por la progresión de la intensidad emocional en Fando y su culminación con la muerte de Lis, hecho irreversible en el tiempo. Respecto a este final, Torres Monreal apunta lo siguiente: "Las obras de este periodo suelen acabar con la condena o la muerte de los personajes más humillados. No existe la esperanza. No obstante, en dos de ellas -*Fando y Lis*, *El laberinto*- advertimos una disposición circular de la historia [...]; la última proposición repite la primera, dando a entender que la obra podría volver a comenzar." (Torres 1997: 21). La repetición como recurso del lenguaje dramático es un elemento característico de esta obra, que coincide con una de las características atribuidas al primer teatro de Fernando Arrabal (Torres 1997:12). Dentro de las características de la temporalidad de la obra dramática es también un elemento característico la repetitividad:

> [...] el carácter repetitivo del trabajo del actor (en los ensayos y en las representaciones) o del llamado "presente escénico" de las obras dramáticas que «en vez de ser un signo de actualidad, parece sugerir más bien la idea de una repetitividad ilimitada» porque «comporta la facultad, (...) de encontrarse en cualquier parte y siempre - en cada representación lo mismo que en cada escena particular- igualmente in divenire» (Nojaard, 1978: 66)." (2001: 99)

Existe en esta obra el tipo semántico de la repetición: palabras o gestos que son repetidos durante la obra. La iteración, que presenta dudas sobre sus posibilidades genuinamente dramáticas a diferencia del papel que juega en lo narrativo, es identificable también como iteración semántica en algunas obras (2001: 102), como en *Fando y Lis*. Esta forma iterativa se encuentra en el personaje dramático que "(...) es «alguien que es muchos, que tal vez lo ignoraban; alguien en quien esos muchos se reconocen, y que aparece con toda claridad a la luz del conflicto que el autor ha sabido crear»" (Palant en García 2001: 102). Este aspecto podría ser la base dramática que se relaciona con los efectos del alcance significativo de la obra, siendo uno de los elementos que contribuyen a su valor de identificación entre la obra y espectadores o lectores procedentes de distintas culturas.

> Atendiendo a su plena significación, ningún drama puede ser singulativo, o sea singular representación de acontecimientos rigurosamente singulares. Cada elemento dramático no remite sólo a *uno*, sino a toda *una serie* de elementos de la realidad, que de algún modo se repiten (más bien en el eje de la equivalencia que en el de la contigüidad).(...). Como personaje dramático, y por serlo, Lady Macbeth representa a *una* mujer en particular, pero también, a un *tipo* (histórico, psicológico, etc.) de mujer, a *toda* mujer y a *todo* ser humano, de forma tan enigmática como contundente. (García 2001: 102)

Fando y Lis, como personajes dramáticos adquieren el carácter iterativo de representar a uno y a muchos hombres y a una y a muchas mujeres a la vez, respectivamente. En conjunto representan un tipo de relación de pareja que es singular en la obra pero plural en cuanto posibilidad de que existan parejas como esta en la sociedad.

Son tres las perspectivas de análisis pertinentes para comprender el valor de la iteración en la vida real:

- El uso de la iteración semántica como característica literaria del estilo poético del autor influenciado por el movimiento literario de la posguerra española conocido como postismo. Las características de este movimiento literario, observables en *Fando y Lis*, ya han sido referidas al comienzo de este capítulo.

- El carácter performativo[33] de los roles de género y la iteración como elemento constitutivo de dicha performatividad. La iteración como repetición de un patrón de comportamiento de que perpetúa la condición de un rol social. El acto de hacer una y otra vez lo mismo, de repetir modos de relación de subordinación, reafirma la condición de dominante o dominado de la relación de poder. En el caso de la relación entre Fando y Lis, observamos que según el momento de la acción dramática hay una alternancia entre Fando o Lis ocupando la posición de dominante o dominado. Esto permite afirmar que tales posiciones no son fijas y son siempre susceptibles de intercambio. La reflexión entorno a la idea del género como un conjunto de actos performativos está ampliada en el capítulo referido al análisis de la propuesta de Vulcanizadora Producciones.

- El valor metonímico de la representación en singular de lo plural: Fando y Lis como metonimia de las relaciones de género en las que existen la dependencia psicológica

[33] Esta perspectiva ha sido desarrollada por Judith Butler.

y el abuso físico. Así como antítesis del estereotipo de pareja ideal en la que todas las funciones están distribuidas y asumidas satisfactoriamente por cada uno de los sujetos. En la relación entre Fando y Lis, vemos que no hay una distribución rigurosa de las obligaciones de cada una de las partes y menos aún una voluntad dócil de asumir los deberes, por ejemplo, si partimos de la idea de que la obligación de Fando es cargar a Lis, vemos que hay insatisfacción de su parte por tener que cargar todo el tiempo a Lis. Para el caso de Lis, si pensamos que su obligación es ser simpre cariñosa y abnegada, hacia Fando, vemos que de su parte hay molestia, insatisfacción y reclamo hacia Fando por sus abusos, aunque no llegue a transformar radicalmente el rol que juega en la relación. En los dos casos, los personajes luchan contra su deber dentro de la normatividad que establece que el hombre es el proveedor y la mujer la obediencia.

Duración de la obra

El tiempo escénico o real es el tiempo pragmático, el que es realmente vivido, lo que dura la escenificación. Para el caso de *Fando y Lis* se trata de una duración isocrónica en la que la duración de la fábula es igual a la escénica. Como mencionaba anteriormente, los límites temporales del argumento de la obra son imprecisos en distintos aspectos, pero resulta verosímil pensar que lo que sucede en escena sucede en tiempo real y natural, mi interpretación es que como espectadores vemos un fragmento de su trayecto por el camino a Tar, si bien ellos llevan más tiempo en esa búsqueda. No hay necesidad de una realizar una síntesis del tiempo de la fábula para que pueda suceder en escena, ni tampoco plantea la necesidad de que haya una prolongación del tiempo argumental para fines de la escenificación.

La distancia temporal es la "relación entre dos localizaciones temporales: la real de la escenificación y la ficticia de la fábula o historia representada." (2001: 113). Existe un tipo de drama ilocalizable en el tiempo real o histórico al que se llama ucrónico y cuya distancia temporal es infinita. *Fando y Lis* es en mi opinión un drama ucrónico, que puede situarse voluntariamente en el tiempo a través de los objetos utilizados, ya sea respetando el estilo de los que propone el autor o utilizando otro estilo; independientemente del signo temporal que pueden representar estos objetos elegidos y si acaso la vestimenta, este es un

texto dramático para representarse en cualquier tiempo histórico o en ninguno. La importancia del tiempo en la escenificación teatral radica precisamente en la semantización, son posibles tanto el grado cero[34] como el máximo de significación de la obra a través de la utilización de los recursos temporales como signos. El grado cero corresponde a la neutralización de la semantización de la temporalidad y el grado máximo corresponde a la tematización. En este sentido, reitero lo dicho para *Fando y Lis*: depende de la intención de quienes escenifiquen esta obra el que sea situada en un tiempo histórico-social y cultural concreto o no. Las fotografías de las puestas en escena de los años sesenta muestran que todos los elementos escénicos correspondían a ese momento histórico concreto, lo mismo sucede con la película. En el caso de la puesta en escena de Vulcanizadora Producciones, no hay una intención de otorgar una significación temporal a través de los elementos escénicos y da la apariencia de ser un micro-universo escénico fuera del tiempo.

Espacio

El espacio es un ingrediente esencial de la representación teatral, pues es a la vez representante y representado. Es la categoría dramática correspondiente a la "voz" narrativa como punto de acceso al universo de la obra (García 2001: 121). El espacio se presenta para la obra de teatro "como la prueba tangible de la especificidad del fenómeno teatral" (Corvin en García 2001: 123). Las diversas formas en que puede establecerse la relación sala/escena, entendiendo que la sala es donde se encuentran los espectadores y la escena donde están los actores, afecta a la comunicación teatral y a la producción e interpretación de significados. La escena cerrada favorece los efectos ilusionistas y los procesos de identificación, mientras que la escena abierta favorece la distancia crítica y los recursos anti-ilusionistas (García 2001: 126). Escena y sala son dos aspectos constitutivos e indisolubles del espacio teatral y siempre funcionan como signos, el valor potencial de la sala como signo activo de la representación no siempre es explícito pero está implícito en la relación de comunicación teatral y sirve siempre como recurso dramático aunque no sea pensado y utilizado explícitamente para ello.

[34] Grado cero es un concepto desarrollado por Roland Barthes.

El texto de Arrabal no indica un tipo de disposición espacial único para su puesta en escena, las puestas en escena dirigidas por Jodorowsky se estructuraron en base a una escena cerrada del tipo del teatro a la italiana en donde existe una oposición frontal entre el público y los actores. Mientras que la puesta en escena de Vulcanizadora Producciones también manejaba la diferenciación sala-escena en la disposición del lugar para sentar al público y el lugar de la actuación propiamente dicha, pero por las características del lugar de la representación (un cuarto de dimensiones muy pequeñas en una casa particular) y la iluminación (blanca y muy brillante), la diferencia entre sala y escena era diluida con la intención de imbuir al público como testigo directo y en algunos momentos participativo de la acción dramática. La ausencia de especificidad del tipo de espacio que habitan los personajes de *Fando y Lis* ofrece dos posibilidades generales de significación espacial, la que lo interpreta como la necesidad de recrear el vacío y la inmensidad, o la caracterización de un espacio acorde a la relación entre los personajes según la interpretación cultural e histórica que realicen los creadores.

Así como es posible hacer una lectura tripartida del tiempo y los aspectos estructurales dramáticos, también el espacio es analizable en función de los tres planos ya mencionados:

- Plano diegético
- Plano Dramático
- Plano Escénico

El plano diegético es el espacio argumental, el componente espacial del contenido, el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen en el argumento, es el espacio de la ficción. El plano dramático corresponde a la relación entre los espacios diagéticos y escénicos, a la adecuación de los espacios de la ficción a un lugar real donde se lleva a cabo la representación. Es por tanto, la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para la escenificación. El plano escénico corresponde a el espacio real de la escenificación. Para *Fando y Lis* se trata de un único espacio porque dentro del diálogo es mencionado que siempre están en el mismo lugar, de no ser representado así se produciría una confusión entre lo dicho y lo visto. Además tiene la característica de ser un mundo colectivo que

funciona como sistema cerrados coherente, la preferencia del autor por crear este tipo de mundos imaginarios lo vincula con el postismo, ya que es una de las afirmaciones importantes que hacen los postistas acerca de sus ideales literarios (Polo, 1977: 579).

También para el espacio es posible distinguir tres grados de representación: patente o visible, latente o contiguo y ausente o autónomo (García 2001: 135). El espacio patente es en el que se encuentran los personajes, mientras que Tar es el lugar al que anhelan llegar, es un espacio ausente porque nunca se ve y es anacrónico porque no sólo está alejado en espacio sino también en el tiempo, es referido únicamente a través del discurso de los personajes.

> El espacio autónomo, que se ha de concebir más como ausente que como lejano, sólo puede significarse verbalmente. De ahí que se sitúe en la periferia del modo dramático de representación y no se diferencie apenas del modo narrativo de significarlo, siempre, claro está, que el discurso que lo representa pertenezca a los personajes (...). (García 2001: 140)

Ahora bien, este tipo de espacios tiene un valor de suma importancia para la construcción dramática a través de la relación de oposición y tensión que establece con los espacios patentes y que favorece la creación del conflicto, elemento nuclear en el teatro.

> (...) terminaremos destacando la importancia de los espacios ausente o autónomos como recurso de construcción dramática. Si se les puede achacar defecto de teatralidad, hay que reconocerles la máxima facilidad representativa en cuanto espacios "meramente" aludidos. Resultan congruentes con, y por tanto explotables por, la concepción más “literaria” del teatro, que privilegia la palabra y es sin duda hegemónica en la tradición occidental. (García 2001: 141)

Se establece una tensión dramática entre lo que sucede en el espacio patente (el camino a Tar) y el espacio ausente (Tar), que simboliza a la vez (en términos psicoanalíticos) el principio de realidad: lugar donde están los personajes (el camino) frente al deseo (donde quieren estar).

El teatro de Fernando Arrabal se centra en el uso de la palabra. Esto es claro en *Fando y Lis* donde la centralidad dramática se encuentra en el discurso de los personajes, aunque por supuesto que ofrece un potencial de representación corporal muy importante,

como es observable en la propuesta del grupo teatral Vulcanizadora Producciones. También el teatro de Arrabal, en palabras de Diana Taylor: "[...] no pide ser contemplado: exige la complicidad del espectador en la experiencia teatral [...].". (1993: 16). Por ello es posible encontrar un uso de los elementos teatrales que contribuye a generar tensiones dramáticas que posibiliten captar la atención del público en todo momento.

La relación dentro-fuera se refiere a lo que está dentro de la escena y es visible, y a lo que es referido a estar fuera de la escena y por tanto es invisible (García 2001: 142). Por un lado, la utilización de este recurso dramatúrgico sirve para fortalecer el deseo de proximidad y la constante presencia en la imaginación de lo referido, como ocurre con Tar[35], pues independientemente de la interpretación y significación que le demos, es un elemento significante que está ligado al deseo de los personajes y del público a través de ellos. Por otro lado, la relación dentro-fuera depende de lo que moral y estéticamente está permitido mostrar en escena o es considerado de buen gusto para ser visto (García 2001: 142-143). En ese sentido considero que el hecho de que en el cuarto cuadro se muestre cómo Fando azota a Lis, es una elección del autor que se contrapone a las obras de teatro que evitan mostrar la agresividad y la crueldad humana tal como es, y que se limitan a referirla de forma ausente. Hay en todo el conjunto de esta obra, por decisión del autor, la voluntad de que la crueldad humana sea mostrada en escena.

En cuanto a la distancia en la representación espacial, se trata de la máxima o mínima "ilusión de realidad" a efectos de la percepción del espectador. Existen tres grados entre los cuáles oscila cualquier escenificación teatral: el espacio icónico o metafórico cuyos extremos son la estilización y el realismo, el espacio metonímico que se apoya en indicios gestuales u objetuales y el espacio convencional y vacío de decorado que se basa en el "decorado verbal" (García 2001: 143-146). El espacio convencional, vacío, es utilizado como recurso para acentuar la universalidad del conflicto, desligando la fábula de las posibles ambientaciones que liguen el argumento a un solo lugar significado por

[35] No me ha sido posible encontrar una etimología o significado de la palabra, me aventuro a decir que es un sujifo, -tar, de verbos en infinitivo (terminaciones -ar, -er o -ir), lo que nos retime a un sentido activo de la palabra, a la voz activa del verbo: es-tar, ma-tar, a-tar, etc. Por otro lado, en conversación con Antonio Prieto Stambaugh, hemos comentado acerca de la posibilidad de que Tar sea una anti-utopía.

especificidades culturales e históricas (García 2001: 147). En esta idea encuentro una explicación relevante para el hecho de que Arrabal no haya descrito un decorado, ni definido una locación geográfica e histórica específica. El lugar está claro, es un camino, el camino a Tar, y Tar es el otro lugar que compone la espacialidad de la obra, aunque nunca sea visto o alcanzado.

Desde el punto de vista de la perspectiva espacial, que también afecta a la recepción o visión dramática, es posible decir que "el drama es el dominio de la exterioridad, el modo de representación "objetivo" por excelencia, debido sobretodo a su carácter "inmediato", a la ausencia de mediación -voz narrativa, mirada cinematográfica- entre el receptor y la ficción." (García 2001: 147). Aunque existen muchas obras en las que se busca representar un espacio subjetivo, éste es representado en un espacio exterior a la mente del creador o intérprete para poder ser compartido, por lo que finalmente predomina la exterioridad como carácter del teatro. Esto tiene afectaciones a la relación entre el espacio y el significado, o la semantización del espacio:

> "(...) en cuanto signo, el espacio dramático siempre significa algo: el espacio ficticio. (...) en el plano ideológico «el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de la interpretación de la realidad», (...) los modelos históricos y lingüísticos del espacio crean una "imagen del mundo" propia de una cultura dada, y es sobre el fondo de esas construcciones como adquieren significado los modelos particulares de cada obra." (Lotman en García 2001: 149)

Encuentro en estas afirmaciones otro fundamento para reiterar la búsqueda de universalidad del planteamiento de Arrabal a través de los personajes de *Fando y Lis* y en concreto a través de Fando y de Lis para lo que se refiere a la relación de género.

Personaje

El personaje, y el actor que lo represente, tiene la característica de ser representante y representado, se trata del soporte de la acción dramática: "En definitiva, el personaje dramático es sujeto de acciones y, entre ellas, particularmente, de discursos; alguien que actúa, y que lo hace sobretodo hablando." (García 2001: 154).

Es posible distinguir al igual que para los otros elementos analizados previamente, tres dimensiones:

- Persona Diegética: el personaje ficticio.
- Persona Escénica: el actor.
- Personaje Dramático: la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica.

Según explica García, es común que los personajes dramáticos apenas sean descritos en el texto, de forma detallada y extensa, y menos en cuanto a su apariencia física que a su carácter, esos vacíos textuales son completados por los actores o actrices que los encarnan (2001: 155). Esto responde en parte al porqué de la ausencia de especificaciones para delimitar las características de los personajes de *Fando y Lis*.

Por otro lado, en lo que se refiere a la historia del personaje dramático, éste se reduce a lo que es presentado en escena por el actor y en la dramaturgia por el texto. No tiene pasado ni futuro, su existencia es discontinua, deja de existir cuando sale de escena (2001: 156). Por tanto conocemos de la relación entre Fando y Lis sólo lo que es escrito en el texto.

El hecho de que la persona ficticia, sea construida a imagen de las personas reales y que los personajes son percibidos también como personas, aunque no lo sean más allá de la ficción dramática, es lo que nos permite destacar el valor de la representación de un tema en particular, en este caso la violencia simbólica, y su lectura como crítica social desde el teatro como medio de comunicación. El personaje dramático tiene un carácter artificial que ontológicamente se puede reducir a su representación textual o espectacular y se diferencia en este sentido de la persona, del actor (2001: 156); pero mientras está en escena es percibido como real y eso es lo relevante para este análisis.

Los personajes de una obra de teatro aparecen enunciados por vez primera en el reparto, que es reducido y cerrado, y que además tiene la característica de ser sistemático. “En el drama parece, en efecto, reforzada la impresión de que los personajes configuran una red de relaciones entre ellos, de tal forma que cada uno se define y actúa “en función” de los demás.” (2001: 157). Esta sistematicidad permite describir la estructura de la obra a través de la relación de personajes. Esto es, en función de las distintas agrupaciones de

personajes en cada escena, lo que se llama configuración (2001: 158). En Fando y Lis encontramos varias configuraciones, en orden de aparición:

- Fando y Lis
- Fando y Lis, Los tres hombres del paraguas / Lis, Los tres hombres del paraguas, Fando
- Los tres hombres del paraguas y Fando, Lis
- Fando y Lis, Los tres hombres del paraguas
- Los tres hombres del paraguas, Los tres hombres del paraguas y Fando

A grandes rasgos éstas son las configuraciones grupales principales. Es evidente en los cuadros segundo, tercero y quinto la preeminencia de la relación que establecen los hombres del paraguas con Fando mientras que Lis queda relegada en escena como si estuviera ausente. Este es un signo que permite realizar una lectura de la violencia simbólica en la escenificación de las relaciones de género en base a las relaciones sociales estructuradas patriarcalmente, en las que prevalece la función del hombre como persona pública y la de la mujer reservada a la intimidad. Porque ejemplifica claramente como existen dinámicas de relación excluyentes, en estas escenas podemos observar como Lis en tanto metonimia de la mujer, su presencia queda anulada, a través de su ausencia de participación en los diálogos que se establecen entre los cuatro hombres.

En esta obra todos los personajes son patentes, están presentes, aparecen en escena (2001: 162), y son encarnados por una persona, actores o actriz, en su caso.

Los aspectos centrales del análisis del personaje dramático son su carácter y su funcionalidad. El carácter es “el conjunto de atributos que constituyen el “contenido” o la “forma de ser” de los personajes.” (2001: 164). La condición artificial del personaje dramático remite a la idea de que es construido, no solamente en el texto sino también durante la escenificación, pues se carga de atributos a lo largo de toda la obra y es completado hasta su última aparición o referencia que se hace de él (p.165). Este aspecto constructivo del personaje dramático permite comprenderlo como una posible representación social del sujeto masculino en Fando y los hombres de negro, y una representación social del sujeto femenino en Lis. En los dos casos se trata de representaciones particulares a la interpretación que hace el autor y que evidencian una

cosmovisión, como he venido diciendo, androcéntrica, pero no por ello menos critíca de las relaciones humanas a través de esta caricaturización.

Francisco Torres Monreal es uno de los principales especialista en el teatro arrabaliano. Este autor ofrece una explicación a las relaciones jerárquicas entre los personajes que resulta muy conveniente para este análisis. Sostiene que en diferentes obras teatrales de Arrabal hay un elemento común en relación al tipo de personajes que aparecen en ellas, se trata de una oposición, constante, social y políticamente significativa. Es la oposición siervo-esclavo, dueño-señor, dominado-oprimido/dominante-opresor; en la que los personajes opresores operan en base a las ideas de sumisión y autoridad mientras que los personajes oprimidos predican amor y amistad (Torres 1997: 8). Además es posible identificar grados de estratificación en el grupo constituido por los personajes oprimidos:

> La estratificación que puede establecerse en el interior del grupo oprimido viene dado por el mayor, menor o hasta nulo grado de toma de conciencia de su condición de grupo oprimido. La opresión ejercida por el grupo opresor sobre el grupo oprimido se materializa en un predicamento fundamental: *el odio*. El grupo oprimido, por su parte, no suele responder con este predicado al grupo opresor, y ésta es una de las notas que definirían muy particularmente el teatro de Arrabal. El *complemento* o finalidad que explica el comportamiento del grupo opresor es, a lo largo de todo su teatro, el de *mantener el orden*. (Torres 1997: 8)

Esta interpretación de la relación de dominación entre los personajes arrabalianos permite ahondar en la relación de Fando y de Lis, como sujeto opresor-sujeto oprimido para destacar el hecho de que Lis nunca se rebele contra el trato que Fando le da. Aunque en algunos momento le retira la palabra, reaccionando al maltrato de modo infantil, su reacción no va más allá y siempre vuelve a su postura sumisa ante él.

Hay además otro aspecto relevante que caracteriza la relación entre Fando y Lis, se trata del carácter infantil y lúdico frente a la relación lógica que representan entre sí los personajes del paraguas. “Los personajes de Arrabal -se ha dicho hasta la saciedad- son unos personajes infantiles, unos niños. Este reino de la infancia se evidencia particularmente en los juegos, comportamientos y lenguajes que lo oponen al mundo «lógico» adulto.” (Torres 1997: 16). La canción de la pluma que Fando le canta a Lis en

diferentes ocasiones, y la canción del entierro que le promete cantar cuando ella muera (que ella va a morir pronto y antes que Fando es asumido por los personajes desde el comienzo de la obra), son ejemplos de los juegos que caracterizan su relación. También Fando pretende presentar las esposas como un elemento lúdico.

Son en general cuatro las categorías de rasgos que conforman el carácter de un personaje: la psicológica, la física, la moral y la social. Para el caso de los personajes de *Fando y Lis*, los rasgos principales son de tipo psicológico. No hay apenas rasgos físicos determinados, de apariencia hay sólo dos indicaciones, una para el caso de los hombres del paraguas que deben vestir de negro, y otra para Lis que usa combinación. No conocemos la edad de ninguno de los cinco personajes. Para Lis está especificado que su estado de salud es de enfermedad en algún momento de la obra, en el que ella dice sentirse mal, además tiene la condición de estar limitada por una imposibilidad física: ser paralítica de las dos piernas, y es plausible pensar que sea de constitución débil. No hay ningún personaje que parezca tener una calidad moral mejor que la de los otros personajes, más parece que en el universo de la obra los personajes juegan con su propia moral. La condición social tampoco se presenta como un elemento especialmente característico, aunque para el caso de los hombres del paraguas se pueda interpretar que sus trajes son acordes a determinado tipo de vestimenta formal, traje de pantalón y chaqueta negros y camisa blanca, zapatos negros, sombrero negro y paraguas negro; que remite a la imagen del político, sobre todo en el momento de escritura de la obra y de las épocas que la precedieron.

Las dimensiones más importantes para el análisis del aspecto personal de la obra son la psicológica y la moral. La psicológica por la importancia del discurso, del valor de la palabra en la obra, a través de la que es manifestada toda una gama de intenciones, formas de relación entre las personas, formas de pensamiento y sobretodo las emociones. La moral porque se trata de personajes que no son heróicos ni patéticos, si acaso Lis está en el límite de lo mundano y lo patético, pero en conjunto vemos en ellos seres humanos terrenales, comunes y corrientes, con problemas de comunicación y de entendimiento de sí mismos y con los demás. En esta forma de tratar la moral en la obra, como un juego, y concretamente a través del comportamiento de Fando y de Lis encontramos una contraposición a la buena moral burguesa que esconde las pulsiones humanas y niega la agresividad y la capacidad

destructiva del ser humano. Una crítica a mi parecer a la higiene moral, a la negación de las zonas y formas del cuerpo humano que remiten a lo grotesco, al deseo y no a la razón y corrección.

Como mencionaba anteriormente el valor de cada uno de los personajes viene dado también en la relación que establece sistemáticamente con los demás personajes:

> Los caracteres de un drama configuran, pues, un "sistema". En palabras de Lotman (1970: 305): «El carácter de un personaje representa un conjunto de todas las oposiciones binarias respecto a los otros personajes [...], todo el conjunto de inclusiones del personaje en los grupos de los otros personajes, es decir, un conjunto de rasgos distintivos. Así, pues, el carácter es un paradigma.» (...) que se va revelando o componiendo en el sintagma, a través de las sucesivas ocurrencias del personaje en el transcurso de la obra. (García 2001: 167)

Existen grados de caracterización de los personajes que determinan la mayor o menor complejidad del personaje (García 2001: 168). En *Fando y Lis* encontramos que se trata de personajes de carácter simplificado, que cuentan con un conjunto de atributos que son constantes durante toda la obra, aunque los comportamientos pueden resultar contradictorios las características que coexisten en un mismo personaje no lo son. Para referirse al tipo simplificado de los personajes del primer teatro de Arrabal, Torres Monreal escribe lo siguiente: "Los personajes arrabalianos son de una gran sencillez durante este primer periodo. La lógica del mundo externo dista mucho de la suya. [...] Y los personajes de Arrabal permanecen fieles a su mundo." (Torres 1997: 14).

Por otro lado se habla del dinamismo o estatismo de un personaje para lo que se refiere a los cambios de opinión, de actitud y de comportamiento (García 2001: 169). En este sentido el personaje de Fando es el más dinámico mientras que los hombres del paraguas son personajes fijos al igual que Lis. La movilidad se relaciona con atributos que tienen que ver con la vida, el amor, la verdad, la alegría, la pasión, el placer, la humanidad, etc. Mientras que la inmovilidad del personaje se asocia al rigor, el dogmatismo, la severidad, la rigidez, el deber, etc. (García 2001: 190).

La caracterización de los personajes de esta obra recae en las siguientes cualidades para cada uno, generando personajes tipo, “con atributos invariables y unidimensionales, que apuntan a la generalización de una cualidad (...)” (García 2001: 172):

- Fando: cualidad psicológica infantil y cualidad moral sádica.
- Lis: cualidad psicológica dependiente e infantil y cualidad moral sádica.
- Hombres del paraguas: cualidad social - discurso conservador (Namur y Mítaro) y discurso progresista (Toso).

Las funciones que pueden cumplir los personajes son pragmáticas o sintácticas (García 2001: 177). “En el plano sintáctico, el de la interacción de un personaje con los demás, o si se quiere, de su relación con el argumento, es posible distinguir funciones en distintos niveles de abstracción o "profundidad".”(2001: 180). Considero que en estos personajes aparecen combinadas algunas funciones, por ejemplo en Fando encuentro una función genérica como enamorado, y universal como un personaje humanizado, que muestra una concepción de mundo en la que el hombre es el sujeto activo de la acción y a la vez el obstáculo (Lotman en García 2001: 181). En Lis encuentro la función genérica como enamorada, objeto de amor y obstáculo que vencer y también la función universal como en Fando, aunque Lis representa principalmente el obstáculo de la acción y no la faceta de sujeto activo de la acción. En los hombres del paraguas encuentro la función genérica como políticos, intelectuales o funcionarios públicos, considerando la concepción abstracta del argumento que propone García, que recupera la función de héroe-actuante de Lotman (2001: 181) en la que el argumento se compone de tres elementos: 1) el campo semántico dividido en entorno y antientorno; 2) el límite que los divide como impenetrable en condiciones normales, sólo penetrable por el héroe-actuante; 3) el héroe-actuante. En *Fando y Lis*, el entorno es el camino a Tar, el antientorno es Tar, Fando es el héroe-actuante que transgrede el límite de lo moral (no matarás / no golpearás / no serás violento). Si Tar es la libertad de la relación de opresión que para Arrabal se establece como relación contrapuesta (liberta-opresión) (Torres 1986:16), Fando logra fundirse con el antientorno = Tar = libertad al liberarse de la relación sadomasoquista que tiene con Lis y de esta forma accede a su libertad. Esto se relaciona también con el mito del amor como imposibilidad de amar también planteado por Arrabal como un precepto en sus obras, de hecho *Fando y Lis*

es la versión arrabaliana de Romeo y Julieta de William Shakespeare (Torres 1986: 18). Si Tar es la muerte como en algunas interpretaciones ha sido planteado (Torres 1986: 14), cambiaría por completo el esquema sería Lis la heroína-actuante que se funde con el antientorno, Tar-muerte. Pero durante todo el análisis he considerado a Fando como quien lleva la acción dramática principal y a Lis como un personaje subordinado en la relación de pareja y en la obra dramática. De hecho creo que hay más elementos dramatológicos que justifican la centralidad del personaje de Fando y la enunciación de Lis como personaje objetual.

Otro aspecto del análisis de los personajes es determinar si cumplen una función sustancial (de carácter) o funcional en la obra (García 2001: 182). Creo que se trata de una función sustancial para el personaje de Fando y de Lis mientras que los hombres del paraguas cumplen una funcionalidad en la obra, esto es "asumir una función en el encadenamiento causal de las acciones (...)" (García 2001: 182). Mientras que para los personajes sustanciales "las acciones, sucesos o episodios tienen por objeto proporcionar, enriquecer o matizar los atributos de aquél." (García 2001: 182). Esta distintción formal entre el carácter sustancial y funcional de los personajes, es una herramienta de análisis y catalogación pero no implica menor importancia de unos personajes sobre otros, los hombres del paraguas son los personajes que nos permiten conocer a los protagonistas en contraposición a otros sujetos, pero estos hombres ofrecen también un material de análisis muy interesante para comprender las visiones de mundo que se contraponen en la obra. Dos de estas visiones (la precautoria y la progresista, la derecha y la izquierda políticas, perspectivas opuestas que llevaron a la guerra) las representan los hombres del paraguas, ofreciendo el marco ideológico en el que se dan las relaciones de los cinco personajes; una tercera visión es la que encarnan Fando y Lis, esta es una visión infantil de la relación con el mundo, que se muestra desesperada y dulce según el momento, en conjunto el mundo que habitan estos personajes es uno en el que los límites de los valores morales están puestos aprueba.

Por otro lado, en cuanto a si se trata de un drama de acción o de palabra, que depende de la forma predominante en que los personajes expresan los conflictos, creo que

dependiendo del manera de abordar la puesta en escena de este texto tendremos un drama de acción o de palabra. En tanto texto dramático, se trata de un drama de palabra, pero en la propuesta de escenificación en versión libre de Vulcanizadora Producciones, podemos observar que es posible conservar las bases de la historia y mostrarla como drama de acción física que se enlaza con la tendencia de lo post-dramático. Dentro de las indicaciones del texto dramático el énfasis para los personajes es el siguiente: Fando se apoya tanto en la acción física como en la palabra mientras que Lis y los hombres del paraguas se apoyan principalmente en la palabra.

Se trata de personajes humanizados pero en el caso de Lis vemos un personaje degradado por cosificación. En cuanto a la distancia interpretativa, el texto no especifica el estilo o método de actuación que deba ser aplicado a la puesta en escena de esta obra. En la película de Jodorowsky identifico un estilo gestual de actuación. Mientras que en la puesta en escena de Vulcanizadora Producciones se trata de un modo de actuación apoyado fundamentalmente en el entrenamiento físico de los actores y en la interpretación personal-emocional del texto. Son además personajes semantizados pues la obra de teatro siempre "(...) contiene una idea de realidad, un modelo de mundo y, como afirma Lotman (en García 2001: 297), «el tipo de imagen del mundo, el tipo de argumento y el tipo de personaje se hallan recíprocamente condicionados»."(García 2001: 189).

CAPÍTULO 3

FANDO Y LIS DE ALEXANDRO JODOROWSKY

Justificación

Este capítulo contiene una contextualización y análisis de la versión fílmica de *Fando y Lis*. Me pareció relevante hacer una descripción general de ella para que el lector pueda tener la referencias a la mano. El lector podrá encontrar aquí un análisis detallado de las características espectaculares de la película, así como también una propuesta de análisis de la teatralidad en la versión fílmica y en la versión escénica de Vulcanizadora Producciones. Si bien la breve descripción de la puesta en escena de Vulcanizadora puede resultar repetitiva y sobretodo adelantada me parece que es necasaria para la comprensión del apartado. Por otro lado quiero puntualizar que aunque el lenguaje fílmico y el teatral difieren en varios aspectos, es posible pernsarlo comparativamente en términos de puesta en escena, dentro de lo que la teatralidad es una dimensión que permite encontrar semejanzas y diferencias.

Fando y Lis de Jodorowsky como fenómeno de cine experimental

Fando y Lis es considerada una de las películas precursoras del cine experimental hecho en México a mediados del siglo XX, corriente cinematográfica denominada como *mexperimental*, para una curaduría del *Metropolitan Museum* de Nueva York:

> The *Mexperimental Cinema* begins in the aftermath of the Revolution, as the movie camera becomes one more tool for the painters, photographers and intellectuals engaged in nationalistic and utopian projects. Later, it becomes a weapon for radicals who saw the Revolution's formulation of nationhood as part of the problem, yet another arm of an oppressive society. [...] The label makes reference to the avant-garde's various modes of address, via formal experimentation, reflexivity, and counter-cultural identification, as well as alternative modes of production and distribution.[36]

[36] http://www.geocities.com/soho/museum/1904 Esta dirección electrónica dirigía al catálogo de la exposición *Mexperimental Cinema* del *Guggenheim Museum* de Nueva York. La página fue revisada y copiado el contenido durante el periodo octubre 2008 - junio 2009. Lamentablemente en este momento ya no es posible acceder a la página curatorial de la exposición del museo Guggenheim de Nueva York, donde se encontraba la información debido a que Geocities ha desaparecido de internet. Sólo es posible consultar en la página del museo una reseña acerca de la exposición. Antonio Prieto Stambaugh me indicó que también fue

Estéticamente pertenece a lo que ha sido llamado cine experimental mexicano de los años 60, se trata de un momento de la historia cinematográfica de México en el que diferentes artistas (la mayoría no directores de cine formales) se arriesgaron a ofrecer películas *personales*, o lo que se llama también cine de autor. Son películas que rompen con el canon cinematográfico establecido y que, si acaso, se relacionan más con las vanguardias cinematográficas de principios del s.XX por la inquietud experimental y arriesgada de sus propuestas estéticas que con los prototipos cinematográficos de su tiempo. La manera de presentar las imágenes en tanto signos, develamdo su dualidad connotativa y denotativa, así como el juego de alteraciones del discurso lineal o la forma narrativa son características importantes de este tipo de cine.

Aunque los filmes experimentales son por definición no-narrativos (Aumont 1996:92), en el sentido de que no plantean linealmente el contenido de la obra, encontramos que en esta película experimental sí se narra una historia, y aunque se utilizan recursos de edición para superponer imágenes a modo de recuerdo o *flash-back*, la mayor parte del contenido es planteado respondiendo a la estructura clásica: planteamiento-nudo-desenlace. El mismo contenido anecdótico que en la obra de teatro, recorrer el camino que lleva a Tar, motivados por la soledad y en el caso de Fando por las palabras de su padre al comienzo de la película, indica que hay un punto de partida o inicio e invita a pensar que el final será llegar a Tar, aunque el final sea otro que el deseado. Durante el camino los personajes principales se encuentran envueltos en hilarantes situaciones, algunas divertidas y otras estremecedoras y traumáticas; en una mezcla constante de las sensaciones de estar en la vigilia y el sueño, o entre ambos estados, a lo largo de todo el filme. Esta sensación coincide con una declaración de Alexandro para el teatro pero que es equiparable a su propuesta cinematográfica de *Fando y Lis*: “Dejando de dar rodeos: nos expresamos puramente con el inconsciente. Lo dejaremos fluir en el escenario con la misma libertad con que lo hacemos en los sueños. [...]” (Jodorowsky 1996: 112).

---

una muestra itinerante de cine, el proyecto fue de los años 1998-99 aproximadamente y uno de los curadores fue el artista conceptual Rubén Ortiz-Torres, de origen mexicano.

Si partimos de la idea de que la creación de una película parte de la creación de múltiples y breves puestas en escena[37], que posteriormente son engarzadas a lo largo de un tiempo limitado, resulta compatible esta idea de Jodorowsky para comprender el estado en que los actores debían dar vida a los personajes. Retomando el aspecto narrativo del filme, hay que apuntar que los filmes experimentales que buscan romper la linealidad característica del cine narrativo, conservan algunos aspectos del modo de hacer cine al que se contraponen. Estos aspectos comunes vienen dados por las características físicas y visuales propias del cine como medio de representación artística. La película sobre la que es registrada la imagen, el número de imágenes por segundo y la limitación espacio-temporal, por mencionar algunas de las principales características comunes. "[...] [E]l cine que se proclama no-narrativo porque evita recurrir uno o varios rasgos del cine narrativo, conserva siempre un cierto número de ellos. Además, a veces difiere tan sólo en la sistematización de un procedimiento que se usaba en episodios por los realizadores «clásicos»" (Aumont 1996: 93). Otro aspecto que interviene en el sentido narrativo de un filme es la percepción de los espectadores, pues quien observa una obra de teatro, una película o cualquier acontecimiento de la vida cotidiana, tiende a reconstruir las partes ausentes de lo que atestiguó, con el fin de dotar de sentido completo lo observado.

> [...] para que un filme sea plenamente no-narrativo, tendría que ser no-representativo, es decir, no debería ser posible reconocer cada imagen ni percibir relaciones de tiempo, de sucesión, de causa o de consecuencia entre los planos o los elementos, ya que estas relaciones percibidas conducen inevitablemente a la idea de una transformación imaginaria, de una evolución ficcional regulada por una instancia narrativa. (Ibid.)

Considero importante reflexionar sobre la polémica en torno al cine (y del arte de representación en general) como representante fiel de la realidad o como medio de interpretación de la realidad. En este caso creo que la película de Jodorowsky corresponde a la tendencia de directores y creadores cinematográficos que consideran al cine como un

[37] En relación a estas múltiples puestas en escena que componen la obra cinematográfica, es que ofrezco más adelante una sección que busca ser una aproximación a la interpretación de la teatralidad en la obra de teatro y en la obra cinematográfica de *Fando y Lis*.

medio de expresión artística experimental, con la finalidad de emitir un mensaje propio, una interpretación constitutiva de su cosmovisión en un momento particular y por medio de la transgresión de las normas que rigen la creación. En la entrevista que Antonio Salgado Herrera le realizó a Jodorowsky en 1967, el director contesta lo que representa para él esta película en relación a su discurso personal: "*¿Acaso Fando y Lis resume el mensaje que usted tienen para el mundo? Fando y Lis* es mi posición de hace dos años, pero ya he evolucionado. Mi mensaje es a largo plazo. En *Fando y Lis* se esboza el pensamiento chino que dice: "Para caminar un kilómetro hay que dar el primer paso"; y ya lo he dado [...]". (Jodorowsky 1996: 145). En este sentido, esta película representa el comienzo de su trayectoria como cineasta, aunque hay que especificar que no fue su primera producción cinematográfica ya que anteriormente había dirigido *La Corbata*, cortometraje en el que también actúa; pero *Fando y Lis* sí que fue su primer largometraje.

Como se mencionó al comienzo de este trabajo, *Fando y Lis* es una adaptación del texto dramático homónimo de Fernando Arrabal al cine hecha por Alexandro Jodorowsky, quien había producido y dirigido la puesta en escena de la obra dos veces, una en el año 1961 y otra en el año 1967[38] (García, 2008). Durante este último año se realizó la filmación de la película, con Diana Mariscal y Sergio Kleiner como Lis y Fando respectivamente. Sólo fue exhibida una vez en el Teatro el Roble de la Ciudad de México durante la XI Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos de Acapulco de 1968 (ídem), pasarían cuatro años hasta que la película pudiera reestrenarse en el mismo teatro en corrida normal y comercializarse, debido a la reacción de censura ejercida por la crítica y el público (Jodorowsky 1996:s/p). Jodorowsky comentaba lo siguiente en la entrevista que le realizó Antonio Salgado Herrera:

> Creo que, dada la conmoción que causó, tuvo un valor *real*, fuera del artístico. Esta película rompió algo parecido a una serie de hímenes. El tiempo dirá a quién desvirginó o mató. Como la película es muy débil (sólo diez rollos de inofensivo celuloide) y los heridos muy poderosos (industriales, banqueros, directores, etcétera), se nos hace evidente que en el cine nacional hay algo enfermo que

[38] La referencia a estas experiencias ya ha sido comentada en este escrito en el capítulo primero como parte del estado de la cuestión.

> está en estado de extrema vulnerabilidad. Con otros cuatro valientes que exhiban otros inofensivos diez rollos de celuloide cada uno, se obtendrá la caída de un Goliath inflado con aires de embaucamiento y grosería (Jodorowsky 1996: 152).

El contenido temático respeta esencialmente la anécdota de la obra de Arrabal pero es enriquecido con la visión del cineasta que ofrece elementos de características oníricas, surrealistas, psicoanalíticas y psicomágicas. Las referencias a la infancia y a los tabúes sociales son constantes a través de los símbolos mostrados a lo largo de toda la película. Otro de los temas abordados en la película es la muerte, misma que aparece en forma de sacrificio ritual; en términos de Mara Reyes (Marcela del Río Reyes): "En *Fando y Lis* de Arrabal, por ejemplo, el ritual de la tortura desemboca en el sacrificio de Lis, la pasión ambivalente se da en la confusión amor/odio, a través de una violencia sadomasoquista que concluye con la destrucción del ser amado" (Reyes 1999: 66). Tanto la tortura como la muerte ritual son representadas en la película de Jodorowsky respetando el planteamiento de Arrabal en el texto original, por lo que esta interpretación resulta valida también para la muerte de Lis en la obra cinematográfica. Además de que ambos artistas comparten una visión ceremonial del arte, postura que hicieron manifiesta a través de los preceptos pánicos ya mencionados en el capítulo anterior.

Jodorowsky expresa en los siguientes términos el contenido de la película: "Es lo que en brujería se llama "limpia"[39] y en el cristianismo "confesión". El hombre y la mujer hacen un viaje interior para limpiarse de todas sus impurezas, dolores, traumas y complejos, fijaciones infantiles y demás, hasta encontrar su propia realización. [...]". (Jodorowsky 1996: 146). Cuando le preguntaron el porqué de realizar esta película, contestó lo siguiente: "La hice por la misma razón que, matemáticamente, dos veces diarias voy al baño a eliminar mis toxinas, cosa que se hace porque no se puede dejar de hacer. Si no hago *Fando y Lis*, me enveneno. Otros más cursis dirán que esto se llama "necesidad de expresión artística"." (Jodorowsky 1996: 151).

[39] En la propuesta xalapeña existe además un momento de limpia energética.

Estructura y descripción detallada de la película

La película está conformada por la siguientes partes: canto primero, canto segundo, canto tercero y final. [40] A continuación ofrezco una propuesta de títulos para la estructura de la película y una descripción detalla de cada secuencia.

Preludio

Lis recostada sobre una cama llena de muñecas come plácidamente una rosa blanca (Fig.2[41]), un pequeño ratón blanco corre con libertad alrededor de ella. Se oye el ruido de una sirena que anuncia un bombardeo, se oye el estruendo de las bombas. Nótese el contraste entre el sonido de alarma y la tranquilidad de la imagen de la actriz. ¿Qué se come esa chica al comerse la flor? ¿su inocencia?, ¿en qué piensa?.

Fig.2

Créditos de la película

Una voz en off va relatando la historia de Tar mientras pasan imágenes de ilustraciones mitológicas y de cuentos; y los nombres de los participantes en el filme, de fondo se oye música de órgano de iglesia. El relato es el siguiente:

> Había una vez hace ya mucho tiempo una ciudad maravillosa llamada Tar
>
> En ese tiempo todas nuestras ciudades estaban intactas, no se veían ruinas, porque la guerra final no había estallado

[40] Como ya ha sido mencionado en el capítulo primero, para la realización de la película no se utilizó un guión cinematográfico. Esta estructuración en cantos es una propuesta de Jodorowsky ya que la obra escrita por Arrabal está dividida en cinco cuadros. También es necesario apuntar que lo que retoma Jodorowsky de la obra de Arrabal, es la anécdota y la manera en que se relacionan *Fando y Lis*, pero les plantea nuevas situaciones y amplía la cantidad de personajes con los que se relacionan a lo largo del camino.

[41] Todas las imágenes de la película que aparecen en este capítulo han sido extraidas de internet y no tenían referencias al realizador.

Cuando sucedió la gran catástrofe desaparecieron todas las ciudades menos Tar, Tar existe aún.
Si sabes buscarla la encontrarás
Y cuando llegues a Tar la gente te traerá vino y soda, y podrás jugar con una caja de música que tiene manivela
Cuando llegues a Tar ayudarás en la vendimia y recogerás el escorpión que se oculta bajo la piedra blanca
Cuando llegues a Tar conocerás la eternidad y verás el pájaro que cada cien años bebe una gota del agua del océano
Cuando llegues a Tar comprenderás la vida y serás gato y fénix y cisne y elefante
y niño y anciano
y estarás solo y acompañado
y amarás y serás amado
y estarás aquí y allá
y poseerás el sello de los sellos
y a medida que caigas hacia el porvenir sentirás que el éxtasis te posee para ya no dejarte más.

Canto Primero. *El árbol se refugió en la hoja*[42]

1. Infancia. Lis y las muñecas, Fando y sus juguetes:

Imagen estática de Lis tumbada sobre la cama semi-boca abajo (Fig.3), como muerta.

Fig.3

Le sigue una secuencia de Fando, en un cuarto lleno de juguetes, soldaditos, un tocadiscos, pone música que suena de fondo para la secuencia, música de acción.

Primer plano de una muñeca. Fando disfrazado de verdugo con látigo. Prende fuego a una araña ensartada en un palo. Esta última imagen se traslapa con la imagen de Fando y su padre caminando por la vías del tren en un campo abierto.

[42] Estas frases en cursiva son las leyendas que aparecen entre canto y canto y junto a ilustraciones.

2. ¿Y si?:

El siguiente diálogo transcurre mientras se ven imágenes del padre y Fando niño sentados junto a un rebaño de ovejas, al finalizar el diálogo se vuelve a traslapar la imagen de Fando mirando la araña ardiendo con la imagen de Fando niño corriendo en un campo abierto.

Padre: Juguemos, si yo soy un gran pianista...
Fando niño: si eres un gran pianista y ¿te corto un brazo, qué haces?
Padre: Me dedico a pintar
Fando niño: Si eres un gran pintor y te corto el otro brazo, ¿qué haces?
Padre: Me dedico a bailar
Fando niño: Si eres un gran bailarín y te corto las piernas ¿qué haces?
Padre: Me dedico a cantar
Fando niño: Si eres un gran cantante y te corto la garganta ¿qué haces?
Padre: Como estoy muerto pido que con mi piel se fabrique un hermoso tambor
Fando niño: Y si quemo el tambor ¿qué haces?
Padre: Me convierto en una nube que tome todas las formas
Fando niño: Si la nube se disuelve ¿qué haces?
Padre: Me convierto en lluvia y hago que nazcan las hierbas
Fando niño: ¡Me ganaste! Me sentiré muy solo el día que no estés.
Padre: Si algún día te sientes sólo busca la maravillosa ciudad de Tar

3. Fiesta en decadencia y La pérdida de inocencia de Lis:

La imagen de Fando mirando la araña se alterna varias veces con la primera imagen de Fando y de Lis juntos, él empujando el carrito en el que va ella sosteniendo un gramófono. Se los ve de espaldas avanzando hacia un edificio en ruinas. En este espacio derruido se escenifica la secuencia de la fiesta burguesa decadente. Lis canta la canción:

A Tar, a Tar, es imposible llegar, a Tar (esta frase se repite contínuamente componiendo la canción).

Están sentados, ella en el carrito y el en un hueco de la pared, mientras Lis se lamenta por su parálisis y Fando afirma su satisfacción por que así sea, de manera que es él quien la pasea. Están en esto cuando empieza a sonar música de jazz y van apareciendo imágenes de los personajes de la fiesta, señores de traje elegantes al igual que las señoras

en sus vestidos de fiesta. Hay un piano, un contrabajista, un saxofonista, una mujer con un perro de raza pastor alemán, un piano ardiente que al final de la secuencia queda destruido totalmente. Fando y Lis se acercan a la zona de las ruinas donde está la fiesta. Unas mujeres seducen a Fando y se lo llevan de ahí mientras unos hombres rodean a Lis que se queda ahí en el carrito. En este momento aparece la secuencia de la infancia de Lis en el teatro, donde se ve a Lis niña sentada sola en la butaquería de un teatro[43]. Habla (con voz en off) del refugio mientras observa a un hombre, este tiene la misma vestimenta que Fando cuando se disfraza de verdugo con látigo en el cuarto de juguetes y latiguea repetidamente el suelo de proscenio.

Fig.4

Después aparece un hombre manipulando una marioneta y cortándole los hilos (actuado por Alexandro Jodorowsky).

La niña se agarra de la marioneta y de esa manera el hombre que la manipula la jala hasta bambalinas. En ese espacio lleno de utilería amontonada y entre personajes, Lis niña pierde su inocencia y es acosada por los hombres del paraguas, y en general por todos los personajes que ahí aparecen. En un momento de la secuencia en el que Lis corre por el espacio mientras es perseguida por un mimo se traslapan imágenes de la fiesta burguesa decadente, lo que remite a la sensación de acoso que conecta el recuerdo de Lis niña con el presente de Lis paralítica rodeada por los hombres de la fiesta. La perdida de la inocencia es representada por la manera en que los hombres del paraguas rodean a Lis niña en el suelo y la cubren con el paraguas, a la vez que se traslapan imágenes de manos que rompen huevos. La última imagen de la secuencia es Lis niña acorralada por los personajes de bambalinas. Regresa la fiesta decadente, Lis se ve al fondo haciendo gestos corporales de incomodidad y angustia. Mientras los hombres dicen: "Qué divertido es ser paralítica".

[43] Se trata de las instalaciones del Teatro Casa de la Paz en la Ciudad de México.

4. Escondite en el cementerio de automóviles

Aparece Fando con los ojos vendados en un cementerio de automóviles. Las mujeres que se lo llevaron ahí juegan con él, llamándolo desde diferentes lugares lo cual lo confunde. Encuentra una mujer dentro de un coche que lo excita rozando un dedo de Fando con sus labios y luego lo muerde. Fando entra a una especie de cuarto derruido donde hay una mujer semidesnuda a la que empieza a tocar, llega dos mujeres más y un hombre que lo besa mientras Fando toca a la mujer, otra le quita la benda de los ojos, Fando abre los ojos y se da cuenta de que estaba besando a un hombre (con bigote por cierto), se aparta de ellos y una mujer lo busca para pagarle por haberlos divertido y se va. Fando tira lo que la mujer le da enojado. Acciones destructivas y de huída de Fando que se traslapan con imágenes de él mordiendo el hocico de un cerdo y con la imágen de Fando y Lis bañados en pintura subiendo una escalera de caracol. Regreso de Fando a por Lis en la fiesta decadente. Se abrazan. Lis lleva el gramófono, una muñeca y el tambor de Fando. Voz en off que habla de la ciudad de Tar: "Cuando llegas a la ciudad de Tar encontrarás el amor y te pasearás a caballo con un halcón sobre el hombro, cuando llegues a la ciudad de Tar nunca más caerá la nieve sobre las calles y no morirás solo." Mientras tanto se van de la fiesta y se ve como el piano se acaba de destruir[44], con imágenes que se repiten de cómo el piano se cae y se levante como resistiéndose a su destrucción.

5. Mímica en el cementerio:

[44] Durante la década de 1960 se desarrollo una tendencia artística conocida como *destructivismo*. El piano es un símbolo burgués que Jodorowsky utilizó en diferentes efímeros pánicos, en particular en uno destruyó un piano.

Fando y Lis en el cementerio bajo un árbol. Ella canta: "Yo moriré, y nadie se acordará de mí." Comienzan imágenes paródicas (algunas remiten a las películas de humor mudas de principios de siglo XX) de sus cuerpos muertos sobre las tumbas y en diferentes espacios del cementerio (Fig.5 y 6), con la canción de fondo y música de banda de pueblo, que dice: "Qué bonito es un entierro, qué bonito es un entierro, ire a verte al cementerio, con una flor y un perro, con una flor y un perro."

Fig.5

Fig.6

Que es lo que le promete Fando a Lis que hará cuando ella muera. Momento ritual en el que desentierran a la muñeca de Lis, misma que anteriormente suponemos entierran. Se van del cementerio.

6. Fin del primer canto *Y Tar estaba dentro de su cabeza* y El loco del camino:

Buscando el camino a Tar. Se preguntan si estarán en el camino a Tar. Lis dice “probemos, para recorrer un kilómetro hay que dar el primer paso” (dicho al que hace referenca Jodorowsky en una

Fig.7

entrevista cuando habla de sus inicios haciendo largometrajes Jodorowsky 1996: 151). Sino tendrán que inventarlo. Fando le dice que quiere hacer muchas cosas por ella y ella le contesta que entonces lo que tiene que hacer es luchar por la vida. Están en un espacio natural abierto donde las paredes montañosas son escarpadas, la vegetación es escasa, matorrales y hierbas de clima seco, aparentemente no hayan salida. Se encuentran a un loco en el camino. Que los mira y quiere besar y tocar a Lis en varias ocasiones. Fando no lo permite del todo. Imagen de una mujer desnuda y probablemente embarazada a la que el loco se abraza formando una imagen de la piedad. Toma de plano general del lugar donde están se ve que se encuentran en una pequeña terraza con pasto y un árbol en medio de las paredes escarpadas. Fando le pregunta al loco si están en el camino a Tar. Él le contesta que si cree que sí, sí es. Él lo cree. Luego le muestra los cuerpos muertos de otros hombres que están en las paredes de la montaña. El loco explica que ahí no hay día ni noche, que la noche es cuando se siente palpitar un corazón gigantesco.

Canto segundo

7. La gente de lodo:

Un río de lodo del que se empiezan a levantar cuerpos desnudos bañados en el barro. Lis dice que huele mal. Los cuerpo se siguen bañando en el lodo, algunos se besan y acarician. Fando obliga a Lis a quedarse de pie en el río de lodo y se va, se burla y divierte de verla sufrir. Le dice que es bueno porque irá a buscarla. Primero la hace sufrir y luego se hace el bueno por liberarla del sufrimiento. Va por ella y se la lleva cargando. Suena la canción que dice que es imposible llegar. Los cuerpos en el lodo se quedan jugando como si empezaran una orgía. A Fando le llama la atención.

8. Vueltas en el camino, Enojo de Fando, Huída y Abandono de Lis:

En el camino a Tar Fando le hace promesas de prosperidad a Lis. Están contentos y juegan, avanzan en el camino que es árido y rocoso, pedregoso. Pero derrepente Fando se enoja y empieza a regañar a Lis porque ella no piensa como él, Fando le dice que vea las flores pero no hay y Lis lo dice, ella llora, el la regaña, le dice que siempre se queja, ella trata de animarlo con palabras y él se enfada cada vez más. La tira al suelo ella llora y le pide

perdón pero el la empieza a arrastrar por las piedras cada vez a más velocidad, ella se queja, grita. Al final le da la razón a Fando de lo de las flores. Él sigue enfadado, le trae el carrito y la amenaza de abandonarla e irse lejos. Ella le suplica que no la abandone que no tiene a nadie en el mundo más que a él. Le dice que se va y que no volverá nunca, Fando sale corriendo ella se queda sollozando (Fig.8), sola y abandonada en ese paraje del que se ve un plano general para enfatizar la pequeñez de Lis. Fando camina solo pateando la muñeca de Lis mientras se oye la voz de Lis cantando: "Yo moriré y nadie se acordará de mí".

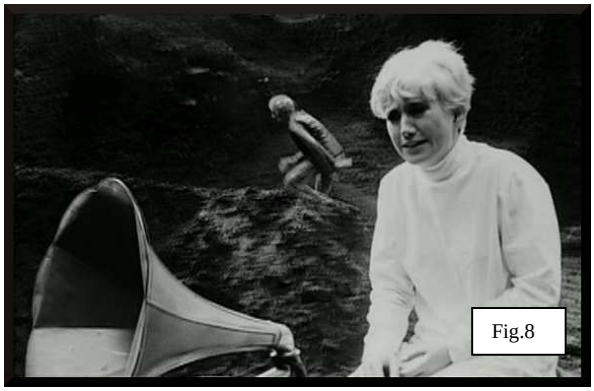


Fig.8

9. Señoras y duraznos:

Fando llega hasta donde unas señoras de alta sociedad están jugando cartas, tienen de acompañante a un hombre semidesnuedo que toma el sol semidesnudo y al que acarician y le dan duraznos en almíbar en la boca. Se oyen de fondo latidos de corazón y zumbidos de mosquitos. Los duraznos son la apuesta en el juego. Una de las señoras recibe a Fando y le dice maricón mientras estruja unos duraznos en su mano, otra le tira duraznos. Fando quiere salir de ahí pero le cierran el paso un grupo de mujeres.

10. Ataque boliche y Entierro de Fando:

Dos señora sostienen dos bolas de boliche, una en cada mano, como en posición de equilibrio, de balanza de justicia, atrás de ella hay otras muejres vestidas como *barbarellas* o mujeres maravilla, con botas altas, bikinis, capas y látigos. Otra mujer vestida con traje de hombre sostiene otra bola de boliche. Latigueos, zumbido de moscas. Persiguen a Fando y lo atacan con las bolas y los látigos. Él huye pero lo alcanzan. Fando que da tumbado en el suelo como inerte. Se ve a su lado un hombre muerto cubierto de tierra en una tumba abierta sobre el que acuestan a Fando boca abajo. Fando lo abraza porque identifica en él a

su padre. Este hombre se despierta y pone a Fando en la tumba solo. El padre de Fando se besa con una de las mujeres mientras se oyen rugidos de león de fondo. Otras mujeres se unen. Juegan todos en un corro de las manos y se van. Fando se queda llamando a su padre. Se resigna y se acuesta en la tumba.

11. Lamentos de Lis, mientras Fando medita:

Lis grita a Fando y el mientras en la tumba pensativo. Sale de ahí. Se le ve sentado meditando.

12. La anunciación de la muerte de Lis:

Lis tumbada semidesnuda sobre un montón de cráneos de vaca (Fig.9). En forma de cruz con la cabeza abajo y los pies arriba. Aparece otro loco viéndola.

Fig.9

Se ve la imagen del niño que tira del caballo sobre el que llevan el cuerpo de Lis cuando está muerta al final de la película. Ruido estridente de fondo de máquina acelerada que se desacelera.

13. Muñeca fetiche, agresión a la sexualidad femenina:

Fando encuentra a un hombre que está agrediendo la muñeca de Lis. Le hace un hoyo con un cuchillo donde iría su vagina, le saca el relleno y amplía el horificio, le pone culebras para que le entren por el orificio. Fando sale corriendo gritándo el nombre de Lis.

14. Huída de Fando en busca de Lis y Reencuentro de Fando con Lis:

Fando corre a donde dejó a Lis abandonada, llega arrastrándose hasta ella como implorando perdón. Le lame los pies que todavía tienen restos de barro. Suena música de órgano de iglesia. Imagen de Lis moviendo su lengua como si estuviera excitada.

15.Final del canto segundo. *Y el hombre iba siempre acompañado.* Reclamo de Lis a Fando.

Lis le reclama a Fando que el la maltrata aunque luego el dice que no lo volverá a hacer. Repiten las promesas de Tar. Pasan borregos a su lado.

Canto tercero

17. Fiesta y travestismo:

En un punto del camino, en el campo abierto donde sucede la mayor parte de la película, aparece una procesión de travestis en ánimo de fiesta, suena la música de banda del entierro. La cara de Fando es sonriente y la de Lis es de incredulidad y asombro. Los travestis se acercan a ellos y se ponen a su frente para que los admiren, Fando y Lis sonríen asombrados. Se oyen ruidos de rechinidos y estridentes. Uno de los trasvestis se medio desviste. Otros se acercan a Fando y Lis, se llavan a Fando y a Lis por separado pero al mismo lugar, juegan con la muñeca. Música de batería y triángulo como para una danza tropical. Un travesti le hace un streaptise a Fando, él lo disfruta. Lis mira extrañada. Todos rodean a Fando, Lis mira curiosa y moviendo la lengua. Visten a Fando de mujer quien se deja sin poner resistencia. Visten a Lis de hombre, también se deja. Fando baila con los travestis cuando ya está animado ellos se van y lo dejan ahí, Fando no entiende por hacen eso. Se queda mirando a Lis. Se ven los dos con sus nuevos trajes al principio extrañados, Lis empieza a acariciarle las nalgas a Fando y lo tumba para

Fig.10

besarlo, Lis toma aquí la posición de hombre seductor, Fando se deja como sumiso. Lis le saca relleno del pecho y los dos se empiezan a reir. Él la carga y se van mientras se rien.

18. Pintura en Acción:
Se traslapa la última imagen de la secuencia anterior con la primera de la secuencia que llamo pintura en acción porque ellos juegan a pintar todo el espacio de la habitación en la que están, es la habitación de Lis porque está llena de muñecas, se pintan los cuerpos. Suena la música de la fiesta decadente. Fando pinta a Lis mientras ella está tumbada sobre sus muñecas. Ella pinta a Fando que está tumbado. Escriben sus nombre por la paredes. Se tiran los botes llenos de pintura y manchan todo. Se ve la misma imagen de ellos subiendo la escalera de caracol que se vio anteriormente.

19. De nuevo en el camino a Tar:
Con sus ropas que usan desde el princio de la película, de nuevo en el camino a Tar. Fando empuja a Lis en el carrito.

20. Un poco de sangre, por amor a Dios:
Se encuentran a un señor que va con un hombre ciego y que pide un poco de sangre. Fando le ofrece a Lis para que se sirva de su sangre. El señor prepara una jeringa para sacársela a Lis. Sonidos de latido de corazón y burbujas. De la jeringa sirve la sangre en una copa como de cognac que toma con finura para beber la sangre sin dejarle nada al ciego que se altera por tomar sangre. Lis queda sin energía, hipnotizada, Fando le toma el brazo y bebe su sangre.

21. Besa a tu mamá y Fusilamiento del padre:

Fando cabizbajo camina tocando su tambor. Se encuentra a una de las mujeres maravilla que lo habían golpeado antes, ahora viene con una muleta caminando cabizbaja y lo toma de la mano. Caminan juntos. Imagen en primer plano de la zona de la vagina de una mujer con unas medias de rejilla, tipo de traje de baño con un bordado de pedrería sobre el pubis. Sonido de latidos de corazón.

Fig.11

Llega Fando con ella, la mira, ella lo toma de las manos y lo abraza desde atrás lo empieza a acariciar lo carga y se ríe de él. Imagen de la madre de Fando comiendo huevos cocidos que escupe a la vez que come. Las otras mujeres le dicen a Fando que bese a su madre que está a punto de morir (Fig.11), y es quien le mete los huevos en la boca a la fuerza. La imagen de la madre es grotesca, maquillaje exagerado sobre una tez envejecida. Usa joyas y un traje con muchos volantes. De nuevo se traslapa la imagen de la araña ensartada en el palo ardiendo y Fando mirándola. Su madre es la mujer araña. Ahora aparece Fando niño en sustición de Fando adulto en la misma situación de la despedida de su madre en el lecho de muerte quien le dice que no tiene tiempo para él porque la esperan sus protegidos para poder verla morir, se debe a su público que es para quien muere. Ahora es un gran espacio cerrado. El público la ovaciona, elogiando lo bien que muere, la llaman la artista del último suspiro. Esta escena es una ironía de Jodorowsky hacia el ego del actor algo que denunciaba constantemente. Esta secuencia muestra una procesión mortuoria en la que el séquito de la madre lo componen las mujeres maravilla y los travestis. El regalo final de la madre de Fando es que se lleve a cabo el fusilamiento del padre de Fando delante de todos. Antes de mandarlo fusilar le dice algo respecto a su sexualidad: “Cuando yo quería tu no podías y cuando yo no quería tú me deseabas.” Fando corre gritando “papá” para evitar su fusilamiento, un hombre con un rifle lo detiene. El padre baja al sótano donde será fusilado y todos corren a verlo. Fando camina hacia él apartando a la gente. Primer plano del padre

muerto babeando. Plano de un hombre abriéndole el pecho al padre y sacando de él un pajarito recién nacido. Todos se ríen al ver lo que salió del pecho. Imagen de Fando niño impresionado que se traslapa con la imagen de la araña ardiente y Fando adulto. Fando adulto de nuevo en el espacio exterior donde se encuentra con la madre mencionado anteriormente. Pareciera que lo que acontece en el espacio cerrado es el proceso interno del inconsciente de Fando y sus recuerdos. La madre le dice que la mate, el la ahorca con su pelo (el de la madre). Le escupe la cara y le limpia el maquillaje, le quita las pestañas postizas. Se ve a la madre tumbada sibre una estructura de metal que simula una camilla, tiene bolsas de suero y arreglos de flores fúnebres. Fando y su madre se despiden con un abrazo amablemente al pie de la tumba de ella, antes tumba de él en la escena con las mujeres maravilla y el boliche, donde también había estado acostado su padre. La madre se acuesta. Fando echa tierra mientras ella da las gracias. Con una mano lo llama para darle algo, el pajarito, que Fando posa sobre el suelo y el pájaro sale volando.

22. Fin del canto tercero, *Y cuando quise separarme de ella, me di cuenta que ya formábamos un solo cuerpo con dos cabezas*:
Fando llega saltando, tocando el tambor y cantando la canción de la pluma.

23. Rechazo sexual de Lis:
Fando empieza a tocar a Lis, al principio ella accede a que el la bese y se acueste sobre ella pero Lis recuerda el momento de acoso de los hombres del paraguas tras bambalinas y rechaza a Fando. Imagen en la que salen cerdos de la vagina de Lis, como si los pariera y Fando la ayuda a que salgan. Imagen de Lis tumbada en su cama con una caja en forma de media luna abierta con huevos crudos dentro sobre su vientre. Fando golpea sobre los huevos.

24. Perversión de Fando, hombres del camino:
Fando y Lis en el camino otra vez, el la desnuda y empieza a gritar para que lleguen personas a verla, toca el tambor para llamar la atención. Lis le pide que no. Se esconde y empiezan a llegar hombres por diferentes lados. Lis se cubre el pecho con un brazo y la

vagina con otro. Llegan tres hombres que la rodean y la miran. Fando sale sigiloso de su escondite y les dice que miren, ellos dicen que es bella, Fando les dice que se agachen para verla mejor, les ofrece la suavidad de su piel y les dice que la toquen con confianza, los hombres la tocan. Fando la besa y les dice qeu la besen, ellos lo hacen. Lis no coopera pero tampoco opone resistencia. Les pregunta si les gustó y después de que le dicen que sí les dice que es su novia. Los hombres se van. Fando la culpa de que se hayan ido, la regaña y le dice que se vista.

25. En el camino a Tar otra vez
Cantan la canción de llegar a Tar.

26. Desesperación de Fando:

Fando ve lo escarpado y difícil del camino y comienza a angustiarse. Se oye de fondo la melodía de la canción de Tar. Fando trata de correr laderas arriba pero se resbala (Fig.11). Corre desesperado tratando de trepar por otro lado pero se le cae la pared de piedra encima.

Fig.12

Lis le pide que la baje del carro y le dice que se siente muy mal. Fando le pide que no se muera, ella habla de que una vez más están en el mismo lugar y no han avanzado nada. Están acostados en el suelo, Fando le cuenta que su madre lo amarró en un silla para que el cura le sacara la piedra de la locura.

27. La última cena:

Imagen de una mesa llena de comida, personas semidesnudas o vestidas sentadas alrededor con embudos en l cabeza a modo de sombreros, Spaguetis cubren el cuerpo de Fando, hay alrededor piñas, barriles, peces, frutas, una jaula, un arpa, una plancha metálica, plumas de

aves. Plano general de la mesa como si hubiera habido un gran banquete pero ahora esta todo desperdigado cuerpos incluidos.

28. Asesinato de Lis:

Vuelve la imagen de Lis y fando tumbados en el suelo, ella dice, “enferma” repetidas veces y “mar”, Fando dice “mascar, mandar” Lis dice “amar, masturbar” Fando dice “mamá”. Los dos sentados en el carrito, Lis le dice que siempre la engaña y que le pondrá las esposas a pesar de que ya tiene puesta la cadena. Fando dice que no y que lo bese, ella le dice que no todo se arregla así, el se ríe y dice “¿a quién voy a besar en la boca? ”, se ríe. Le muestra su tambor y lo presume, Lis lo elogia. Fando le canta la canción de la pluma. Fando saca a escondidas las esposas de su bolsillo, Lis se lamenta de que se las va a poner. Él le dice que no son para nada malo, sólo para jugar. Lis solloza. Le pide que las tire, el dice que no tajantemente. Se dicen que se aman que no se abandonarán. Fando reconoce que es malo con ella y le dice que le de las manos. Le grita. Le pone las esposas y la culpa porque no cierra. La obliga arrastrarse, ella apenas puede, el la arrastra, Lis agarra el tambos y lo lanza por lo que se rompe. Fando grita que ha roto su tambor, va hacia ella llorando. Ella le pide

Fig.13

Fig.14

que no le pegue, no la patee. Fando la golpea en las piedras y le lanza alguna hasta que la mata (Fig.13 y 14).

Imagen de Lis muerta sobre las piedras y Fando tratando de subir la ladera de piedras. Imagen de primer plano de una muñeca con el contorno de los ojos negro. Imagen de otra muñeca, imagen de Fando rodando piedras abajo. Muñecas. Enfoque al cuerpo de Lis acercamiento y primer plano. Un hombre lleva el cuerpo muerto de Lis sobre un caballo blanco flaco. Voz en off que habla sobre Tar y dice: "Cuando llegues a Tar tendrás una corona de oro líquido en la frente y poseerás la llave de todos los laberintos.".

29. Entierro ceremonial:

Imagen aérea de personas llegando al lugar del velorio de Lis. Cargan un féretro blanco donde está su cuerpo. Jodorowsky oficia el ritual. Todos los asistentes tienen tijeres que levantan al aire y mueven haciendo ruido al abrirlas y cerrarlas Velas blancas de pie entre las piedras, canto de una mujer de melodía de fondo. Los asistentes comen el cuerpo de Lis, como el cuerpo de Cristo. Aparece Fando que se acerca a Lis, la levanta y la carga sobre su espalda. Lo sigue primero un niño y detrás otras personas. Fando cargando a Lis con esfuerzo.

30. Junto a la tumba de Lis:

Imagen de una cruz de palos. Culebras sobre una tumba. Voz de Lis cantando "Yo moriré y nadie se acordará de mí". Llega un perro blanco cargando una flor blanca en su hocico. Voz de Fando diciendo: "No Lis, yo me acordaré de ti e iré a verte al cementerio con una flor y un perro y en tu funeral cantaré en voz baja esa canción que dice qué bonito es un entierro, qué bonito es un entierro. Lo haré por ti Lis.". Entra Fando lentamente. Fando y el perro junto a la tumba, Fando le pide a Lis que le hable mientras solloza y se acuesta en el suelo. Fando cubierto de hojas secas junto a la tumba, como si hubiera pasado mucho tiempo, repitiendo "háblame Lis" . Imágenes alternadas de Lis desnuda, cuerpo entero y medio cuerpo saliendo de la tierra. Fando y Lis corriendo desnudos, se adentran en un bosque. Fando bajo las hojas murmurando.

FIN

Cuando su imagen se borró del espejo, apareció en el vidrio la palabra "Libertad".

Créditos y agradecimientos de la película.

Aproximaciones a la teatralidad en *Fando y Lis* de Jodorowsky y de Vulcanizadora Producciones

Este apartado es resultado de un ejercicio analítico en el que me interesa realizar una interpretación que relaciona la teatralidad característica de la versión fílmica de *Fando y Lis*, dirigida por Alexandro Jodoroswsky (que es también un referente de la posible teatralidad característica de la puesta en escena original de la obra); con la teatralidad de la puesta en escena, versión "superlibre", de *Fando y Lis* a cargo del grupo Vulcanizadora Producciones.

Esta reflexión está guiada por el concepto de alcance significativo[45] y el concepto de teatralidad (desde las perspectivas semiótica y cultural principalmente) como categorías de análisis. La obra de arte a través de su contenido ofrece diferentes posibilidades formales de ser representada. Es en las formas elegidas por los creadores donde la teatralidad se hace expresa al revelar el valor dramático del contenido de la obra codificándolo en signos fílmicos, teatrales y escénicos que oscilan entre diferentes niveles de realidad, la ficción escénica y la realidad compartida por espectadores y actores.

La teatralidad opera en distintas formas representacionales, estructuradas en signos cuya codificación y descodificación dependen de la interacción entre creadores y receptores, o sea, en la capacidad de producir y combinar signos teatrales; así mismo, de otorgarles significado a partir del conocimiento de los códigos disciplinarios y culturales en donde surgen. Este último proceso exige un trabajo hermenéutico de interpretación, en el cual el contexto histórico y social adquieren un papel relevante (Adame 2005: 30-31).

[45] Como se adelanta en el primer capítulo el alcance significativo de la obra se logra al "establecer la relación analógica o de solidaridad entre el universo artístico del drama y los posibles universos reales fuera del mismo." (Torres 1997, 8).

La importancia del concepto de alcance significativo se entrelaza con las teatralidades posibles de una misma obra siendo la dimensión dramática donde se revela el valor artístico y estético teatral. La teatralidad como juego de signos, interpretada desde la semiótica para resaltar su carácter artificioso y su potencial creativo de la cultura donde emerge (215), me permite hablar de la obra *Fando y Lis* en relación a su contexto de creación, tanto en lo que se refiere a su escritura por parte de Fernando Arrabal como en lo referido a su representación fílmica y escénica elegidas para el análisis.

Considero que las propuestas fílmica y escénica ofrecen, como expresiones artísticas particulares de la obra escrita original, ejemplos estéticos e interpretativos de un mismo contenido dramático que es presentado y representado dando por resultado teatralidades diferentes. El alcance significativo de la obra es lo que permite que a través del tiempo histórico y en lugares diferenciados socioculturalmente la obra de arte sea reinterpretada, resignificada y valorada en diferentes contextos ajenos al contexto original de producción.[46] Me resulta sumamente interesante cómo la obra *Fando y Lis*, puede ser portadora de este alcance y cómo sujetos artísticos de contextos socioculturales diferentes y de tiempos históricos distantes han encontrado su particular forma de interpretación de la obra, lo que se hace manifiesto en la representación, en cada uno de los ejemplos. Las interpretaciones son expresadas a través signos que las diferencian como los colores, los sonidos, las texturas, los estilos actorales, los elementos narrativos, el carácter performativo, etc. Se trata de elementos expresivos en general que otorgan un carácter particular a cada interpretación cultural de la obra y a la manera en que esto se manifiesta en su teatralidad.

Este aspecto es sumamente relevante para la explicación de cómo la violencia simbólica[47] es recodificada según el contexto sociocultural e histórico y mostrada y percibida estéticamente. La violencia simbólica, al ser un elemento cultural, adquiere formas diversas que dependen para el caso de la obra artística, de los elementos escénicos como signos develadores del carácter de dominación en la relación de los personajes de Fando y de Lis. Por ejemplo, en la versión escrita la violencia es principalmente psicológica

[46] Este concepto ya había sido definido en este escrito, en la introducción.
[47] El análisis sobre la violencia simbólica en algunas escenas de la película contínua después del presente análisis sobre la teatralidad.

y se apoya en un objeto (las esposas) para develar la violencia física que existe dentro de la relación que sólo se hace presente al final de la obra, esto es respetado en la adaptación fílmica; mientras que en la propuesta de Vulcanizadora Producciones hay un contínuo vaivén entre la violencia física y psicológica, por elección de los creadores y se integra un nuevo objeto no presente en la propuesta de Arrabal, el látigo que es un signo de violencia física por excelencia.

Para el análisis de la idea de la teatralidad en el objeto de estudio definido previamente, considero útil y significativa las perspectivas cultural y semiótica. Para desarrollar el análisis a partir de lo cultural tengo como referencia principal a Juan Villegas quien plantea una perspectiva cultural de la teatralidad.

La cultura comprendida como un conjunto de macrosistemas y microsistemas culturales relacionados entre sí permite pensar el teatro como un sistema, que es a su vez práctica y discurso cultural. Como discurso cultural el teatro es una narración construida por el sujeto emisor (Villegas, 2000: 40-46). La teatralidad es una construcción que funciona de acuerdo a los códigos culturales del productor y que requiere ser descifrada por el receptor (50). En este sentido los productos teatrales pueden ser analizados como unidades discursivas que responden directamente al modo en que lo mostrado es una interpretación de los creadores dentro del sistema cultural al que pertenecen; “[...] las teatralidades son portadoras de mensajes de acuerdo con los sistemas culturales de que son productos o en los cuales se utilizan.” (50). Esta perspectiva permite realizar el análisis comparativo planteado para este ejercicio, “Desde el punto de vista del teatro supone la posibilidad de comparar otras prácticas escénicas o visuales con las del teatro [...]”. (51). El discurso teatral, en esta concepción, es la praxis de la teatralidad, y una concepción que incluye tanto formas artísticas como formas sociales de la teatralidad. Dentro de la perspectiva de interpretación del teatro como construcción visual planteada por Villegas, se consideran válidos los aportes del análisis del teatro como espectáculo, desarrollados por la semiótica. Teatro y teatralidad son considerados desde esta perspectiva como objeto cultural que es producción de significado, “[...] un acto de comunicación dentro de un determinado contexto social y político, por lo tanto está codificado de acuerdo con los códigos legitimados dentro del sistema cultural del productor y del destinatario potencial.”

(30). La propuesta de Villegas plantea comprender el teatro como construcción visual, precisamente para poder relacionarlo con otros objetos culturales, como para el caso de esta propuesta, el cine.

En coherencia a la perspectiva cultural de la teatralidad, la semiótica como instrumento de análisis permite profundizar en los elementos que conforman el objeto cultural, de las diferentes teorías semióticas he elegido *El análisis de los espectáculos* de Patrice Pavis y *Semiótica del Teatro* de Erika Fischer-Lichte, como fuentes principales.

Pavis, ofrece un conjunto de instrumentos de descripción en los cuestionarios, retomo de ellos los que considero pertinentes así como algunos documentos adjuntos (fotografía y video) y algunos elementos de las aproximaciones psicológica, sociológica y antropológica.

Los cuestionarios permiten analizar detalladamente los elementos que conforman la teatralidad del espectáculo desde la perspectiva semiótica, como por ejemplo: las características generales de la puesta en escena, la escenografía, los objetos, el vestuario, las cualidades de los actores, el ritmo del espectáculo o la lectura de la fábula.

La aproximación psicológica considera aspectos como la identificación y la distancia. La aproximación sociológica permite abordar las circunstancias de la enunciación. La aproximación antropológica me permite analizar la práctica cultural espectacular.

La perspectiva de Fischer-Lichte permite comprender la teatralidad como la forma especial y propia en que el teatro realiza su estética. Dentro de esta perspectiva el teatro aparece definido como un sistema autónomo en el que una de las características propias es que el signo aparece doblemente significado, “El teatro no sólo interpreta los signos creados por la cultura, sino que a su vez los utiliza como propios, como signos teatrales de signos.” (Ficher-Lichte, 1999: 275). Lo propio del teatro es el modo en que la cultura y sus elementos o signos culturales son reestructurados en la estructura de significado que ofrece estéticamente. Esta particularidad del teatro es lo que en esta perspectiva teórica se define como teatralidad.

Lo visual, en tanto sistema de comunicación, contribuye a la construcción de la memoria (Villegas 2000: 9). Dentro de los diferentes elementos visuales se encuentran el

cine y el teatro como agentes de construcción de la memoria artística de una época o lugar. En este sentido, *Fando y Lis* de Jodorowsky forma parte de la memoria cinematográfica de México, así como *Fando y Lis* de Arrabal lo hace de la memoria teatral de nuestro país. La relevancia de esta participación histórica depende de lo que los artistas hayan propuesto a través de sus obras y de la efectividad para comunicarlo. Como señalo arriba, la adaptación al cine realizada por Jodorowsky bien generó un efecto de *shock* entre los primeros espectadores así como luego se fue convirtiendo en un film relevante por su pertenencia al llamado cine experimental mexicano de los años 60.[48]

Fando y Lis de Vulcanizadora Producciones es una reciente (2007) creación independiente cuya teatralidad se observa principalmente en la construcción de imágenes con los cuerpos de los actores en diferentes posiciones sugerentes. Se trata de una teatralidad estética en la que se pueden encontrar signos que remiten a los planteamientos teatrales de Artaud, del teatro pánico y del teatro ritual; sin que esto haya sido planteado como un objetivo consciente por parte de los creadores[49]. Fue una puesta en escena en la que lo que predominó fue el texto espectacular, en cuanto lenguaje teatral fundado en un código de imágenes visuales desarrollado por los creadores, apoyado en la dramaturgia colectiva del grupo. Recupera esencialmente la anécdota de *Fando y Lis* de Fernando Arrabal, para resignificar el contenido de la obra y acercarlo a los espectadores a través de técnicas que involucran al público a participar directamente del acontecimiento teatral.

En el caso de *Fando y Lis* de Jodorowsky sucede que además de recuperarse esencialmente la anécdota, pues ninguno de estos dos ejemplos es fiel al texto en la creación final, ésta se complementa con el mito de la iniciación, de la búsqueda del crecimiento personal, planteándolo como un camino en el que hay obstáculos que sortear internos y propios del crecimiento y transformación del ser humano.

La estética resultante de estos dos ejemplos es radicalmente distinta, debido no solamente a los formatos en que es creada la obra sino a las características socioculturales de su producción. La teatralidad en cuanto código estético resultante de estas creaciones es

[48] También llamado *Mexperimental* para fines de la exposición museográfica, como ya se ha mencionado.

[49] Esto lo se porque en la entrevista que me concedieron Alberto Lara y Enrique Vázquez me afirmaron que no siguieron estos preceptos como guía preestablecida de su trabajo. Las coincidencias son posibles debido a la afinidad entre las concepciones teatrales de estos creadores con Jodorowskyo Artuad.

comparable en lo que a puesta en escena se refiere. Sería difícil comparar la secuencia de imágenes que provee el formato cinematográfico frente a la que provee la experiencia viva del teatro, pero sí es posible hacerlo en términos de puesta en escena y los elementos de que se componen como aspecto común a los dos ejemplos.

Desde el punto de vista de la construcción visual hay que apuntar que los resultados contienen elementos ideológicos e históricos propios de la época en que fueron creados. En ese sentido en la propuesta de Jodorowsky predomina la discontinuidad del discurso como característica de la ruptura de pensamiento frente a los grandes relatos históricos y el totalitarismo ideológico. En la propuesta de Vulcanizadora encontramos como característica la reducción de la cantidad de texto verbal que aparece únicamente como un conjunto de deseos expresados en frases cortas que no narran una historia propiamente, mientras que en la película hay una presencia constante del lenguaje verbal. Mientras que la relación de continuidad entre los diferentes momentos por los que pasaba la obra de Vulcanizadora eran engarzados de manera intuitiva en cada presentación guiados por la sonorización, las indicaciones del director y del ambiente con el público de cada día. En ambos ejemplos encontramos un uso particular del lenguaje verbal no narrativo que responde de manera diferente a las inquietudes creativas de cada época y que se manifiesta en el resultado final como una característica de la teatralidad de cada creación. Lucien Goldmann plantea como cualidad del artista que "el autor tiene la capacidad de plasmar en su obra lo que los otros integrantes de la sociedad viven inconscientemente." (Goldmann en Villegas, 2000: 15). Esta afirmación me permite reforzar la idea de que lo que los creadores han plasmado a través de su lectura particular de una misma obra, se relaciona directamente con la manera en que en cada momento histórico y desde posiciones socioculturales determinadas se interpreta un mismo hecho. En este caso se trata de la relación entre Fando y Lis, una relación de dependencia emocional y psicológica que adquiere una presencia visual diferente en cada interpretación. En la película de Jodorowsky encontramos un Fando andrógino que no representa, ni imita al estereotipo masculino mexicano y una Lis que sí encarna la ternura que se le atribuye "por naturaleza" al estereotipo de la feminidad. En la propuesta de Vulcanizadora vemos dos cuerpos que a partir de su diferencia física sexuada comparten una complexión física similar, el cabello largo y negro, el mismo tono

de piel, una corporalidad moldeada con esfuerzo físico; aspectos de su imagen que sugieren una mayor homogeneidad que es constatada durante la actuación al intercambiarse los roles de dominación tradicionalmente bien divididos y asignados por la sociedad patriarcal a hombres y mujeres como dominantes los primeros y dominadas las segundas. Es el lenguaje corporal el que habla en gran medida a través de las imágenes de los cuerpos de los dos ejemplos de los personajes de Fando y de Lis.

Una de las dificultades que las vanguardias artísticas le plantean a los críticos y/o expertos en arte es la imposibilidad de catalogar la obra dentro de los géneros ya establecidos. La perspectiva del arte como construcción visual, que Villegas desarrolla en particular para el teatro pero que considero válida para el conjunto de las artes, ofrece la posibilidad de valorar la obra en tanto producto de una práctica cultural. Esto a su vez permite la revaloración de la obra para favorecer su legitimación dentro del ámbito artístico en que es presentada. Aunque *Fando y Lis* de Jodorowsky fue censurada durante varios años, posteriormente ha sido considerada una obra valiosa en tanto ejemplo de la experimentación cinematográfica en México durante la década de los 60. Al pasar de los años, esta película ha sido revalorada desde la perspectiva cultural que recupera las experiencias artísticas de vanguardia por su valor histórico, entre otros, dan sentido a la realidad artística actual. La propuesta de Vulcanizadora no ha padecido la censura pero tampoco forma parte de las propuestas dominantes en el teatro en México actual, que en mi opinión son las que corresponden al teatro como espectáculo comercial. Por lo que la perspectiva cultural permite otorgarle legitimidad en tanto creación experimental e independiente del *main stream* teatral.

Como mencioné antes, para ofrecer un breve análisis del espectáculo desde la perspectiva semiótica de la teatralidad me baso en algunos elementos de los cuestionarios que aparecen en el *Análisis de los espectáculos* de Pavis y en *Semiótica del Teatro* de Erika Fischer-Lichte, para la descripción de la puesta en escena en el filme *Fando y Lis* de Jodorowsky (1967).

Como características generales, se puede mencionar la preeminencia de la acción en localidades al aire libre, siempre de día. Son varios los espacios en que fue filmada la película, aunque hay un espacio principal, un espacio natural abierto de clima seco y de

aspecto semidesértico. Con zonas escarpadas y algunas zonas de matorrales y árboles de mediana altura. La iluminación natural utilizada en este gran espacio del que vemos diferentes recovecos, es la luz natural del día, de hecho no aparecen nubes, los días de filmación eran días de cielo despejado por lo que se puede apreciar en el filme. Se pueden identificar algunos tipos de espaciosconstruidos por el hombre y abandonados o con poco uso (ruinas de una construcción, basurero de chatarra). Los espacios cerrados son varios:

- La habitación de Lis (donde aparece comiéndose la rosa blanca al principio de la película) y que después es pintada por los dos en una escena a modo de pintura en acción.
- La habitación o desván de Fando (donde vemos como juega al comienzo de la película).
- La casa en ruinas (donde se realiza la fiesta decadente).
- Una construcción abandonada en medio del cementerio de automóviles (donde Fando es llevado por unas mujeres para gastarle una broma).
- Un teatro (donde Lis pierde su inocencia).
- Una bodega y su sótano (donde se realiza la ceremonia de despedida de la madre de Fando y el fusilamiento del padre, respectivamente).

En relación al contexto cultural, la película, se encuentra fuera de lugares comunes a la época en que fue creada. Con esto quiero decir que la anécdota transcurre la mayor parte del tiempo en espacios no cotidianos, no aparecen lugares como haciendas, bares, ni en general las típicas locaciones cinematográficas de la época. Lo que favorece el distanciamiento del espectador en relación a la obra. La película hace referencia a temas que en los años sesenta estaban teniendo mayor recepción entre la población joven e intelectual como el psicoanálisis, la liberación sexual o el feminismo. En ese sentido se inscribe dentro de un marco social contracultural en el que a través de las artes se buscaba abrir camino a ideas de vanguardia en la cultura y en la política de las relaciones personales.

La película tiene una duración de 96 minutos. Como ya he mencionado anteriormente, en cuanto al tiempo en el que transcurre la historia, pareciera que todo sucede en un mismo día, nunca se ve la noche, el amanecer o el atardecer, por ello da la impresión de que todo acontece durante unas cuantas horas del día.

Los personajes principales de la película son Fando y Lis. Aparecen múltiples personajes secundarios (en orden de aparición):

- Padre de Fando.
- Hombres, mujeres y perro de la fiesta decadente.
- Actor manipulando un látigo y una marioneta (representado por Jodorowsky).
- Personajes de las bambalinas del teatro: señor y señora contratistas, mimo, actriz vieja, actor vestido de rayas y los tres hombres del paraguas.
- El loco y una mujer desnuda
- La gente del lodo
- Señoras jugando con duraznos, mujeres *maravilla* que atacan a Fando con bolas de boliche.
- Hombre viejo (escena en la que Lis está acostada sobre cráneos de animales) y hombre con caballos sobre el que carga a Lis (mismo personaje y caballo sobre el que será cargada al morir, de hecho esta imagen parece de la misma secuencia que la final).
- Hombre con muñeca.
- Travestis.
- Un cura y un ciego.
- Mujer inválida, Madre de Fando y Séquito de seguidores de la madre.
- Los tres hombres del camino.
- Personajes de la última cena, hombres y mujeres gordos y semidesnudos.
- Asistentes al funeral de Lis, sacerdote (probablemente Jodorowsky) y personas de aspecto indígena con tijeras.
- Perro y flor.

Recordemos que la anécdota es la siguiente: Fando y Lis, recorren un camino en busca de un lugar llamado Tar, al que nunca llegarán. A lo largo del camino se encuentran con múltiples personajes que juegan con ellos o los confrontan. Finalmente En un ataque de ira Fando mata a Lis y la trama concluye con el entierro ritual de ella.

Todas las características aquí descritas conforman el conjunto de elementos fundamentales para conocer la construcción visual y semiótica de esta obra de arte. Todos

son elementos que comprendidos como parte de una puesta en escena preparada para la filmación, ofrecen un ejemplo del análisis semiótico de la teatralidad a través de la cámara.

La puesta en escena se fundamenta en el uso del cuerpo como signo. En él se encuentran la crueldad, artaudiana y la compasión, la fuerza del entrenamiento físico y la precisión de la creación de imágenes con el cuerpo. La propuesta escénica de Vulcanizadora Producciones[50] era la que explico brevemente a continuación.

El espacio era blanco y muy luminoso, de dimensiones reducidas, como una pequeña habitación. En la zona delimitada como espacio escénico el suelo está cubierto por unas colchonetas blancas. Al fondo sobre la pared hay tres correas de cuero. El público está situado frente al espacio ocupado por los actores. La puesta se apoya en la sonorización para la creación de las atmósferas que a su vez le marcan el ritmo a los actores. El carácter efímero del teatro es enfatizado en esta propuesta por la variabilidad en la representación de una función a otra. El director de la obra, Alberto Lara, fungía como oficiante y a lo largo de la función daba indicaciones a los actores y junto a la encargada del sonido, guiaban el curso de la acción en comunicación gestual con los actores y el público. Los cuerpos de los actores son los elementos fundamentales, pues se trata de una propuesta de teatro físico que en mi opinión cuenta con características del performance en cuanto a la ausencia de ficción y de personajes. El valor contextual de esta puesta en escena es ofrecer una interpretación de las relaciones de dependencia a través de la anécdota de *Fando y Lis*, como punto de partida para la creación escénica. Otra aportación es la poética actoral que proponen, alejada de la que caracterizó la de la puesta en escena y la película de Jodorowsky, ambas del año 1967, que podemos decir que se basaron más en un tipo de actuación textual mientras que en esta propuesta es el cuerpo el que habla a través de las imágenes creadas. Otro elemento característico de esta versión más actual es la estética relacional, el punto de partida para la creación y el encuentro teatral que busca establecer lazos de comunicación entre los creadores y el público. Al final de cada representación invitaban al público a tomar un té y comentar el acontecimiento. La razón principal por la que decidieron hacer

[50] Si bien aquí se adelantan detalles que corresponden al contenido del capítulo siguiente, he considerado conveniente no editar la descripción de la propuesta de Vulcanizadora Producciones en beneficio de quien consulte esta sección de forma aislada y no lea el resto del documento; aún pudiendo resultar repetitivo para otros lectores.

esto fue evitar que los asistentes salieran a la calle en un estado de ánimo alterado[51], pues las características de la puesta, conducían a que los espectadores se afectaran por las acciones presenciadas. La vestimenta era también escasa. En conjunto el espacio se asemejaba al vació que era llenado por los cuerpos en movimiento extremo.

Esta propuesta de *Fando y Lis,* ofrece una revaloración de los sentidos, frente al desplazamiento que el teatro occidental suele otorgar al gusto, el tacto y el olfato, a favor de la visión como el principal sentido en juego por parte del espectador (Pavis 2000: 162). La participación táctil del espectador a través del uso del látigo[52], así como los olores que contribuyen a la construcción de la atmósfera dentro del espacio escénico y la degustación del té tras la presentación, son elementos que contribuyen a enriquecer una tradición teatral occidental que marca tangentemente los límites de la participación. Estos límites son rotos por este tipo de obras que obligan a los espectadores a ser participantes, a ser sujetos activos y no tan sólo quedarse sentados, mirando.

Si bien la naturaleza del filme y del teatro son diferentes, tienen puntos en común, uno de ellos es la idea de puesta en escena como concepto de análisis que permite describir bajo categorías similares ambas formas de creación artística.

Encuentro interesante para la comprensión de la obra *Fando y Lis,* que independientemente de su realización fílmica o teatral, las interpretaciones para la representación pueden ser muy variadas y responder a inquietudes variadas también. En el caso de Jodorowsky esta obra le permitió iniciarse en la filmación de largometrajes y ofrecer una visión personal acerca del crecimiento personal y de la búsqueda del camino en la vida. Visión que plasmó a través de una gran saturación de signos y de un juego de montaje que entre corta el discurso lineal para ofrecer una perspectiva compleja de la psique y las pasiones humana. Para ello utilizó múltiples personajes y localidades que nos siempre remiten a lugares habitado como aparecen en la película lo que remite también al surrealismo en tanto la extracción de lo cotidiano para configurarlo en ámbitos extraños a lo ordinario, que dan por resultado relaciones entre las personas y las cosas que no son

[51] Esto me fue aclarado en la entrevista realizada a Alberto Lara y Enrique Vázquez.
[52] El látigo era el objeto a través del cuál se invitaba a participar al público directamente, con la indicación de que le pegaran a uno de los actores; como se explica en la descripción detallada en el capítulo cuarto.

habitualmente planteadas. Por otro lado tenemos la propuesta de Vulcanizadora Producciones para quienes resultó más importante resaltar la significación emocional y psicológica que *Fando y Lis* nos ofrecen hoy para analizar las relaciones de dependencia. Para ello no era necesario recurrir a más personajes, ni siquiera crearlos, ni recuperar a todos los que aparecen originalmente en el texto, sino explorar a partir de los elementos que ofrece Arrabal en la creación textual para dar vida y dejar aflorar sentimientos que son comunes en cualquier época a cualquier hombre y a cualquier mujer. Para orientar la conversación en la plática final hacia la violencia como algo que se ha vuelto muy común en nuestras formas de vida en la actualidad.

Ambas propuestas ofrecen un material muy rico en términos estéticos que permiten comprender que el valor de una obra se encuentra en gran parte en el alcance significativo que tiene a lo largo del tiempo. Las formas en cuanto componentes visuales se transforman como lo hacen las maneras de comprender la puesta en escena, el estatuto del actor y el apoyo escenográfico, pero en sí el contenido humano más profundo es comprensible más allá de los revestimientos que en cada época le den los artistas.

Secuencias para el análisis de la violencia simbólica y otras sugerencias

En cuanto al concepto de violencia simbólica y su comprensión a través de la observación de esta película, son solamente algunas secuencias las que permiten remitir con claridad a esa idea, éstas son:

- La gente de lodo
- Vueltas en el camino, enojo de Fando, huída y abandono de Lis
- Muñeca fetiche, agresión a la sexualidad femenina
- Reclamo de Lis a Fando
- Perversión de Fando, hombres del camino
- Asesinato de Lis

En la escena de los cuerpos en el lodo, Fando obliga a Lis a quedarse de pie entre los cuerpos, ella le pide que por favor no lo haga pero él a modo de juego la deja ahí y se aleja para reirse de su sufrimiento, para luego volver a ella y decirle que es bueno porque se la llevará de ahí. Tanto en este momento como cuando Lis le suplica a Fando que no la

abandone, en la secuencia del enojo de Fando, su huída y abandono de Lis; cuando Lis le reclama a Fando que éste le dice que no la va a lastimar más pero lo vuelve a hacer, cuando Fando expone a Lis a que tomen sangre de ella y después en otra secuencia, la expone a que la toquen los hombres del camino: es posible constatar cómo Lis es incapaz de imaginar otras posibilidades de existencia para sí misma, y menos aún se muestra capaz de actuar en favor de sí misma, todo depende de que Fando esté a su lado. Es una relación de dependencia pero además se constata cómo:

> La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que la relación parezca natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.) son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto. (Bourdieu, 2000: 51)

En este sentido puedo afirmar que el comportamiento de Lis se debe a una asimilación de la dominación que Fando ejerce sobre ella para decidir el uso de su cuerpo y ofrecerlo a otros[53]. Lis encarna a una mujer que no puede imaginar para sí otra relación con su pareja, por más que le pida que ya no la lastime o que no le diga mentiras, cuando están en situaciones en las que podría reaccionar contra la voluntad de Fando para cambiar el estado de cosas, Lis se muestra dócil.

La invalidez de la capacidad física de Lis puede interpretarse como la invlidez de su adultez, de su autonomía y capacidad de decisión individual, a través de la condición de su cuerpo por la inmovilidad de sus piernas se representa la inmovilidad de su capacidad de autodeterminación. Podemos reflexionar entonces cómo el cuerpo es determinado también por cuestiones sociales:

[53] Tanto en la obra de Arrabal como en la adaptación al cine, el comportamiento de Lis frente a esta situación es la misma. Le suplica a Fando que no la exponga pero cuando los otros hombres la están tocando se queda callada y quieta.

> El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuantes. El programa social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al cuerpo en sí, en su realidad biológica: es el que construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo arraigada en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres, inscrita a su vez , junto con la divisió del trabajo, en la realidad del orden social. (Íbid: 24)

El cuerpo de Lis es estático, pasivo, el cuerpo de Fando es ágil, más o menos fuerte, pero activo (Fig.15). Esto coincide también con la división de características de los sexos bajo la perspectiva androcéntrica, según la cual el cuerpo femenino es blando, lleno, cerrado, pasivo y sumiso; y el cuerpo del hombre es seco, corresponde al afuera, es abierto y dominante: "La oposición entre los sexos se inscribe en la serie de las oposiciones mítico-rituales: alto/bajo, arriba/abajo, seco/húmedo, cálido/frío, [...] activo/pasivo, móvil/inmóvil[...]." (31). El cuerpo de Lis constata esta división al mostrarse en total dependencia del de Fando.

Fig.15

En la secuencia de la pérdida de la inocencia de Lis niña en las bambalinas del teatro, encontramos un caso de placer en el ejercicio de la dominación masculina y sexual de los hombres del paraguas sobre la niña sin que haya una violación física pero sí psicológica: "[...] el acoso sexual no siempre tiene por objetivo la posesión sexual que parece perseguir exclusivamente. La realidad es que tiende a la posesión sin más, mera afirmación de la dominación en su estado puro." (Íbid: 35). Si bien, por otro lado, en la película hay escenas donde se plantea un abuso y una dominación sexual del hombre sobre la mujer, de forma muy evidente. Se trata de la secuencia en la que Fando y Lis se encuentran a un hombre en el camino que agrede por la vagina a una muñeca; y de la

secuencia en la que Fando ofrece a Lis como objeto de placer a los hombres del paraguas. En estas dos escenas se puede apreciar lo siguiente:

> Si la relación sexual aparece como una relación social de dominación es porque se constituye a través del principio de división fundamental entre lo masculino, activo y lo femenino, pasivo, y ese principio crea, organiza, expresa y dirige el deseo, el deseo masculino como deseo de posesión, como dominación erótica, y el deseo femenino como deseo de la dominación masculina, como subordinación erotizada, o incluso en su límite, reconocimiento erotizado de la dominación. (Bourdieu, 2000: 35)

Es cuestionable la afirmación según la que desde el lado femenino lo existente es un deseo de ser dominada por el hombre[54], creo que esta afirmación debe ser contextualizada en el análisis planteado por Bourdieu, según el cuál el deseo está definido socioculturalmente y por ende responde a una serie de principios de ordenación y aceptación de los mimos. En cualquier caso, es en esta afirmación donde creo que se puede abrir una veta para la reflexión acerca del deseo de ser dominado tanto como hombre o como mujer y las motivaciones a las que esto pueda responder sin atribuirlo a una cuestión estrictamente asociada al género y la sexualidad femeniana o masculina.

La violencia alcanza su mayor expresión en el filme en la escena en la que Fando obliga a Lis a arrastrarse por las rocas y luego la arrastra él por enfado, dejando caer sobre ella toda su ira, y matándola por su maltrato. En esta escena observamos una violencia explítica, no transmitida por medio de un signo limgüístico o de otras características sino evidenciada por medio de la transgresión física y verbal. Termina la escena con la muerte de Lis, el desenlace irrevocable del uso arbitrario que hace Fando de la violencia física.

Por otro lado para el análisis psicoanalítico de la película, sugiero para futuras investigaciones, que las secuencias a las que mejor se adecua esta interpretación son:

Infancia:

- Lis y las muñecas, Fando y sus juguetes
- Fiesta en decadencia y La pérdida de inocencia de Lis

[54] Para una análisis desde la perspectiva filosófica y psicoanalítica de la relación de dependencia amorosa sugiero revisar: Kristeva, Julia. *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe*. Traducido por Graciela Klein. Gedisa, Buenos Aires, 1986.

- Besa a tu mamá y Fusilamiento del padre- Rechazo sexual de Lis

Mientras que para el análisis de la performatividad de género la secuencia más adecuada es la de Fiesta y travestismo.

Dicha secuencia permite ejemplificar el carácter performativo de las relaciones de género a través del travestismo[55] como juego de roles y enmascaramientos entre los personajes de Fando y de Lis. Aún así esta interpretación sobre las relaciones de género es observable en toda la película a través de los personajes principales, Fando y Lis, y de los personajes secundarios que representan estereotipos de hombres de la fiesta, hombres del camino, el loco, la madre, las mujeres *maravilla*, las mujeres de la fiesta y los travestis. En la imagen podemos observar el cambio de vestuario de los personajes, a Lis la visten con las ropas de Fando y a Fando le ponen un vestido largo de fiesta, incluso en la interacción entre ellos hay un sutil juego de seducción en el que Fando asume un carácter sumiso y Lis el del seductor dominante. Por unos instantes es posible ver claramente cómo ellos mismos encuentran en ese cambio de roles la posibilidad de juego y alternancia inherente a las construcciones sociales (Fig.16).

Fig.16

[55] Judith Butler también analiza el travestismo desde la perspectiva de la performatividad de género.

CAPÍTULO 4
FANDO Y LIS
DE
VULCANIZADORA PRODUCCIONES

Justificación

Este capítulo está dedicado a la propuesta escenica de *Fando y Lis* realizada por Vulcanizadora Producciones a lo largo de los años 2007 y 2008. Son cuatro apartados los que componen esta sección. El primero es en el que ofrezco una descripción detallada de la puesta en escena vista en un video grabado para el archivo de Candileja Centro de Documentación e Investigación Teatral A.C.[56] Considero oportuno poner esto en primer lugar para que el lector tenga mayores elementos para después comprender el análisis.

Le sigue un apartado dedicado al análisis de la puesta en escena desde la perspectiva de los estudios del performance, en particular se trata de un ejercicio de reflexión en torno a esta propuesta de *Fando y Lis* en diálogo con algunas ideas clave de esta corriente de estudios como son: archivo y repertorio, el aspecto ritual y liminal, y la conducta restaurada; también en relación a la concepción de teatro ambientalista desarrollada por Richard Schechner en su trabajo como director de *The Performance Group*.

El apartado siguiente es una reflexión sobre *Fando y Lis* de Vulcanizadora Producciones dentro del contexto cultural y artístico al que pertenece, resaltando sus características escénicas y estéticas como por ejemplo la fisicalidad de la propuesta, su diferenciación frente al *main stream* del teatro en México, más espectacular que relacional, ya que esta es una propuesta de teatro íntimo y físico-emocionalmente extremo. Este apartado tiene como objetivo contribuir al diálogo y el debate acerca de las posibilidades y retos del teatro independiente y dentro de él la vertiente del teatro íntimo.

[56] Todas las imágenes contenidas en este capítulo de la obra *Fando y Lis* de Vulcanizadora Producciones son de la autoría de Luis Marín y pertenecientes al archivo fotográfico de artes escénicas de Candileja Centro de Documentación e Investigación Teatral A.C. La composición de los collages es mía, el criterio de unificación se basa en agrupar tipos de acción. Las imágenes no narran cronológicamente la obra, sólo ilustran los diferentes tipos de uso del cuerpo y de interacciones entre los actores, así como las características del espacio, la presencia del público y del director de la obra dentro de la escena.

Considero al teatro íntimo como una acción contracultural dentro del ámbito artístico actual a cuya cabeza y mando político-económico van los espectáculos diseñados para sumar asistencia de un gran número de espectadores. Por lo general este tipo de espectáculos tiene como objetivo el entretenimiento masivo y deja de lado la importancia de la persona. El teatro íntimo se posiciona frente a dichos espectáculos como una posibilidad de compartir el hecho escénico en espacios socialmente producidos desde la necesidad de establecer relaciones más cercanas entre los seres humanos, rompiendo la inercia del individualismo que guía las dinámicas y conductas de la sociedad de consumo y favoreciendo la reflexión y el diálogo en torno a temáticas de gran importancia para nuestra vida en sociedad.

El último apartado está dedicado al análisis a partir de la categoría de cuerpo como concepto y de la perspectiva del género como acto performativo desarrollada por Judith Butler.

Descripción de Fando y Lis de Vulcanizadora Producciones

Fando y Lis de Vulcanizadora Producciones es una obra fuerte, de alto impacto, que confronta a los espectadores con 30 minutos[57] de lo que llamaría un ritmo de cardiograma que se acelera y reposa por segundos para volver a desenfrenarse. El ritmo de la puesta está marcado en gran medida por los sonidos. El director y la técnico de sonido (Eloisa Díez) iban decidiendo momento a momento qué soniso introducir para generar atmósferas y guiar así a los actores y al público a través de la actuación. La imagen de cardiograma nos remite a pensar el ritmo como una línea que va marcando picos, zonas altas, bajas y medias del latir de los corazones y del ir y venir de la energía física y emocional de los intérpretes. Los actores, él, Enrique Vázquez (Fando) y ella, Betania Benítez (Lis) comienzan sentados sobre sus rodillas, de frente el uno al otro (Fig. 17), teniendo en medio un cuenco de cristal con agua, que Alberto Lara, el director escénico, retira tras unos segundos durante los que los actores realizan una especie de mantras de concentración. Tras esta presentación,

[57] Si bien el tiempo de acción escénica era de aproximadamente 30 minutos, también hay que contemplar el tiempo de espera del público antes de entrar a la sala (en ese momento se escuchaba la respiración y los sonidos que hacían los actores durante el calentamiento, lo que generaba expectación) y el tiempo posterior durante el que se compartía el té.

comienzan a moverse por el espacio, corriendo contra las paredes, chocando y rebotando contra ellas mientras dicen algunos textos retomados del texto original de Fernando Arrabal y otros de creación propia a partir de la interpretación de la obra. El espacio es blanco, con una iluminación clara y brillante, que en algunos momentos hace perder de vista los límites del espacio, y se difuminan las paredes dando una sensación de lejanía y vacío que me recuerda a los desiertos y desolados paisajes arrabalianos (aunque debo aclarar que ese pudo ser un efecto resultante de cómo el lente capta la iluminación y por tanto sería un efecto de la cámara de grabación, el efetco en vivo según comentan algunos asistentes era claustrofóbico y cegador.)

En esta propuesta Lis no es paralítica salvo en algunos momentos en que sí deja estáticas sus extremidades inferiores mientras Fando la carga así se muestra la invalidez característica de este personaje (Fig.18). De hecho vemos a una Lis mucho más dominadora de lo que aparece en el texto y en la película. Aquí ella carga a Fando, mientras él le tapa los ojos y le grita las direcciones en que debe ir, hasta que terminan por caerse los dos (Fig.19). Muchas de las caídas conjuntas son los momentos en que es relevada la posición de dominación entre ellos. Ambos quieren atravesar el espacio en que se encuentran atrapados, también quieren atravesarse los cuerpos uno contra otro con movimientos sexuales (Fig.20). Concretamente, hay una escena en la que Fando agrede a Lis con su sexo, siempre oculto, gritándole si quiere que la atraviese. La violencia es aquí representada como agresión física y verbal. Hay gritos, golpes, regaños, órdenes y represiones físicas y verbales que alternan con momentos de ternura, compasión y amor (Fig.23) generando una atmósfera de gran tensión dramática. En esta propuesta, Lis es quien ata a Fando de pies y manos. Del texto dramático original retoman algunas frases como por ejemplo aquellas en las que Lis le pregunta Fando si la quiere o cuando le dice que no la deje. Aquí Fando no le pregunta a ella si lo quiere, veo un Fando más sexual y menos enamorado hacia Lis. También mencionan como recuerdo de Lis, cuando Fando la expone para ser tocada por los hombres de la carretera, a lo que Lis reacciona asustada y reclamándole que miente cuando dice que no se lo volverá a hacer. Como en el texto original y en la película le reclama que miente cuando dice que no la volverá a lastimar en las distintas formas en que lo hace.

La puesta en escena se apoya en la sonorización, se oyen sonidos del latido del corazón, ladridos de perro enfurecido, gemidos, estridencias y una alarma o sirena que hace que se estremezcan y comiencen a golpearse contra las paredes (Fig.21). Los espectadores eran ubicados en el espacio de forma incómoda y hacinada como parte de la propuesta de uso del espacio y la provocación de sensaciones. Me resultó interesante observar la reacción de dos espectadores que intervinieron, en un momento en que Fando se acerca al público arrastrando a Lis después de latiguearla, uno de los espectadores, un señor entre los treinta y los cuarenta años, aproximadamente, que estaba sentado en el suelo al borde del escenario (que está a la misma altura que el público), se inclina y parece decirle algo a Lis, sin que los actores le hubieran dado alguna indicación de que podía participar. Frente a esta acción, Fando lo interroga preguntándole enérgicamente si ella le gusta, a lo que el espectador dice que sí. Fando se lleva a Lis arrastrada, mientras pasa muy cerca de los espectadores. La siguiente participación fue de una señora de la misma edad, sentada en una silla al lado derecho del escenario, Fando le ofrece el látigo (Fig.22), ella lo toma y latiguea dos veces a Lis, después se lo extiende a Fando y él le pregunta ¿ya? y ella asiente con la cabeza mientras dice “ya”.

Lo que me resultó interesante de estas participaciones fue lo siguiente: en el caso del hombre, él se inclinó sin recibir ninguna indicación para poder intervenir y parecía disfrutar de ver a Lis siendo sometida por el látigo de Fando y siendo arrastrada hacia él. En el caso de la mujer, sus latigazos fueron suaves, no había una intención de lastimar, pareció como que intervino por seguir el hilo de los acontecimientos, aunque tampoco se veía presionada. Al recuperar el látigo, Fando, deja a Lis y cae abatido. En ese momento Lis se reincorpora, tomando posturas y movimientos de agresión animal, como de simio, y luego cambia su emoción y su corporalidad para acercarse al público pidiendo compasión y cariño. Tras unos segundos, Lara le lleva el cuenco de cristal con agua y una toalla blanca. Ella toma la toalla y la remoja en el agua, luego comienza a refrescar a Fando acariciándolo con la toalla. Así repetidas veces hasta que poco a poco va reincorporando a Fando, quien finalmente toma la toalla y le regresa las caricias de agua. Quedan sentados frente a frente sobre sus rodillas como comenzaron. Esta acción reiterada marca el comienzo y el final, que es el símbolo de partir y terminar en el mismo punto. Tar es perseguido también en esta

propuesta, es el motor. El vestuario es escaso, él usa un calzón beige y ella también usa eso más una blusa ajustada del mismo color que solamente le cubre el pecho y hasta encima del ombligo. El espacio escénico fue creado por los mismos actores en el foro en que ese momento realizaban las presentaciones, las características especiales de este lugar son que es un espacio de pequeñas dimensiones que ofrece la posibilidad de generar una atmósfera de mayor intimidad entre el público y los actores; y que es un cuarto rentado por el grupo para ser utilizado como foro teatral y adaptado en ese sentido para sus necesidades artísticas.

A diferencia de lo que sucede en el texto dramatico y en la película, en esta propuesta Fando es quien termina abatido en el suelo, Lis no muere. Creo que esta diferencia es sustancial. Cada función terminaba de diferente forma, a veces Fando queda abatido en el suelo, a veces Lis. Pera el hecho de que Lis sea quien reanima a Fando en la mayor parte de los finales ofrece una interpretación de la fortaleza de la mujer que es necesario resaltar. Además del contraste en la representación de la mujer dentro del conjunto de esta propuesta frente a la del texto de Arrabal y la película de Jodorowsky; pues en este caso la mujer es aparece con mayor fortaleza que en los otros *Fando y Lis*, y el juego de dominación alterna entre Lis y Fando es mucho más evidente.

Fig.17

Fig.18

Fig.19

Fig.20

Fig.21

Fig.22

Fig.23

Análisis de *Fando y Lis* de vulcanizadora producciones a partir de la perspectiva de los estudios del performance

Archivo y repertorio

Retomo para este apartado lo que Diana Taylor plantea en *Acts of transfer*, esto es, la importancia del cuerpo como vehículo de conocimiento y las posibilidades y los limites de su transmisión y conservación. Me resulta interesante y útil, la perspectiva que plantea la autora, sobre la historia en archivo y en repertorio y sus diferencias. Esto me permite reflexionar acerca del *Teatro Pánico* en la historia del teatro en México y sus posibles legados. En el ámbito del teatro, existe una alto grado de impermanencia de los materiales producidos y tan sólo una pequeña porción sobrevive al paso del tiempo en algunos restos de archivo. Esta información generalmente resulta parcial e insuficiente como para tratar de hacer una reconstrucción del hecho escénico en el pasado, como por ejemplo de las propuestas escénicas de *Fando y Lis* dirigidas por Jodorowsky en los años sesenta. Para salvar esta dificultad propongo tomar el film de Jodorowsky como un documento en el que los cuerpos, aunque mediados por las necesidades de la imagen cinematográfica, pueden ser observados desde la perspectiva de la poética actoral y servir de referencia para imaginar posibles cuerpos de las puestas en escena. La película tiene un doble valor histórico pues es archivo, y en este sentido puedo decir que fija en el tiempo una cantidad de información contenida en sus cintas de grabación, que desde luego puede ser interpretada variablemente según la persona que lo haga o el momento histórico en que sea hecho; pero también es repertorio, un material con movimiento, en términos de propuestas ideológicas, físicas y estéticas. La importancia de tener registro de las corporalidades de la propuesta de Jodorowsky reside en que se abre la posibilidad de realizar una comparación entre esta propuesta kinestésica y la que se plantea en la propuesta de Vulcanizadora Producciones. De manera que se hace posible observar cómo las poéticas actorales son elegidas según las necesidades expresivas de los diferentes sujetos artísticos de cada momento histórico-cultural. La película observada a modo de repertorio de cuerpos ofrece ejemplos de las

corporalidades de los actores y de la crítica que en particular se plantea a la kinestesia[58] del ámbito burgués, del lujo, de la simulación, y en particular del matrimonio y la relación de pareja heterosexual que es fundamental en la organización social bajo la normativa patriarcal a modo de instrumento de distribución población y de control social, moral y sexual reproductivo. La propuesta de Vulcanizadora muestra cuerpos que no simulan, que actúan sin figuración[59], un aspecto que se planteaba como elemento característico del Teatro Pánico, aunque la crítica en esta propuesta se dirige a la relación de dependencia entre las personas, y no al ámbito burgués.

A partir de la posibilidad de realizar un análisis de la cultura desde la perspectiva de que es un "escenario" en vez de interpretarla como una "narrativa", cuestión que también plantea Taylor, creo posibles tomar el texto de *Fando y Lis*, para ser leído como un escenario en el que el autor proyecta su interpretación de las relaciones sociales corporeizadas. Así como también la película de Jodorowsky y la propuesta de Vulcanizadora puede ser interpretados como escenarios de la cultura, donde se exponen modos de ver y vivir las relaciones humanas en el momento de su creación.

Liminalidad y estructura ritual

Para los fines que a mí me ocupan en la realización de mi trabajo de investigación, la discusión o el debate que más me sirve de las diferentes polémicas en torno al término de performance y sus aplicaciones interpretativas, es lo que se refiere a las posibilidades de refuerzo o transgresión sociocultural que presenta la acción humana entendida como performance cultural, y dentro de lo cultural podemos ubicar lo artístico como medio de cultura para la transgresión. Para reflexionar en torno a estas posibilidades, es necesario considerar los planteamientos de Turner acerca del carácter liminal e intersticial de la acción performativa, siendo este el aspecto que presenta la posibilidad de transgresión y subversión del orden establecido por un periodo determinado de tiempo en un espacio concreto. Las tres fases en que Turner plantea que están estructurados los ritos me hacen

[58] Con la palabra kinestesia me quiero referir a las calidades de movimento propias de un estilo de vida, a sus posturas y gestos aprendidos como parte de la pertenencia cultural a un grupo socioeconómico determinado.
[59] Las características del teatro pánico han sido ya referidas al final del capítulo uno en el apartado dedicado a esta propuesta teatral.

pensar en la posibilidad de analizar a partir de ese esquema la estructuración de la puesta en escena de *Fando y Lis* de Vulcanizadora Producciones: las acciones de los actores y lo que sucedía en el epacio escénico a modo de rito, así como la relación de lo que sucedía internamente en el foro frente al espacio-tiempo externo, el momento de la presentación de la obra de teatro como espacio-tiempo liminal por el carácter ritual de la propuesta escénica, la posible transgresión y (aunque sea mínimamente) la transformación de los pensamientos y sentimientos de los participantes, para concluir con la reintegración final al orden de cosas cotidiano.

En el contexto de la obra, se entiende el ritual como un proceso de sanación, que es además uno de los objetivos de la obra, en palabras de Alberto Lara (el director - oficiante), el viaje que ofrece la obra en el plano de la ficción se da a modo de ritual en el que se inicia cargando de energía el agua a través de vibraciones sonoras, esa agua servirá después para la limpieza y cierre final:

> [...] queremos que quede bien claro que vamos a entrar a una dimensión distinta a la real y sin embargo estamos ahí, todos estamos ahí, y queremos que quede bien claro. Estamos vibrando el agua que después va a servir para sanarnos, ahorita estamos fuera de... cuando termina la vibración, empieza con un impacto y empezamos a entrar al viaje, al viaje de la ficción, al viaje de... que no es esta realidad, que es otra, pero es realidad pues, ¿no?, es como una definición de ficción. Y... al terminar este viaje, que finalmente este viaje tiene llanos, tiene puentes, tiene escarpados, tiene montañas, tiene hasta sol y niebla, y luego tierra y desierto, tiene incendios, tiene los cuatro elementos pues, y al final de todo esto, esta agua que vibramos al principio, nos sirve para limpiarnos, para sanarnos y para regresar otra vez a la realidad en la que todos estamos, aquí, viviendo bajo los mismos eh... patrones energéticos y donde si nos podemos comunicar y... y podemos entablar conversación, este..., a un mismo nivel de entendimiento. (Alberto Lara en entrevista con la autora)

La característica de Lara otorga a esta creación, el ser un viaje de ficción que nos separa de la realidad cotidiana permite justificar la interpretación de la presentación de la obra como la apertura de un espacio-tiempo liminal, donde los roles de espectador y actor se vuelven borrosos, pues a todos los presentes se los considera partícipes del mismo viaje. Esta propuesta escénica es susceptible de analizarse bajo la estructura tripartida del rito y de

la generación de un momento liminal en la vida cotidiana de quienes participaron en ella. El ejemplo de análisis en el que me baso es el que ofrece Schechner para el investigador de campo, organizado en tres fases: separación, revelación[60] y reintegración (Schechner, 2000: 182):

1- Separación: se establecen los límites de espacio (ubicación de los sujetos en el lugar de la presentación de la obra) y de tiempo (duración del proceso desde la preparación, la recepción de los espectadores, la presentación de la obra y la reunión final), lo que en conjunto establece la diferencia entre la realidad cotidiana compartida por los actores, los miembros de la producción y el público asistente; y la realidad ficcional que se da dentro del espacio de representación.

2- Revelación: Durante el tiempo que dura la propuesta escénica el público es insertado en los flujos emocionales, de vibraciones energéticas y anecdóticos de la propuesta. En lo que respecta al público, así como para ellos mismos, los creadores buscaban generar un paréntesis espacio-temporal entre el yo cotidiano de quien decidió asistir a la puesta en escena y su yo inmerso en la realidad de la obra de teatro (este es el momento de liminal de la obra). Por las características ambientalistas de la obra a modo de lo que plantea Schechner, los espectadores eran parte de lo que ocurría en el espacio escénico, que incluía el espacio de espectación: “el ámbito de la performance rodea e incluye al espectador. Mirar se vuelve más difícil; "estar en" es más fácil. Donde no hay una sala, se deja a los espectadores a merced de sus propios recursos para encontrar la certidumbre que los ayude a retener la noción de quiénes son y dónde están.” (2000: 172). Los espectadores eran involucrados directamente en la acción escénica en momentos puntuales de la obra, lo que los ponía en una posición de toma de decisión obligada, descubriéndose a sí mismos, descrubriendo sus reacciones ante la situación planteada por los actores. En lo que respecta a los actores, el momento de la presentación de la obra es un espacio de redescubrimiento de lo que habían trabajado en los ensayos, y también debido a las características de la propuesta, durante las presentaciones a público se encontraban a sí mismos en otro tipo de taller, uno en el que se juega con la presencia de personas ajenas y cuya presencia es

[60] Me parece conveniente utilizar el término revelación para nombrar esta fase, por el sentido develador al que remite y apegándome a la traducción leída; aunque no es el término con el que lo denomina Turner en inglés, quien lo llama *transition* (Turner en Carlson, 1996: 21).

tomada en cuenta para el manejo del ritmo de la obra. El escenario era experimentado como un espacio especial, liminal: “El espectáculo es real y no es real al mismo tiempo. Es así para actores y espectadores y explica la absorción especial que el escenario engendra en quienes entran en él o se reúnen alrededor de él. El escenario puede ser o no ser sagrado, pero siempre es especial.” (Schechner, 2000: 23). En esta fase era fundamental la receptividad del público, lo que me hace pensar que este elemento introducía un poco de azar en la función de cada día. Callois menciona acerca del juego la relación entre momentos de lucidez y su transformación al pánico y la liberación del cuerpo de las estructuras normativas de la sociedad (Callois en Carlson, 1996: 25). Este planteamiento es útil para comprender la relación de alteración entre la normativa social y la desestructuración que plantea la obra. En esta propuesta el juego era un elemento importante, pues las atmósferas que se generaban en los diferentes momentos del transcurso de la obra dependían de ciertos elementos conjugados azarosamente. Lara, me explicó cómo el público se convertía en un factor determinante del camino que seguirían los actores cada día, dependiendo de la receptividad o resistencia que ofrecieran los espectadores a las acciones de los actores, se iban estableciendo atmósferas que favorecieran la apertura y relajación del público en caso de estar este cerrado a lo que acontecía:

> Sí, el público jugaba un papel muy importante, el público era como el indicador, creo que el público nunca se iba,[61] es otra cosa que me gustó mucho de ese trabajo, el público jamás se iba y estaba todo el tiempo con el actor pero se podía percibir cuando el público estaba a punto de cerrarse ante la experiencia, entonces metíamos otra cosa... en vez de ir por el camino de piedras lleno de sangre, veíamos el mar, aunque después venía el camino de piedras. Eso daba un lapso, un poco más de respiro, de una cosa agradable para el público, para prepararlo. más elevación para después soltarlo de más alto(Albero Lara en entrevista con la autora).

Este uso instrumental de las atmósferas servía precisamente para ofrecer momentos de claridad y serenidad al público y prepararlos para los momentos más áridos y escarpados de la propuesta.

[61] En el sentido de distraerse, no de irse físicamente del lugar.

3- Reintegración: Como cierre de la obra los actores se limpiaban con el agua que había sido cargada energéticamente al principio de la obra. Al final de la obra el público era invitado a tomar una taza de té. Esta acción de reunir de todos los presentes: actores, miembros de la producción y público constituía la tercera parte fundamental de la propuesta. Su resultado práctico era el reestablecimiento del yo cotidiano frente a la experiencia de la que acababan de ser partícipes, de manera que los espectadores no salieran a la calle sin haberse reestablecido emocional y psicológicamente. También se establecía un diálogo entre creadores y público mientras tomaban té. La finalidad de esto era no sólo compartir las impresiones sobre la obra sino también evitar que las personas del público salieran a la calle sin haber podido digerir lo que acababan de presenciar.

Conducta restaurada

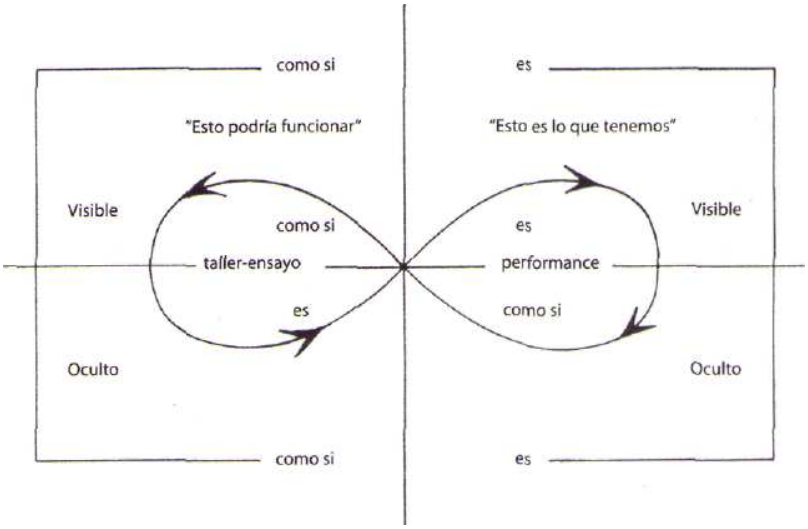
La idea de conducta restaurada que plantea Schechner, permite comprender de qué manera es seleccionado el repertorio de acciones para una actuación. Así como su carácter reflexivo y dialéctico entre lo social y lo estético. Es el proceso del taller y del ensayo donde se produce la restauración de la conducta, un espacio-tiempo liminal característico tanto del rito como del teatro: “No es por casualidad que este proceso sea el mismo en el teatro y en el ritual. Porque la función básica del teatro y el ritual es restaurar la conducta [...].” (Schechner, 2000:23). La restauración no tiene aquí un sentido fijo, si no que implica el propio movimiento de rehacer algo.

La obra de teatro concebida como performance puede analizarse a partir de las siete fases que conforman el proceso del performance según lo plantea Schechner, estas fases son el entrenamiento, el taller, el ensayo, el calentamiento, el performance, el enfriamiento y las consecuencias:

> [...] entrenamiento, taller, ensayo, calentamiento, performance, enfriamiento, consecuencias. El entrenamiento es el lugar donde se transmiten las habilidades. El taller es un proceso de deconstrucción donde los "paquetes" de la cultura (modos aceptados de usar el cuerpo, textos aceptados, sentimientos aceptados) se descomponen en sus partes y se preparan para ser "inscritos" (para usar la palabra de Turner). El taller es parecido a la fase transicional-liminal de los rituales. Los

> ensayos son lo opuesto de los talleres. En los ensayos se componen o arreglan cintas de conducta restaurada cada vez más largas para hacer una nueva totalidad unificada: la performance. [...] La conclusión del proceso de taller-ensayo es la performance pública; esto es parecido a lo que Van Gennep llama "reincorporación" y lo que Turner llama "reintegración." (2000: 8-9)

El entrenamiento es el momento del fortalecimiento de las habilidades de los actores, en particular de aquellas que se quieran poner en práctica para la propuesta en particular, en este caso se trató de un entrenamiento de alta exigencia a la resistencia física de los cuerpos de los actores, más que tratarse de un entrenamiento del tipo stanislavskiano, en el que se enfatiza la memoria emotiva o la creación de imágenes internas (lo que no quiere decir que no se apoyaran en este tipo de herramientas actorales). El taller aparece en el planteamiento de Schechner como el tiempo de prueba y análisis de los patrones culturales que pudieran resultar convenientes para la propuesta. En el caso de este proceso de creación tanto el entrenamiento como el taller se llevaban a cabo paralelamente a modo de laboratorio físico y de experimentación emotiva. En lo que respecta a la performance resultante, no se estableció una cinta o tira de comportamientos repetidos de modo fijo, sino que más bien se establecieron diferentes cintas breves de comportamiento que se iban entrelazando en el momento de la presentación del performance a público. Estableciendose lo que presenta el siguiente diagrama de flujo elaborado por Schechner (2000: 177):



Se trata de una relación dialéctica entre lo que se había logrado en los momentos de exploración (entrenamiento y taller), lo subjuntivo, lo que se había establecido en los

ensayos y la realidad del momento de la presentación de la obra, lo indicativo. Un tránsito contínuo entre lo visible y lo invisble de la performance.

En la actualidad es común que la relación taller-ensayo presente las siguientes formas:

> El proceso taller-ensayo es liminoide. Está "en el medio" del mundo fijo de donde se extrae el material y la partitura fija del texto de la performance. [...] Ahora ocurren tres clases de taller-ensayo: (1) los usados para transmitir textos completos de performance; (2) los que se basan en gramáticas que generan nuevos textos de performance; (3) los que combinan 1 y 2. Este último, lejos de ser un híbrido estéril, constituye la respuesta más fértil a las circunstancias posmodernas. (2000: 11)

En este proceso de creación se jugó con la tercera forma, la combinación de un material fijo (el texto original de la obra *Fando y Lis* de Fernando Arrabal) y la propia gramática desarrollada por Vulcanizadora para abordar el planteamiento de la obra original. A continuación presento un extracto de la entrevista a Alberto Lara, pues creo que en sus palabras se ejemplifica muy bien lo que sucedió en la exploración y cómo se retomó en mayor o menor medida un material fijo (texto dramático y película) para transformarlo en un nuevo híbrido:

> *Geraldine: ¿Cuánto tiempo ensayaron?*
>
> *Enrique:* Como tres meses, dos, tres meses
>
> *Alberto:* Dos meses de fijo, el primer mes fue como de lecturas, acercamientos, plantear ideas, plantear espacio escénico, y la intensidad, el impacto. Yo recuerdo que Betania, por ejemplo decía, pero no va a haber impactos reales y sin embargo... no va a haber golpes ¿no?, y sin embargo poco a poco se fue dando y el asunto de la aceptación, o sea, un actor propone algo y el otro lo acepta y entonces es la premisa, sí y además... y la situación crece y entonces así se propuso y así fue creciendo, entonces en general fueron tres meses, uno de exploración y dos ya de empezar a amarrar la estructura.
>
> *Geraldine: ¿Sobre el texto cuánto tiempo trabajaron, dentro de esta proporción de tiempo de preparación y qué tanta relación o no relación hay con el texto de Arrabal y su propuesta?*
>
> *Alberto:* El texto... leímos el texto y vimos la película, bueno como parte de la documentación. Finalmente Jodorowsky y Arrabal creo que trabajaron la película juntos y en el caso de Arrabal es un poco, mucho autobiográfica... Fando es Fernando y Lis pues es su chava, su esposa, y la relación no sé si un poco aumentada o no de lo que él vivió y viven muchas de las parejas que caen en esa

> codependencia, parejas o seres humanos, estamos expuestos todos a ello. Eh... sí trabajamos el texto pero después nos olvidamos de él y trabajamos con esencias, finalmente como dijera Jodorowsky, el dramaturgo es un poco un intruso, no un poco, es un intruso en la escena, entonces lo tomamos como pretexto y después fue Enrique encarnando a su propio Fando y Betania a su propia Lis, y a través de eso se dieron su propia relación. Entonces sí parte de la estructura nos sirvió, las psicologías por donde iban pasando, pero después fueron creadas sus propias psicologías a partir de esta exploración y de lo que surgía en escena, vivo, que finalmente creo que es lo que vale. Y así fuimos abordando el texto.

Como explica Lara, el proceso de creación partió en un primer momento de la revisión de los materiales fijos de *Fando y Lis*, el texto dramático de Arrabal y la película de Jodorowsky, que son las fuentes principales. A partir de este primer momento, apenas volvieron a apoyarse en estos ejemplos pues fueron desarrollando una gramática propia, un lenguaje con sus propios cuerpos y sentimientos que contaban la historia de Fando y de Lis, reinterpretados en un momento histórico y cultural diferente. Ahora bien, aún con cuatro décadas de separación temporal, la propuesta de Arrabal, de Jodorowsky y de Vulcanizadora son tres propuestas de "cintas cortas de conducta[62] rearticuladas en patrones nuevos" (en palabras de Schechner, 2000: 172), la ilusión de novedad se crea a partir de la rearticulación de las cintas de conducta restaurada (en forma de performance, teatro, danza, etc.), pues la base etológica, el repertorio de conductas humanas, es limitada, y en esto recae el alcance significativo de la obra, en que cuarenta años atrás igual que hoy los problemas de comunicación entre seres humanos siguen siendo vigentes por la similitud del comportamiento humano de base.

> Lo que llamarnos conducta nueva, como dije, son sólo cintas cortas de conducta rearticuladas en patrones nuevos. La performance experimental prospera con esas rearticulaciones que pasan por novedades. Pero el repertorio etológico de conductas, hasta de conductas humanas, es limitado. En las artes creativas, se rearreglan cintas relativamente breves de conducta y la totalidad parece nueva. Entonces la sensación de cambio que nos dan las artes experimentales puede ser real en el nivel de la recombinación pero ilusoria en el nivel básico estructural/de proceso. El cambio verdadero es un proceso evolutivo muy lento. (Schechner, 2000: 187-188)

[62] En inglés *strips of behavior*.

La conducta restaurada en esta obra de teatro concibe la actuación como ritual vivo, como plantea también Schechner: “[...] la actuación es un tipo de ritual vivo --aunque se trata de un ritual que se hace reflexivo por valerse del entrenamiento, el taller y/o ensayo.” (2000: 180). El teatro es más que otras artes, un arte vivo, un arte que depende de la presencia de los sujetos en el momento de la representación, que es precisamente el momento de compartir lo que se ha creado, la reflexión que durante el entrenamiento, el taller y los ensayos ha ido adquiriendo formas estéticas, se trata del momento de reunirse alrededor de la obra de arte, con la posibilidad de dialogar y nutrirse de ella.

Teatro Ambientalista

Considero que el uso del espacio en la propuesta escénica de Vulcanizadora Producciones coincide con los planteamientos de Schechner acerca de lo que él ha denominado teatro ambientalista, cuyo principio fundamental es el siguiente:

> El primer principio escénico del teatro ambientalista es crear y usar espacios completos. Literalmente esferas de espacios, espacios dentro de espacios, espacios que contienen, o envuelven, o relacionan o tocan todas las áreas en que está el público y/o actúan los intérpretes. Todos los espacios están involucrados activamente en todos los aspectos de la representación. Si algunos espacios se utilizan exclusivamente para la representación no se debe a una predeterminación convencional e arquitectónica, sino a que la producción específica en que se está trabajando necesita que el espacio esté organizado de esa manera. Y el teatro mismo es parte de otros ambientes más grandes, que están afuera del teatro. Estos espacios más grandes fuera-del-teatro son la vida de la ciudad; y también espacios temporales-históricos –modalidades de tiempo/espacio. (Schechner, 1998:14).

Como menciono en otros apartados, el espacio fue fundamental en esta propuesta. La relación espacio escénico -- espacio espectatorial era difusa. Si bien los espectadores ocupaban un lugar determinado durante la presentación de la obra y no había posibilidad de movilidad libre para ellos, la persona encargada de acomodarlos (Yesenia Muñoz) elegía el lugar especial para cada persona que iba entrando a la habitación donde se llevaba a cabo la representación. Las pequeñas dimensiones (de 3x3 metros aproximadamente) de la habitación obligaban a que hubiera una mayor cercanía entre público y actores (había un máximo de 15 espectadores por función). Los actores se encontraban ya en el espacio escénico al momento que el público entraba, en ese momento el espacio estaba ya cargado de olores, sonidos y vibraciones energéticas emitidas por los actores durante el calentamiento previo a la función. Se trataba de un espacio envolvente, en el que se estableció una estructuración de su uso que transgredía los límites convencionales entre el escenario y la butaquería. A su vez el edificio[63] dentro del que está el pequeño departamento donde se presentaba la obra, forma parte de un ámbito más grande, la Ciudad de Xalapa, y a su vez el ámbito teatral de una ciudad donde resulta más o menos común asistir a presentaciones de teatro en espacios no

[63] Avenida Ruiz Cortinez número 300 en Xalapa, Ver.

convencionales, debido a las necesidad de los artistas independientes de encontrar y utilizar espacios de expresión alternativos a los espacios artísticos institucionales. El hecho de asistir como público a una obra de teatro a un edifico no reconocido formal u oficialmente como teatro, predispone a los espectadores a participar de una propuesta de este tipo, en la que se alteran los límites de las relaciones entre los roles de los sujetos que participan de la presentación de una obra de teatro. Los límites de la receptividad visual eran enriquecidos al favorecer la percepción sensorial en todo su conjunto, el olfato jugaba un papel importante pues como digo arriba, el espacio estaba impregnado por los olores que generan los cuerpos sudados, ejercitados extenuantemente y los fluidos que así se generan. El tacto también era un sentido estimulado en algunos espectadores en el momento de participar activamente y sostener el látigo. El oído era la guía del tránsito por los diferentes estados generados a partir de las vibraciones sonoras y estas a su vez tenían un importante efecto en la sensibilidad de los cuerpos de todos los presentes por la misma resonancia. Para cerrar este apartado retomo una cita de Schechner quien plantea el carácter ilimitado del espacio y su interrelación con los cuerpos de tal modo que creo que encaja perfectamente con la concepción que plantearon los creadores de Vulcanizadora en su obra:

> Yo creo que hay una relación real, viva, entre los espacios del cuerpo y los espacios a través de los cuales se mueve el cuerpo; que el tejido vivo humano no se detiene abruptamente en la piel. Los ejercicios con el espacio se construyen sobre el supuesto de que tanto los seres humanos como el espacio están vivos. Los ejercicios ofrecen medios de los que la gente puede valerse para comunicarse con el espacio y con los demás a través del espacio; medios para localizar centros de energía y fronteras, áreas de interpretación, intercambio, y aislamiento, “auras” y “líneas de energía”. (Schechner, 1988: 19).

Fando y Lis: Teatro íntimo y extremo[64]

Cuando uno se plantea realizar una obra de teatro debe considerar los recursos con los que cuenta para llevar a cabo el proyecto. Sean éstos humanos o materiales (imprescindibles los dos para el teatro), los recursos definen las posibilidades de lo que resultará. A partir de una reflexión tan elemental como saber con lo que uno cuenta, es que se resolvió el espacio donde *Fando y Lis* de Vulcanizadora Producciones[65] se presentaría al público. Los factores que contribuyeron a la decisión de presentarse ahí mismo fueron diversos como por ejemplo, las características del espacio donde se habían realizado los ensayos, y lo que dicho espacio había aportado a la obra. Haber trasladado la puesta en escena a otro lugar (ya fuera un foro tipo caja negra o un teatro de butaquería) probablemente habría redundado en cierta artificialidad, esto respondería en mi opinión a que el espacio fue fundamental para generar la atmósfera en esta propuesta de *Fando y Lis* y para la construcción social del espacio de re/presentación de actores y público.

Lo que se iba a perder en ese traslado a un lugar ajeno al de la creación era la intimidad que otorgaban las características del lugar de ensayo, intimidad que se hizo patente en los resultados escénicos. La cercanía del público a los actores, las características de la atmósfera que se generaba en ese espacio fortalecida por la experimentación sonora, la posibilidad de oler los humores y el esfuerzo de los cuerpos de los actores, de escuchar la respiración de los presentes, las posibilidades de ser parte de lo escénico, y hasta el diálogo final compartiendo el té de casa; no hubieran sido posibles de mantener como surgieron en la exploración creativa si el espacio de creación cambiaba para la presentación.

Lo que en principio se presentó como una necesidad técnica a resolver, termina comúnmente por convertirse en un factor fundamental de un tipo de teatro que se hace

[64] Retomo los adjetivos íntimo y extremo de una intervención pública de la actriz Betania Rodríguez, para definir la puesta en escena *Fando y Lis* de Vulcanizadora Producciones de la que ella formó parte interpretando a Lis. Rodríguez definió así el tipo de teatro que se hizo con dicha puesta en escena, en una de sus intervenciones como participante de la mesa de diálogo *Aplicaciones Alternativas del Teatro*, que se realizó el jueves 25 de marzo de 2010, en la ciudad de Xalapa, como parte de las actividades del *Festival del Día Mundial del Teatro 2010*, organizado por alumnas de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. La finalidad de la mesa era presentar el programa cultural que Laboratorio Escénico A.C., implementa en comunidades de los Estados de Veracruz, Puebla y Tlaxcala.

presente frente a las políticas públicas culturales que invitan a este arte a la masificación y a la cuantificación de los espectadores en función del lleno de las salas. El tipo de teatro al que me refiero es el teatro independiente,[66] dentro del cual una corriente es el teatro íntimo. Esta propuesta en particular de Vulcanizadora Producciones fue de este tipo: independiente porque responde a sus propios valores estéticos y productivos[67], e íntima, porque buscar establecer la cercanía entre un grupo de alrededor de 15 personas, en un espacio por definición privado (una casa) que se hace público por mediación de una obra de teatro y la convivencia que favorece.

El teatro íntimo es una corriente que puede ser rastreada, al menos, desde finales del s.XIX, en palabras de Nel Diago:[68]

> Data al menos, por lo que atañe al ámbito hispánico, de 1898, cuando Adriá Gual crea en Barcelona su "Teatre Intim", un teatro de cámara con un objetivo muy claro : llegar "por el tema, al espíritu; por el color, a los ojos y al espíritu; por la música, al oído y al espíritu". Obras de pocos personajes, espacios reducidos, especial atención a la puesta en escena, sencillez y efectividad, y una comunicación inmediata con el público casi religiosa. Planteamientos que también estarían presentes en los diversos intentos de construir "teatros de arte" en Madrid - El Mirlo Blanco, El Caracol...(Cipriano Rivas Cherif jugó un papel importante en este propósito)- O más tarde, en Buenos Aires (Leonidas Barletta y el Teatro del Pueblo), México (Ulises, Teatro de Orientación, etc.) y otros lugares de nuestra geografía.

Para la raíz histórica en México, Diago, menciona el Teatro de Ulises y el Teatro de Orientación, como iniciativas de teatro íntimo. En la actualidad nuestro país cuenta anualmente desde 2002 con un Festival de Teatro Íntimo (FITI), organizado por El

---

[66] Como teatro independiente me refiero a la vertiente del quehacer teatral que se distancia de las instituciones hegemónicas que regulan las relaciones productivas dentro del ámbito artístico en general y teatral en particular. Una genealogía de este término nos lleva a finales del s.XIX y a postulaciones como la de André Antoine y su Théâtre Libre; o a alrededor de 1930 en Argentina con el movimiento de Teatro Independiente. Si bien el término no define una única postura frente a la creación teatral, sí matiza una visión de la práctica teatral que busca ser autónoma productiva y estéticamente.

[67] En este punto resulta conveniente aclarar que la financiación del grupo es variable, no depende únicamente de subsidios aunque sus miembros sí han sido beneficiarios de becas para la creación artística emitidas por el Estado. Aún así mi intención no es discutir aquí si un grupo artístico es independiente o no por recibir dinero de instituciones públicas o privadas de forma eventual y no de manera estable a través de una nómina mensual.

[68] *Hacia un teatro íntimo* en la web de la Universidad de Santiago de Chile, consultado por última vez el 18 de junio de 2010. En *Didascalia: Página de Información y reflexión sobre el teatro latinoamericano actual (v1)*. http://web.usach.cl/didascalia/ensayo5.htm

Teatrito A.C. (Mérida) y El Teatro del Fantasma A.C. (D.F.). Edgar Castelán (director del Teatro del Fantasma) lo explica así: "Denominamos a esto teatro íntimo, porque era encontrarte en los ojos del otro; que el espectador escuche tu respiración y tú escuches la suya, eso es algo que trasciende muchísimo, es casi actuar piel con piel.[69]". Castelán cuenta en la misma entrevista, cómo su experiencia de teatro íntimo nace a partir de la presentación de obras en un pequeño departamento, en un pequeño espacio de tres por tres metros.

Las tres referencias al teatro íntimo mencionadas hasta aquí tienen como elemento fundamental el tamaño reducido del espacio, la cercanía humana que permite el encuentro de público y actores ahí[70]. Pero además en ese encuentro se satisface otra necesidad, la de relacionarse de una manera menos masificada con los semejantes. Además de tener el espacio como limitación o posibilidad material, quienes se refieren a la intimidad en el teatro coinciden en algo más: se trata de una posición política en términos de establecer relaciones de poder más igualitarias, sin marcar la distancia entre el elenco protagonista de la velada y los demás, una convicción de que una de las cosas que el teatro nos provee es la posibilidad romper la rutina, los roles habituales, incluso alterando la relación actor - especador aunque sea momentáneamente, enfatizando el convivio, la presencia compartida en una comunicación no mediatizada, ya que si acaso hay un mediador se trata de la propuesta escénica como punto de partida para el diálogo. Hay también una voluntad de transgresión en quienes se dedican a realizar propuestas de teatro íntimo, una voluntad de resultar trascendentes para quienes llegan al encuentro desde la posición de observadores y que por las características de ese espacio-tiempo se pueden reconocer a sí mismos como parte de la acción, como protagonistas también. En *Fando y Lis*, ese momento explícito sucedía cuando uno de los actores (él o ella) según la presentación ofrecían el látigo a algún miembro del público para que interactuara directamente en la acción y de esa manera se posicionara frente a lo que allí acontecía. Remontándonos al pasado se puede hablar del teatro íntimo como una corriente teatral que tiene sus inicios en la creación de espacios de representación austeros, como pudimos

[69] Edgar Castelán entrevistado por Ericka Montaño Garfias para el artículo de La Jornada: Por primera vez, el Festival Independiente de Teatro Íntimo llega a la ciudad de México.
http://www.jornada.unam.mx/2008/03/27/index.php?section=cultura&article=a06n1cul

[70] Otra importante referencia a este tipo de propuestas es la del grupo Contigo América fundado por el uruguayo exiliado en México, Blas Braidot,con la obra *Los que no usan smoking*.

leer en la cita de Diago, hay que tener presente que en el s.XIX la contraposición de los precursores del teatro íntimo se hacía frente a los teatros de cortinas de terciopelo, de palcos y ornamentos arquitectónicos dorados. Si bien hoy en día no todos los teatros intitucionalizados tienen estas características decorativas, sí siguen representando la legitimidad y el control de las diferentes estancias que regulan la cultura y las artes. Así como en otros ámbitos sociales existen grupos de personas con voluntades que no coinciden con lo que determinan las intituciones, también en el ámbito teatral encontramos grupos cuyas voluntades buscan establecer formas de creación y de relación social que no comparten las normativas dominantes. Los ejemplos mencionados en torno al teatro íntimo (*Fando y Lis*, Festival de Teatro Íntimo, Teatro de Orientación y Teatro de Ulises) constituyen una identidad colectiva dentro de un marco más amplio que es el ámbito teatral de México. Se entiende como identidad colectiva lo siguiente:

> [...] podemos hablar de "identidades colectivas" sólo por analogía con las identidades individuales. [...] Al igual que las identidades individuales, las colectivas tienen "la capacidad de diferenciarse de su entorno, de definir sus propios límites, de situarse en el interior de un campo y de mantener en el tiempo el sentido de tal diferencia y delimitación, es decir, de tener una 'duración' temporal" (Sciolla; 1983, 14), todo ello no por sí mismas -ya que no son organismos ni "individuos colectivos"-, sino a través de los sujetos que la representan o administran invocando una real o supuesta delegación de poder (Bourdieu; 1984a, 49). "La reflexión contemporánea sobre la identidad -dice Alberto Melucci- nos incita cada vez más a considerarla no como una 'cosa', como la unidad monolítica de un sujeto, sino como un sistema de relaciones y de representaciones" (1982, 68)[...]. (Giménez, 2007: 67-68).

Se trata de un conjunto de relaciones sociales, no de una entidad monolítica, la que da soporte a esta corriente de teatro, que circula por diferentes lugares del país. Son diferentes personas las que gestionan la posibilidad de su existencia estableciendo tácticas (al modo que plantea De Certau) de supervivencia y negociación en un ámbito institucional de la cultura que se destaca por los números y no por los resultados cualitativos de las propuestas artísticas. Son relaciones sociales que construyen el espacio del teatro independiente al modo en que Lefbvre plantea que la producción del espacio social deviene de las relaciones de producción, pues “Las fuerzas productivas no pueden

definirse únicamente por la producción de bienes o de cosas en el espacio. Se definen hoy como la producción del espacio." (Lefbvre, 1991: 8).

En una sociedad en la que las imágenes nos llegan constantemente y como un bombardeo, es fácil perder el hilo de lo que es real. Este tipo de teatro es una afirmación de lo sensorial, de lo que se puede ver, oir y tocar, y tener la certeza de que independientemente de los niveles de ficción que la obra pueda plantear, quienes están ahí lo hacen de verdad, poniendo sus cuerpos y su ser en disposición del aquí y ahora escénicos. Guy Debord en *La sociedad del espectáculo,* plantea que "El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes." (1967: 3). Frente a este tipo de relación espectacular, las propuestas teatrales de corte intimista ofrecen la posibilidad de trascender el plasma y el celuloide para que los asistentes puedan reconocerse como semejantes en los actores, que en vez de estar lejos en el escenario, en un macro-escenario o en un plató con los espectadores sentados y ordenados en la butaquería fija, se presentan cercanos y abiertos a la presencia del público. Si bien no es posible decir que quienes observan la obra no tomen como referencia las posibles de representaciones[71] o ideas previas que del tema tengan como parte de su imaginario colectivo y espectacularizado, sí puedo asegurar que se sentirán un tanto más orillados a poner atención y mirar más directamente que cuando ven una película o asisten a otro tipo de eventos culturales más impersonales, en los que resulta fácil evadirse y acomodarse en el sitio como en el sofá de casa. Además en el caso de las propuestas en las que al final de la presentación se abre la posibilidad de establecer un diálogo en el que pueden comentersarse las impresiones acerca de lo acontecido, se rompe aún más la barrera de la incomunicación y de la diferenciación artistaprotagonista - pasivoespectador. Pues como plantea De Certau, la representación en sí misma (sea el caso temático que sea y su proyección en cine, teatro o televisión) no garantiza la interpretación ni la vivencia que se hace de ella:

[71] Giménez explica lo que son las representaciones desde la psicología social: [...] Así entendida, la cultura-significado tiende a generar en ios individuos que la interiorizan ciertas estructuras mentales que los psicólogos sociales llaman "representaciones sociales" *y* los cognitivistas "esquemas", esto es, "redes de elementos cognitívos fuertemente interconectados que representan conceptos genéricos almacenados en la memoria" *(ibíd.}.* De aquí la distinción entre "cultura pública", accesible para el observador externo, y las "representaciones sociales" o "esquemas cognitivos**".** O, en términos que recuerdan a Bourdieu (1985, 91), entre formas objetivadas y formas interiorizadas de la cultura.[...]. (Giménez, 2007: 56).

> La presencia y la circulación de una representación (enseñada como el código de lapromoción socioeconómica por predicadores, educadores o vulgarizadores) para nada indican lo que esa representación es para los usuarios. Hace falta analizar su manipulación por parte de los practicantes que no son sus fabricantes. Solamente entonces se puede apreciar la diferencia o la similitud entre la producción de la imagen y la producción secundaria que se esconde detrás de los procesos de su utilización. (De Certau, 2000: XLIII).

Precisamente por esta razón es que resulta tan necesario el diálogo entre creadores y espectadores, para constatar la apreciación que tienen de las representaciones los observadores aparentemente pasivos, pero quienes en realidad completan la información de lo que observan, con su propia información.

El teatro íntimo se convierte así en una acción contracultural, pues se posiciona frente a las políticas públicas culturales que apoyan eventos que numéricamente ofrecen mayor alcance y buenos resultados monetarios y/o partidistas, aunque no sea así en resultados a nivel de lo estético, de lo personal y significativo para el asistente. La acción contracultural a la que me refiero es la de luchar por defender este modo de expresión humana, más cercano y de confidencia y menos presuntuoso y de dominación de masas. Luis Britto García, define la lucha por defender la intimidad como: "[...] la de los intentos de eliminar las mediaciones que convierten a los seres humanos en emisores todopoderosos o receptores indefensos, y que obstaculizan el logro de la comunicación ideal entre iguales que se buscan para el intercambio y el respeto de su divergencia. (2005: 159)." La lucha por la intimidad en el teatro es la lucha por llegar al otro, por quererlo conocer, en su presencia, con lo que ello traiga, igualdad o diferencia a partir de algo en común: la obra de teatro como ofrenda al encuentro. Su finalidad no está en sí misma: en mostrarse, aplausos y caída del telón, sino muchas veces en el diálogo posterior, la práctica de abrir un tiempo para los comentarios, para el intercambio de ideas e impresiones. Una acción sencilla que permite a los espectadores conocer desde adentro el quehacer teatral y a los creadores les permite tener de primera mano la opinión del público, sin mediaciones. Se trata de encontrarnos en un espacio-tiempo compartido por la presencia física, sensorial, emocional y psicológica, no mediada por la imagen y cuya finalidad es diluir lo ilusorio de las relaciones mediáticas características de la

hiperrealidad de la que habla Baudrillard. Yesenia Muñoz, miembro de Vulcanizadora Producciones sintetiza su opnión sobre la obra en el comentario lo siguiente hecho una de las conferencias de prensa ofrecidas para la promoción de la obra *Fando y Lis*:

> He visto muchas veces este montaje y cada vez mis ojos llueven, mi corazón se estruja con cada golpe, mis deseos afloran con los suyos, y *Tar,* ese sitio simbólico e imaginario, al que todos los enamorados queremos ir, se diluye conforme avanza la historia, nos damos cuenta que no existe, nos engañamos, nos cargamos el uno al otro hasta que estalla la relación, hasta que uno muere y el otro muere con él.[72]

Este tipo de reflexiones profundas son parte de la relación dialéctica que se establece entre lo que se muestra en escena y la percepción del público. Ofrecer experiencias que favorezcan este tipo de reflexiones de la vida y de las relaciones humanas se convierte en una lucha a pulso en una sociedad que se apoya en la imagen como simulacro, en el espectaculismo al que se refiere Debord:

> La sociedad que reposa sobre la industria moderna no es fortuita o superficialmente espectacular, sino fundamentalmente *espectaculista*. En el espectáculo, imagen de la economía reinante, el fin no existe, el desarrollo lo es todo. El espectáculo no quiere llegar a nada más que a sí mismo." (1967: 5).

Vivimos en sociedades que tienen como pilar de funcionamiento los medios de comunicación masivos y las imágenes que ahí se reproducen constantemente, parcialmente y de forma alienantemente discriminada. El teatro íntimo es en este entorno un acto de esperanza de encontrar y ser encontrado por el otro. Es también acción contracultural en el sentido de las maneras de hacer que plantea De Certeau:

> Estas "maneras de hacer" constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural. Plantean

[72]http://www.volumenuno.laboratorioescenico.org/archivo/cuerpo.php?despliega=si&idseccion=1&idrevista=34

> cuestiones análogas y contrarias a las que abordaba el libro de Foucault: análogas, pues se trata de distinguir las operaciones cuasi microbianas que proliferan en el interior de las estructuras tecnocráticas y de modificar su funcionamiento mediante una multitud de "tácticas" articuladas con base en los "detalles" de lo cotidiano [...] (2000: XLIV).

Para quienes ofrecen este tipo de propuestas artísticas se trata también del reflejo de los esfuerzos de su cotidianidad, de buscar un modo de vida que en la práctica muchas veces te contrapone a las tendencias más generales de la sociedad de consumo y de la imagen.

Toda esta insistencia en el encuentro se debe a la búsqueda de satisfacer el deseo de reconocimiento que todos tenemos y que no es posible satisfacerlo en los eventos masificados, sino sólo en acciones que acerquen a las personas. En los macroeventos la relación es instrumental y unilateral, para otorgar el reconocimiento sólo a quien ocupa el lugar dominante, el gran escenario. En el caso concreto de los integrantes de *Fando y Lis* de Vulcanizadora Producciones, se trata de personas que como sujetos sociales negocian constantemente las posibilidades de su teatro. La negociación de la presencia, de la posibilidad material de crear y de conformar propuestas artísticas que se piensan más allá del ámbito reducido del medio teatral, para considerarse acciones a nivel social, orientadas a la creación de la cultura, una subcultura, si acaso, que es la que cree en el arte como motor del desarrollo personal. Según el documento interno que se encuentra en internet, la visión de Vulcanizadora Producciones es la siguiente[73]:

> En Vulcanizadora Producciones, consideramos el arte como la herramienta más eficazpara potencializar el pensamiento creativo de los individuos. Construyendo puentes hacia el progreso que se traducen encomunidades con una vida digna, capaces de tomar decisiones propias y estrechar lazos solidarios con todas las identidades culturales del mundo.

En esta concepción de la cultura no hay lugar para el simulacro. Baudrillard ofrece una sutil distinción entre lo que es fingir o simular:

> [...] Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. (...) Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el

[73]Consultado en Laboratorio Escénico A.C.-Revista de Arte.

> principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario». [...]". (1978: 12)

Lo que quisiera rescatar de esta cita es el juego que existe actualmente en nuestra manera de percibir la realidad, la vida, nuestro entorno inmediato, mediato y lejano. La relatividad con la que pensamos los hechos sociales, la facilidad con la que nos desprendemos de lo que no nos gusta con actos muy parecidos a la acción de cambiar de canal con el control remoto del televisor. En los proyectos de Vulcanizadora Producciones no hay ocasión para cambiar de canal. Pues se presentan como opción únicamente para quienes quieren constatar que hay realidades objetivas, que no todo es simulación y relativo. Son jóvenes que ante la ausencia de espacios donde puedan mostrar su trabajo, crean los propios espacios de creación y recreación. Marcial señala lo siguiente respecto a la expresión joven en México y cómo se construye su identidad:

> Los procesos de construcción identitaria en diferentes culturas juveniles recurren, sistemáticamente, a simbolismos y expresiones artísticas para manifestar expectativas, visiones de futuro, inconformidades, anhelos, frustraciones, dudas y certezas; todo ello con el fin de evidenciar desmarcajes culturales ante los escasos (y en ocasiones, nulos) espacios de expresión dedicados a la población jóven de México. (Marcial, 2009: 159).

La identidad que como grupo se ha ido construyendo Vulcanizadora Producciones, responde a lo que Marcial expone en su artículo. La cultura del teatro independiente, si acaso puede llamársele cultura, responde a las necesidad más actuales de gente que lo crea y lo observa, muchos de ellos jóvenes que se encuentran definiendo su identidad. Es un teatro de enunciación y de iteración de la identidad.

Considero que el arte es una práctica humana que requiere la constante transgresión de las fronteras establecidas por las técnicas y modos de pensamiento que se consolidan a lo largo del tiempo y que entendido como dimensión de la vida social, el arte representa el espacio sociocultural privilegiado para satisfacer la constante necesidad de innovación y de renovación de las formas creativas. Los componentes de Vulcanizadora Producciones son ejemplo de esta búsqueda de satisfacción de las propias necesidades creativas y expresivas, motivados por ello fue que comenzaron la

experimentación sobre el texto *Fando y Lis* de Fernando Arrabal. El director de la propuesta Alberto Lara, a título personal y colectivo da muestras en el siguiente fragmento de entrevista de la intención transgresora que también tienen sus propuestas artísticas:

> *Geraldine: Entonces, ¿hay una intención de transgredir en tu manera de plantear la actividad teatral, porque digamos que no todo el teatro es dirigido hacia una revolución, no?*
> *Alberto:* No, si en efecto yo creo que, bueno para mí, es cada vez más claro este asunto. Estaba el otro día viendo un capitulito del *Avatar*, de la caricatura de *Avatar*, me gustó, me gusta mucho, entonces llega el avatar al reino del fuego y quiere entrar a un festival cultural que hay en el reinado del fuego, y le dicen los demás ¡pero te van a matar, cómo crees, son los enemigos, son terribles! ¡no yo me disfrazo, quiero entrar!, y entra, entonces está viendo una función de teatro guiñol donde un señor de la tierra va a atacar a un señor del fuego y el señor del fuego lo fulmina, entonces se quedan viendo entre ellos y mejor se va. Para mí quedó bien claro, bien claro que hay mucho del teatro, tal vez la gran mayoría en este momento que es teatro al servicio del Estado. Es teatro *light* y bonito y yo no quiero hacer eso. (Entrevista personal a Alberto Lara y Enrique Vázquez : 27-4-2009)

Si partimos de la idea de que dos de las características esenciales del teatro son la inmediatez y el carácter efímero, encontraremos acertado pensar que la necesidad de renovación es aún más apresurada para esta actividad artística que para aquellas que se apoyan en soportes materiales que permiten su trascendencia física y presencial en el tiempo. Aunque a veces parece ser que esta renovación en el campo teatral sucede de forma más lenta que en otros campos artísticos.

El mundo actual se caracteriza por la vertiginosidad de los cambios, la multiplicidad de modos de pensamiento, en coexistencia y tensión. Las necesidades en una localidad, ciudad o país se multiplican por cada persona que forma parte de esas poblaciones. Si alguna vez se tuvo la creencia de que la cultura era un conjunto de prácticas y creencias homogéneas a una población dada según su ubicación geográfica, hoy en día resulta poco creíble sostener esta idea. El teatro entonces se enfrenta también a una diversificación acelerada y muchas veces refrenada por la institucionalización de unas cuantas formas legitimadas de hacer teatro (como por ejemplo, el teatro enseñado en la academia a veces atrasado en relación a las necesidades de aprendizaje de cada

momento, el teatro llamado comercial en cada lugar y época o el teatro didáctico de uso gubernamental) a lo que se contraponen las nuevas necesidades de expresión ya sean sociales, políticas, ideológicas, estéticas y/o culturales. Estas necesidades son planteadas por aquellas personas que encuentran en la expresión artística una manera de comunicarse con el mundo que los rodea y muy regularmente consigo mismos, y que no encuentran en las formas legitimadas de hacer teatro el modo más adecuado para expresar lo que quieren decir, enfrentándose a la necesidad y ardua labor de crear su propio espacio de acción artística para así poder dar salida a sus propuestas teatrales. Los integrantes de Vulcanizadora Producciones o de Teatro Zero reconocen las dificultades que plantea la sociedad actual para sacar adelante proyectos artísticos de largo alcance y de fuerte repercusión social, aún así encuentran en el arte y en particular en el teatro el medio para llevar a cabo sus ideales de transformación humana. Además debido los procesos de individualización social característicos de nuestra sociedad post-industrial *avanzada* repercuten en la manera en que los sujetos como seres sociales piensan y plantean sus necesidades creativas. Parece haber una tendencia a la reducción del número de personas que colaboran entre sí, ya sea por la imposibilidad de encontrarse en términos de tiempo y horarios o porque la multiplicidad de discursos portados por los diferentes individuos imposibilitan el entendimiento y la comunicación teatral entre creadores. Esto es observable en el hecho de que las posibilidades de crear y estabilizar un grupo teatral sólido, entendido esto como la formación de un equipo holístico de creación y producción teatral que comparta un conjunto de ideas que se buscan transmitir, y lograr que el grupo perdure un periodo de tiempo considerable, parece ser una tarea que difícil. Realmente no se con exactitud si en otros tiempos era más fácil hacer grupo teatralmente hablando, pero se que en este momento, que es el que vivo como persona de teatro, sí resulta una tarea difícil porque hay que enfrentar la fragmentación de la vida cotidiana personal de cada quien, en diferentes tareas que impiden encontrarse con el tiempo ilimitado o al menos no presionado, que a veces resulta necesario para la creación teatral. Otro aspecto sumamente relevante que imposibilita el encuentro entre creadores es el culto a la personalidad característico de la sociedad de consumo, en la que hemos sido enseñados a buscar y venerar el éxito personal sin considerar si quiera el éxito grupal. Esto es claramente observable en el hecho de que las becas otorgadas por los

programas de promoción cultural y educativa tienen como destinatarios a personas particulares, con trayectorias invidualizadas, y que no sean grupos, colectivos, compañías, etc. los beneficiarios de la mayor parte de los apoyos. Es necesario ahora inventar formas de acción para poder obtener recursos económicos para la creación como grupo, También en un extracto de la entrevista realizada encontramos la opinión de Alberto en relación al ámbito educativo artístico y las dificultades profesionales, temas que se vinculan con lo anterior:

> *Geraldine: (a Alberto) ¿Cómo ha sido tu trayectoria profesional?*
> *Alberto:* Este, pues, después de terminar la facultad me puse a dar unas clases, de teatro, de dicción, ... de cuestiones relacionadas con el teatro, dando clases en algunos centros universitarios particulares pero no me gustó.
> *Geraldine: ¿Por qué?Alberto:* Creo que hay una cultura en este momento de la relación..., sobre la transmisión del conocimiento que está muy dañadito, entonces... desde que tu llegas a un centro educativo y te ven como profe, y lo primero que te empiezan a sondear es de qué manera se puede corromper ese proceso, realmente la gente no va a aprender, en su mayoría, pues, claro que hay excepciones pero en el sistema educativo la gente no va a aprender y los que se supone que enseñan no van a enseñar. quien sabe que es, es un híbrido muy raro. Entonces, después me fui a la sierra de Zongolica donde la investigación fue..., y la relación fue más satisfactoria, estuve por allá trabajando con chavos nahuas unos años, y de ahí parten varias cosas, son como las bases de lo que estoy haciendo ahora. Realmente actuar es una experiencia de meditación o así la considero, de meditación activa que te lleva a conocer tus límites y esto para conocer tus expansiones también. Primero conocer quién eres y luego saber hacia donde puedes crecer. El asunto de la expansión de la conciencia es más importante que ..., el *bluff* en el que mayormente está metido el actor, ¿no?, el actor de teatro, quieren triunfar, quieren eh... ser famosos, no sé, ser muy buenos, pero creo que se ha perdido la intención o la dirección, ¿no?. A mi fascina ver actores cuando están meditando en la profundidad de su ser y eso los hace estar en comunión con lo que hay afuera y entonces se da el fenómeno realmente, del teatro vivo, y ... pues así puntualmente organizamos algunos eventos, damos algunas clases, damos algunos talleres, seguimos haciendo teatro pues, pero todas las experiencias lo que rescato es lo que te acabo de decir. (Entrevista a Alberto Lara y Enrique Vázquez : 27-4-2009)

Como idea final quiero plantear la siguiente reflexión como una pregunta para los lectores dedicados al quehacer artístico y también para los que gustan del arte pero no lo hacen. Un poco al margen las limitaciones estructurales planteadas pero en relación a ello

por supuesto identifico dos polos, sin ánimo de hacer una gran generalización, entre los artistas de hoy y probablemente de la historia desde la creación del mito romántico del artista: los que entienden la expresión artística como una acción que sale de sí mismos para rebotar en los espectadores (que son pensados como una generalidad) y que regresa a sí mismos sin mayor relación dialéctica que la del choque y su propio placer de decir lo quieren por que quieren, porque se dicen artistas y porque se encuentran socialmente legitimados para hacerlo, personas que se apegan a la idea del artista genio; dedicándose a la autoexpresión artística. Frente a quienes entienden la expresión artística como una responsabilidad a nivel personal y social, que buscan la relación verdaderamente dialéctica entre sí mismos, sus creaciones y el público diferenciado. Esta diferenciación no atiende al tema elegido para ser el contenido del mensaje creativo, sino a la postura epistemológica, a la forma de pensarse en relación al Otro, a trascender la forma de pensamiento fundamentalista según la cuál los demás deben ser como uno es y frente a la diferencia del otro, se estigmatiza, rechaza y trata de subordinar mental y físicamente; para operar en base a una forma de pensamiento que respeta la diversidad cultural. Ya que a mi parecer todas las actitudes totalitarias y fundamentalistas se basan en formas de dominación coercitivas y no creativas y expansivas. ¿Ustedes que opinan?

Análisis de la obra *Fando y Lis* a partir de la categoría cuerpo y de los aspectos performativos de la construcción del género

Ha habido, en el curso de la edad clásica,
todo un descubrimiento
del cuerpo como objeto y blanco de poder.
Podrían encontrarse fácilmente signos
de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo,
al cuerpo que se manipula, al que se da forma,
que se educa, que obedece, que responde,
que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican.
(Foucault, 1997: 140)

El cuerpo como símbolo, factor de individuación y de posesión

La perspectiva que ofrecen diversos autores[74] sobre el cuerpo como construcción simbólica me permite analizar la presencia de los cuerpos en la obra de arte. Para el caso

[74] Para la realización de este escrito revisé diversos autores que ofrecen diferentes perspectivas acerca del estudio del cuerpo: para conocer los aspectos históricos de cómo se ha construido la concepción de cuerpo

que nos ocupa, se trata de una reflexión en torno a cómo aparecen los cuerpos y lo que presentan en la película *Fando y Lis* dirigida por Alexandro Jodorowsky y en la obra *Fando y Lis*, versión libre de Vulcanizadora Producciones. Los cuerpos objeto de análisis son principalmente el de Fando y el de Lis, en cuanto protagonistas de la película y únicos actores de la versión teatral mencionada. En este primer apartado ofrezco una reflexión entorno a diferentes aspectos que definen la concepción de cuerpo que comúnmente se maneja en la actualidad, en un segundo apartado me centro en el caso de los ejemplos artísticos mencionados.

El cuerpo en tanto construcción simbólica aparece socialmente distribuido en categorías, éstas son representaciones sociales de los cuerpos que cumplen diferentes funciones dentro de la sociedad. El cuerpo es definido por las funciones que cumple, por el uso del tiempo y del espacio, al cuerpo del artista se le otorga socialmente la responsabilidad sobre la expresividad estética de los sujetos (Le Breton, 1995: 40).

> Las representaciones sociales le asignan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad. Sirven para nombrar las diferentes partes que lo componen y las funciones que cumplen, hacen explícitas sus relaciones, penetran el interior invisible del cuerpo para depositar allí imágenes precisas, le otorgan una ubicación en el cosmos y en la ecología de la comunidad humana. (Le Breton, 1997: 13)

La presentación artística del cuerpo ofrece la posibilidad de jugar con la normativa que regula culturalmente el uso de los cuerpos, y permite plantear usos y concepciones diferentes, usos que reafirmen la normativa o usos que la critiquen. En el caso de las dos propuestas de *Fando y Lis* seleccionadas para la reflexión, considero que se hace un uso crítico de los cuerpos; debido a que en ambos casos los cuerpos de los actores no se sujetan a la normas de comportamiento esteroetipados para la representación de los personajes masculino y femenino respectivamente.

La palabra "cuerpo" plantea problemas de entendimiento para aquellos miembros de comunidades en las que en su léxico no hay una palabra que defina este aspecto del ser

---

consulté *Antropología del cuerpo y modernidad* de David Le Breton, para conocer los aspectos sociológicos del análisis del cuerpo consulté el texto *La creencia y el cuerpo* de Pierre Bourdieu, así como *La dominación masculina* del mismo autor. Para la comprensión de la codificación del movimiento corporal consulté *Técnicas del cuerpo* de Ugo Volli. En torno a cuestiones de disciplina revisé *Vigilar y castigar*, y *Poder-cuerpo* de Michel Foucault.

humano. Es decir, lo que en nuestra forma de pensamiento se denomina “cuerpo” no aparece como un elemento aislado en otras formas de comprender el mundo sino que es una parte integral de la persona y su comunidad.

El cuerpo en cuanto factor fundamental de la individuación en el plano social y en el de las representaciones, está disociado del sujeto y es percibido como uno de sus atributos, en esta concepción del hombre el cuerpo es su posesión: “La distinción del cuerpo y de la presencia humana es la herencia histórica del hecho de que la concepción de persona haya sido aislada del componente comunitario y cósmico, y el efecto de la ruptura que se operó en el hombre.” (Íbid: 23). Se trata de una ruptura ontológica entre la concepción del cosmos y el cuerpo humano. Es el lenguaje de la fisonomía y de la anatomía occidentales el que se encarga de dar definición autónoma al cuerpo humano, diseccionándolo en partes que se definen en base a una categorización biológico-funcional. Existe en las sociedades actuales una preeminencia de la funcionalidad social del cuerpo en términos de productividad económica y reproducción biológica. Considero que la importancia que se le ha dado al cuerpo como categoría de análisis y como medio de expresión inseparable de la persona surge a partir de reconocer que, en cuanto construcción simbólica, al cuerpo se le han otorgado en la sociedad capitalista características que limitan la libre definición y realización de la persona. El cuerpo es muchas veces presentado en los usos comunes que nos plantea la cultura como un traje que ya viene diseñado y al que hay que adaptarse, bajo sus instrucciones de uso.

La base de la ruptura ontológica de la concepción de cuerpo moderno se encuentra en la mirada. Concretamente en cómo se produce el distanciamiento y la apreciación a través de la mirada, según Le Breton. Es en la transición del Medioevo al Renacimiento cuando se establece el énfasis en la mirada externa, juiciosa y racional que se distancia del cuerpo social comunitario para establecer las diferenciaciones que definirán las relaciones societales modernas. El cuerpo racional se impone sobre el cuerpo grotesco, los órganos que avergüenzan a la cultura burguesa y que eran los orificios de comunicación del cuerpo grotesco, son censurados por la racionalidad. Si bien en las tradiciones populares el cuerpo aparece como vector de la inclusión, en la definición moderna aparece como factor de exclusión, división y diferenciación (Íbid: 31-33).

Dentro de la geografía corporal también se produce un cambio, pues se traslada el énfasis de los orificios del cuerpo que representan el apetito insaciable y los gritos de la plaza pública, a los ojos, como símbolo de la importancia de la mirada, del sentido de distanciamiento y de la comunicación bajo juicio. También la parte del cuerpo donde se ubican los ojos, el rostro, adquiere mayor relevancia, pues "[...] la individuación por medio del cuerpo se vuelve más sutil a través de la individuación por medio del rostro." (43). Este cambio en la relación jerárquica que se establece culturalmente sobre las partes del cuerpo, incide también en las formas artísticas y en la manera en que se sobrevalora la representación de la persona a través del retrato:

> La nueva inquietud por la importancia del individuo lleva al desarrollo de un arte centrado directamente en la persona y provoca un refinamiento en la representación de los rasgos, una preocupación por la singularidad del sujeto, ignorada en los siglos anteriores. El individualismo le pone la firma a la aparición del hombre encerrado en el cuerpo, marca de su diferencia y lo hace, especialmente, en la epifanía del rostro. (Íbid: 43)

En lo que respecta al artista, el cambio de concepción del cuerpo social comunitario hacia el sujeto individualizado es lo que permite la noción de ser artista, de estar diferenciado dentro de la sociedad por la función que se cumple, en este caso la representación artística. Surge una conciencia de la personalidad, del carácter autónomo de la persona, y en el caso del artista, de la unicidad de su capacidad creadora, donde el cuerpo es la frontera entre un hombre y otro.

El cuerpo como objeto de estudio se define en base a que "En el orden del conocimiento, la distinción que se realiza entre el cuerpo y la persona humana traduce una mutación ontológica decisiva" (Íbid: 46) Es a partir de las averiguaciones en torno al cuerpo de Vesalio, que se establece la relación dual en la concepción del cuerpo como el cuerpo diferenciado de la mente. Relación en la que cuerpo y mente se establecen como objetos de estudio autónomos y diferentes entre sí.

La separación del cuerpo en el mundo occidental surge a partir de la escisión entre la cultura erudita y los restos de las culturas populares comunitarias (59-60). Se trata de la oposición entre dos visiones, la que se distancia del cuerpo y lo define como una materia diferente al hombre al que encarna, de manera que se posee al cuerpo; y la que mantiene

la identidad sustancial entre el hombre y el cuerpo, visión bajo la que se es el cuerpo. Sobre esta distinción se yuxtapone a la vez la concepción cartesiana del hombre que denigra al cuerpo para sobrevalorar la mente, la conciencia de ser individuo, individualidad en la que el cuerpo aparece como un resto. Con la separación cuerpo - mente se produce también la desacralización de la naturaleza, de manera que el hombre pierde la relación simbiótica con su entorno para imponerse a él y asumirlo como objeto de uso y observación racional.

En esta reflexión he tratado de plantear los preceptos rectores de la concepción de cuerpo que domina en la actualidad y cómo ésta se ha ido conformando a modo de preámbulo para los siguientes apartados del capítulo. Resulta además que a la hora de analizar la presencia del cuerpo en la obra *Fando y Lis*, encuentro que debido a las características de la obra, mucho de estos preceptos aparecen subvertidos, aunque se pueden mencionar otras cosas relevantes en torno a los cuerpos que han representado esta obra.

Usos del cuerpo escénico en *Fando y Lis*

> Es decir, todo ese conjunto de usos
> que en toda cultura hacen del cuerpo humano
> "el primer objeto técnico".
> Las técnicas del cuerpo según Mauss son
> "actos tradicionales y eficaces",
> es decir, conservados y transmitidos culturalmente,
> y culturalmente considerados adecuados
> para alcanzar una finalidad.
> (Volli en Islas, 2001: 78)

Las actividades más cotidianas como caminar, comer, correr, bañarse, pelearse, amarse, etc. son realizadas bajo formas que son modeladas culturalmente, como plantea Marcel Mauss en su texto *Técnicas del cuerpo* (Mauss en Islas, 2001). Este dato me lleva a reflexionar en torno a la siguiente pregunta ¿qué es lo que hace que estas actividades se vuelvan acciones con valor estético? ¿Es el carácter extracotidiano que les otorga estar en escena, como recortadas de la realidad? ¿Es la energía especial que se invierte en realizar estas acciones como si fueran no-no cotidianas? Si hay carrera profesionales para la que

resulta fundamental conocer las técnicas del cuerpo, es para las artes escénicas. Cuando una persona comienza a tomar clases de dicción, de actuación, de expresión corporal, etc., empieza a enteder las capacidades de su propio cuerpo, sus limitaciones, sus potencialidades no descubiertas, anteriormente bajo el cobijo de la homogeneidad de las formas culturales. Este proceso de aprendizaje se convierte en el mejor de los casos en un despertar a la poliexpresividad del ser. Resulta de lo más fascinante encontrarse a uno mismo generando sonidos que desconocía y que no se sabía capaz de producir, realizando movimientos que expanden o contraen la energía del cuerpo y las posibilidades que esto presenta para el manejo de la expresividad.

La diferenciación cultural inherente a las técnicas del cuerpo permite reconocer los marcos de referencia particulares, ahora bien, ¿qué es lo que determina que una cultura se exprese corporalmente de tal o cual manera? ¿Cuáles son los procesos milenarios de codificación del lenguaje del cuerpo y cómo se transforma a lo largo del tiempo? Realmente son más preguntas las que me surgen en torno al cuerpo como objeto de análisis que respuestas.

Para este trabajo de investigación me resulta muy sugerente tomar como ejemplo las corporalidades de dos de las versiones de *Fando y Lis*, la película de Jodorowsky (1967) y la puesta en escena de Vulcanizadora Producciones (2007). Se trata de dos piezas artísticas separadas por cuarenta años, tiempo suficiente, creo yo, para observar los cambios en los usos del cuerpo en el ámbito escénico y más particularmente en el ámbito artístico de México. La película de Jodorowsky fue realizada a la par que la reposición de la obra homónima en que se basa, reposición que fue dirigida por el mismo director. Los actores del elenco teatral representan a los mismos personajes en la película, acompañados de un elenco de otros tanto personajes inventados por Jodorowsky y que no figuran en el texto dramático original de Fernando Arrabal. El hecho de que el elenco de base del filme esté compuesto por los mismo actores de la puesta en escena, me hace pensar en la posibilidad de tomar como referencia kinestésica de la obra de teatro, sus actuaciones en el filme, son corporalidades de teatro gestual, lo que contrasta con la propuesta escénica de Vulcanizadora Producciones, en la que el trabajo físico es central. Hablaré únicamente acerca de los cuerpos de los personajes de Fando y de Lis, pues son los únicos que aparecen en ambas propuestas.

En *Fando y Lis* de Jodorowsky, podemos observar que los cuerpos de Fando (representado por Sergio Kleinert) y de Lis (representado por Diana Mariscal) se encuentran en convenciones del teatro textual y gestual. Se trata de una propuesta actoral en la que el énfasis recae en la relación textual definida por la dramaturgia de la obra teatral. El cuerpo abandonado de Lis, quien es paralítica, está recorrido por una energía de autocompasión y discapacidad. En contraste al cuerpo Fando que es una cuerpo vibrante de curiosidad e impaciencia. El uso escénico de los cuerpos que hacen los actores en esta propuesta contrasta con el uso cotidiano del cuerpo aceptable por la cultura del uso del cuerpo de los años 60 en México. Ella no asume su feminidad, por lo tanto el abandono de su cuerpo se contrapone a las poses adecuadas para una señorita de su edad. Él, de cuerpo desgarbado y andrógino, tampoco cumple con los requisitos del uso del cuerpo de un hombre que ha asumido su masculinidad, pues no transpira protección, valentía ni rectitud, sino más bien vemos a un hombre que se rinde.

En el caso de la versión libre de *Fando y Lis* de Vulcanizadora Producciones, encontramos un uso del cuerpo radicalmente distinto, que se corresponde además con una corriente de actuación que se ha desarrollado a lo largo de la segunda mitad del s. XX. Se trata de lo se llama dentro del ámbito, teatro físico o teatro del cuerpo, en el cual el peso de la actuación recae sobre el cuerpo de los actores como instrumento de expresión histriónica, más que en la voz en relación al texto o al gesto se trata de una exigencia de resistencia física sobre el cuerpo y sus límites de fortaleza. Se trata del uso de una técnica pública en palabras de Volli (84), una técnica que busca la expansión de la presencia de los actores para impresionar a los testigos, para romper las barreras del asombro y de la indiferencia que tanto caracteriza nuestra sociedad actual. Lo que uno puede observar en esta propuesta son “cuerpos decididos” en palabras de Eugenio Barba, o “cuerpos convencidos” en palabras de Roland Barthes (Volli en Islas, 2001: 86-87). Cuerpos que derrochan energía en un juego de expansión y contención que transita por diferentes emociones, gestos, sonidos y movimientos que surgen de los límites del cansancio y la extenuación física de los actores, quienes experimentaron un arduo entrenamiento para llegar a esta propuesta escénica.

Bajo la guía de la premisa que dice que las técnicas del cuerpo son las técnicas del alma (91), cabe comentar algo en relación a la manera en que contrastan estas propuestas

actorales de *Fando y Lis*, los cuerpos que vemos en la película forman parte de un momento cultural en el que apenas se comienzan a hablar frontal y abiertamente temas como la sexualidad o la emancipación de la mujer, que claramente tienen que ver con los usos del cuerpo normalizados. El personaje de Lis plantea, en ese sentido, un cuerpo anormalizado[75] que pone en cuestión la presencia femenina de la mujer, expresando su condición de títere y de autocompasión. El personaje de Fando es también un cuerpo anormalizado especialmente por su apareiencia adrógina, por la no masculinidad de su presencia. Los estereotipos de femenino y masculino son puestos en cuestión a través de las corporalidades de estos personajes. Las almas de Fando y de Lis de los años 60 son almas que comienzan a abrirse al mundo, que están en sus primeros momentos de despertar a la conciencia de temas de equidad de género. En ese sentido, considero que esta propuesta se relaciona directamente con las características del momento histórico de su creación, así como lo hace la propuesta de Vulcanizadora. En ella los cuerpos de Fando y de Lis son más homogéneos entre sí, pues los dos son cuerpos fuertes, vigorosos, donde el cuerpo de ella se acerca más al estereotipo del cuerpo masculino, que al femenino. Son cuerpos que vibran en grados de concentración mental y exigencia física muy altos sin distinciones de género. Las almas de estos cuerpos piden estabilidad, y muestran desesperación.

Han pasado 40 años desde la propuesta de Jodorowsky, hasn pasado cuatro décadas de luchas por la equidad en diferentes ámbitos de la vida humana, luchas que no cesan pero que piden un respiro, un poco de claridad en las relaciones humanas. Probablemente se trata de demandas comunes pero hechas desde una posición más extrema, como ejemplifican los cuerpos de Betania (Lis) y Enrique (Fando) al encontrarse en el límite de la sinrazón de los comienzos del s. XXI. En la medida en que el cuerpo es portador y depósito, producto de disposiciones cuasicorporales adquiridas y pensamientos operatorios (Bourdieu en Islas, 2001: 107), puedo afirmar que las

[75] Esta anormalización del cuerpo de Lis viene definida en primer lugar por Arrabal como autor de la obra dramática a partir de la que se desprenden las posteriores interpretaciones. Después en la adaptación cinematográfica Jodorowsky respeta que el cuerpo de Lis es inválido y enfatiza su condición de incapacitada físicamente en diferentes escenas de la película. En la propuesta de Vulcanizadora los cuerpos son físicamente fuertes, sólo en un momento de la obra el cuerpo de Lis no tiene movimiento y se deja caer como peso muerto sobre el esfuerzo de Fando. Como se señaló en otro apartado anteriore hay además en este último ejemplo una homogeinización de los cuerpos de los actores quienes comparten características fisonómicas: tono de piel, altura, complexión, color del pelo, longitud del pelo y color de ojos.

propuestas actorales de estos dos trabajos son una muestra clara de lo que acontece en los cuerpos de cada momento histórico y cultural (al menos los de los actores). La homogeneidad entre los cuerpos de Betania y Enrique es una muestra de la lucha por encontrar el equilibrio, la simbiosis, él ser ella y él en uno mismo, tal como plantea la obra de Arrabal. Fando y Lis, dos que son uno, todo el tiempo pasándose la batuta del poder, todo el tiempo buscando refugio, comprensión, compasión, amor y odio en el otro, en el marco de un mundo hostil, cíclico y sin alternativas o resoluciones mesiánicas.

Si bien las técnicas de los cuerpos que vemos en escena son propuestas con una finalidad clara, es decir, la de mostrar a la sociedad unos cuerpos que han trabajado en función de unos principios para mostrar en el plano de la extracotidianidad lo que no es tan fácilmente apreciable en la cotidianidad, siempre queda la base de lo que el cuerpo es cotidianamente pues la relación dialéctica que se establece entre el cuerpo del actor y el cuerpo del personaje, hace que el cuerpo del actor adquiera ciertas características que ha trabajado para su personaje. Así, cuando vemos el cuerpo del actor en escena lo vemos cargado de toda la potencialidad de su preparación escénica, pero aún cuando el actor sale del espacio escénico su cuerpo lo acompaña con toda la experiencia cotidiana y extracotidiana imbricada de forma indisoluble. Así pues, lo que incide en el cuerpo en escena incide en el cuerpo fuera de escena.

Como menciono al principio del apartado, varios de los preceptos mencionados en relación al cuerpo en la modernidad, son vulnerados en estas propuestas de *Fando y Lis*. Para empezar, quisiera mencionar cómo la autonomía de los cuerpos es puesta en cuestión desde la propuesta dramática de Arrabal, misma que es respetada en ambas adaptaciones. Los cuerpos de Fando y de Lis no pertenecen a sujetos autónomos; más bien al contrario, se trata de cuerpos portados por seres despojados de elementos que los enraicen a una realidad; son seres que deambulan en la búsqueda de un lugar (Tar) que ha sido interpretado por diferentes analistas de la obra de Arrabal[76], como diferentes símbolos de esperanza, de transformación, de crecimiento y emancipación. El mundo en el que habitan los personajes es autónomo pero ellos se encuentran despojados, perdidos, siempre girando en el mismo lugar, y sus cuerpos lo muestran sobretodo el cuerpo

[76] Esto ya ha sido mencionado en el capítulo uno donde expongo las diferentes interpretaciones dadas a Tar.

abandonado de Lis, pero también el cuerpo en crisis de Fando, lleno de ansiedad y angustia. Atribuyo esta incapacidad que tienen los personajes de fluir armónicamente con los elementos que conforman su mundo a la ruptura ontológica que en la sociedad occidental separa al cuerpo del cosmos y de los otros seres humanos. Dicha ruptura establece diferencias que parecen infranqueables y orilla a los hombres a refugiarse en su soledad como último recurso sin saber reconocer cómo escapar de ella. Cuando la única manera de escapar a la soledad es el regocijo en las relaciones, reconocerse como seres compuestos por las relaciones que establecemos con los otros. Es por ello que la soledad es uno de los temas fundamentals de *Fando y Lis*, obra que aborda la ausencia de una cosmología que ofrezca plenitud y la ruptura ontológica que separa al cuerpo del resto de la persona, de lo cosmológico y de la relación comunitaria[77].

Otro aspecto que pone en juego esta obra es el cuerpo racional en contraposición al cuerpo grotesco. Los cuerpos de Fando y de Lis se definen en la dimensión de lo grotesco, ya que sólo buscan satisfacer sus deseos y aliviar sus miedos. La guía para lograr esto no es la razón, sino que son las emociones las que van marcando la pauta del desarrollo de la anécdota. No hay mediación del juicio porque no se encuentran bajo una mirada inquisitiva que los devora. Si acaso aquí la mente se encuentra subordinada a las emociones que son las que habitan el cuerpo llevando la guía de las acciones. No se observa una clara diferenciación entre mente y cuerpo porque los personajes no anteponen sus juicios a las acciones de sus cuerpos. El cuerpo de la obra corresponde más a la concepción del cuerpo grotesco (en términos de Mijail Bajtín) que a la del cuerpo racionalizado. Un cuerpo de intercambios no regulados por la razón, sino guiados por las emociones y un propio entendimiento de la moral.

En lo que se refiere a las construcciones simbólicas de los cuerpos, creo que lo que más resalta en estas interpretaciones de *Fando y Lis* es la crítica resultante[78] a los estereotipos, que son los moldes bajo los que se conforma la concepción socialmente ideal de los cuerpos. En estas obras artísticas los estereotipos aparecen trastocados. Tanto

[77] Entendiendo como comunitaria a aquel conjunto de relaciones humanas entre las que hay un núcleo cosmológico común que reúne las creencias y prácticas sociales; a diferencia de una relación societal donde las relaciones humanas están determinadas por otros aspectos que no necesariamente comparten un núcleo común de interpretación del mundo.

[78] Especifico que es una crítica resultante porque no necesariamente los creadores se plantearon *a priori* realizar una crítica de los cuerpos.

en la propuesta de Jodorowsky como en la de Vulcanizadora, se logra bajo formas diferentes pero con el mismo resultado, trascender la normalización cultural de los cuerpos del hombre y de la mujer por su diferencia biológica.

La importancia de la mirada es denunciada tanto en la obra original de Arrabal y en las propuestas de Jodorowsky (de teatro y de cine), como en la propuesta de Vulcanizadora Producciones. Hay que decir que las propuestas de Jodorowsky, sobretodo la teatral, respetan en gran medida lo que Arrabal plantea en el texto dramático, aún cuando en la película hay todo un conjunto de personajes que no aparecen en el texto original pero que no distraen, a mí parecer, del planteamiento arrabaliano. Menciono esto porque un planteamiento relevante de la obra de Arrabal en cuanto a la importancia de la mirada se encuentra en la escena que Fando muestra a Lis a los hombres del camino y cuando los hombres del paraguas observan a Lis muerta. En estos dos momentos se resalta la importancia de la mirada como medio del juicio, una mirada que se centra en el cuerpo como elemento de atracción, ya sea por la desnudez en que Fando muestra a Lis junto a la carretera o por la curiosidad que genera en los hombre del paraguas presenciar un cuerpo muerto.

La sexualidad y la muerte son en esta obra importantes temas de fondo para evidenciar cómo somos enjuiciados por la mirada del otro. En el caso de la propuesta de Vulcanizadora, la mirada entra en juego en el momento que Fando o Lis, dependiendo la presentación, ofrece al público la posibilidad de participar latigueando al otro actor, en ese momento el miembro del público que toma el látigo tiene la posibilidad de descargar su juicio, basado inicialmente a través de la observación de lo planteado en escena hasta el momento, que luego se ve materializado en la posibilidad de intervenir. En ambos casos la política de la mirada juega un gran papel dentro de las propuestas. En el caso de la propuesta de Vulcanizadora los miembros del público que participaban al usar el látigo evidenciaban su propia mirada, a traves de un comporatamiento que variaba desde las actitudes más amables a las más sadicas en la forma de pegar.

En ambos casos también, el cuerpo aparece explícitamente como elemento de posesión del otro. Es decir, que el cuerpo de Lis es posesión de Fando desde el planteamiento de Arrabal, y respetado así por Jodorowsky (aunque en la película encontrarmos juegos de posesión sobre el cuerpo de Fando, aunque ejercidos por los

nuevos personajes) y en la propuesta de Vulcanizadora se plantea la relectura de la dominación ejimplificada en que el cuerpo de Lis es posesión de Fando y el cuerpo de Fando es posesión de Lis. En este segundo caso, se hace más explícito el juego y la inversión contínua de las relaciones de dominación, pues por parte de los dos personajes intervienen los cuerpos en los momentos de ser dominantes o dominados mientras que en el caso de lo planteado en el texto dramático y en la película, la dominación por parte de Lis es únicamente a través de la emoción, nunca del cuerpo, mientras que la dominación de Fando se ejerce siempre desde la palabra y desde el uso del cuerpo.

La individuación, la construcción simbólica, la posesión y la vigilancia son aspectos del análisis del cuerpo como objeto de estudio que pueden ser investigados a mayor profundidad en los materiales mencionados aquí. Este es tan sólo un primer acercamiento a dicho análisis, a una mayor comprensión del rol que juega el cuerpo en *Fando y Lis*.

Aspectos performativos de la relación de género en *Fando y Lis*

A través de la lectura de *Actos preformativos y constitución de género* de Judith Butler, he encontrado útil reflexionar entorno al aspecto performativo del género, desde la perspectiva de la teoría de la acción y la capacidad de agencia del sujeto. En la teoría de la acción econtramos un ejemplo claro de cómo el cuerpo es concebido dentro de algunas corrientes de pensamiento como un elemento de posesión de la persona, que se supone autónoma y con capacidades de decisión a nivel individual. El cuerpo como factor de individuación y posesión es clave para la plausibilidad de lo que se plantea en las teorías con esta perspectiva epistemológica. Esta particular mirada sobre el cuerpo y su actuación social permite concebir las prácticas de género como una actuación que puede ser modificada por medio de la acción. Igualmente, permite considerar que el género (en tanto construcción social) se afirma o se transforma continuamente conforme a la práctica del sujeto y también conforme a su capacidad de reflexión-acción entorno a su comportamiento genérico. Sin que necesariamente se conciba al yo previo a la acción (del tipo fenomenológico) sino en una relación dialéctica. Es de suma importancia mencionar que en los estudios de género y en particular feministas, el cuerpo ha adquirido una posición central para pensar la categoría de género y contraste con la de sexualidad. Así

como también es imprescindible pensar al cuerpo en relación dialéctica al pensamiento, la ruptura ontológica a la que he venido haciendo mención en este escrito se traduce en la dificultad de pensar al cuerpo en una relación indisoluble con el pensamiento, con la mente. Cuando la diferenciación entre las categorías de mente y cuerpo son arbitrariedades que resultan de las clasificaciones teóricas.

El planteamiento de Butler es compatible con la idea del habitus que plantea Bourdieu, y en este sentido es una propuesta cercana a la sociología, ya que el acto como el habitus son conceptualizaciones del quehacer humano que deben comprenderse dentro de una red de relaciones sociales. Esta similitud entre conceptos permite comprender de manera ampliada la importancia de los procesos de socialzación por los que transitan los sujetos a lo largo de su vida y cómo éstos influyen en la conformación de su identidad genérica.

Existen diferencias y similaridades entre la actuación del género en la vida cotidiana y en la escena. Una diferencia importante entre la actuación teatral y la actuación en la cotidianidad reside en la relación que se establece entre simulacro y realidad en escena o en lo cotidiano. Esta idea es medular para interpretar los performances sociales y las posibilidades que presentan de ruptura y subversión desde la posición de ambigüedad que ocupan (de no saber quién lo observa si es real o no); frente a cómo es comprendida la actuación teatral dentro de un marco de tiempo y espacio social donde se parte de saber que se está presenciando algo ficticio. Pues, como señala Butler, cuando uno asiste a una representación artística existe la posibilidad de desrealizar el acto por medio de un comentario que desdeña lo acontecido en nombre de que "no es más que actuación" (1998: 308). Mientras que cuando se observa una actuación de género en tanto performance social, uno no puede apelar a este sentido irreal de la actuación que podría ser más claro en el teatro donde de antemano se plantea que hay una ficción, pues en el ámbito de la vida cotidiana uno percibe las cosas y los aconteceres como reales a menos de que haya un indicio de que se está asistiendo a una actuación.

En el caso de la percepción de una película de cine, parece que las realidades se diluyen y como espectadores llegamos a "meternos en la película" como se dice coloquialmente, y llegamos a creer que el universo fílmico es real, algo acontecido en un

universo cerrado de signos, en algún lugar. Hago esta referencia porque creo que en el caso de la película *Fando y Lis* de Alexandro Jodorowsky, lo que provocó a los espectadores en su estreno, fue la posibilidad real de unas actuaciones de género como las de los personajes protagónicos (el slogan que aparecía en el cartel publicitario de la película decía lo siguiente: "Vea en esta película lo que usted no se atreve ni a pensar" (Jodorowsky, 1996: 187), que resultan bastante patéticos. Cada uno en su marco de referencias genéricas, Lis para lo femenino y Fando para lo masculino, ofrecen unas actuaciones que están fuera de las espectativas sociales fincadas en sus apariencias biológicas, y rompen de esta manera las expectativas sobre sus cuerpos como construcciones simbólicas, establecidas en forma de representaciones sociales del cuerpo del hombre y de la mujer. Lis es una exageración de la inutilidad de un ser dependiente, pues no creo que adquiera el status de mujer en el sentido de que hacerse mujer es convertirse en un signo cultural que es sostenido y repetido en un proyecto corporal. Al tener un cuerpo la mitad inmóvil y la mitad abandonado, Lis no representa al cuerpo de una mujer que cumple con el rol asignado por su sociedad Es un cuerpo la mitad inmóvil y la mitad abandonado. El suyo es un cuerpo que aparece como objeto de deseo, de posesión de Fando en representación de la mirada patriarcal. En el caso de Fando tampoco observamos la presencia de un cuerpo masculino, fuerte y vigoroso y es, como se adelantó arriba, más bien un cuerpo andrógino[79]. Sus actos además no corresponden a la heteronormatividad que exige en el ser hombre: la seguridad, la valentía, el control de sí mismo y la supresión del dolor (Núñez, 2007: 149). Vemos en Fando a un ser atemorizado, desesperado y confundido, con un cuerpo débil y una mente también débil que se cansa y pierde el camino. En la relación entre Fando y Lis no hay tampoco una repartición de las tareas en base a la diferenciación sexual del trabajo. No hay una representación de la familia, como base nuclear de la organización social patriarcal. Estos dos sujetos se encuentran a la deriva de la normativa social y, si bien se plantea que es una relación íntima heterosexual, esto se hace presentando también toda las ambigüedades y dudas que sus protagonistas tienen de sí mismos y del otro.

Si bien no hay una caricaturización o exageración de los estereotipos en los personajes de Fando y de Lis, como por ejemplo plantea Gómez-Peña en sus

[79] El cuerpo andrógino es también una particularidad del movimiento hippie.

performances que deconstruyen el estereotipo del mexicano; sí hay una hiperbolización, una presentación de los extremos, la inutilidad ampliada de ella y la debilidad y a veces pusilanimidad ampliadas de él.

¿Las actuaciones de género que se presentan en Fando y Lis, pueden considerarse como performances políticos? Considero que el carácter político del performance puede reconocerse de diferentes formas, una (y quizás la más clara), se da cuando la postura política se hace explícita a través del discurso verbal y/o simbólico. En este caso, la dimensión política se encuentra en el manejo de los símbolos, en especial a través de los comportamientos de los protagonistas, por la alteración de los roles normativos de las actuaciones de género. En *Fando y Lis* se reafirma la liberación del deseo y su particularidad como motor del comportamiento humano y en conjunto, social. Se trata de un discurso corporal a través del cual los actuantes ponen en cuestión la normatividad, no sólo por el hecho de emitir a través del discurso verbal la ambiguedad de sus emociones sino también por la manera en que este es portado con su cuerpo[80], ya que estos cuerpos no representan al estereotipo sino que plantean una corporalidad fuera de la normativa. La manera de utilizar el cuerpo a través de la gestualidad y la vestimenta, rompiendo la relación de apariencia y expectativa a la que responden nuestras primeras impresiones de alguien, plantean una postura política de la acción. Butler plantea esta relación de expectación y apariencia para la performatividad de género, la expectativa que genera un cuerpo biológicamente sexuado como de hombre genera dentro de los miembros de sociedades que se rigen por la heteronormatividad, la expectativa de portar una apariencia masculina. Cuando se produce una ruptura de esta relación, se genera la sensación en quien percibe, de que algo no encaja. Los sujetos que realizan actuaciones que no cumplen esta relación están realizando una actuación política en la medida en que están transgrediendo la norma y le plantean a ésta y a quienes la reproducen, la posibilidad de otro orden del cuerpo.

Los cuerpos en *Fando y Lis* están planteando una posibilidad de ser consecuentes con sus voluntades. Es decir, el cuerpo de Fando, cuya voluntad es voluble es portada por un cuerpo andrógino que es un cuerpo poco definido en términos de masculinidad y

[80] Me refiero a la manera en que el cuerpo y el discurso son coherentes en su relación de correspondencia, lo que se dice con lo que se ve en el cuerpo.

feminidad. El cuerpo de Lis responde a una voluntad abandonada a la dependencia de otro, es un cuerpo en parte inmóvil y dependiente de que otro le otorgue movilidad. Los cuerpos de los travestis son los que más claramente muestran esta diferencia entre lo biológico y lo social, pues biológicamente son hombre, pero en su comportamiento se apropian de movimientos que socialmente se atribuyen a las mujeres. Además por supuesto de que a quienes le plantean en primer lugar esta posibilidad es a sí mismos y es esta capacidad de asumirse en relación al orden público, al otro, la que apela a la dimensión política de la vida. Esto nos acerca a otra de las preguntas planteadas por Antonio Prieto (e-misférica): "¿En qué medida el performance de la sexualidad subvierte las reglas normativas?". Creo que la repercusión de este tipo de acciones es más potente en la medida en que existe un mayor número de voluntades asociadas a subvertir las reglas, pensando aquí el género como un performance social en el que la sexualidad es un elemento relacional a la construcción del género, entendiendolo como una actuación colectiva de un grupo de sujetos que comparten su propia normatividad sexual y que ésta se contrapone a la norma dominante. Creo que a nivel individual la repercusión será de una amplitud más limitada tan sólo por las menores posibilidades de visibilidad que ofrece la presencia aislada de un sujeto, frente a la visibilidad maximizada que alcanzan grandes grupos de personas. Más allá del número, considero igualmente valiosa la actuación de una sola persona y creo que en su entorno directo podrá tener tanta repercusión como convicción y fortaleza le inyecte a su actuación ya sea cotidiana o aislada. Aunque generalmente en lo social, en la vida, las acciones sostenidas y con un objetivo claro obtienen mayor repercusión que las acciones aisladas. En el caso de una obra de teatro y de una película, los alcances de difusión de la obra varían. La película seguramente tiene una mayor repercusión dadas las amplias posibilidades de reproducción, mientras que la obra de teatro tiene efecto sobre un conjunto de espectadores más reducido. En términos de cantidad, la película tiene más alcance, pero no por ello quiere decir que el efecto que tiene en todas las personas que la vean, sea significativo. Mientras que la obra de teatro ofrece un tipo de experiencia presencial que permite activar sensaciones y reacciones profundas en la psicología de los espectadores, aunque el número sea menor.

Para finalizar este apartado, quisera decir que la importancia de la reflexión en torno a la construcción genérica de los cuerpos y de los modos de vida, deviene del grado de presión social que tienen las personas para actuar de acuerdo al género asignado, y tambié por la medida en que uno comprende el alcance público y político que sus propios padecimientos o placeres pueden tener desde la posición de asumirse hombre, mujer, o alguna otra posibilidad. Al igual que otros órdenes de la vida, el género se encuentra en constante negociación. Creo que la negociación se hace explícita cuando uno reflexiona en torno a sus comportamientos, su cuerpo sexuado y sus relaciones sociales, pero que aún cuando una persona no se plantea preguntas en cuanto a porqué se comporta genéricamente, la negociación está también presente en sus relaciones. Las normas de género trascienden la individualidad y que una cuestión colectiva que adquiere mayor o menor repercusión en la vida de cada quien, según el grado de opresión que cada persona vive por asumir o no la normatividad de género que socialmente le corresponde a su cuerpo sexuado.

CONSIDERACIONES FINALES

Fando y Lis, desde el texto dramático pasando por la adaptación al cine, sus versiones teatrales sesenteras y hasta llegar a su interpretación en el siglo XXI, es un material artístico muy rico y contemporáneo en términos de crítica a las relaciones sociales patriarcales definidas por la dependencia y la supresión de la libertad al otro de ejercer su voluntad. Esta obra (en cuanto núcleo significativo) plantea a través de una exageración de los roles del hombre y la mujer en la relación de pareja, una crítica a la normativa social. También es posible encontrar en esta obra una crítica a la idea de progreso, a pensar que el avance implica llegar a un lugar mejor.

Las categorías de femenino y masculino se construyen y deconstruyen en la práctica de las actuaciones de género. Si bien en los últimos tiempos ha habido mayor atención sobre la construción de la masculinidad, el concepto de lo femenino lleva ya una larga trayectoria en este proceso de redefinición:

> La necesidad de construir la identidad 'mujer' y darle un sólido sentido político y, por otro lado, la necesidad de destruir la categoría 'mujer' y despojarla de su historia excesivamente sólida, tensión que se materializa en la línea divisoria común que permanece siempre activa tanto en el pensamiento como en la acción feminista" (Ergas en Duby, 2000: 602).

La definición de la mujer y del hombre como sujetos se realiza en una relación de tensión al defender que una diferencia sexual biológica no justifica los determinismos sociales ni el establecimiento de una serie de preceptos de comportamiento que aprisionan a los cuerpos en categorias sociales, representaciones sociales del ser mujer y del ser hombre que conviene cuestionar constantemente[81]. Personalmente considero que no existe una resolución final, sino que la negociación de las posibilidades de actuación y de autodefinición sexual y genérica seguirán existiendo conforme a la existencia de las voluntades que las porten, pues siempre tendrán que replantearse al paso de los cambios sociales, de las nuevas necesidades y posibilidades de acción. Nunca habrá una definición

[81] No sólo creo que sea conveniente revisar de maner constante las categorías de hombre y de mujer sino todas aquellas que en la práctica de la vida humana impliquen una coherción sobre las libertades.

definitiva de lo que es ser mujer o de lo que es ser hombre, pues estos conceptos varían constantemente a la par que las expectativas sociales y las posibilidades de negociación.

En *Fando y Lis* de Vulcanizadora Producciones encontramos un planteamiento de la relación entre Fando y Lis, muy franca, de reconocimiento de la víctima y el victimario en los dos papeles. No sólo Fando somete a Lis, también ella tiene formas de someter a Fando. Esto es importante porque rompe con la idea maniqueísta de pensar que unos son los malos y otras las buenas. Todos podemos estar en cualquiera de las dos posiciones incluso de forma combinada. Considero necesario seguir reafirmando la posibilidad de reinventar nuestras propias actuaciones genéricas empezando por los espacios de acción cotidiana en que cada quien se desenvuelve, exponiendo así las posibles marginaciones donde aparentemente no las hay. También haciéndonos responsables por nuestras actuaciones. El género es al fin y al cabo otra categoría organizadora de la experiencia social humana. En la medida en que lo social se define desde perspectivas y comportamientos más incluyentes, el género se beneficia de esta actitud. En la medida en que la sociedad se reafirma en lo conservador y excluyente, el género es afectado en el mismo sentido, como otra categoría de la sociedad. Las políticas corporales se encuentran en trasnformación, y siempre vigentes, pues en la medida en que son nuestros cuerpos los vehiculos de nuestra experiencia de vida personal y pública, siempre encontraremos motivos para replantearnos nuestros comportamientos no sólo en tanto hombres o mujeres sino en tanto sujetos sociales, seres humanos o personas, según la categoría de preferencia de cada quién.

> Pero muy pronto el sujeto femenino, cuyo yo las feministas reconstruían en la praxis de la separación y la distinción y reconquistaban en las campañas a favor de la autoposesión femenina, mostró su fragilidad. En su sentido de sujeto unitario, el término "mujer" resultaba sistemáticamente socavado por la propia insistencia feminista en el cuestionamiento de la naturaleza de dicho sujeto, en el divorcio entre "anatomía" y "destino" y por el énfasis que ponían, no sólo en las diferencias que distinguen a las mujeres de los hombres, sino también en las semejanzas, e incluso las identidades, entre hombres y mujeres. (Ergas en Duby, 2000:616).

Personalmente me interesa trascender la distinción hombre-mujer, no porque crea que no hay diferencias biológicas que puedan caracterizar los comportamientos en cierta medida, sino porque creo que el respeto y otro tipo de valores que favorecen las relaciones interpersonales pueden aspirar a trascender la exclusión por lo genérico y que su actuación sea replanteada en lo necesario para la construcción genérica de la identidad del sujeto en un sentido más incluyente. El uso de la diferencia como demanda social incluso como política pública puede llevar en algunos casos a ampliar la brecha de comprensión entre unos y otros, por ello creo que es necesario pensar en términos de inclusión, encontrando los puntos de entendimiento que hombres y mujeres podemos tener en común.

Una reflexión importante que aportan los estudios de género es la relación entre "el reino de lo corpóreo y la constitución de la subjetividad. [...] La reconquista del yo implica necesariamente la reconquista del propio cuerpo." (613). La reconciliación entre el cuerpo y los pensamientos es fundamental para la aceptación y la conformación de uno mismo como sujeto con capacidad de agencia, con capacidad de romper el silencio que nos hace complices de las formas de dominación que podamos padecer, y entonces con capacidad de cuestionar y redefinir nuestras actuaciones.

En lo que se refiere a la mujer y sus representaciones, hay que destacar el papel que juega la publicidad y en conjunto los medios visuales para reforzar o criticar las imágenes de las mujeres. En el caso de la publicidad creo que constantemente se refuerza la imagen de la mujer objeto por una relación de identificación con los objetos de belleza consumibles: "Al identificar la feminidad con objetos, la publicidad alienta a las mujeres a identificarse con esos objetos; una mujer adornada con sedas Wexbar tenía la belleza inmutable de una escultura." (Higonnet en Duby, 2000: 411). Así como también se refuerza la imagen de la mujer ama de casa, administradora del hogar aparentemente feliz y plena sólo por contar con los medios para realizar las tareas del hogar de manera comfortable; otra imagen de mujer que es constantemente presentada en la publicidad es de la mujer como objeto de deseo, aparentemen dueña de su poder sexual, pero siendo este un poder que es atribuido por los hombres. La publicidad se rige en definitiva para lo que respecta al género, por una heternormatividad fascista en la que la mujer aparece siempre en función de la definición de lo masculino. Se trata de una:

> [...] hegemonía de la clase media blanca, el deseo masculino y el fetichismo por los objetos. No había verdadera alternativa. No se podía escapar a las imágenes estereotipadas de los sexos porque los medios de reproducción industriales difundían con gran amplitud las imágenes de una cierta modernidad femenina, por que el arte gozaba de un inmenso prestigio cultural y también porque las definiciones visuales de la feminidad implicaban las nociones de belleza y de placer. (415)

Aunque esta cita está escrita en pasado, creo que es también una definición del presente. En la telvisión y el cine comercial la mujer sigue apareciendo como prototipo de belleza y sensualidad, reafirmando los modelos objetuales de consumo y explotación. Se puede hablar de más o menos tres prototipos de mujer para estos medios: la mujer maternal, la mujer atractiva o la mujer patética (424). En este sentido el uso de las imágenes se convierte en un instrumento que contribuye a la perpetuación de la superioridad de lo masculino sobre lo femenino. En la sociedad de consumo en que vivimos el cine, la televisión y el teatro son objetos de compra-venta a los que inherentemente vienen asociadas imágenes de comportamiento humanos, que en el mejor de los casos podrían estar planteadas críticamente pero que en la mayoría muestran imágenes estereotipas de los comportamientos humanos y en particular en lo genérico. En el caso de *Fando y Lis*, creo que sí hay un planteamiento crítico, al menos subversivo que nos plantea que no necesariamente el esterotipo es la única manera de ser y menos de deber ser, del hombre o mujer.

El arte es un medio para la reflexión, para poder dialogar con las cosas que nos rodean en el mundo. Esta reflexión en el mejor de los casos nos lleva a hablar en primera persona, para mí ese ha sido el valor de estudiar a profundidad *Fando y Lis* en diferentes formatos, el poder tomar una postura frente al tema.

Respecto a las preguntas que dirigieron en un principio esta investigación me gustaría ofrecer unas reflexiones finales:

¿En qué medida el discurso del autor del texto dramático determina la manera en que será abordada para una nueva creación teatral la relación entre los personajes en la dimensión de las relaciones de género? Como ya he mencionado antes, Arrabal ofrece una visión androcéntrica del mundo a través de su texto pero esto no implica que pueda haber nuevas interpretaciones que cambien los roles en el juego de la dominación, de ello

es ejemplo la propuesta de Vulcanizadora, en la que el papel jugado por la mujer afirma su capacidad de dominación y sometimiento. Por lo que el texto de Arrabal es un punto de partida para la reflexión y representación del mundo que puede ser llevada a escena de manera literal como han hecho otros artistas, o puede ser retomado desde la anécdota nuclear de la dependencia en las relaciones humanas y re contextualizar los roles.

¿Se pone en evidencia la violencia simbólica internalizada socialmente a través del discurso artístico al representar las relaciones de género lingüística y teatralmente? Tras realizar esta investigación, considero que sí que a través del lenguaje ofrecemos una representación del mundo en la que hay una serie de codificaciones aprendidas, dentro de las cuales la violencia simbólica es un elemento inherente a la cultura patriarcal. Por lo que el lugar del hombre y de la mujer en la jerarquía de valores puede ser reconocida a través del lenguaje verbal y escrito, que llevado a escena se vuelve también un medio de reproducción de los preceptos que lo rigen.

¿Contribuye esta obra al fortalecimiento del estereotipo del hombre como represor y de la mujer como abnegada en las relaciones de género o es un elección el uso del estereotipo como medio de crítica al exagerarlo? Desde un principio tuve la intuición de que se trataba de un uso del estereotipo para hacer una farsa de él, para mostrar el extremo de los roles que son asignados a hombres y mujeres por la sociedad de manera que sea más claro el costo que conlleva en términos de dependencia emocional, psicológica y física. Cómo he venido diciendo hasta ahora, el tratamiento de la obra depende mucho de la forma de pensar de quienes quieran llevar el texto a escena, pero creo que es claro al leerlo que se trata de una relación muy desgastante para todos los personajes y que no eso no tiene un final feliz, pues plantea una visión muy cruda de las relaciones humanas y de las fantasías que rigen a la humanidad en conjunto.

¿De qué manera se posicionan Arrabal, Jodorowsky y los creadores Vulcanizadora Producciones frente a la reproducción sistemática de las figuras estereotipadas del hombre como opresor y de la mujer como víctima resignada? Creo que de las tres propuestas, la de Vulcanizadora Producciones ofrece una visión más acorde a la complejidad de la dominación, de sus mecanismos, de sus gestos y de su independencia del ser mujer u hombre. Creo que en sí, estos creadores no tenían como

objetivo hablar de la reproducción sistemática de los roles aunque sus propuestas artísticas me permitan hacerlo a mí.

¿En qué medida el discurso contracultural del *Teatro Pánico* se tradujo o no en puestas en escenas críticas de un orden patriarcal? El *Teatro Pánico* como manifiesto artístico plantea la transgresión del orden moral, para que haya una pluralidad de morales como ya he comentado antes. También apuesta por un sentido de la vida en el que hay un gusto exacervado del goce y del sufrimiento, apuesta por seres humanos que están entregados a la vida desde lo sensorial y donde la razón y sus esquemas son enfrentados constantemente. Dentro de este panorama puedo decir que el orden patriarcal por ser orden quiso ser enfrentado desde las propuestas artísticas pánicas, pero no necesariamente el lugar que la mujer ocupa en la sociedad patriarcal. Lo que sí creo es que las mujeres que participaron de los *efímeros pánicos* o de las obras pánicas, hayan tenido una voluntad de cambiar el rol que jugaban dentro de la sociedad, y que han sido mujeres transgresoras que a través del medio artístico encontraron un camino para acercarse a un sentido más libre de la vida para la mujer y para el hombre. No es para menos que esta propuesta artístic surja en la década de los años 60, durante la que se atendieron toda una serie de demandas cuyo origen y objetivo era la amplificación de las libertades de la vida humana.

A cinco décadas de ese momento histórico seguimos luchando por la libertad en nuestras relaciones personales y públicas. Somos herederos de la lucha que en aquel tiempo se hizo por abrir caminos de discusión y de prácticas sociales que hoy en día parecen muy cotidianas y poco problemáticas pero que todavía merecen atención y defensa, como las relaciones de género respetuosas o la libertad de expresión. Con este trabajo de investigación he querido contribuir a que se consolide la una visión reflexiva en torno a las relaciones de dominación y a la posibilidad de que subvertir estas relaciones en la medida de lo necesario a favor de un uso responsable de la libertad del individuo, para su beneficio y el de la colectividad a la que pertenece.

BIBLIOGRAFÍA

- Adame, Domingo. *Elogio del Oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad.* Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México. 2005.
- Arrabal, Fernando. El pánico. Manifiesto para el terver milenio. Libros del Innombrable, Zaragoza, España. 2008
- Arrabal, Fernando. *Fando y Lis, Guernica, La bicicleta del condenado.* Alianza Editorial. El Libro de Bolsillo. Madrid. 1986.
- Artaud, Antonin. El teatro y su doble. *El teatro y su doble*.Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Editorial Edhasa. Barcelona.
- Aumont, Jacques. *Estética* de *Cine: Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Paidos, Buenos Aires, 1996
- Bartra, Roger. *Las redes imaginarias del poder político.* Ed.Océano, México D.F. 1996
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós. Barcelona, 1978.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. S.XXI eds., México, 2007.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultural*. Ed. Manantial, Buenos Aires, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *La creencia y el cuerpo*, en Hilda Islas (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, CONACULTA, México, 2001, pp. 103-126.
- Bourdieu, Pierre. *La Dominación Masculina.* Anagrama, Barcelona. 2000.
- Bourdieu, Pierrer y Wacquant, Loïc. *Una invitación a la sociología reflexiva*. University of Chivago Press, Chicago,1992.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires. 2008
- Britto García, Luis. *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Ed. Argos, Ensayo. La Habana, 2005.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* trad. Mónica Mansour y Laura Manríquez. Ediciones Paidós Mexicana. México, 2001.

- Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista*, Año 9, Vol. 18, Octubre1998. PUEG - UNAM.
- Carlson, Marvin. *Performance, a critical introduction*. Routledge, London & New York. 1996.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana, ITESO. México. 1997.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Atuel, Buenos Aires. 2008

  ---------- *Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Ediciones Colihue, Buenos Aires. 2009
- Dumoulié, Camille. *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*. S.XXI Editores, Madrid. 1996
- Eder, Rita en *Introducción* a la Memoria del XVIII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de México, Guanajuato, 1994.
- Ergas, Yasmine. *El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta*. En Duby Georges y Perrot, Michelle. *Historia de las mujeres, 5. El siglo XX*. Editorial Taurus. Madrid, 2000.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. ARCO/LIBROS, S.L. Madrid, 1999.
- Foucault, Michel. *Los cuerpos dóciles*, en *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, México, 1989, pp.139-174.
- Foucault, Michel. *Poder-cuerpo* en Hilda Islas (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, CONACULTA, México, 2001, pp. 127-133
- García Barrientos, José Luis. *Cómo comentar una obra de teatro.* Síntesis, Madrid, 2001.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales* (1997) en Estudios sobre las culturas contemporáneas, junio, año/vol.III, núm. 005. Universidad de Colima. Colima, México. pp.109-128.
- García, Angélica. *Teatro pánico. Alexandro Jodorowsky en México*. CITRU-INBA, Ciudad de México, 2008.

- Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-77).* Ediciones de Gestos; Colección Historia del Teatro 4. Irvine, California. 2000
- Giménez, Gilberto. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. Conaculta, ITESO. México. 2007.
- Higonnet, Anne. *Mujeres, imágenes y representaciones*. En Duby Georges y Perrot, Michelle. *Historia de las mujeres, 5. El siglo XX*. Editorial Taurus. Madrid, 2000.
- Jodorowsky, Alexandro. *Antología Pánica*. Editorial Joaquín Mortíz. México, 1996.
- Jodorowsky, Alexandro. *Teatro Pánico*. Ediciones Era, Ciudad de México. 1965
- Kuppers, Petra. *The Wheelchair's Rhetoric*. en TDR: The Drama Review - Volumen 51, Number 4 (T 196). Invierno, 2007.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1995, pp. 7-139.
- Marcial, Rogelio. *Cuerpo significante: emblemas identitarios a flor de piel. El movimiento fetichista en Guadalajara*. En Relaciones 117, Invierno 2009, Vol. XXX.
- Núñez Noriega, Guillermo. *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida. La disputa por los significados de ser hombre en México*. Ed. Porrúa. El Colegio de Sonora, 2007.
- Partida, Armando. La vanguardia teatral en México. Biblioteca del ISSTE, Ciudad de Mexico. 2000
- Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine.* Ed. Paidós; Comunicación 121. Barcelona. 2000.
- Roque, Georges. *Lo accidental en el arte occidental del siglo XIX* en la Memoria del XVIII Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de México, Guanajuato, 1994.
- Sánchez, José A. *Prácticas de lo real en escena*. Visor Libros, Madrid. 2007
- Schechner, Richard. *El Teatro Ambientalista*. Editorial Árbol, UNAM, Dirección de Teatro y Danza. México. 1988.

- Schechner, Richard. *Performance: Teoría y práctica interculturales.* Libros de Rojas, Buenos Aires. 2000.
- Steen, María. *El humor en la obra de Arrabal*. Revista de Estudios Hispánicos 24.2, Bilbao.1990
- Taylor, Diana (ed.). *Fernando Arrabal: El cementerio de automóviles y El emperador de Asiria*. Cátedra, Letras Hispánicas. Madrid, 1993.
- Taylor, Diana. *Acts of transfer* en *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas.* Duke University Press, Estados Unidos. 2007.
- Torres Monreal, Francisco. *Teatro Completo* de Fernando Arrabal. Edición de Francisco Torres Monreal. Volumen I. Espasa; Clásicos Castellanos. V Centenario Melilla. Consejería de Cultura de la Ciudad de Melilla. Madrid. 1997.
- Torres Monreal, Francisco. *Teatro Pánico* / autor Fernando Arrabal. Ed. de Francisco Torres Monreal. Editorial Cátedra. Madrid, 1986. Villegas, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Ediciones de GESTOS. Colección Teoría 2. Irvine, California. 2000.
- Valenzuela Arce, J.M. (coord..) *Los estudios culturales en México*. Fondo de Cultura Económica, CONACULTA, México. 2003
- Villegas, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Ediciones de Gestos; Colección de Teatro 2. Irvine, California.1997
- Volli, Ugo. *Técnicas del cuerpo* en Hilda Islas (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, CONACULTA, México, 2001, pp. 76-102

Referencias electrónicas:

- Castelán, Edgar en Montaño Garfias, Ericka. *Por primera vez, el Festival Independiente de Teatro Íntimo llega a la ciudad de México*. http://www.jornada.unam.mx/2008/03/27/index.php?section=cultura&article=a06n1cul
- Debord, Guy. La sociedad del espectáculo: http://www.sindominio.net/ash/espect0.htm
- Diago, Nel. *Hacia un teatro íntimo* en http://web.usach.cl/didascalia/ensayo5.htm

- Jameson, Fredric. La logica cultural del capitalismo tardío. Trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo para la editorial Trotta. en http://www.nodo50.org/caes. Centro de Asesoría y Estudios Sociales (CAES) 2005.
- Gómez Martínez, David. *Sobre Fando y Lis* (1968) de Alejandro Jodorowsky: http://derhoof.lacoctelera.net/post/2005/07/07/sobre-fando-y-lis-1968-alejandro
- Polo de Bernabé, José Manuel: *El postismo como aventura del lenguaje en la poesía de postguerra en España*. Actas de los Congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas (1977). Publicadas bajo la dirección de Alan M. Gordon y Evelyn Rugg en: CVC. Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_148.pdf. Consulta: primavera de 2009 y marzo de 2011.
- Prieto Stambaugh, Antonio. *Cuerpos grotescos y performatividad queer*: http://revista-red.pueg.unam.mx/360/prieto_antonio.html
- Prieto Stambaugh, Antonio. *Sexualities and politics in the Americas.* Prólogo editorial al número 2.2 de la Revista electrónica E-misférica Otoño 2005: http://hemisphericinstitute.org/journal/2_2/editorial_esp.html
- Vulcanizadora Producciones: http://www.volumenuno.laboratorioescenico.org/ archivo/articulo.php?…&idseccion=47&idrevista=33&nombre_scc=Vulcanizador a %20Producciones%00%00