



UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
IZTAPALAPA

**CODEPENDENCIA Y
SADOMASOQUISMO EN LA OBRA:
FANDO Y LIS, DE FERNANDO
ARRABAL.**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIATURA EN LETRAS HISPÁNICAS, DE LA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES,
PRESENTA:**

PEDRO CASTRO GARCÍA

TUTORES:

PROFESORA: CLAUDIA M. KERIK ROTENBERG. _____

PROFESOR: ROBERTO GÓMEZ BELTRÁN _____

07/SEPTIEMBRE/2006

AGRADECIMIENTOS:

A la profesora Claudia M. Kerik por el apoyo otorgado a lo largo de este trabajo como asesora del mismo, pero sobre todo, agradezco su sentido humanitario, los consejos y el ánimo que infiltró en mi persona para continuar cuando más lo necesitaba, aspectos que tengo en gran estima. Profesora Claudia ¡gracias por dirigir este trabajo! Su apoyo fue determinante para la culminación del mismo.

Al profesor Roberto Gómez, mi primer profesor al iniciar la travesía de esta licenciatura y lector de esta tesis, gracias por mostrarte siempre como un compañero de todos tus alumnos, gracias por la calidad humana que ostentas, pero sobre todo, ¡gracias por ser siempre Roberto!

A todos los maestros que dentro de las aulas dieron lo mejor de sí para que un servidor lograra adquirir el conocimiento y las herramientas necesarias para poder finalizar tan hermosa carrera.

A la Universidad Autónoma Metropolitana por acogerme en sus aulas y otorgarme la oportunidad de adquirir la semilla del conocimiento en ellas, ¡que siempre estén tus puertas “abiertas al tiempo, a nuestro tiempo”!

DEDICATORIAS:

A mi padre por darme la vida y enseñarme dos grandes valores que me han sido herramientas indispensables en ella: la honradez y la responsabilidad con que se deben hacer las cosas. Padre, ¡gracias por apoyarme a lo largo de mi estancia en esta vida!, cada día entiendo más y valoro más tus enseñanzas, ¡te amo!

A mi madre por acogerme en su ser y traerme a este mundo, gracias por siempre darme lo mejor de ti y permitirme ser parte de ti, gracias por tus enseñanzas y valores que como madre has sabido dar, pero sobre todo, gracias por respetar siempre mis decisiones y apoyarme en ellas, esta carrera que culmino fue gracias a tu apoyo, ¡te amo!, esta tesis es tuya.

A mis hermanas: Sonia y Rocío, gracias por existir en mi vida y ser siempre como son: únicas e irrepetibles, pues a lo largo de nuestra hermandad han sido la parte complementaria de la familia que tanto amo y de la que estoy orgulloso de pertenecer ¡gracias por ser mis hermanas, las amo!

A mis lindos niños: Magali, Lalito e Ingrid, ustedes han sido la muestra viva de lo que es la pureza y bondad de la vida, son los tres la semilla del ímpetu que me impulsa para darme cuenta que en esta vida existen cosas buenas por las cuales vale la pena luchar, ¡gracias por llegar a mi vida, los amo!, y gracias también a ti Paco, por ser el padre que cuida y ama a mis sobrinos, ¡gracias por siempre dar lo mejor de ti para mi familia!

A mis abuelos, pues ustedes dieron la vida a mis padres por quienes hoy vivo.

A mis tíos paternos y maternos, a aquellos que creyeron en mí y siempre tuvieron la palabra precisa de aliento en sus labios para con éste que escribe, en especial a mi tía Alicia, a mi tío Enrique y a mi tía Angelina que, donde quiera que se encuentre, yo se que compartiría el gozo que tengo al terminar esta etapa de mi vida.

A mis primos: Raúl, Rodolfo, Peter, Christian, Gustavo, Irlanda, Ana lucía, Brenda, Carla, Karina, Diana y Carlos, y en especial a ti Ricardo, pues has sido un amigo y un hermano con quien he vivido momentos invaluable en experiencia y aprendizaje, ¡gracias por ser un confidente en mi vida!

A Jessica Bobadilla por la gran amistad que me ha otorgado, su apoyo incondicional y cariño, pero sobre todo, por creer en mí y darme palabras que me han impulsado pues, aun en la distancia, siempre ha estado en el momento preciso y eso es algo que tengo en gran estima, a ti y a tu familia ¡gracias por brindarme su aprecio, gracias por permitirme ser parte de ustedes!

A Martha Bautista por ser una gran compañera en el tiempo que nos hemos conocido, por apoyarme moralmente en momentos difíciles de mi carrera y de mi

persona, gracias por ser mi amiga y creer en mi, gracias por tu cariño y por ser parte de este proceso de tesis que ha culminado, ¡gracias por existir!

A mis amigos de la infancia: Andrés González y Luis Miguel Olascoaga, con ustedes conocí lo que es la fidelidad y lealtad que se esgrime en una amistad, pero sobre todo, por ser parte de una etapa fantástica de mi vida: mi niñez, ¡gracias por ser mis amigos!

A todos aquellos compañeros que se han cruzado en mi vida y me han regalado lo mejor de ellos con sus experiencias y afecto incondicional: Marlene Paola, Martiniano, Sergio Tovilla, Mireya Alcántar, Alejandra Orozpe, Jorge Gabriel, Cecilia, Marlene, Graciela Manjarrez, Jose Carlos Vilchis, Alejandra, Laura, Liliana, Gabriela Hernández San Vicente y Familia, Tonatiuh, Javier Gaytán, Ana Cuandón, José Alfredo, Federico León, Carlos Zavala, Uriel Zavala y Familia, Nancy Deviana, Mercedes, Sr. Héctor y Familia, Yolanda Valadez, así como a mis alumnos: Norma Angélica Bastida, Sofía Cangas, Rosario Cerna, Gabriela Torres, Yareli Guzmán, Brenda, Karina, Alberto Caballero, Vicente Rangel, Diana Rebeca y familia, Michelle Carrillo, Mario Carrillo, El Diego, Mónica, y a todos aquellos que sin intención alguna pueda omitir, ¡gracias!

A mis compañeros de agrupación pues me han enseñado lo que es el apoyo y la fraternidad, tan necesaria hoy en día para solventar las adversidades del diario vivir: José Luis San Juan, Rafael Galván, Yasmín, Toño, Charly, Juan Carlos, Rafael Covarrubias, Catalina, Marcos Labrada, Lalo, Jaime, Jorge Jabato, Gustavo, Domingo, Lourdes Z., Luis Rentería, Idelfonso, Don Rafael y Joel, a todos ustedes ¡gracias!

Y para cerrar este apartado, dedico profundamente y agradezco a Dios el haberme permitido llegar a estas instancias de mi vida, gracias por darme fortaleza en situaciones adversas y ser mi luz en este andar, gracias a ti logró culminarse esta etapa de mi carrera, ¡gracias Gran Arquitecto del Universo!

ÍNDICE

<i>METODOLOGÍA.</i>	<i>P.1</i>
<i>MARCO BIOGRÁFICO</i>	<i>P.3</i>
<i>CAPÍTULO I EL TEATRO MODERNO Y SU APORTACIÓN AL PSICOANÁLISIS</i>	<i>P.11</i>
<i>I-I EL TEATRO DE FERNANDO ARRABAL, UN EJEMPLO DE LAS PROPUESTAS Y FUNCIÓN DEL TEATRO EN EL SIGLO XX.</i>	<i>P.15</i>
<i>I-II EL SURGIMIENTO DEL PSICOANÁLISIS Y SU RELACIÓN CON EL ARTE.</i>	<i>P.22</i>
<i>CAPITULO II CODEPENDENCIA, SADISMO Y MASOQUISMO, DEFINICIÓN DE ESTAS PSICOPATOLOGÍAS.</i>	<i>P.28</i>
<i>II-I ¿QUÉ ES LA CODEPENDENCIA?</i>	<i>P.28</i>
<i>II-II ¿QUÉ ES EL SADISMO?</i>	<i>P.30</i>
<i>II-III ¿QUÉ ES EL MASOQUISMO?</i>	<i>P.31</i>
<i>CAPÍTULO III CODEPENDENCIA Y SADMASOQUISMO EN LOS PERSONAJES DE LA OBRA FANDO Y LIS, DE FERNANDO ARRABAL.</i>	<i>P.36</i>
<i>CONCLUSIONES.</i>	<i>P.92</i>
<i>BIBLIOGRAFÍA.</i>	<i>P.96</i>

En el teatro, donde, según la falsa concepción del ignorante, se encuentra el reino de la máscara del disfraz y del disimulo, aparece el hombre verdadero, menos artificioso, menos maquillado que en ningún otro lugar. Este es el verdadero sentido de esa "prostitución" que produce el arte teatral: cae el biombo que encubre el alma, y el ser interno se manifiesta. El teatro es precisamente mucho más de lo que cree la mayoría de la gente: no es ningún cuadro multicolor, no es simplemente "teatro", sino algo que desata y libera; por lo mismo, algo mágico en nuestra existencia.

Egon Friedeli.

METODOLOGÍA

El objetivo que se persigue en el presente escrito, versa sobre el planteamiento de un análisis de la obra de teatro: *Fando y Lis*, de Fernando Arrabal - desde una perspectiva psicoanalítica y literaria- para que, en base a ello, logremos alcanzar una visión más amplia respecto al teatro y sus vertientes y no limitarnos, en nuestra concepción de éste, como algo lúdico nada más, sino como un recinto en el cual el público puede percibir distintas conductas humanas como lo son: *Codependencia, Sadismo y Masoquismo* - temas a tratar en esta tesis - que, en muchas de las ocasiones, no son fáciles de reconocer por nosotros mismos y que, por medio de la puesta en escena, se nos presenta una forma más viable de percibir tales actitudes.

La metodología a utilizar para la realización de nuestro objetivo, se fundamentará en la identificación de escenas matizadas de caracteres psicopatológicos a través de los personajes de la obra: *Fando y Lis*, de Fernando Arrabal, como una propuesta para lograr reflexión y empatía en el espectador ante los comportamientos humanos arriba mencionados (*Codependencia, Sadismo y Masoquismo*) que podemos apreciar dentro del trabajo dramático de nuestro autor en cuestión, así como las características que encierran dichas patologías, apoyándonos en textos psicoanalíticos que abarquen los distintos temas antes mencionados.

El uso que pretendemos de textos con temática psicoanalítica será para permitirnos dilucidar, de forma más amplia, entendible y asequible, las actitudes psicopatológicas ostentadas por los personajes de la obra anteriormente señalada.

Entre los autores expertos en el tema psicoanalítico podemos citar, por nombrar algunos, a: Erich Fromm, Norman O. Brown, Joseff Rattner, etc., estos últimos exhibiendo, de manera directa, algunas aportaciones de Sigmund Freud en el tema del psicoanálisis, así como la relación de esta disciplina con el arte.

De igual forma, valoraremos también los textos expuestos por algunos críticos literarios que han trabajado la obra dramática de Fernando Arrabal, tales como: Ángel Berenguer, Ma. Victoria Morales González, Carlos Jerez Farrán, María Guiral Steen, Martín Esslin, José Ma. Polo de Bernabé, etc., analistas en los cuales nos apoyaremos para no dejar de lado el aspecto estético literario de nuestro autor en estudio, ya que es su trabajo dramático, el artificio del que se vale para plasmar su visión del entorno que le rodea y el punto de partida para la realización del presente escrito.

MARCO BIOGRÁFICO DEL AUTOR.

Fernando Arrabal Terán nace en Melilla en 1932. Su padre fue oficial, sufrió de represalias por su fidelidad a la República. Al estallar la Guerra Civil su progenitor es encarcelado y se traslada con su madre a Ciudad Rodrigo, donde vive hasta 1940. Fernando estudia en la Península, en Ciudad Rodrigo, y, desde 1942, en Madrid. En 1949 marcha a Tolosa (Guipúzcoa), donde conoce el problema vasco. Trabaja en Madrid y frecuenta el Ateneo. Estudia Derecho y siente una vocación religiosa que no seguirá. Los poetas postistas estimularon su vocación literaria.

El padre, por ser teniente republicano, fue condenado a cadena perpetua a principios de la Guerra Civil, y la madre tomó el partido de los franquistas. Después de la guerra, en 1941, el padre escapó y desapareció para siempre sin dejar huella alguna. Más tarde, la madre vistió a Arrabal y a sus hermanos de luto diciéndoles que su padre había muerto. Ocho años después, Fernando encontró una caja con fotos en las que la cabeza del padre estaba recortada. Después de este descubrimiento, Arrabal se negó a hablar con su madre en cuatro años. La oposición a la madre fue para Arrabal, en realidad, una oposición al sistema que ella defendía – en el que se sintió cautivo porque le impidió expresar su personalidad. Ese carácter anti-autoritario, que se manifiesta en su obra dramática de una manera más filosófica y simbólica, parece ser un rasgo innato del autor. Respecto a los problemas en su familia y la postura de oposición que Arrabal toma, Ángel Berenguer comenta:

Arrabal va a vivir con su madre y hermanos a Ciudad Rodrigo [...] ciudad donde residen los padres de su madre. Allí pasa la guerra civil entre los 4 y los 7 años de su vida. En 1940, la familia se instala en Madrid y empieza una época importantísima para la vida y la obra del autor. A partir de ese año (tiene ocho años) vivirá el hambre material y moral de la posguerra como miembro de un sector particularísimo de la sociedad española: la

pequeña burguesía vencida en la Guerra Civil. El sector de los vencidos, aquellos que, por una u otra causa, no se habían adherido al sector nacionalista y no habían podido abandonar España, sufrirán, de una manera especial, la posguerra. Se trata de un grupo social, ideológicamente conservador, pero cuya mentalidad no puede ser reconocida por el Régimen, a causa de su adhesión a la causa del bando republicano, aunque sólo fuera por causas de localización geográfica. Esta circunstancia supuso, para este sector social de la pequeña burguesía, verse arrinconado en la posguerra (sobre todo quienes no podían o no sabían incorporarse al nuevo régimen), perdiendo así su lugar en el nuevo orden social. En realidad, Fernando Arrabal se sitúa plenamente en este sector social, y cultiva, desde 1952, los círculos de “oposición” que se reúnen en torno al Ateneo de Madrid. En contacto con el movimiento postista a través de su gran amigo Arroyo, recoge el humor negro y el gusto por la ruptura de las convenciones sociales que, luego, le llevarán al teatro pánico. La experiencia familiar del padre desaparecido y las dificultades económicas que engendró su desaparición, así como su contacto con el sector más opuesto al sistema [...] le harán tomar al autor un sentido preciso de su conciencia de ruptura.¹

Con lo anterior advertimos que Fernando Arrabal no solo tuvo una marginada situación económica como resultado de la Guerra Civil española, sino que también se encontró dentro de la esfera social de los “vencidos”, situación que, como pudimos leer en la cita última, lo llevaría a la oposición del régimen establecido.

A los doce años, empezó a vagar por las calles de Madrid y llegó a ser un experto en entrar sin pagar en los teatros y cines. Un día decidió escaparse de casa. Robó dinero de su tía y vivió una semana en las bocas del Metro.

Tampoco le llegó a satisfacer el sueño de su madre: un hijo con carrera militar. Carmen Terán inscribió a su hijo en la Academia Militar, pero, en vez de asistir a clase, éste se iba al cine. En el trabajo artístico de Fernando Arrabal, el padre, con el que se identifica, juega el papel de la víctima y la madre el de traidora o verdugo. La novela *Baal Babilonia* y la película *Viva la muerte* son ejemplos de la expresión literaria de su adolescencia en España:

¹ Ángel Berenguer, “Arrabal en el teatro occidental”, *Boletín de La Fundación Federico García Lorca*, Año X, Número 19-20, Diciembre, Madrid, 1996, p. 331.

Para Fernando Arrabal- el hijo de Baal en Babilonia- estas palabras de la madre forman el núcleo inhóspito de su deambular por el mundo cercado de los tiempos perdidos. Entre la justificación –confesión- materna y el vívido recuerdo del padre que enterraba amorosamente sus piecitos de niño en la arena de una playa en Melilla, se teje la maraña de una relación problemática: la del héroe-narrador (Arrabal) con el universo confuso y destrozado de su infancia perdida.²

Advertimos que la relación de nuestro autor con su madre no fue la más fraternal, y por ello, como muestra de su sentir y su naturaleza rebelde, plasmará sus inconformidades vividas dentro del seno familiar en algunas de sus obras.

En 1954, Arrabal fue en autostop a París para ver *Mutter Courage* de Brecht – y consiguió entrar en el teatro sin pagar. En la capital francesa, donde tiene su residencia permanente, encontró a su mujer Luce, además de sentirse muy a gusto en la atmósfera liberal parisina.

Entró al grupo surrealista de André Breton en el que, al principio, vivía como en jaja. Sin embargo, pronto vio en el dogmatismo de Bretón un paralelismo con el sistema autoritario del franquismo, aspecto que lo llevo a dejar el grupo surrealista para crear junto a Roland Topor y Alejandro Jodorowski *El Movimiento Pánico*, movimiento basado en el axioma: La vida es la memoria y el ser humano es el azar.

Respecto al Movimiento pánico tenemos la siguiente información expuesta por A. Berenguer:

Nacid[o] del vanguardismo como respuesta expresiva a una realidad opresiva y deshumanizada,[...] (el movimiento pánico) afirma la “libertad” del escritor frente a un “sistema” contradictorio y represivo. Dicho “sistema” puede ser, también, la emancipación de un régimen preciso, una persona concreta o un núcleo de relación. En el universo imaginario de la creación, la personificación impuesta por el medio expresivo puede individualizar al “sistema” en la madre, el amigo, el intermediario o el “oficiante” de cualquier ceremonia:

² Fernando Arrabal, *Baal Babilonia*, Destino libro, Barcelona, 1986, p. 7.

Precisamente, el Grupo Pánico se separa de los surrealistas a causa del carácter represivo que presentaba Breton, su “oficiante” amigo de “expulsar”, “perdonar”, “reintegrar”, etc., a quienes consideraba “disidentes”.*³

³ Ibid. p 9

* Respecto al Surrealismo, D. Estébañez Calderon expresa lo siguiente: Surrealismo. Término correspondiente al francés *surréalisme* [...] El iniciador y (guía dogmático) de este movimiento es A. Breton, militante en un principio en el Dadaísmo, de cuyo grupo se separa en torno a 1922, decepcionado por lo que él consideraba nihilismo inoperante de T. Tzara y por la inconsistencia de sus actividades literarias.

En 1924 Breton publica el *Manifiesto del surrealismo* y se funda *La revolution surréaliste*, que se editará hasta 1929y en la que se perciben signos evidentes de un cambio ideológico radical: críticas a las instituciones (políticas, religiosas y militares, a la Universidad, etc.) y a determinados escritores (P. Claudel); sucesivas encuestas sobre temas tabúes (sexualidad, suicidio, etc.). Esto, unido al subsiguiente compromiso político de algunos miembros del grupo (Aragon, Eluard, el mismo Breton) con el partido comunista desde 1927son claros indicios del nuevo objetivo ideológico de este movimiento de vanguardia, concretado en una frase clave de Breton: “Cambiar la vida, decía Rimbaud; transformar el mundo, decía Marx; para nosotros, esos dos lemas sólo forman uno”.

En el manifiesto de 1924, Breton concibe la estética surrealista como “Automatismo psíquico, mediante el cual se pretende expresar, sea verbalmente, por escrito o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento con ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón, fuera de toda preocupación estética, moral, etc.” En esta definición se afirma la función cognoscitiva de la creación surrealista, se postula la autonomía del arte respecto de la razón, de la moral y de la estética y se alude a uno de los métodos peculiares del Surrealismo: la llamada escritura “automática”. Resalta la importancia concedida en dicho manifiesto a “ciertas formas de asociación desdeñadas hasta ahora, el sueño, el juego desinteresado del pensamiento”, etc., para la “resolución de los principales problemas de la vida”. Se ataca la preferencia concedida en las ciencias y en la vida al racionalismo y al “reinado de la lógica”, y se defienden los derechos de otras formas de conocimiento ligadas a la imaginación y al inconsciente (origen último de la poesía según Breton), cuya interpretación, por parte de S. Freud, permite explorar campos de la realidad humana desconocidos hasta entonces.

En sus escritos posteriores (*Segundo manifiesto del surrealismo*, 1929; *Tercer manifiesto del surrealismo*, 1930; *El mensaje automático*, 1933; *Diccionario abreviado del surrealismo*, 1938,[...] se va configurando el movimiento surrealista como doctrina, en la que se desarrolla una concepción filosófica del mundo y de la vida. Sus puntos básicos serían: a) Una implícita teoría epistemológica que sustituye el primado del racionalismo por el predominio de vías de conocimiento propias de la mentalidad mágica, tal como se desarrolla en el discurso infantil o de los pueblos primitivos, en los que priman la imaginación, la intuición, inspiración y asociación libre y se da gran importancia al mundo de los sueños. A través de estas vías se produciría el encuentro con la realidad de lo insólito y maravilloso, frecuente en la naturaleza y en la vida humana. Para favorecer este encuentro, los surrealistas recurren a procedimientos derivados del Psicoanálisis, la parapsicología y la tradición esotérica; relatos e interpretación de sueños, simulaciones de delirios, hipnosis, sueños provocados, etc.[...] b) Una concepción armonizadora de las realidades contradictorias que constituyen el cosmos y el ser humano: vida y muerte, pasado y futuro, sujeto y objeto, realidad e imaginación, etc. esta armonización conlleva una reconciliación del hombre consigo mismo, mediante el reconocimiento y aceptación de todas sus potencialidades, de acuerdo con los postulados de una nueva moral basada en ideas de Psicoanálisis y el Marxismo, movimientos liberadores del hombre. C) Esta nueva moral tendría como lema “cambiar la vida” y transformar la sociedad, y se fundaría en tres principios básicos: la libertad, el amor, como imperativo supremo, y la poesía. El arte se concibe como un instrumento válido para el cambio revolucionario.[...] d) Una nueva estética en que la creación artística se convierte en un medio de conocimiento y expresión del ser del hombre y del mundo. . La escritura, al margen de reglas preestablecidas y del control de la razón y de la lógica, sería el medio de acercamiento al interior del hombre y de su inconsciente.*

* Estébañez Calderón, *Diccionario de Términos Literarios (filología y lingüística)* Alianza Editorial, Madrid, 1999, p.p. 1013-1014.

En el grupo pánico nadie puede decidir lo que es “pánico” y lo que no lo es (como Breton hacía en el grupo surrealista), porque todo es pánico. Conviene recordar, a la hora de enjuiciar el movimiento que inicio arrabal con Jodorowski y Topor, el deseo profundo de libertad que inspira su nacimiento. Frente a toda opresión impuesta por cualquier núcleo de relación humana, se alza la breve y palmaria presencia del dios Pan, divinizando todo aún sin encubrir lo humano.[...] En definitiva, todo –Pan- es forma, y el precio que se paga a cualquier restricción es demasiado alto: la libertad.⁴

Destaca lo expuesto en las dos citas anteriores pues, como pudimos estimar, la naturaleza subversiva de Fernando Arrabal trasciende no solo en el ámbito político y social, sino también en el aspecto cultural y artístico dentro del cual, en obra conjunta con Alejandro Jodorowsky, propondrá un movimiento artístico-revolucionario: *el movimiento pánico*, para dejar de lado el autoritarismo opresor que deambulaba también en el rubro del arte.

Acerca de la relación que Arrabal guardaba con el *movimiento pánico* y su postura dentro de éste, así como las características de su teatro y su gran parecido con la teoría de Antonin Artaud, Francisco Torres Monreal glosa:

El período pánico llena su etapa más original. El pánico se nos manifiesta como el más genuino superrealismo llevado a la escena, por cuanto que, dando rienda al inconsciente y a los sueños para ordenar la creación dramática, consigue abolir en buena manera las censuras éticas y estéticas de la tradición, con más impudor y riesgo del que ya hicieron gala en sus manifiestos Breton y sus primeros adeptos. En su concepción del espectáculo, Arrabal está muy próximo de las teorías

⁴ Ibid p.p. 20-21.

expuestas por Antonin Artaud dos décadas antes en torno a los lenguajes dramáticos y al teatro de la crueldad, de los que también participan, en la infidelidad, las vanguardias escénicas de los sesenta más emparentables con Arrabal: el Living, Grotowski, el open de Estados Unidos, Jodorowski, Peter Brook... Centrado en el propio sujeto creador, este teatro de la crueldad y de la ternura, del amor y del odio, reverente e iconoclasta, místico y blasfemo, encuentra su modo más adecuado de expresión dramática en el psicodrama.⁵

Apoyándonos en esta última cita, logramos vislumbrar la versatilidad ostentada en la dramaturgia de Fernando Arrabal, ya que no sólo va a apoyarse en la teoría que proponía Antonin Artaud veinte años atrás, sino que, al mismo tiempo, retoma también lo expuesto por los dramaturgos contemporáneos y partícipes a las vanguardias artísticas.

Muestra particular del teatro de Fernando Arrabal es lo grotesco. En su trabajo dramático se aprecia constantemente el dualismo: la tragedia combinada con el “grand guignol”, la poesía con la vulgaridad, la comedia con el melodrama, el horror con la comedia, etc. Características arrabalianas destacadas por Fco. Torres Monreal en uno de sus comentarios:

[...] el lenguaje ingenuo, calificado por la crítica extranjera de infantil, que es el propio de los personajes arrabalianos oprimidos por oposición al lenguaje normal-conminatorio, al lenguaje inteligible o hasta la ausencia de lenguaje en los personajes opresores; la oscilación entre humor y tragedia (contrapunto tragicómico del absurdo según Jacquart); los comportamientos sádicos entre los personajes oprimidos (característica común al absurdo y dramaturgias posteriores como la de los “nuevos” autores españoles)...Con todo, lo que, a nuestro juicio, explica la perenne juventud de este teatro, cuyos títulos más significativos son ya considerados como “clásicos” por historiadores y manualistas, reside en la posibilidad de las múltiples lecturas de estas obras[...]⁶

En base a lo anterior, apreciamos la revolución que el teatro de Fernando Arrabal ha venido a incursionar dentro de las puestas en escena con sus propuestas de teatro del

⁵ Fernando Arrabal, *Fando y Lis, La bicicleta del condenado y Guernica* Edic. de Francisco Torres Monreal, Alianza Editorial, Madrid, 1986. p. 12.

⁶ *Ibíd*, p. 11.

absurdo, del movimiento pánico y de lo grotesco; sin embargo, su postura de protesta contra el sistema y la difícil niñez que tuvo, son parte también del perfil de su trabajo como dramaturgo, en donde plasma temáticas de política, religión y de psicopatologías propias de la humanidad; todo ello como parte trascendental en el desarrollo y evolución de su trabajo.

La infancia y adolescencia de Arrabal (en Ciudad Rodrigo, durante la guerra civil, y en Madrid acabada ésta) está marcada por la impuesta y rígida educación religiosa –estudios primarios con las monjas teresianas, bachillerato con los escolapios; contactos con los jesuitas en el País Vasco y en Valencia. A todo esto hay que añadir el ambiente helado y deformador que en su familia, como en tantas otras familias, suponía la simulación o la ocultación de ideas, de símbolos o de personas –aquí, la del padre-; la presión que el poder de la Iglesia, en connivencia con el régimen político, impone sobre las conciencias, particularmente en lo tocante a la moral sexual y a la práctica del culto católico... Con ello nos daremos una idea de las imágenes que el niño y el adolescente hipersensible que es Arrabal va almacenando en la memoria (facultad de la que, según él, brota todo su teatro)⁷

Los elementos arriba señalados, van a ser semillas fundamentales en la gestación y desarrollo de los tópicos que han de procesarse dentro de sus obras teatrales; en las cuales se ostentarán fuertes críticas al sistema, a la Iglesia y a las familias adeptas a estas dos instituciones autoritarias.

Como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, el teatro se fragmento en tres posturas de representación dramática. Fernando Arrabal participó en una de estas tres vertientes, dentro de la cual se manifiesto su aspecto trágico teatral y de vanguardia que lo mantuvo distante de los otros dos grupos. Referente a esto, A. Berenguer expone:

TERMINADA LA II GUERRA MUNDIAL, el teatro occidental se plantea la urgencia de renovar los lenguajes legítimos (estética y socialmente) del teatro. El momento histórico exigía a los creadores una respuesta adecuada a las nuevas realidades sociales, políticas y económicas. Los dramaturgos se plantean, en

⁷ Ibíd p.p. 7-8.

términos escénicos, esas demandas y se dividen en tres grupos que formulan repuestas bien distintas al nuevo entorno.

Los primeros se identifican con el nuevo orden y practican en la escena una representación éticamente conservadora del estatuto implantado por la paz americana, que se formula en los múltiples productos del teatro comercial. Entre ellos destaca la comedia de corte tradicional, que recoge asuntos teatralmente válidos por sus implicaciones anecdóticas o éticas.

Una segunda opción aparece entre los autores que ponen en duda el sistema implantado en las democracias occidentales y tratan de reformarlo. Para ello acuden a las contradicciones de la sociedad capitalista empleando los argumentos sociales, políticos, sociales y éticos de los distintos modelos existentes en los estados socialistas y comunistas. En cierto sentido, se podría decir que, para ellos, el teatro se convierte en una opción más entre todas aquellas que pretenden reformar el orden establecido. Para conseguir su propósito, emplearan, mayoritariamente, un lenguaje escénico realista, claro en sus propuestas y eficaz ante el público. El realismo social se convierte así en un lenguaje legítimo del teatro y los dramas realistas investigan formalmente los aspectos más conflictivos de las relaciones humanas como consecuencias de un orden social básicamente injusto.

En tercer lugar, debemos recordar la aparición de un teatro que incorpora el panorama trágico del destino humano en la nueva sociedad y hunde sus raíces formales en la tierra fértil y oscura de los lenguajes vanguardistas producidos entre las dos guerras mundiales. El legado de dichas vanguardias que nos afectan al referirnos al teatro de Fernando Arrabal se sitúa en la tradición surrealista y pretende materializar en los escenarios un lenguaje artístico bien planteado ya en otros medios de la expresión imaginaria como la poesía, la narrativa, la pintura, etc.⁸

Como podemos valorar, la labor de Fernando Arrabal dentro del mundo del arte es extensa y, sobre todo, renovadora en cuanto a temáticas abordadas en el escenario, sin embargo, el uso que éste procuró en su trabajo tuvo siempre un fin más allá de lo artístico: buscar la participación del público y la reflexión con respecto a su entorno; aspectos fundamentales y característicos del teatro moderno en el cual estuvo inmerso.

⁸ Ángel Berenguer, ob. cit. P. 328.

CAPÍTULO I: EL TEATRO MODERNO Y SU APORTACIÓN AL PSICOANÁLISIS.

El tema a desarrollar en el presente escrito nace a partir de la reproducción de ciertos comportamientos humanos que se presentan en el trabajo dramático de Fernando Arrabal, característica fundamental del teatro y destacada por el filósofo Aristóteles: “[...] por una parte, los imitadores⁹ reproducen por imitación hombres en acción, y, por otra, es menester que los que obran sean o esforzados y buenos o viles y malos – porque así suelen distinguirse comúnmente los caracteres éticos, ya que vicio y virtud los distinguen en todos-”¹⁰ enfocándonos en aquellas conductas de carácter psicopatológico (*Codependencia, Sadismo y Masoquismo*) generadas por los personajes protagonistas de la obra: *Fando y Lis*, como una muestra de que el teatro moderno cumple una función que trasciende el mero entretenimiento y que propone, por medio de su temática, despertar el interés, la reflexión y la participación de un público que hoy día no se conforma con los temas tradicionales puestos en escena durante el siglo XIX y principios del Siglo XX.

En relación a la función y visión que el teatro de Arrabal posee, J. M. Polo de Bernabé glosa lo siguiente:

Arrabal utiliza una relación tripartita no sólo para proyectar su visión mítica personal (mujer- el yo- el mundo externo), sino también para situar la experiencia fundamental del teatro en el nivel de la relación entre el público y la escena (protagonista- antagonista- público) que ha sido la meta tradicional del dramaturgo desde la tragedia griega hasta los experimentos modernos. [...] Arrabal como Genet busca la complicidad del espectador pretendiendo establecer una relación entre éste y la escena (que representa una situación de antagonismo o de intercambio de papeles) capaz de sobreponerse al triángulo

⁹ Aquí la palabra imitadores hace referencia a los actores que, por medio de los personajes, imitarán las situaciones de su entorno pues, en una enumeración que Aristóteles hace de algunas artes como epopeya, tragedia, comedia, etc., apunta que todas ellas son reproducciones por imitación.

¹⁰ Aristóteles, *La poética*, trad. De Juan David García Vaca, editores mexicanos unidos, México, 1996, p. 133.

simbólico (el yo, el otro, la sociedad) de su mundo imaginario constituido por dos órdenes diferentes: (1) el que establece el yo y el círculo familiar que se proyecta como realidad conflictiva, y (2) el yo superado en el mundo externo de valores que representan la civilización. Al entrar estas dos esferas en conflicto se produce de un lado el principio de disrupción de la realidad del público, es decir de la comprensión en términos de los mecanismos sociales que el espectador conoce, y por otro se aumentan las posibilidades dramáticas al convertir la escena en un reflejo de sí misma (personajes que inventan sus papeles). Arrabal en las variaciones de cada obra que presenta profundiza su visión mítica a la vez que desarrolla una concepción original del teatro.¹¹

Como pudimos apreciar en la anterior cita, Fernando Arrabal, dentro de su labor como dramaturgo, no solo se encarga de construir la historia, sino que, a más de ello, propone una participación por parte del público, a través de los tópicos manejados en sus argumentos para llevar al espectador a un reflejo de su entorno a través del escenario situado frente a él.

A más de los elementos que caracterizaron, matizaron y encausaron su obra teatral, no podemos dejar de mencionar la inherente violencia intrafamiliar y social que el autor vivió en su infancia, situaciones que se pueden apreciar, tanto en forma tácita como explícita, en algunas de sus obras. Tocante a ello, Torres Monreal expone:

Negar la influencia de la biografía (entendiendo por ésta todo el arsenal de recuerdos, fijaciones, ideas y temores archivados por el yo, en sus diferentes capas psíquicas, así como sus posibilidades combinatorias y simbolizantes en el juego del inconsciente), no sólo en la selección temática o argumental, sino en la preferencia por ciertas imágenes obsesivas, personajes, lenguajes y comportamientos, es, o al menos así nos lo parece, negar la evidencia. [...] Centrado en el propio sujeto creador, este teatro de la crueldad y de la ternura, del amor y del odio, reverente e iconoclasta, místico y blasfemo, encuentra su modo más adecuado de expresión en el psicodrama.¹²

¹¹ José M. Polo De Bernabé, “Arrabal y los límites del teatro” en *Kentucky Romance Quarterly*, vol XXII, No. 4, p.p 462-463.

¹² Francisco Torres Monreal, Introducción a las obras de Fernando Arrabal: *Fando y Lis, Guernica y La bicicleta del condenado*, Alianza editorial, Madrid, 1986, pp. 8 y 12.

En nuestro rol de espectadores de las obras de Arrabal, no podemos desentendernos de la biografía del autor y la influencia que ésta tuvo dentro de sus dramas, como bien advertimos en la cita anterior, sin embargo, si bien es cierto que a lo largo de muchas de sus obras podemos apreciar matices de aspectos relacionados con su vida, no podemos caer en generalizaciones y afirmar que la totalidad de su trabajo se origine y fundamente a partir de su biografía familiar y educativa, puesto que el entorno histórico y social en el que se desarrolló (Guerra Civil Española) también formó parte fundamental y trascendental en la creación de su arte escénico en tanto que él fue un escritor que vivió la Guerra Civil de su patria, así como los estragos emocionales que esta batalla ocasionó en la sociedad, situación que se verá ostentada en algunas de sus obras. Debido a esto, en las obras de Arrabal, que son más que simple ficción, se aprecia en ellas, a manera de parábola¹³, una perspectiva que está ligada al enfoque de problemática en la naturaleza humana, como lo pueden ser las psicopatologías y que para concebirlas y definir las como tales, necesitaremos el apoyo de textos con temática psicoanalítica para esclarecer lo mejor posible la presencia de algo tan real como lo son dichas enfermedades de la psique que existen en la vida humana y que trascienden, por la seriedad con que deben ser consideradas como problema real de la sociedad, hasta poder ser trasladadas al arte y lograr, por medio de ello, una empatía y reflexión sobre la condición humana y las psicopatologías inmersas en ésta, a través del entretenimiento que pueda buscar el espectador dentro del teatro. Esta situación va a esgrimir el punto de partida para el desarrollo del presente escrito en el cual trataremos de ubicar escenas de la obra *Fando y Lis* para vislumbrar al teatro como un espacio en el cual pueden representarse distintos

¹³ Según el *Diccionario de Retórica y poética* de Helena Berinstain, parábola es “[...] la crítica de las características universales de la naturaleza humana en general.” p. 207.

comportamientos psicopatológicos,¹⁴ pero sobre todo, que el espectador, a través de identificar en el escenario dichas conductas, pueda verlas reflejadas en su persona y proceder. Al respecto, Antonin Artaud señala lo siguiente:

Vivimos en una época quizá sin precedentes en la historia, en la que el mundo observa, a través de un colador, como caen los antiguos valores y cómo los fundamentos vitales se desmoronan. En el terreno moral y social se produce una tremenda liberación de apetitos y de los instintos más vastos, un incendiarse de existencias tempranamente sometidas a las llamas(...) El teatro debe compartir valores con la vida, pero no con la vida particular (ese espectáculo individual, donde priman los caracteres) sino con una vida liberada, que no se detenga en la individualidad y donde el hombre sea sólo un reflejo.¹⁵

Es en esta revolucionada visión de Antonin Artaud que propone al teatro como un espacio en el que se purguen las pasiones que el espectador tiene por medio de lo que ve en el escenario¹⁶, donde se encuentra diseminada la semilla que germinará el inicio de lo que posteriormente será retomado por dramaturgos que entendieron la invitación artaudiana a generar un teatro más comprometido, propuesta tomada por Fernando Arrabal y plasmada en su trabajo dramático.

¹⁴ En el caso específico para el desarrollo del presente escrito, nos enfocaremos específicamente en las psicopatologías de : Codependencia, Sadismo y Masoquismo.

¹⁵ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Traducción de José R. Lieutier, Tomo, México, 2002, p.p. 113-114.

¹⁶ Esto corresponde directamente a la propuesta de Antonin Artaud en la cual propone romper el límite entre escenario y butacas, es decir, invita, por medio de su teoría, a hacer más partícipe al espectador y formar parte activa dentro de la obra que está presenciando; situación que ha de llevar al público a una reflexión sobre la condición humana y empatía. Esta propuesta de Artaud la veremos plasmada a lo largo de este escrito en donde, como habíamos señalado anteriormente, identificaremos escenas que reflejen conductas y caracteres humanos.

I-I EL TEATRO DE FERNANDO ARRABAL, UN EJEMPLO DE LAS PROPUESTAS Y FUNCIÓN DEL TEATRO EN EL SIGLO XX

Es primordial señalar que el drama, a pesar de ser ficción en su representación, reproduce esquemas de comportamiento reales que sirven para generar reflexión y empatía en el público que las observa y con ello, alcanzar a una liberación purgativa (*catarsis*¹⁷) de aquellas situaciones con las cuales pueda identificarse, aspecto que ha sido valorado por críticos de *La poética* de Aristóteles y que Juan David García Vaca señala: “ La mayor parte de los comentaristas italianos [...] creían que familiarizándose con los espectáculos que en el espectador despertaban terror y conmiseración se llega a una especie de inmunización contra tales debilidades en la vida real”.¹⁸

E. Bentley expone, en torno a los elementos de los que se sirve un dramaturgo para la creación de sus obras, lo siguiente:

*Si la materia prima de la trama son los acontecimientos, y en especial los hechos violentos, la materia prima de los personajes es la gente, y en particular lo que consideramos sus impulsos más elementales [...] el grupo primordial que constituyen los otros -nuestra familia- representa para nosotros el molde original de personajes en el drama de la vida[...] Los materiales en bruto de los personajes, entonces, no se hallan tan en bruto, después de todo. De alguna manera ya han sido elaborados. Ya se han transformado gracias a una especie de arte: el arte de la fantasía. La vida es una ficción por partida doble: no vemos tanto a los demás como a aquellos a quienes sustituyen; no nos vemos tanto a nosotros mismos como a otros con quienes nos identificamos.*¹⁹

¹⁷ El término *catarsis*, según Aristóteles en su obra citada anteriormente, es la purificación de pasiones y purgación de efectos. p. 117. Según Helena Beristáin en su obra también citada, menciona, respecto al efecto de la *catarsis* que “[...] posee a la vez implicaciones psicológicas, estéticas, éticas y también religiosas y de ejemplaridad”. p.89.

¹⁸ Juan David García Vaca en su *Introducción a la Poética de Aristóteles*, p. p. 116-117.

¹⁹ E. Bentley, *La vida del drama*, Trad. Autorizada por atheneum de Albert Vanasco, Paidós, México, 1992.p.p. 44-45

Retomando la cita anterior en donde se denota que el punto de partida para la creación de los personajes es la gente - aspecto análogo a lo expuesto por Aristóteles en su libro *La poética* respecto a la imitación de acciones y caracteres - en el presente escrito buscamos trabajar al género teatral como una fuente factible para mostrar al público las distintas conductas humanas, ya que si bien es cierto que muchas veces no son fáciles de percibir en nosotros mismos, no por ello dejan de permanecer latentes, en forma inconsciente o reprimida, dentro de nuestro ser.

Alusivo a lo anterior, Norman O. Brown comenta:

El arte difiere de los sueños no sólo porque hace consciente lo inconsciente – relación puramente cognoscitiva-, sino porque además libera los instintos reprimidos [...] Por causa de la represión que surge de la vida civilizada, hemos perdido muchos de los placeres primitivos que la censura desaprueba: Pero encontramos en extremo difícil renunciar a ellos. Por eso descubrimos que la agudeza nos permite hacer regresiva nuestra renunciación y recobrar así lo que perdimos. Su objetivo desde el comienzo es el mismo: liberarnos de nuestras inhibiciones, y con ello hacer más accesibles para nuestra satisfacción aquellas fuentes de placer que han estado bloqueados en otro tiempo. Como tal, el arte lucha contra la razón represiva y contra el principio de la realidad en un esfuerzo por recuperar libertades perdidas.²⁰

Lo anterior nos permite apreciar la importancia que el arte tiene como paliativo dentro de la sociedad, ya que, por medio de éste, el ser humano puede llegar a aquella libertad anhelada por nuestros instintos que, han permanecido reprimidos, a través de las distintas vertientes artísticas, y el teatro es una de ellas.

D. Taylor expresa, en su introducción *El cementerio de automóviles, El Arquitecto y el Emperador de Asiria* respecto a la función del teatro de Fernando Arrabal dentro de la

²⁰ Norman O. Brown. *Eros y Tanatos (el sentido psicoanalítico de la historia)*, Trad. Francisco Perujo Joaquín, Mortiz, México, 1980. p.p. 80-81

sociedad, según propuestas de los dramaturgos de vanguardia, y que pide en el espectador tanto una participación, como una reflexión más activa, lo siguiente:

Arrabal, dramaturgo por urgencia, adopta el género dramático por su poder de transformación de la sociedad[...] como del individuo [...] El teatro “necesario” excluye el predominio de la forma, y los grandes innovadores del siglo xx, Artaud, Brecht, Moreno, Grotowski, Brook, Beck y Malina, por citar unos pocos, remontan modelos clásicos con el fin de provocar un cambio en el espectador. Todos ellos, en formas diferentes y con distintos propósitos, repudian la filosofía del “arte por el arte” y abogan por un “arte por la vida”. Brecht utiliza la antigua época para agudizar, con técnicas distanciadoras, la visión crítica del hombre. Por medio del teatro pretende en el fondo operar cambios sociales, atraído como Jean Uvignaud, por su poder sociológico. Como escribe Duvignaud en Les Ombres Collectives: Sociologie du Théâtre, “el teatro es un instrumento de provocación, una invitación a la acción”[...] El teatro como acto sondea y extiende la periferia de la comprensión humana y sus limitaciones”

[...] advertimos la preocupación de Arrabal por la interacción entre su teatro y su público [...] Su teatro despierta tal atención que Arrabal es hoy uno de los dramaturgos más publicados y representados en el mundo. Pero es más interesante entender el tipo de teatro escrito por Arrabal, las tradiciones de las que surge su dramaturgia [...] Se destaca en seguida no sólo la unidad orgánica de su obra, sino también el papel central del público como parte del espectáculo. El teatro de Arrabal no pide ser contemplado; exige la complicidad del espectador en la experiencia teatral –teatro ceremonia, teatro psicodrama, teatro proceso- que transforma al individuo y su sociedad.

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 purgativo inherentes a la producción teatral.²¹

A más de las características del trabajo de Fernando Arrabal arriba expuestas- donde la función de su teatro es buscar una participación más activa y reflexiva por parte del espectador al grado de buscar su complicidad y transformar con ello a la sociedad por medio de la experiencia teatral que propone su trabajo- es importante mencionar la inestabilidad psicológica y social que embargaba a la sociedad de aquella época, a partir de los distintos cambios tecnológicos que se generaron desde principios del siglo XX, así

²¹ Ibid. p.p.16-18, 21

como las guerras mundiales que ya se habían desatado anteriormente y que transformaron la percepción de la realidad en los seres humanos.

Terminada la II guerra Mundial, el teatro occidental se plantea la urgencia de renovar los lenguajes legítimos (estética y socialmente) del teatro. El momento histórico exigía a los creadores una respuesta adecuada a las nuevas realidades sociales, políticas y económicas. Los dramaturgos se plantean, en términos escénicos, esas demandas y se dividen en tres grupos que formulan respuestas bien distintas al nuevo entorno [...] En tercer lugar, debemos recordar la aparición de un teatro que incorpora el panorama trágico del destino humano en la nueva sociedad y hunde sus raíces formales en la tierra fértil y oscura de los lenguajes vanguardistas producidos entre las dos guerras mundiales.

[...] la enorme revolución que en el lenguaje teatral supuso la aparición de autores como Ionesco o Beckett, quienes expresaron de manera eficaz y legítima su percepción del entorno en que se desenvolvían. En efecto, la soledad de la persona, su aislamiento y su existencia en un espacio degradado y despersonalizado forman el lugar escénico adecuado para contener los cáusticos y absurdos diálogos de sus personajes. A través de ellos plasman todas las circunstancias que afectan al desarrollo de las personas en un entorno donde el anonimato y la pérdida de toda autenticidad conviven con la incapacidad, cada día más manifiesta, de los individuos para transformar o, al menos, influir en los cambios sociales de la sociedad implantada tras la II Guerra Mundial en los países occidentales como ya había señalado Adamov: “ He tenido siempre la impresión de una imposibilidad de comunicar, de un aislamiento, de un encerramiento. A lo que Beckett respondía: “Yo exploto la impotencia, la ignorancia”.

Si en los diálogos se encerraba toda esta circunstancia, los directores, actores y escenógrafos tenían que buscar también las formas adecuadas para enmarcar las palabras enunciadas en la escena.²²

Ante tales acontecimientos generados por la II Guerra Mundial, observamos la urgencia por parte de los dramaturgos que buscan, a través del teatro, enmarcar el contexto histórico-social de su época. Como señala A. Berenguer en su última cita, Arrabal propone la creación de un teatro nuevo por medio del cual buscará infiltrar las consecuencias y características de aquellos sucesos históricos que estigmatizaron a la humanidad.

²² Ángel Berenguer, Ob. Cit. pp.327-328.

El trabajo de Fernando Arrabal es vasto y polifacético, ya que su obra comprendió distintas vertientes, sin embargo, en éstas existe un elemento en común: las distintas personalidades y caracteres que sus personajes poseen, situación que permite apreciar en ellos una clara muestra de psicopatologías que rigen sus emociones y actitudes en una forma por demás nítida y perceptible para el público espectador que, en determinado momento, funge un papel especial dentro de este teatro innovador - como lo propone Artaud en su obra: *El Teatro de la Crueldad*- , ya que el auditorio no sólo va a recrearse con estas obras, sino que también va a encontrar empatía con lo que, de una forma dramatizada, está frente a él moviéndolo a reflexión, y con ello, a un posterior alivio y reconocimiento de él mismo y su entorno, como lo pudimos apreciar en el comentario de W. Werner en base a la función terapéutica del drama.

En lo que refiere al teatro de Arrabal y su función para con el público, tenemos:

Fernando Arrabal[...] Sus propuestas ampliaban las de Ionesco, Beckett o Genet en el sentido de las puestas en escena: su plástica, su sentido ceremonial, la marginalidad de sus infantiles héroes y su búsqueda del espectáculo total eran elementos frescos y nuevos que acabarían transformando la desnudez de los espectáculos anteriores y se irían, poco a poco, adentrando en los círculos del concepto renacido de lo barroco como signo de un deseo de intimidad rica y ensimismada, caótica y ordenada (como un ritual) trascendente y auténtica, capaz de recuperar los viejos valores del individuo libre y creador en una sociedad cada vez más alejada de los valores que constituyeron su propia esencia. Como ha señalado el mismo Michel Corvin:

Como un ejercicio de terapia personal, El teatro de Arrabal lo encamina hacia un lenguaje directo, no verbalizable, del cuerpo. Puede ser que se de cuenta, aunque un poco tarde, de lo que Artaud había soñado, tanto más que la imagen no pierde en absoluto lo esencial de su poder para dejar de ser virtual. En ese caso, se saldría del teatro-representación en el que la palabra -intermediaria- se interpone entre la escena física y el espectador para convertirse en teatro-acción, en el hapenning.²³

Como podemos apreciar, las propuestas que hace Fernando Arrabal respecto al teatro se muestran más extensas, en materia de la puesta en escena, respecto al trabajo

²³ Ángel Berenguer, Ob. Cit. p.p. 329-330

dramático de algunos de sus contemporáneos y que, como consecuencia de ello, va a generar en el espectador una participación más allá de la simple observación, es decir, en lo que M. Corvin denomina el teatro acción: el happening.

De igual forma, resulta interesante el apunte que Diana Taylor hace respecto los perfiles del nuevo teatro, en el cual se sitúa Fernando Arrabal:

Para Grotowski el teatro provee una confrontación mítica que desemboca en una transformación personal y colectiva ya que el teatro “no es una condición, sino un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se va haciendo transparente”. Para Brook, Beck y Malinael “espacio vacío” se convierte en el escenario de una confrontación vital entre individuos, un acto necesario, un “teatro vivo”. El nuevo teatro –un nuevo comienzo más que un nuevo teatro- representa lo que el director Harold Clurman considera un regreso a los orígenes del teatro.²⁴

Como pudimos advertir, el teatro puede ser, para algunos dramaturgos, como es el caso de Grotowski, un espacio en el cual podemos llegar a la confrontación de nosotros mismos en tanto que aquella parte oscura de nosotros va emergiendo a través del reflejo con lo expuesto en el escenario.

María González glosa, en cuanto al tema funcional del teatro de vanguardia, lo siguiente:

Un fenómeno como el Teatro del Absurdo no refleja desesperación o significa una vuelta a las oscuras fuerzas irracionales, sino que expone el sueño del hombre moderno por coincidir con el mundo en que vive. Intenta hacerle encarar la condición humana tal como es realmente, a fin de librarle de ilusiones que están condenadas a causarle constantes inconformismos y desengaños [...]
El teatro del absurdo forma parte del incesante esfuerzo de los verdaderos artistas de nuestro tiempo por derribar la pared muerta de la complacencia y el automatismo y establecer un conocimiento de la situación humana enfrentada con la realidad fundamental de su doble propósito y se presenta al público con una doble absurdidad.
Por un lado castiga satíricamente lo absurdo de las vidas vividas en la inconciencia de las realidades fundamentales. Este es el sentimiento de muerte y de

²⁴ Fernando Arrabal, Ob. Cit. p. 18.

*insensibilidad mecánica de las vidas semiinconscientes, el sentimiento de los “seres humanos segregando inhumanidad” [...] el teatro del Absurdo se sitúa en un nivel más profundo de absurdidad, el absurdo de la misma condición humana en un mundo donde la crisis de las creencias religiosas ha privado al hombre de certidumbres. Cuando es imposible aceptar por más tiempo escalas de valores simplistas y generalizadoras, o verdades reveladas, debe encararse la vida en su última e inflexible realidad.*²⁵

Retomando lo señalado en esta última cita, advertimos que el Teatro del Absurdo – *una de las vertientes dramáticas que también ha sido trabajada por Fernando Arrabal*– va más allá del simple entretenimiento; busca el enfrentamiento del hombre con su realidad tal como es: desencarnada y carente de valores para con ello despertar la conciencia en el público espectador que las observa, circunstancia que da la pauta para el desarrollo de esta tesis.

²⁵ Maria Victoria. Morales González. “Fernando Arrabal y su Teatro del Absurdo”, *Horizontes, Revista de la Universidad Católica de Puerto Rico*, Año. XIV, Número 27, Octubre de 1970, Ponce, Puerto Rico, pp. 8-10.

I-II EL SURGIMIENTO DEL PSICOANÁLISIS Y SU RELACIÓN CON EL ARTE.

Simultáneamente con los avances tecnológicos que surgen a principios del siglo XX, la inestabilidad social que dejaron la Primera y Segunda Guerras Mundiales y que transformaron la forma de pensar en los seres humanos; va a presentarse el surgimiento del Psicoanálisis – *cuyo precursor principal y fundador fue el Dr. Sigmund Freud*- situación que va a trocar la forma de percepción en la sociedad respecto a su entorno y los cambios que se fueron generando en ésta a través de la teoría freudiana.

Respecto a la aportación que hace Sigmund Freud en el área de estudio del inconsciente destaca lo siguiente:

La revolución freudiana es esa radical revisión de las teorías tradicionales de la naturaleza y la sociedad humanas, que se hace necesaria si se reconoce la represión como un hecho. En la nueva perspectiva freudiana, la esencia de la sociedad es la represión del individuo, y la esencia del individuo es la represión de sí mismo[...] La aportación freudiana fue el descubrimiento de lo significativo en un grupo de fenómenos considerados hasta entonces, por lo menos en los círculos científicos, insignificantes: primero, los síntomas “de locura” en el enajenado mental; segundo, los sueños; y tercero, los diversos fenómenos reunidos bajo el título de psicopatología de la vida cotidiana[...] Pero el deseo humano de la felicidad está en conflicto con el mundo entero. La realidad impone a los seres humanos la necesidad de renunciar a los placeres; la realidad frustra el deseo. El principio del placer está en conflicto con el principio de la realidad, y este conflicto es la causa de la represión. Bajo las condiciones de la represión la esencia de nuestro ser yace en el inconsciente, y sólo en el inconsciente reina el supremo principio del placer. Los sueños y los síntomas neuróticos muestran que las frustraciones de la realidad no pueden destruir los deseos que son la esencia de nuestro ser: el inconsciente es el elemento indómito e indestructible del alma humana. El mundo entero puede estar contra él, pero a pesar de ello el hombre sostiene el arraigado, apasionado esfuerzo por el logro positivo de la felicidad²⁶

La aportación del Dr. S. Freud, a más de ser un simple descubrimiento en la medicina, no sólo va a revolucionar el estudio sobre la conducta humana, sino que se

²⁶ Norman O. Brown. Ob. Cit. p. 17, 22-23.

ocupará en dar explicación sobre la problemática del inconsciente; el cual encierra a los sueños, las conductas psicopatológicas y los instintos que como individuos poseemos y mantenemos reprimidos ante la sociedad como resultado de la constante pugna entre el placer y la realidad; dejando de lado las formas ordinarias de la medicina que anteriormente se ocupaban exclusivamente del tratamiento de lo consciente, es decir, de los síntomas que se advertían a simple vista, para proclamar que el principio supremo del placer se albergaba en el inconsciente, pues es en éste en donde residen nuestros deseos, según Freud.

En cuanto al psicoanálisis y su relación con el campo del arte destaca lo siguiente:

Freud no se limita puramente a vincular el arte con lo inconsciente y lo infantil; lo distingue además de otras manifestaciones de lo inconsciente y lo infantil tales como los sueños y las neurosis. Distingue el arte de los sueños insistiendo en que el arte tiene una referencia social y un elemento de control consciente:

El sueño es un producto psíquico completamente asocial... permanece ininteligible para la persona misma y por ello carente de interés en absoluto para cualquier otro... El ingenio, por otra parte, es la función psíquica más social de todas las búsquedas de placer... Debe ceñirse por tanto a la condición de inteligibilidad; puede utilizar la deformación que es posible en el inconsciente por medio de la condensación y del desplazamiento, pero no hasta el punto de que la inteligencia de la tercera persona (público) no pueda descubrir el significado.

[...]En lo que toca a la indispensable tercera persona (un auditorio), Freud relaciona la exigencia de la inteligibilidad con la exigencia de comunicación. Su implicación es que el arte tiene la función de hacer público el contenido del inconsciente. En otro fragmento dice que la indispensable tercera persona debe sufrir las mismas represiones que el artista creador ha superado para encontrar un modo de expresar el inconsciente reprimido.²⁷

Como pudimos percatarnos en la cita anterior, el arte desempeña una importante labor en la sociedad en el terreno de la psique: sacar a la luz el contenido del inconsciente. Tomando en cuenta que el teatro es arte; el teatro de Fernando Arrabal cumple su función para con la sociedad, a través de los tópicos que presenta en el escenario, como una alternativa más para la comprensión del entorno, ya fuera del escenario, por parte del

²⁷ Ibid p.p. 78-79.

público. Al respecto, George E. Wellworth manifiesta: “puesto que el arte es en realidad la tarea del artista, debe consistir en apartar las envolturas artificiales y poner de manifiesto el verdadero núcleo de la realidad, que durante tanto tiempo ha permanecido oculto”.²⁸

El aspecto de la importancia del teatro y su ingerencia dentro de la sociedad ya era un tema anteriormente versado por Antonin Artaud, teórico destacado cuyos apuntes serían punto de ignición para la revolución que se iba a dar en el teatro de vanguardia, y que comentaba al respecto:

*[...] proyectamos un espectáculo donde tales medios de acción directa se utilicen en su totalidad. Un espectáculo que no tenga temor de extraviarse en esa exploración de la sensibilidad nerviosa[...] En ese espectáculo de la tentación, allí donde la vida puede perder todo y el espíritu, por el contrario, ganarlo todo, recuperará el teatro su auténtico significado[...] El primer espectáculo del teatro de la crueldad, insisto, denotará urgencias de las masas, infinitamente más imperativas y perturbadoras que las del individuo particular[...] El problema del teatro debe convocar la atención de todos, ya que el teatro, por su aspecto físico y porque requiere “expresión en el espacio” (que es la única expresión real), permite que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente, como exorcismos renovados.[...]El teatro fue convertido en una expresión fundamentalmente psicológica, alquimia intelectual de sentimientos. Y que la cúspide del arte en la cuestión dramática sea, en última instancia, una pretensión del silencio e inmovilidad no resulta más que la perversión en escena de la noción de concentración”*²⁹

Apreciamos entonces, en base a lo expuesto por Artaud, la importancia que el teatro ejerce dentro del campo social: representar las urgencias de la sociedad y, a través de ello, llegar a un alivio o, como el lo llama, “exorcismos renovados” en los que la sociedad espectadora encuentre una liberación de su espíritu.

Si bien es cierto que estamos trabajando la obra de Fernando Arrabal: *Fando y Lis* desde una perspectiva crítica partiendo del arte, no podemos dejar de lado la función que el teatro tiene dentro del área del psicoanálisis. Lo anterior podemos verlo reflejado, en

²⁸ George E. Wellworth, *Teatro de protesta y paradoja*, Alianza Editorial, Madrid, 1974. p. 31.

²⁹ Antonin Artaud. *El teatro y su doble*, Traducción de José R. Lieutier, Tomo, México, 2002. p.p 86-87, 104.

términos prácticos de la terapia psicoanalítica, como funciona en forma directa con algunos pacientes sometidos a la dinámica terapéutica denominada psicodrama. Esto nos permite, en nuestro rol de espectadores, y no de pacientes sometidos al psicodrama, apreciar, aunque de manera indirecta, la función importante del teatro, en el aspecto de “cura colectiva” a través de la expectación de obras; aspecto que facilitará en nosotros la identificación de nuestros malestares latentes como lo pueden ser las psicopatologías.

En cuanto al psicodrama y su función, Wolf Werner apunta:

La técnica llamada psicodrama, en la que el enfermo actúa sus problemas en un escenario, utiliza el efecto catártico de liberarse de las experiencias pasadas, según J. L. Moreno, creador y fundador del método psicodramático, las situaciones psicodramáticas pueden actuarse en cualquier parte[...] Uno de los fines de este tratamiento es despertar la espontaneidad del paciente. Por ello, la audición se celebra a puerta cerrada: El auditorio está formado por terapeutas actores y por enfermos con trastornos similares. El sujeto es así estimulado no sólo a descargar sus conflictos emocionales, sino a aclararlos a sí mismo y al auditorio; y así los espectadores enfermos observan cómo otros han solucionado, o dejado de solucionar, sus problemas: El terapeuta, tomando el papel de director, interpreta el comportamiento del enfermo, sus fantasías y alucinaciones. Cuando un enfermo no responde, el terapeuta deberá improvisar situaciones de choque; por ejemplo, sugiriendo (ayudado por la iluminación) al enfermo que se encuentra en el infierno, como se hizo con un negro catatónico quien, por este choque, volvió de su estupor y habló. Algunas veces, el paciente psicótico, en sus momentos de lucidez, es vuelto intencionalmente a su anterior mundo psicótico, reviviendo sus experiencias. De este modo el paciente puede ver el lado psicótico y la realidad de la vida, ajustándose a esta última. Como en el psicoanálisis, el tratamiento psicodramático debe tomar en cuenta la resistencia del paciente; ésta es gradualmente vencida encerrándolo dentro de la trama dramática o provocando sus protestas[...] El significado terapéutico del psicodrama ha sido demostrado en algunos hospitales como el de Santa Isabel, en Washington.³⁰

³⁰ Wolf Werner, *Introducción a la psicopatología*, Trad.. Federico Pascual del roncal, FCE, México 1995, p.p. 278-280

Al igual que los pacientes reciben el tratamiento arriba señalado, en el que forman parte activa de la terapia, nosotros podemos liberarnos a través de la espontaneidad de las situaciones observadas en el escenario, pero, sobre todo, nuestra parte activa estará enfocada a la tarea reflexiva que desempeñemos a través de nuestra estancia en el foro teatral.

Respecto al teatro moderno y la crueldad insertada en él, George Wellwarth señala lo siguiente:

La crueldad en el teatro no significa, como Artaud puntualizó expresamente, mero sadismo: es la crueldad impersonal, incorpórea – y, por tanto, implacable-, a que están sujetos todos los hombres [...] Hasta cierto punto dicha crueldad se ve en forma de rencor entre los seres humanos. Pero tales escenas deben ser representadas de manera que el espectador se sienta inclinado más a purificar sus propias emociones que a imitar lo que ve. Al mismo tiempo el espectador debe tomar conciencia de la violencia latente en su interior y de la omnipotencia de las fuerzas exteriores: cada representación teatral tiene que reducir a escombros los cimientos de la existencia del espectador [...] La consecuencia lógica de todo esto es que el teatro tiene que ser espontáneo: Puesto que el teatro es para Artaud esencialmente un ritual primitivo, arrastra a los espectadores dentro del vértice emocional generado por los actores.³¹

En las dos últimas citas apreciamos, de manera clara, la función que se busca a través del teatro moderno y los tópicos manejados en éste para con el espectador: el reflejo en situaciones que aprecia en el escenario, así como la conciencia de la violencia latente en su interior, y la purificación de sus pasiones por medio de la catarsis.

Si bien es cierto que la obra de Fernando Arrabal maneja distintas vertientes, nosotros nos enfocaremos al elemento común y distintivo de todo su teatro: los caracteres de sus personajes, situación que va a permitirnos identificar las psicopatologías ostentadas por ellos y reflejadas en su proceder.

³¹ Ibídem p. 35

En el trabajo dramaturgo de Fernando Arrabal podemos encontrar aspectos relativos a los sueños (*otra forma del inconsciente*), ya que es parte de su artificio como escritor, sin embargo, lo que nos ocupa en esta tesis es el aspecto de las conductas psicopatológicas antes mencionadas y reflejadas claramente en los personajes de la obra *Fando y Lis*, de Fernando Arrabal, aspecto que trabajaremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO II. CODEPENDENCIA, SADISMO Y MASOQUISMO, DEFINICIÓN DE ESTAS PSICOPATOLOGÍAS.

Si bien hemos manifestado a lo largo de la introducción el tema a desarrollar en el presente trabajo como lo son las psicopatologías: Codependencia, Sadismo y Masoquismo en los personajes de la obra: *Fando y Lis*; antes debemos comprender el significado de tales conceptos a tratar, y de los cuales expondremos su significado respaldándonos en las ponencias de expertos en el tema, para afirmarnos en éstas, y poder ubicar dichos comportamientos en los personajes de nuestra obra en cuestión.

II-I ¿QUÉ ES LA CODEPENDENCIA?

La siguiente información es expuesta por la Psicóloga Ma. Del Carmen Menéndez

Salazar:

Con el correr del tiempo, el concepto de co-dependencia se fue desarrollando y ampliando hasta abarcar una forma particular de vínculo afectivo entre una persona y otra que renuncia a sí misma para involucrarse totalmente en la problemática de la otra.

En este contexto de relaciones psicopatológicas, introduzco aquí algunas definiciones del concepto de codependencia:

“un estado emocional, psicológico y conductual que se desarrolla como resultado de que un individuo haya estado expuesto prolongadamente a, y haya practicado, una serie de reglas opresivas, reglas que previenen la abierta expresión de sentimientos al igual que la discusión abierta de problemas personales e interpersonales” (Robert Suby)

“aquel comportamiento desprovisto de autodefensa y que se caracteriza por la incapacidad de poder iniciar o conducir por un camino independiente una relación sentimental” (Ernie Larsen)

“aquella (persona) que ha permitido que la conducta de otra persona le afecte, y que está obsesionada con controlar la conducta de esa persona” (Melody Beattie)

Lo que vemos común a estas definiciones [...] es que en todas se alude a una persona que se ocupa de otra en una relación patológica ajena a la vida

*independiente de las personas, cayendo en una dependencia total de esa conducta patológica y dominante. La otra persona puede ser un niño o un adulto, un familiar o algún amigo íntimo; puede ser alcohólica, farmacodependiente, mental o físicamente enferma. Ese otro puede ser inclusive una persona considerada normal, ya que el énfasis se pone en la obsesión de la persona por controlar, es decir, en la dedicación y la gran energía que pone tratando de forzar que las cosas sucedan. El codependiente controla portando el amor como estandarte y considera que lo que hace lo hace por ayudar, convencido que él está bien y el otro está mal. En una relación de codependencia, el codependiente está convencido de que puede hacerse cargo de la cura del otro, de cuidarlo, aunque él mismo se convierte en víctima.*³²

En el mismo tenor, respecto al término Codependencia, Robert Burney expone:

*La Codependencia se caracteriza por la dependencia en fuentes externas para conseguir valor propio y autodefinición. Esta dependencia hacia lo externo, combinada con heridas emocionales no sanadas de la niñez, que se reactivan cuando se aprieta algún "botón" emocional, provocan que el Codependiente viva la vida en reacción, entregando el poder de su autoestima a fuentes externas.*³³

Después de conocer el significado del término Codependencia, es necesario exponer de igual forma el significado de la palabra Sadomasoquismo, que de hecho es una palabra compuesta por 2 psicopatologías a saber: Sadismo y Masoquismo; términos necesarios a desglosar de manera individual, para lograr comprender su connotación, en base al enfoque de especialistas en el tema.

La expresión Sadomasoquismo significa: “Tendencia hacia el sadismo y hacia el masoquismo. Existen simultáneamente actitudes sumisas y agresivas en las relaciones sociales y sexuales con los demás, por lo general con la presencia de un grado considerable de destructividad”.³⁴

³² [carmenmhttp://mundogestalt.com/cgi-bin/index.cgi?action=printtopic&id=179&curcatname=Centro%20Gestalt%20de%20M%C3%A9xico&img=cgm](http://mundogestalt.com/cgi-bin/index.cgi?action=printtopic&id=179&curcatname=Centro%20Gestalt%20de%20M%C3%A9xico&img=cgm)

³³ <http://www.reskarendaya.com>, trad. Claudia Cuesta.

³⁴ Gerhard Adhlerd, *Diccionario de ciencias de la conducta*, trad. Mario Sandoval Pineda, edit. Trillas, México, 1982, p. 294.

Como pudimos enterarnos en la anterior cita, el término Sadomasoquismo se compone de una actividad reciproca entre las psicopatologías denominadas: Sadismo y Masoquismo; psicopatologías que en forma conjunta lo originan y de las cuales tenemos la información correspondiente.

II-II ¿QUÉ ES EL SADISMO?

***Sadismo:** La palabra “sadismo” deriva del Marqués de Sade (1740-1814), quien acostumbraba a atar, encadenar y azotar a sus amantes. El sadismo es la tendencia a obtener placer del acto de infligir dolor a otra persona. Las dos clases básicas son el sadismo sexual y los rasgos sádicos de la personalidad. El sadismo sexual es la tendencia a excitarse sexualmente con la humillación o sufrimiento del copartícipe sexual, en tanto que los rasgos sádicos de la personalidad son inclinaciones tales como la de perseguir o maltratar a otra persona.*³⁵

***Sadismo:** 1) una variante de la conducta sexual-Sexualidad. 2) En sentido lato una forma de voluntad extrema de dañar a otros. “La voluntad de poder descubre en su crueldad la última posibilidad de acción, cuando no puede demostrar su superioridad por otros caminos”.*³⁶

Las anteriores definiciones, extraídas de diccionarios de psicología muestran la definición de Sadismo, sin embargo, Erich Fromm ofrece una exposición más detallada de lo que es el Sadismo, además de señalar las distintas fases de éste y sus características:

[...] pueden hallarse, con mucha regularidad, además [...] de las tendencias masoquistas, otras completamente opuestas de carácter sádico, que varían en el grado de su fuerza y son más o menos conscientes, pero que nunca faltan del todo [...] La primera se dirige al sometimiento de los otros, al ejercicio de una forma tan ilimitada de poder que reduzca a los sometidos al papel de meros instrumentos, “maleable arcilla en las manos del alfarero” [...] El tercer tipo de tendencia sádica lo constituye el deseo de hacer sufrir a los demás o el de verlos sufrir. Tal sufrimiento puede ser físico, pero más frecuentemente se trata de dolor psíquico. Su objeto es el de castigar de una manera activa, de humillar, de colocar a los otros en situaciones incómodas o depresivas, de hacerles pasar vergüenza.

³⁵ Frank J. Bruno, *Diccionario de términos psicológicos fundamentales*, ediciones Paidós, Barcelona, 1988, p. 236.

³⁶ Friedrisch Dorsch, *Diccionario de psicología*, Edit. Herder, Barcelona, 1994, p. 715.

Todas las distintas formas de sadismo que nos es dado observar pueden ser reducidas a un impulso fundamental único, a saber, el de lograr el dominio completo sobre otra persona, el de hacer de ésta un objeto pasivo de la voluntad propia, de constituirse en su dueño absoluto, su Dios; de hacer de ella todo lo que se quiera. Humillar y esclavizar no son más que medios dirigidos a ese fin, y el medio más radical es el de infligir dolor, el de obligar a los demás a sufrir, sin darles la posibilidad de defenderse. El placer de ejercer el más completo dominio sobre otro individuo (u otros objetos animados) constituye la esencia misma del impulso sádico.³⁷

Como pudimos apreciar en las anteriores definiciones, el Sadismo se fundamenta en infligir dolor y sometimiento, tanto en el aspecto físico como emocional, pero, sobre todo, el placer que se obtiene a través de éste – un placer deformado- recae en el dominio pleno sobre otra persona u objeto con vida.

II-III ¿QUÉ ES EL MASOQUISMO?

Hemos alcanzado ya a comprender los conceptos de Codependencia y Sadismo, sin embargo, para que el Sadismo pueda efectuarse necesita de su parte complementaria: el Masoquismo; significado a exponer a continuación en base a las distintas aportaciones de expertos en el tema.

Masoquismo. Debe su nombre al escritor austriaco L. Sacher-Masoch; escogido por R. Krafft Ebing para definir una forma de perversión sexual en la que el goce sólo puede obtenerse sufriendo dolor físico y/o servidumbre o humillación [...] Bajo el término de masoquismo moral, S Freud describe, por otra parte, diversas formas de ataques contra sí mismo (culpabilidad, neurosis de fracaso, reacción terapéutica negativa) como otras tantas expresiones del masoquismo primario. Sin embargo, no es seguro que puedan considerarse como dependiendo de un mismo mecanismo la búsqueda del placer erótico en el dolor, la esclavitud del hombre por una mujer

³⁷Erich From, *El miedo a la libertad*, traducción de Gino Germani, colección: Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Artemisa, México, 1985. p.p. 168, 181-182

*dominadora, la sumisión femenina al hombre, la culpabilidad y la agresión vuelta contra uno mismo.*³⁸

Por otra parte, el *Diccionario de términos psicológicos fundamentales* desprende la siguiente definición de Masoquismo:

*El masoquismo es la tendencia a obtener placer a partir del dolor. Las dos clases básicas del masoquismo son sexual y los rasgos masoquistas de la personalidad. El masoquismo sexual es la tendencia a experimentar excitación sexual provocada por el propio sufrimiento; los rasgos masoquistas de la personalidad son inclinaciones tales como el deseo de fallar en una tarea o la necesidad de sufrir inconvenientes o tropiezos.*³⁹

Por su parte, Erich Fromm expone:

*Las distintas formas asumidas por los impulsos masoquistas tienen un solo objetivo: librarse del yo individual, perderse; dicho con otras palabras: librarse de la pesada carga de la libertad. Este fin aparece claramente en aquellos impulsos masoquistas por medio de los cuales el individuo trata de someterse a una persona o a un poder que supone poseedor de fuerzas abrumador [...] La irracionalidad del masoquismo, como la de todas las otras manifestaciones neuróticas, consiste en la completa futilidad de los medios adoptados para salvar una situación insoportable.*⁴⁰

Con un análisis de lo que caracteriza al masoquista, así como su concepto del masoquismo, Josef Rattner señala:

[...] el masoquista “ama” a quien le tortura y su propio orgasmo está ligado a un sufrimiento mayor o menor proporcionado por otro. Desde el punto de vista moral, se trata aquí de hombres íntimamente dependientes, que han renunciado a ser ellos mismos. Cuando el amor degenera en una relación de dependencia, donde uno se siente únicamente “objeto” del otro y renuncia a su libertad personal, hay siempre un componente masoquista en juego [...]

[...] La necesidad de apoyo del masoquista se deriva de su falta de aprecio de sí mismo y de su sentimiento aniquilador de su propia carencia de valores. El que no cree en sí mismo, quisiera apoyarse en otro más fuerte, para enfrentarse con su

³⁸ Roland Doron, *Diccionario Akal de Psicología*, trad. Berradette Juliette Fabregoul, Edic. Akal, Madrid, 1988, p.353.

³⁹ Frank J. Bruno, Ob. Cit. p. 166.

⁴⁰ Erich Fromm, Ob. Cit. pp. 176 y 178.

ayuda con los peligros de la vida [...] Con toda seguridad juega aquí un gran papel la identificación. El masoquista se identifica con su torturador, participa en la apoteosis del poder que aquél descarga sobre él. También se revela una cierta codicia secreta de superioridad en el hecho de que el masoquista ordena a su torturador que lo muerda, le pegue, le azote, etc.[...]

*En el fondo del masoquismo hay un fracaso de la autorrealización. El masoquismo, como toda perversión, es expresión también de la desesperanza y la desesperación, que renuncia a lo más humano en el hombre: al orgullo y al propio sentimiento de la propia dignidad: En toda estructura masoquista de carácter el acontecer patológico transcurre en el ámbito de la vivencia del propio valor. De la carencia de valor al sentimiento de culpabilidad, que rara vez falta en el masoquista, no hay más que un paso. De esta culpabilidad mana la angustia, que a su vez frena toda energía vital, con la cual se vuelve el masoquista cada vez más inactivo, desamparado y culpable [...]*⁴¹

Como podemos advertir, la codependencia es esa forma malsana y carente de aceptación de la individualidad y responsabilidad de vida con uno mismo; pero ello no es todo, la codependencia es renunciar a nuestra libertad que como seres humanos poseemos para estar subordinados a otro ser en el que depositamos la responsabilidad de nuestras vidas.

El Sadomasoquismo es esa forma de relación compuesta por dos partes: Sadismo y Masoquismo, en las cuales, existe una dependencia recíproca. Por lo tanto, el Sadomasoquismo se convierte en una forma de codependencia en la cual no solo una parte depende de la otra sino que, además, la violencia, tanto de carácter sexual como emocional, se hace ostensible en este tipo de psicopatología; siendo ésta la característica principal del Sadomasoquismo.

Si bien es cierto que en el Sadomasoquismo existen dos partes, ambas se diferenciarán de acuerdo al papel que desarrollan dentro de la conformación de dicha

⁴¹ Josef Rattner, *Psicopatología de la vida amorosa*, traducción Armando Suárez, Siglo XXI, México, 1984, p.p. 95-96.

psicopatología; la diferencia entre ellas será, pues, en base a su desempeño: una parte será activa y la otra pasiva.

Conforme al papel que desempeñan, y que va a diferenciar a la una de la otra, E.

Fromm señala:

En la unión simbiótica psíquica, los dos cuerpos son independientes, pero psicológicamente existe el mismo tipo de relación.

La forma pasiva de la unión simbiótica es la sumisión, o, para usar el término técnico, el masoquismo. La persona masoquista escapa del intolerable sentimiento de aislamiento y separatidad convirtiéndose en una parte de otra persona que la dirige, la guía, la protege, que es su vida y el aire que respira, por así decirlo. Se exagera el poder de aquel al que uno se somete, se trate de una persona o de un dios; él es todo, yo soy nada, salvo en la medida en que formo parte de él. Como tal comparto su grandeza, su poder, su seguridad [...]

En un contexto religioso, el objeto de la adoración recibe el nombre de ídolo; en el contexto secular de la relación amorosa masoquista, el mecanismo esencial, de idolatría, es el mismo. La relación masoquista puede estar mezclada con el deseo físico, sexual, en tal caso, trátase de una sumisión de la que no sólo participa la mente, sino también todo el cuerpo. Puede ser una sumisión masoquista ante el destino, la enfermedad, la música, el estado orgiástico [...] en todos los casos la persona renuncia a su integridad, se convierte en un instrumento de alguien o algo exterior a él [...]

La forma activa de la fusión simbiótica es la dominación, o, para utilizar el término correspondiente a masoquismo, el sadismo. La persona sádica quiere escapar de su soledad y de su sensación de estar aprisionada haciendo de otro individuo una parte de si misma. Se siente acrecentada y realizada incorporando a otra persona, que la adora.

*La persona sádica es tan dependiente de la sumisa como ésta de aquélla; ninguna de las dos puede vivir sin la otra. La diferencia solo radica en que la persona sádica domina, explota, lastima y humilla, y la masoquista es dominada, explotada, lastimada y humillada. En un sentido realista, la diferencia es considerable; en un sentido emocional profundo, la diferencia no es mayor que lo que ambas tienen en común: la fusión sin integridad [...]*⁴²

Al existir una forma activa y una pasiva en el Sadomasoquismo, además de la diferencia que existe entre ellas como puntea E. Fromm, queda claro que existe una dependencia; por lo cual esta Psicopatología, aunque en forma más cruel, queda

⁴² Erich Fromm, *El arte de amar*, Traducción de Noemí Rosenblat, Paidós, México, 1992, p.p. 28-29.

perfectamente insertada dentro de lo que es la Codependencia; ya que si bien es cierto que existe una diferencia en la actitud desempeñada de las partes – una castiga y la otra es castigada-, no podemos decir lo mismo en el aspecto emocional, plano en el que ambas partes se encuentran en equidad. Con lo anteriormente señalado, podemos ubicar perfectamente a las psicopatologías: Sadomasoquismo y Codependencia yuxtapuestos en la relación que llevan los personajes de nuestra obra a tratar y que exponemos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III. CODEPENDENCIA Y SADOMASOQUISMO EN LOS PERSONAJES DE LA OBRA *FANDO Y LIS*, DE FERNANDO ARRABAL.

Después de haber comprendido el significado y características de las psicopatologías a tratar, identificaremos ahora las escenas dramáticas en las que los personajes de Arrabal presenten rasgos de Codependencia y Sadomasoquismo para, subsecuentemente, citar los puntos de vista de estudiosos versados en el tema y con ello respaldarnos para obtener una mejor identificación de comportamientos codependientes y sadomasoquistas por parte de los personajes de la obra *Fando y Lis*.

Respecto a la estructura y tópicos de la obra *Fando y Lis*, Polo de Bernabé comenta, haciendo énfasis en el sadomasoquismo como una característica del trabajo dramático de Arrabal, lo siguiente:

Aunque Fando y Lis se estrenó con posterioridad a Los dos verdugos, pertenece a la misma visión seminal. Aquí el triángulo está constituido por la mujer-niña parálitica, por el titiritero cuyo amor por Lis ofrece la ambigüedad (sadismo-masoquismo) característica del teatro de Arrabal, y por la sociedad representada aquí por los tres hombres bajo el paraguas, elemento externo que multiplica las posibilidades de interacción de los dos órdenes. La escena primera tiene como doble realidad para el espectador (parte integral de la experiencia teatral) el “pathos”⁴³ de un amor imposible debido a la parálisis de Lis que altera la “normalidad” de la situación erótica y crea una intensa dependencia afectiva; y la noción del viaje sugerido por el cochecito de niño que proyecta la acción de la obra hacia futuro. Sobre este fondo de realidad Arrabal establece una serie de variaciones sobre ciertos leitmotivs⁴⁴ que estructuran la acción no como una continuidad lógica sino como una serie de secuencias contiguas propias del lenguaje poético. Así la obra comienza con dos temas dominantes, la muerte y el amor [...]⁴⁵

⁴³ El término Phathos, según H. Beristáin en su obra ya citada, es: “[...] un estado afectivo más intenso. Es la pasión o fuerza patética que sacude al espectador [...] la conmoción que hace llorar u horrorizarse [...]” p. 201

⁴⁴ Beristáin define leitmotiv, en la obra a la que hemos recurrido, como “La repetición de un motivo”, y por éste último señala que es “una idea o tema común” p. 350, tenemos entonces que dichos términos son temas recurrentes o característicos en un autor

⁴⁵ José M. Polo De Bernabé. Ob. Cit. p. 463.

En la última cita pudimos apreciar la temática desplegada en nuestra obra a tratar; así como un argumento que define las vertientes insertadas en ella, sin embargo, comenzaremos a enfocarnos, partiendo de los señalamientos hechos por parte Polo de Bernabé referentes al sadomasoquismo y la dependencia de nuestro personaje femenino: Lis, para con ello entrar al desarrollo de nuestro tema.

Previamente a la inserción de nuestra primera escena y su posterior análisis, creemos necesario describir los señalamientos que se hacen al principio del cuadro primero y tener así un referente de la condición física que posee nuestra protagonista para, con ello, entender y vislumbrar mejor esta parte substancial en el desarrollo de la trama: la necesidad física y emocional de nuestro personaje femenino para con el otro protagonista: Fando, personaje masculino, lo que ha de conducir a la obra a una relación simbiótica de Codependencia y Sadomasoquismo.

PERSONAJES:

Lis: la mujer del carrito.

Fando: el hombre que la lleva a Tar.

Los tres hombres del paraguas: Namur, Mitaro y Toso

CUADRO PRIMERO

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 maciza y con 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 parálitica de las dos piernas.*⁴⁶

⁴⁶ * Los párrafos remarcados con negritas corresponden a las indicaciones que el dramaturgo hace a los actores para su desempeño histriónico, así como la escenografía y artefactos que hay dentro de ésta para un mejor desarrollo de la obra.

FANDO (*conmovido*)
¡Qué lista eres, Lis!

Lis
Pero no me sirve de nada, siempre me haces sufrir.

FANDO
No, Lis. Yo no te hago sufrir, todo lo contrario.

LIS
Sí, acuérdate de como me pegas en cuanto puedes.

FANDO (*avergonzado*)
Es verdad. No lo volveré a hacer, ya verás como no.

Lis
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.

Fando (*tiernísimo*)
Te hago llorar y a lo mejor cuando estabas en el mes. No, Lis, no lo volveré a hacer. Me compraré una barca cuando hayamos llegado a Tar y te llevaré a ver un río. ¿Quieres, Lis?

Lis
Sí, Fando.

FANDO
Y tendré todos tus dolores, Lis, para que veas que no te quiero hacer sufrir.

Lis
¡Qué bueno eres!

FANDO
¿Quieres que te cuente cuentos bonitos, como el del hombre que llevaba a una mujer paralítica, camino de Tar, en un carrito?

LIS
Primero pásame.

FANDO
Sí, Lis
Mira, Lis, que bonito está el campo y la carretera.

LIS
Sí, ¡cuánto me gusta!

FANDO

Mira las piedras.

LIS

Sí, Fando, ¡qué piedras tan bonitas!

FANDO

Mira las flores.

LIS

No hay flores, Fando.

Fando (*violento*)

Da lo mismo, tú mira las flores.

Lis

Te digo que no hay flores.

Lis habla ahora en un tono muy humilde. Fando, por el contrario, se vuelve más autoritario y violento por momentos.

Fando (*gritando*)

Te he dicho que mires las flores. ¿O es que no me entiendes?

LIS

Sí, Fando, perdóname.

¡Cuánto siento ser parálitica!

FANDO

Está bien que seas parálitica; así soy yo el que te pasea

Fando se cansa de llevar en brazos a Lis, al tiempo que se vuelve cada vez más violento.

LIS (*muy dulcemente, temiendo disgustar a Fando*)

¡Qué bonito está el campo, con sus flores y con sus arbolitos!

FANDO (*irritado*)

¿Dónde ves tú los arbolitos?

LIS (*dulcemente*)

Eso se dice: el campo con sus arbolitos.

FANDO

Pesas demasiado

Fando, sin ningún cuidado, deja caer al suelo a Lis.

LIS (gritos de dolor. Inmediatamente suave, como temiendo disgustar a Fando)
¡Ay, Fando! ¡Qué daño me has hecho!⁴⁷

En las anteriores escenas podemos percibir varios cuadros matizados de comportamientos codependientes, masoquistas y sádicos; sin embargo, veamos los puntos de vista de personas especialistas respecto a los comportamientos del sádico y del masoquista para con ello poder ubicar dichas conductas en las escenas anteriores.

Rattner Josef comenta, respecto a la sumisión de la mujer ante el hombre, (*en este caso Lis ante Fando*), lo siguiente:

*Es el rasgo del desprecio o desvaloración de la pareja amorosa, a la que consideramos como esencia del placer sádico. El verdadero amor existe sólo entre dos sujetos, entre dos personalidades libres, que se encuentran en una simpatía y cariño libres. El sádico, a consecuencia de su prehistoria psíquica y sexual, no cree en tales encuentros. A él le asedia una relación sexual en la que es dueño y señor del otro. El otro tiene que ser objeto de sus deseos y caprichos. Tiene que convertirse en su esclavo y súbdito. (Tiene que transformarse en un pedazo de carne, temblorosa de angustia ante la grandeza y el poderío desplegado por el sádico) Cuanto más inerte y sin voluntad se muestre el “objeto”, tanto más triunfante se siente el sádico, que quisiera realizar en el amor su idea fija de la “ semejanza con Dios”. Para este fin utiliza todos los instrumentos posibles, manipulaciones, seducciones, violaciones: se trata de consumir placer sin tener que darse uno mismo. Las relaciones entre el hombre y la mujer constituyen un antiquísimo campo de batalla del negativismo sádico. La posición de la mujer en la sociedad patriarcal le puso por anticipado la actitud del sometimiento[...] El prejuicio de la inferioridad natural de la mujer y de la superioridad del varón tuvo efectos catastróficos, alimentando como lo estuvo por antiquísimas tradiciones, por Homero, la Biblia, los padres de la iglesia y toda la piadosa Edad Media. De ahí el loco exceso de las quemaduras de brujas de las que fueron víctimas millones de mujeres [...] El sádico no está muy lejos de aquellos verdugos que intentaban arrancar con instrumentos de tortura “su secreto” a inocentes mujeres [...]*⁴⁸

⁴⁷ Fernando Arrabal, *Fando y Lis, Guernica, La bicicleta del condenado*, Alianza, Madrid, 1986. p.p.39-41. En lo posterior, sólo pondremos el nombre de la obra y el número de páginas de las cuales tomamos las escenas.

⁴⁸ Josef Rattner, *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*, Trad. Armando Suárez, Siglo XXI, México, 1984. p.p. 87,91-92

El anterior punto de vista podemos verlo reflejado en la escena en la que Lis se somete a Fando, por temor a enfadarlo, aceptando ver un paisaje inexistente. Por otra parte, Fando, en su papel de sádico, somete a través de la ira y la fuerza verbal a Lis; lo que se traduce en un lenguaje ordinario como la ley del más fuerte, recordemos la dependencia física que ostenta Lis (*parálisis en sus piernas*), circunstancia que la hace depender de su verdugo.

Tocante a las características del masoquismo y sadismo tenemos:

Otras veces todo lo que se desea en la perversión masoquista, es sentirse moralmente débil, ser tratado como un chuiquillo o ser reprendido o humillado en distintas formas. En la perversión sádica hallamos, en cambio, la satisfacción derivante del acto de infligir tales sufrimientos: Castigar físicamente a otras personas, atarlas con cuerdas o cadenas, humillarlas por la acción o palabra [...] También subrayó (Freud) el hecho de que los impulsos sádicos y masoquistas se hallaran siempre juntos, a pesar de su aparente contradicción.⁴⁹

Haciendo un paralelismo, en cuanto a contexto con la cita anterior, tenemos que Lis, en tanto que acepta los maltratos por parte de Fando, tal vez no tenga la necesidad de sentirse sometida - hablando en términos masoquistas- sin embargo, la humillación es aceptada de forma involuntaria debido a la restricción física –motivo por el cual permanecen juntos- que ésta posee, aspecto que dirige a la relación a una dinámica sadomasoquista.

El sometimiento físico que forja Fando sobre Lis es claro -a través de una cuerda- pues recordemos que ella misma dice: “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.” infligiendo con ello castigo y dolor, tanto en el

⁴⁹ Erich Fromm, *El miedo a la libertad*, traducción de Gino Germani, colección: Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Artemisa, México, 1985.p.p. 172-173

plano físico como en el psicológico, característica clara del sádico, situación que lo va a colocar en la posición de máxima autoridad ante aquella que es más débil y depende de él.

Respecto a la relación del agresor con el agredido, Miguel Acosta Lorente señala:

La agresión a la mujer pretende el control y su sumisión, llegar a la “cosificación” de la mujer para así poder hacer y deshacer sin consideración alguna hacia ella. Dicho objetivo se puede alcanzar no sólo mediante el uso de la fuerza física, sino que la agresión psicológica puede ser tan efectiva o más que un golpe o una paliza [...] En la mayoría de los casos existe una DEPENDENCIA entre el agresor y la víctima; dependencia que tiene un origen y unas motivaciones totalmente distintas. En el caso del agresor, la conducta violenta, tanto en el terreno físico como en el psíquico, va causando un deterioro psicológico en la mujer que desde el punto de vista conductual se manifiesta en una auténtica sumisión a los deseos y órdenes del agresor. De este modo el agresor siente reforzada su actitud y conducta debido a que “funciona” en cuanto a sus pretensiones, desde las más materiales y relacionadas con tareas domésticas, hasta las más trascendentes en cuanto al papel y funciones que debe desempeñar la mujer en la sociedad, especialmente la suya. Así el agresor llega a tener un control y dominio de la mujer que hace que cada vez sea más inflexible ante cualquier contradicción que le exponga, por lo cual la violencia continúa su ciclo de intensidad creciente, y la mujer llega a convertirse para él en una posesión más.⁵⁰

La escena donde podemos ver reflejadas las conductas expuestas en la cita anterior, la ubicamos cuando Lis se muestra débil y solicitando perdón a Fando; así como la muestra de su pena por ser parálitica. Estos factores nos permiten apreciar una dependencia por parte del personaje femenino que, a más de ser dependencia física, también va llegar al plano de la dependencia emocional.

En el otro rol, el de sádico, se sitúa Fando; quien, a base de maltratos, ha logrado arrancar de la boca de Lis la aceptación de la existencia de unas flores inexistentes, mostrando así su total poderío sobre ella; además de tirarla sin ninguna consideración cual si fuese un objeto para subsiguientemente hacerle notar la dependencia que ésta tiene para con él al mencionar: “Está bien que seas parálitica; así soy yo el que te pasea”.

⁵⁰ WWW.fundaciónmujeres.es/micurso/compara/lorente.htm.

Con la anterior sentencia emitida por el personaje masculino, notamos como éste logra colocar a Lis en una condición de pleno sometimiento y necesidad de él.

Las características anteriores se encuentran remarcadas en una persona que siente placer por el daño que inflige a sus víctimas; es decir, son aquellos placeres deformados en investidos en el sádico como bien pudimos percatarnos anteriormente en las definiciones expuestas al principio de éste capítulo.

Transitemos a escenas posteriores en las cuales logremos apreciar cuadros diversos en los que consigamos percibir los distintos cambios, en cuanto a conducta se refiere, por parte de nuestros personajes en cuestión, ya que, si bien podemos advertir no todo el proceder por parte de Fando para con Lis es violencia corporal, ambos protagonistas siguen mostrando actitudes de Sadismo y Masoquismo ya que, como bien sabemos, no solo la violencia física es característica en una relación de Sadomasoquismo y Codependencia; sino que, en ambas psicopatologías, se trasciende al plano de la violencia psicológica; terreno en el cual se graban estragos de peso relevante en la personalidad de las personas.

FANDO
Aún te quejarás

LIS (*a punto de llorar*)
No, no me quejo. Muchas gracias, Fando.
Pero yo quisiera que me llevaras a recorrer el campo y las flores tan bonitas.

Fando, visiblemente disgustado, coge a Lis por una pierna y la arrastra por el escenario

FANDO
¿Qué, ya ves las flores? ¿Qué quieres más? ¿Eh? ¡Di! ¿Ya has visto bastante?

Lis solloza, procurando que Fando no la oiga. Sin duda sufre mucho.

LIS
Sí...Sí...Gracias..., Fando.

FANDO

¿O quieres que te lleve hasta el carrito?

LIS

Sí...Si no te molesta.

Fando arrastra por una mano a Lis, hasta dejarla junto al carrito.

FANDO (*visiblemente disgustado*)

Todo te lo tengo que hacer yo y encima lloras.

LIS

Perdóname, Fando.

Solloza

FANDO

El día menos pensado me iré y te dejaré y me iré muy lejos de ti.

LIS (*llora*)

No, Fando, no me abandones. Sólo te tengo a ti.

FANDO

No haces nada más que molestarme.

Gritando

Y no llores.

LIS (*se esfuerza por no llorar*)

No lloro.

FANDO

Que no llores te digo. Si lloras me iré ahora mismo.

Lis, aunque trata de impedirlo, llora. Disgustadísimo.

Con que llorando y todo, ¿eh? Pues ahora mismo me marcho y no volveré más.

Sale enfurecido. Al cabo de unos instantes, Fando entra de nuevo, muy despacio y temeroso, hasta llegar a donde está Lis.

Lis, perdóname.

Humilde, Fando abraza y besa a Lis. Luego la coloca bien. Ella se deja hacer sin decir nada.

No volveré a ser malo contigo.

LIS

¡Qué bueno eres, Fando!

FANDO

Sí..., Lis, ya verás que bien me porto desde ahora.

LIS

Sí, Fando.

FANDO

Dime qué quieres.

LIS

Que nos pongamos camino hacia Tar.

FANDO

Ahora mismo nos pondremos en marcha.

Fando coge a Lis en brazos con mucho cuidado y la mete en el carrito.

Pero llevamos mucho tiempo intentando llegar a Tar y aún no hemos conseguido nada.

LIS

Vamos a intentarlo otra vez.

FANDO

Muy bien, Lis, Como tu quieras.

Fando empuja el carrito, que comienza a cruzar la escena lentamente. Lis, dentro de él, mira hacia el fondo. Fando, de pronto, se para y va hacia Lis y la acaricia con las manos en la cara.

Perdóname por lo de antes. Yo no quería disgustarte.

LIS

Ya lo sé, Fando.

FANDO

Confía en mí. Nunca volveré a hacerlo.

LIS

Sí, confío en ti. Siempre eres muy bueno conmigo. Recuerdo que, cuando estaba en el hospital, me enviabas cartas muy grandes para que pudiera presumir de recibir cartas grandes.

FANDO (*halagado*)

No tiene importancia.

LIS

También recuerdo que, muchas veces, como no tenías nada que contarme, me enviabas muchos papeles higiénicos, para que la carta abultara mucho.

FANDO

Eso no es nada Lis.

LIS

¡Qué contenta me ponías!

FANDO

¿Ves cómo tienes que confiar en mí?

LIS

Sí...Fando. Confío.⁵¹

Las escenas anteriores se encuentran plagadas de violencia, tanto física como psicológica, por parte de Fando hacia Lis pero, además, advertimos cambios de estado de ánimo en los cuales se muestra primero a un Fando agresivo y prepotente que, además de maltratar físicamente a Lis, psicológicamente la escarnece al sentenciarle el abandono, sabiendo de antemano la dependencia de ésta para con él debido a la limitación física que padece. Como resultado de lo anterior, advertimos que la actitud de Lis será de aceptación ante el castigo que Fando le inflige, mostrando un masoquismo en el cual, a pesar de no gozar con el maltrato como sabemos bien es característica de esta psicopatología, bien sabemos que depende emocionalmente de la grandeza de quien la somete.

E.Fromm comenta, haciendo alusión de las actitudes de sometimiento por parte del masoquista lo siguiente:

El primer mecanismo de evasión de la libertad [...] es el que consiste en la tendencia de abandonar la independencia del yo individual propio, para fundirse con algo, o alguien, exterior a uno mismo, a fin de adquirir la fuerza de que el yo

⁵¹ Fando y Lis, p.p. 42-45.

individual carece; o, con otras palabras, la tendencia a buscar nuevos vínculos secundarios como sustitutos de los primarios que se han perdido.

Las formas más nítidas de este mecanismo pueden observarse en la tendencia compulsiva hacia la sumisión y la dominación o, con mayor precisión, en los impulsos sádicos y masoquistas tal como existen en distinto grado en la persona normal y en la neurótica, respectivamente.

Las formas más frecuentes en las que se presentan las tendencias masoquistas están constituidas por los sentimientos de inferioridad, impotencia e insignificancia individual.⁵²

Las características arriba señaladas en cuanto al sometimiento, podemos percibirlas con la admisión de la rendición por parte de la protagonista. Ella muestra una reducida concepción de la vida, pues prefiere estar sometida a quien la maltrata que estar sola, como ella misma menciona ante la amenaza de abandono: “No, Fando, no me abandones. Sólo te tengo a ti”. Con esta declaración, bien queda confirmada la postura de vida subyugada que ella prefiere tener antes que la soledad de la cual huye; es decir, podemos observar una codependencia emocional más relevante que la dependencia física por su capacidad limitada ya que ella muestra una enorme falta de autoestima y de capacidad para vivir de forma independiente, prefiriendo así un ambiente de maltrato, autonegándose ella misma para acceder a las demandas de su acompañante.

A pesar de la violencia vista en las anteriores escenas, cabe destacar el cambio de actitudes por parte de Fando. En primera instancia apreciamos a un hombre plenamente autoritario y sádico sin embargo, posteriormente distinguiremos un giro de 180 grados en el conducir del personaje al adoptar una postura “noble” e infantil ante la que es su víctima; ya que éste comenzará a pedir disculpas y hacer promesas de un mejor comportamiento para con ella en tiempos venideros.

⁵² Erich Fromm, Ob. Cit.p. 166.

Esta última actitud es parecida a la tomada por un niño que, en primera instancia, muestra enojo para posteriormente retractarse y ofrecer disculpas a su amigo/a y pedir continúe el juego después de la gresca como si nada hubiese pasado y el pacto de amistad quedase intacto. Dichas actitudes infantiles exhibidas por parte de Fando son también características del sádico.

A continuación, citamos la observación del Sr. W. Werner respecto a los comportamientos arriba comentados:

Es característico de los niños el rápido cambio de emoción a su opuesta. De la alegría pueden pasar inmediatamente a la aflicción. Los niños pequeños que juegan felices entre sí, al momento siguiente se pelean. Pero también observamos que dos emociones opuestas pueden aparecer casi al mismo tiempo, amor y odio, deseo y temor. Este fenómeno, al que Bleuler dio el nombre de ambivalencia, es la base de la conducta anormal y neurótica. El neurótico puede odiar a una persona porque la ama; puede presentar temor a ser perseguido porque desea una aproximación sexual; puede mostrar su afecto con actos agresivos.

La conducta ambivalente está muy extendida en la vida normal, como se observa en los hechos históricos y en las obras de arte. En el teatro, la heroína que empieza odiando al héroe suele terminar por casarse con él. Emociones paradójicas como las que producen algunos chistes, caricaturas y películas tienen gran atracción para la mayor parte de la gente. Una de las razones de la ambivalencia emocional puede estar relacionada con las funciones antagónicas del sistema nervioso autónomo [...] Así, una persona puede buscar el castigo continuamente, odiándolo por una parte y deseándolo por otra, debido a que se ha acostumbrado a él. Otra razón de la ambivalencia puede ser la aparición de sentimientos opuestos a través de la naturaleza cíclica de los procesos emocionales, especialmente manifiesta en la psicosis maniaco-depresiva.⁵³

Como podemos observar, el cambio de estado anímico, o ambivalencia como lo señala el autor, se da en la persona neurótica, es decir, en aquella que tiene cambios de estado de ánimo incontrolables a voluntad; Fando – quien posee actitudes sádicas- es una muestra de ello.

⁵³ Wolf Werner, *Introducción a la psicopatología*, Trad.. Federico Pascual del roncal, FCE, México1995. p.p. 153-154.

Respecto a los comportamientos pueriles en los personajes de Arrabal, y sobre todo la visión infantil del entorno que existe en ellos, Martín Esslin comenta:

*El mundo de Arrabal deriva su absurdidad no, como en el caso de Pedrolo, de la desesperación del filósofo que trata de penetrar en los secretos del ser, sino del hecho de que sus personajes ven la situación humana con ojos de infantil simplicidad. Como niños, son a veces crueles por no haber podido entender, o notar, la existencia de una ley moral; y como niños sufren la crueldad del mundo como una aflicción sin sentido.*⁵⁴

Lo anterior podemos valorarlo en el cambio de actitudes por parte de Fando, de hombre agresivo a niño tierno. De igual forma, apreciamos un comportamiento distinto por parte de la víctima -Lis- quien, después de haber sido maltratada, confía en las disculpas de su agresor, ubicándolo con esto en un plano de persona benévola por las escasas buenas obras que éste ha tenido para con ella. Tenemos entonces que, como muestra de agradecimiento a ello, Lis acepta los argumentos que Fando esgrime, mostrándose leal al corresponder dichas atenciones con el perdón que ella le otorga pensando que aquellas situaciones de maltrato no volverán a suceder.

En cuanto a los cambios de conducta que se dan dentro de los ciclos de pareja,

Mario Payarola apunta:

[...]Existe un concepto básico de la violencia conyugal que es el Ciclo de la Violencia, desarrollado extensamente por la Dra. Leonore Walker. El ciclo descrito consiste en una fase de acumulación de tensión, período durante el cual el hombre observa determinadas actitudes o conductas de su pareja que le originan determinados sentimientos que no expresa y que se acumulan en su interior. Luego viene una fase de descarga a través de la violencia física, psicológica o sexual. La tercera fase es denominada de luna de miel o de arrepentimiento. En esa etapa el hombre se da cuenta que le ha producido daño a su pareja y le promete que nunca más sucederá. Pide disculpas y cree que va a cambiar. La mujer también cree en su arrepentimiento y generalmente considera que es un episodio aislado y ambos

⁵⁴ Martín Esslin, *El teatro del absurdo*, Trad. Manuel Herrero, Seix Barral, barcelona, 1966, p. 202

*integrantes de la pareja creen entonces que el episodio se produjo por exceso de trabajo, por problemas familiares, etc. [...]*⁵⁵

Si bien es cierto que desconocemos el estado civil en que se encuentran Fando y Lis, es decir si están casados o no, bien podemos ver reflejadas las características señaladas anteriormente en analogía con la pareja conformada por nuestros personajes.

El proceder de Lis, más que ser una actitud de nobleza al creer en Fando, es una muestra clara de dependencia y masoquismo que posee pues, más que recibir amor o bienestar por parte de su “compañero”, las actitudes últimas mostradas por Fando sólo vienen a ser un paliativo ante la vida miserable que ella vive al lado de éste, situación que la mantiene devaluada como persona.

La actitud ostentada por Lis bien podemos corroborarla con las siguientes características de la persona masoquista:

En los casos extremos (respecto al masoquismo) - y hay muchos – se observará, al lado de la tendencia a disminuirse y a someterse a las fuerzas exteriores, un impulso a castigarse y a infligirse sufrimientos.

*En algún otro tipo de personalidad neurótica [...] La dependencia de tipo masoquista es concebida como amor o lealtad. Los sentimientos de inferioridad como la expresión adecuada de defectos realmente existentes, y los propios sufrimientos como si fueran debidos a circunstancias inmodificables.*⁵⁶

Respecto a la inferioridad que experimenta el masoquista y el miedo al abandono, ambas emociones exhibidas por Lis, Wolf Werner, apunta:

Los sentimientos de inferioridad y de angustia, experimentados originalmente con displacer. Pueden ser transformados en placenteros, como ocurre en los espectadores de cine con las películas de terror. Pero la autodestrucción masoquista puede tener un origen religioso, como en los autocastigos, flagelaciones, ascetismo y otras formas de sufrimiento místico. También puede

⁵⁵ <http://www.aaps.com.ar/dinamica/10/Payarola.htm>

⁵⁶ Erich Fromm; Ob. Cit. p.p. 167-168.

basarse en el temor al abandono del que resulta un desesperado esfuerzo por establecer contactos humanos mediante la autonegación y al autosacrificio.⁵⁷

Respecto a los tópicos manejados en el teatro forjado por nuestro autor para ocasionar con ello la empatía y reflexión en el público espectador, tenemos el siguiente apunte:

En el teatro de Arrabal se da un proceso de degradación del ser humano, proceso que es parte de la actitud de crueldad que caracteriza al Teatro del Absurdo. Ahora bien, no se da como en otros momentos de ese género esa forma de deshumanización en que se pierde toda línea divisoria entre el ser humano y el animal, o el ser humano y los seres inanimados[...] Las formas de vida humillantes a que son reducidos los personajes, la pobreza extrema del mundo circundante, como reflejo de la miseria humana, establecen un claro paralelo entre la obra de Arrabal y la de Samuel Beckett[...] Al final, la desnudez se convierte también en un reflejo de la miseria humana.⁵⁸

Lo anterior podemos apreciarlo en las escenas contrastantes esgrimidas en los caracteres de los personajes, por un lado sufridos y, por el otro, violentos, pero siempre en un estado de degradación y miseria humana.

Vayamos ahora a escenas posteriores que nos permitan apreciar nuevas circunstancias y evoluciones en nuestros personajes a lo largo de la obra. A continuación, mostramos acciones que nos permitirán visualizar dichos cambios.

FANDO

¿Quieres algo? Dime si quieres algo.

Lis no responde.

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 que siempre.

Se diría que Lis no oye nada.

⁵⁷ Wolf Werner, Ob. Cit. p. 175.

⁵⁸ Ma. Victoria Morales Gonzáles. Ob. Cit. p.p 42-43.

Lis, contéstame.

Suplicante.

¿Quieres algo? Lis, háblame.

Fando sigue hablando en un tono suplicante y lastimero.

¿Quieres que te cambie de posición? ¿Te molesta estar así?

Lis no responde, Lis no hace ni el más mínimo caso a Fando.

Ya sé: lo que quieres es que te cambie de posición.

Fando, con mucho cuidado, la cambia de posición. Ella se deja hacer. El la trata con mucho mimo.

Así estarás mejor.

Fando pone sus manos sobre las mejillas de Lis y la mira entusiasmado.

Lis, ¡qué guapa eres!

Fando la besa. Lis sigue inmóvil.

Pero dime algo, Lis, háblame. ¿Te aburres? ¿Quieres que toque el tambor para ti?

Cuando termina, dice a Lis.

¿Te ha gustado, Lis?

Lis no dice nada. Fando muy triste va hacia el carro para dejar el tambor. Antes de dejarlo mira a Lis, se coloca rápidamente el tambor y toca otra vez. Mira de reojo a Lis, pero ve que su música no hace efecto en ella. Defraudado, deja el tambor junto al carrito. Más triste que nunca.

Háblame, Lis. Háblame. Dime algo. ¿Cómo quieres que sigamos nuestro camino si no me hablas? Me canso. Me parece que estoy solo. Háblame, Lis, Dime algo. Cuéntame cosas, aunque sean feas y tontas, pero cuéntame cosas. Tú sabes muy bien hablar cuando quieres, Lis, no te olvides de mí.

Pausa.

Yo te llevaré a Tar.

Pausa.

De vez en cuando te callas y yo no sé qué te pasa. No sé si tienes hambre, o si quieres flores, o si tienes ganas de orinar. Yo me equivocaré, bien sé que no tienes nada que agradecerme y que incluso puedes estar ofendida conmigo; pero eso no es motivo para que no me hables.

Pausa.

Cómo se que quieres ir a Tar, te he metido en el carrito y te llevo, no me importan las dificultades, sólo quiero hacer lo que más te pueda gustar.

Silencio.

Pero, Lis, háblame.

Lis mira inexpresivamente. Entran tres hombres Mitaro, Namur y Toso[...]

Lis, tú eres mejor que ellos. Tú sabes decir cosas bonitas. Háblame.⁵⁹

El plano en el que ahora se encuentra Fando es totalmente inverso a lo antes presenciado pues, después de haberse dirigido como autoridad, y bajo quien recaían las acciones de sadismo, vemos, ya, a un Fando suplicante por querer tener comunicación con Lis, pero, además, procura infiltrar en ella un estado de alborozo, confianza y de halago por medio de palabras alusivas a la belleza y cualidades de ésta; palabras antes inexistentes en él, pues, como bien hemos observado en escenas precedentes, solo existía maltrato verbal, físico y psicológico de él para con Lis.

Las formas en las que se dirige ahora el personaje masculino de nuestra obra en cuestión, son actitudes clásicas tomadas por el sádico cuando ve el peligro de perder su relación con el objeto de sus deleites. Esto nos permite dilucidar cómo el sádico posee dependencia, que si bien es cierto no es en el plano físico, ya que es él quien flagela, es decir, la parte activa, no podemos decir que en el terreno psicológico sea distinto al

⁵⁹ *Fando y Lis*, p.p. 48-51, 57.

masoquista, es decir, la dependencia psicológica y emocional (Codependencia) existe de igual forma en ambas partes integrantes de la relación. Al respecto, E. Fromm apunta:

Hay un factor, en relación entre el sádico y el objeto de su sadismo, que se olvida a menudo [...] la dependencia de la persona sádica con respecto a su objeto [...] El sádico necesita de la persona sobre la cual domina y la necesita imprescindiblemente, puesto sus propios sentimientos de fuerza se arraigan en el hecho de que él es el dominador de alguien. [...] los sentimientos amorosos aparecen solo cuando la relación amenaza disolverse, en otras la persona sádica “ama” de una manera completamente manifiesta a aquellos sobre los cuales experimenta su poder. [...] Y de hecho los quiere porque los domina. Los soborna con regalos materiales, con alabanzas, con seguridades de amor, con exhibiciones de ingenio y agudeza o con muestras de interés. Les puede dar todo, todo excepto una sola cosa: el derecho de ser libres e independientes.⁶⁰

El proceder del sádico, señalado por Fromm, se puede ver exhibido en el personaje de Fando en el momento en que éste busca la forma de reestablecer su relación con Lis ya que, como pudimos vislumbrar en la escena anterior, el cuadro emocional en el que se encuentra el personaje masculino es de total servilismo y complacencia ante quien solía flagelar y dominar, sin embargo, ella, que permanece callada a lo largo de estas escenas, muestra una absoluta indiferencia; aspecto por el cual Fando llega a proclamar disposición para hacer cualquier cosa que a ella agrade con tal de que gustosa y le vuelva a dirigir la palabra.

Referente a esta última condición en el proceder de nuestros personajes, Polo de Bernabé señala: “En *Fando y Lis* un sentimiento de ausencia y soledad está siempre presente. Fando teme que Lis no le crea mientras ella ve al mundo de manera diferente y responde con silencio a [...] Fando. Así, para Freud, el primer objeto de debilidad es idéntico al primer objeto de amor, [...]”⁶¹

⁶⁰ Erich From, Ob. Cit. p.p. 169-171.

⁶¹ José M Polo De Bernabé. Ob. Cit.p.p.464-465

Gracias a los comentarios que hemos valorado de expertos en el terreno de la psicología a lo largo de este capítulo, y que nos han permitido esclarecer de una mejor forma lo que es este tipo de correspondencia simbiótica y enfermiza como lo es el Sadomasoquismo, podemos reconocer que en este modelo de relación siempre va presentarse la Codependencia, en la cual, se van intercambiando los roles por parte de sus integrantes, aunque no por ello, sea distinta la dependencia emocional de uno para con el otro.

En cuanto a los cambios de rol asumidos por el codependiente, tenemos las siguientes características a considerar:

En una relación de codependencia, el codependiente está convencido de que puede hacerse cargo de la cura del otro, de cuidarlo, aunque él mismo se convierta en víctima. He encontrado que, en los vínculos de codependencia, se hace alusión al TRIÁNGULO DE KARPMAN, según el cual el codependiente cumple un triple rol, a saber, el de salvador, el de perseguidor y el de víctima. Karpman describió el modelo de comportamiento típico del codependiente con sus amigos, su familia y sus vecinos.

Los tres lados del triángulo representan una interacción compleja entre los papeles de víctima, salvador y perseguidor, en donde la culpa y la manipulación son la sustancia activa de este proceso.

El víctima es el papel dominante en este triángulo porque la posición de los otros dos gira alrededor de éste. El víctima no toma suficiente responsabilidad sobre sus acciones y sentimientos y cree realmente que la vida está contra él. Puede tomar la forma de perseguidor o de salvador o de los dos juntos y puede comportarse como sumiso, actuando temerosa y desvaloradamente, o bien, como rebelde, oponiéndose agresivamente, almacenando rencor y sintiendo los rebusques (emociones aprendidas).

Usa frases como “tú eres malo” o “no me harás eso otra vez”. El segundo lado del triángulo es el del salvador, o el buen tipo, que busca aliviar su culpa haciendo algo bueno. El salvador considera que su valor como persona está basado en su disposición para ser “bueno” y ayudar a los demás. Vemos aquí también, al igual que en el caso del víctima, que el salvador no reconoce sus sentimientos y necesidades en un intento por preservar una imagen ante los demás. El tercer lado

*es el del perseguidor, el “bad guy”, el cual manipula provocando miedo. Rara vez se juega este papel de manera consciente ya que no es agradable.*⁶²

Esta última información nos muestra, detallada y clínicamente, a más de permitirnos ubicar dichas características en nuestros personajes, la Codependencia que poseen Fando y Lis en cuanto a su proceder y que empalman, casi en su totalidad, con el Triángulo de Karpman.

Prosigamos con la siguiente escena que, lejos de ser violenta en cuanto a maltrato físico, no deja de mostrar situaciones denigrantes a las que es sometida Lis por parte de Fando.

FANDO
Vengan a verla.

Mitaro y Namur van con Fando a ver a Lis que está dentro del carrito. Lis, con los ojos abiertos, parece ausente y se deja hacer sin el más mínimo gesto. Fando, entusiasmado.

¡Mírenla!

Fando mueve la cabeza a Lis poniéndola en diferentes posturas. Mientras dice.

Miren qué guapa es.

MITARO
Sí, es muy guapa.

FANDO
Agáchense para verla desde abajo, en perspectiva.

Mitaro y Namur, en cuclillas, miran a Lis. Fando sigue poniéndola en diferentes posturas.

Vengan aquí, verán qué bonito.

Los dos hombres se acercan al carrito.

⁶² [carmenmhttp://mundogestalt.com/cgi-bin/index.cgi?action=printopic&id=179&curcatname=Centro%20Gestalt%20de%20M%C3%A9xico&img=cgm](http://mundogestalt.com/cgi-bin/index.cgi?action=printopic&id=179&curcatname=Centro%20Gestalt%20de%20M%C3%A9xico&img=cgm)

Miren qué piernas tan bonitas y qué combinación de tela tan suave. ¡Tóquenla!

Mitaro y Namur tocan la combinación.

MITARO

¡Es verdad! ¡Qué tela tan suave!

FANDO (*realmente satisfecho*)

Miren los muslos que tiene, tan blancos y tan suaves.

Fando sube la combinación a Lis para que los hombres le vean los muslos.

MITARO

Es verdad, qué blancos y qué bonitos.

Fando le pone bien la combinación con todo mimo.

FANDO

Lo que más me gusta es besarla. Su cara es muy suave, da gusto acariciarla. Acarícienla.

MITARO

¿Ahora?

FANDO

Sí, acarícienla así.

Fando con sus dos manos, coge la cara de Lis y las resbala por ella tiernamente.

Venga, acarícienla, verán qué bonito.

Mitaro con una mano acaricia la cara de Lis.

No, con las dos manos.

Mitaro, lleno de respeto, la acaricia.

¿Qué, qué le ha parecido?

MITARO (*entusiasmado*)

¡Muy bien!

FANDO

Usted también.

Señala a Namur. Namur la acaricia.

Bésenla también, como yo.

Fando da a Lis un beso instantáneo sobre su boca.

¡Háganlo, ya verán qué bien resulta!

Namur y Mitaro besan a Lis, llenos de respeto, en los labios. Lis continúa inexpresiva.

¿Qué, les ha gustado?

NAMUR Y MITARO

Sí, mucho.

FANDO (*muy satisfecho*)

Pues es mi novia.

MITARO

¿Para siempre?

FANDO

Sí, para siempre.

MITARO

Y ¿nunca se cansa?⁶³

Como bien apreciamos, el dominio por parte de Fando se vuelve a presentar después de haber mantenido una postura pueril y suplicante en escenas anteriores. Como podemos distinguir en este cuadro, si bien es cierto que ya no se presenta el maltrato a Lis a través de golpes o vejaciones verbales, en estas últimas escenas el personaje masculino toma una actitud de amo para con ella al exhibirla, como animal u objeto, ante las personas presentes.

A pesar de que Fando exterioriza una actitud amable y benévola (o lo que en términos psicológicos denominan doble fachada) delante de Namur y Mitaro, dicha actitud no lo es para con Lis, quien, a pesar de no expresar ninguna inconformidad ante la

⁶³ *Fando y Lis*, p.p. 65-67.

situación, su silencio y rostro inexpresivo nos deja ver la sumisión y temor que puede tener para con Fando si ésta llegase a reclamar.

Si bien es cierto que el comportamiento de Fando en este cuadro no es agresivo, no por ello deja de ser una actitud sádica. Respecto a este tipo de manifestaciones, características de una personalidad sádica, y para apoyarnos y lograr un mejor discernimiento en la detección de tales actitudes en la última escena aquí mostrada, así como las características de quien es sometida en esta dinámica sadomasoquista, creemos pertinente considerar lo siguiente:

La característica más destacable es lo que se denomina "doble fachada", mediante la cual puede observar una conducta social aceptable mientras que, en el ámbito privado, despliega la violencia hacia su pareja. Esto hace que la mayoría de las personas no le crean a la mujer cuando por algún medio denuncia los episodios de violencia. El hombre violento se demuestra amable o excesivamente amable con sus vecinos y compañeros de trabajo, por lo cual tenderán a creer la versión de él, llegando a pensar que la mujer tiene sus facultades alteradas, etc. La mujer puede mostrarse confundida o desaliñada producto de muchos años de ser sometida a malos tratos. Puede, incluso, padecer diferentes trastornos psicológicos, a causa de la violencia, mientras que él parece estar siempre impecable, coherente en su discurso, etc.⁶⁴

Esta última cita nos permite entender, apoyados en un diagnóstico clínico, el comportamiento que ambas partes tienen en una relación sadomasoquista. Por un lado tenemos la doble personalidad que enmascara las actitudes y pensamientos reales del sádico, y, en el otro polo, la derivación encarnada en frustración y temor de quien es sometido.

En cuanto a la humillación que sufre el masoquista por parte del sádico, Erich From apunta:

[...] pueden hallarse, con mucha regularidad, además [...] de las tendencias masoquistas, otras completamente opuestas de carácter sádico, que varían en el

⁶⁴ Mario Payarola, <http://www.aaps.com.ar/dinamica/10/Payarola.htm>

grado de su fuerza y son más o menos conscientes, pero que nunca faltan del todo [...] La primera se dirige al sometimiento de los otros, al ejercicio de una forma tan ilimitada de poder que reduzca a los sometidos al papel de meros instrumentos, “maleable arcilla en las manos del alfarero” [...] El tercer tipo de tendencia sádica lo constituye el deseo de hacer sufrir a los demás o el de verlos sufrir. Tal sufrimiento puede ser físico, pero más frecuentemente se trata de dolor psíquico. Su objeto es el de castigar de una manera activa, de humillar, de colocar a los otros en situaciones incómodas o depresivas, de hacerles pasar vergüenza.⁶⁵

Lo arriba expuesto sobre sometimiento y humillación puede ser apreciado en la escena en la que Fando exhibe, sin el más mínimo recato, a su compañera en presencia de los otros, ya que ésta es sometida a una situación vergonzosa y humillante al ser tocada y besada, debido a la invitación de su “compañero”, por parte de hombres ajenos a la relación.

A pesar de que Fando muestra una profunda admiración por la belleza de Lis, al grado de exhibirla de manera totalmente descriptiva e invitar a los hombres a tocarla, lejos de mostrar un respeto y admiración por su compañera, muestra el dominio sobre alguien que se mantiene inerte, carente de voz y voluntad, ante quien es la persona dominante en el plano físico y social.

Es importante señalar que, aun cuando los hombres que participan en esta escena muestran siempre un respeto, no por ello deja de existir la exhibición y consecuente humillación que recibe Lis en situación tan incómoda pues, como anteriormente habíamos comentado, su inexpressión permanente a lo largo de dicho acontecimiento deja ver que ella es simplemente, o al menos es lo que se percibe, un objeto que pertenece a un dueño que no tiene el más mínimo respeto por ella, quedando confirmada la total posesión de Fando para con Lis al afirmar lo siguiente:

FANDO (*muy satisfecho*)

⁶⁵ Erich Fromm. Ob. Cit. p. 168.

Pues es mi novia.

MITARO
¿Para siempre?

FANDO
Sí, para siempre.

MITARO
Y ¿nunca se cansa?

En la anterior afirmación de Fando queda revalidado el señorío que éste ejerce, y que piensa seguir ejerciendo, debido a que el sádico, como hemos leído respecto a esta personalidad, nunca se permitirá perder el objeto de sus deseos.

Aún cuando hay una indagación por parte de Mitaro al preguntar a Fando si nunca se cansa, no nos enteramos de la respuesta, sin embargo, la pregunta puede ser ambigua pues, aparentemente, estimamos que se dirige a Fando, sin embargo, desde otro punto de vista, la pregunta bien podría tener dos vertientes. Una posibilidad de la interrogación podría estar enfocada a Fando en el sentido de que si nunca se cansa de tratarla así, o de cargar con la responsabilidad de cuidar una parálitica, o cansarse en besarla y tocarla, o incluso de su belleza; pero, por la otra vertiente, la pregunta bien puede encajar respecto a la persona de Lis al orientar la interrogante en el sentido de cansarse ser exhibida, o de ser tocada y maltratada por Fando, etc.

Como pudimos advertir, distintas pueden ser las opciones que encierra dicha pregunta formulada por Mitaro; sin embargo, podemos suponer que casi todas van enfocadas al tipo de relación que existe entre los protagonistas: una relación sadomasoquista en la cual, como ya bien estamos familiarizados, nunca una parte se cansará de la otra pues la codependencia que permanece latente en ellos es más fuerte que cualquier situación externa en lo que respecta a carácter y valores morales.

Vayamos pues a las consecuencias de lo que hemos observado a través de la secuela de la obra para poder con ello comenzar a vislumbrar el resultado final de tan patológica relación.

CUADRO CUARTO

Fando entra en escena empujando el carrito en el que va Lis. Fando se detiene.

FANDO
¿Qué te pasa?

Lis
Estoy mala.

FANDO
¿Qué quieres que te haga, Lis?

LIS
Bájame del carrito.

Fando coge con sumo cuidado a Lis y la baja del carrito. Lis sigue llevando una cadena larga de hierro que une su tobillo al carrito.

FANDO
¿Qué te duele?

LIS
No sé.

FANDO
¿Qué enfermedad tienes?

LIS
No sé.

FANDO
Eso es lo malo, si yo supiera qué enfermedad tienes, todo cambiaría.

LIS
Pero me encuentro muy mal.

FANDO (*con mucha tristeza*)
¡No te irás a morir!

LIS

No sé.

FANDO (*cariñoso*)
No te mueras. ¿eh?

LIS
Tengo un malestar muy grande. Me siento muy mal, Fando.

FANDO
Qué lástima que no estén los hombres del paraguas. Ellos saben muchas cosas. Seguro te curarían.

LIS.
Pero ellos estarán aún muy lejos; has ido muy de prisa.

FANDO
¡Qué pesimista eres! Lo importante es que les hayamos sacado ventaja.

LIS
Has corrido demasiado, has ido muy de prisa. Esa rapidez no me ha sentado bien. Ya te lo dije.

FANDO (*avergonzado*)
Es verdad, Lis, perdóname.

LIS
Siempre me pides que te perdone, pero nunca me haces caso.

FANDO
Es verdad, qué malo soy contigo...

Pausa.

LIS
Además, siempre me dices que me vas a esposar las manos, como si no tuvieras bastante con la cadena.

FANDO
No, no te esposaré.

Pausa

LIS
Nunca me haces caso. Acuérdate de cómo, a veces, cuando no estaba parálitica, me atabas a la cama y me pegabas con la correa.

FANDO

Yo no creía que te molestaba.

LIS

Yo bien te lo decía. ¡Cuántas veces te repetí que casi no podía resistir el daño que me hacías!

FANDO

Lis, perdóname. No volveré a atarte a la cama para pegarte con la correa. ¡Lo prometo!

LIS

Luego te has empeñado en ponerme la cadena que me impide separarme del carrito; apenas puedo arrastrarme.

FANDO

Es verdad, Lis. Debías haberme avisado.

LIS

De todo te aviso, pero nunca me haces caso.

FANDO

Lis, no te pongas seria conmigo, bésame.

LIS (*pone cara de resignación*)

¿Crees que así se arregla todo?

FANDO

Me atormentas, Lis.

Abatido. Silencio. Prosigue muy contento.

¿A quién le voy a dar un besito en la boca?

LIS

No son bromas, Fando.

FANDO

Lis, no me riñas, yo sé bien que soy culpable, pero no me riñas que me voy a poner muy triste.

LIS

No te creas que así se arregla todo.

FANDO

Bésame, Lis.

Lis, muy seria e inexpresiva, permite que Fando, apasionadamente, la bese.

Olvídate de todas cosas y no me hagas a mí pensar en ellas.

Silencio.

LIS

Ayer te empeñaste en dejarme desnuda toda la noche sobre la carretera y sin duda estoy mala por eso.

FANDO

Pero yo lo hice para que te vieran los hombres que pasaban..., para que todo el mundo viera lo guapa que eres.

LIS

Hacía mucho frío. Yo estaba tiritando.

FANDO

¡Pobre Lis!... Pero los hombres te miraban y eran muy felices y seguro luego caminarían con más alegría.

LIS

Yo me sentía muy sola y con mucho frío.

FANDO

Yo estaba a tu lado, ¿no me viste? Y además, muchos hombres te acariciaron cuando yo se los pedí.

Pausa.

Pero no lo volveré a hacer, Lis, bien veo que te disgusta.

LIS

Eso dices siempre.

FANDO

Es que a veces eres muy rara y no te das cuenta de que todo lo que hago es por tu bien.

Pausa, recordando.

Estabas muy guapa toda desnuda. Era un espectáculo maravilloso.

LIS

Yo soy siempre la que me fastidio.⁶⁶

En la anterior escena se presentan ya los estragos que se han forjado en la relación como resultado de los maltratos que ejerce el opresor al oprimido. Es importante mencionar que aunque Fando se muestra tranquilo y bajo una aparente pesadumbre por lo que ha hecho: “Me atormentas, Lis”, no podemos dejar de lado que, aun con todo ello, no suelta el dominio sobre Lis - so pretexto de que todo lo que hace es por el bien de ella- quien es su compañera y por la cual tiene una profunda Codependencia.

Recordemos también que Fando, al expresar: “No te irás a morir”, nunca va a mostrar la solemnidad que se requiere ante una proclama de muerte. El tono que apreciamos en él, respecto a una posible expiración en Lis, es más de niño que de sádico; como si no albergara en su conciencia la noción plena de lo que implica un deceso, es decir, no hay una muestra de conocimiento por parte de él de la capacidad que tiene para infligir maltrato sobre su compañera, aun cuando es claro ante los ojos de cualquier persona externa a dicha relación que la muerte de Lis sería el resultado de sus maltratos; situación que directamente se convertiría en asesinato.

Retomando el párrafo anterior respecto a la inocencia que exhibe Fando ante la muerte, y para entender este tipo de posturas en los personajes de Arrabal, nos apoyaremos en la siguiente glosa de Martín Esslin:

*El mundo de Arrabal deriva su absurdidad no, como en el caso de Pedrolo, de la desesperación del filósofo que trata de penetrar en los secretos del ser, sino del hecho de que sus personajes ven la situación humana con ojos de infantil simplicidad. Como niños, son a veces crueles por no haber podido entender, o notar, la existencia de una ley moral; y como niños sufren la crueldad del mundo como una aflicción sin sentido.*⁶⁷

⁶⁶ Fando y Lis, p.p. 82-83, 85-87.

⁶⁷ Martín Esslin. Ob. Cit. p. 202.

Fando, a pesar de no mostrar solemnidad en dicha proclama de muerte, sí podemos advertir la necesidad que éste tiene de su acompañante pues, como bien sabemos, cuando el sádico ve peligrar el dominio que ejerce al percibir la posibilidad de ruptura en la relación, él mismo tomará las acciones necesarias para mantenerla ensamblada. Lo anterior puede manifestarse a través de arrepentimientos y solicitar disculpas, e incluso, cambiar el rol de sádico, es decir la parte activa, para convertirse en masoquista y tomar el rol pasivo, salvaguardando con ello la simbiosis de la cual forma parte y que, por la misma codependencia, no puede permitir se quebrante.

Este tipo de diligencias encausadas al arrepentimiento por parte de Fando, al percatarse de la situación a la que lo confronta Lis, las visualizaremos de una mejor forma con los siguientes puntos de vista clínicos, y ubicar así, el proceder de nuestro personaje masculino en lo que a conductas psicopatológicas se refiere.

M. del Mar Fajardo Navares apunta:

En el siguiente estadio, el varón pasa ya a la acción y ésta no se limita a un manotazo en un momento de rabia sino en auténticas palizas que la mujer justifica por algún “mal comportamiento propio”. Dichas palizas suelen ir acompañadas de, en muchas ocasiones, sinceras muestras de arrepentimiento por parte del varón agresor. Y digo sinceras porque la mayoría de hombres reconocen su mal comportamiento e intentan evitar por sus propios medios que vuelva a ocurrir. Salvo que exista alguna patología específica incluida el abuso del alcohol que puede propiciar el olvido de la paliza infringida... en el resto de casos, el varón agresor conoce la sanción familiar y social que merece su conducta y se avergüenza de haberla exhibido. No obstante, no dispone de recursos alternativos para hacer frente a la frustración en la satisfacción de sus demandas. Y esa frustración reiterada le lleva una y otra vez a abusar de su fuerza física. Desde esta perspectiva podemos entender que también el varón es una víctima, en este caso, de sí mismo.⁶⁸

⁶⁸ M. del Mar Fajardo Navares WWW.ctv.es/USERS/sexpol/rs52influencia.htm.

Tocante al arrepentimiento que llega a mostrarse por parte del victimario, Mario Payarola comenta:

Existe un concepto básico de la violencia [...] que es el Ciclo de la Violencia [...] El ciclo descrito consiste en una fase de acumulación de tensión, período durante el cual el hombre observa determinadas actitudes o conductas de su pareja que le originan determinados sentimientos que no expresa y que se acumulan en su interior. Luego viene una fase de descarga a través de la violencia física, psicológica o sexual. La tercera fase es denominada de luna de miel o de arrepentimiento. En esa etapa el hombre se da cuenta que le ha producido daño a su pareja y le promete que nunca más sucederá. Pide disculpas y cree que va a cambiar [...]»⁶⁹

Estas dos últimas observaciones nos permiten ubicar claramente a nuestro personaje en cada una de las etapas expuestas: La tensión, la violencia, tanto física como verbal, y, en consecuencia, el arrepentimiento por parte del agresor.

Las etapas antes señaladas pueden verse reflejadas en Fando, sin embargo, a pesar de darse cuenta del daño infligido, no por ello va a cambiar pues, como anteriormente habíamos distinguido, no existe una total percepción y conciencia en el personaje de lo que es la maldad y los riesgos que ésta implica.

Respecto a la noción que presentan los personajes en cuanto a lo bueno o lo malo, Alex Prullansky advierte:

Los personajes de Arrabal desconocen por completo las nociones fundamentales del llamado bien y del llamado mal. Intentan buscar una brújula en el océano de la sociedad. Viven en un “nuevo Edén” en el que no existe el mal..., al menos como tal no es reconocido por los personajes: la “inocencia” lo ha sublimado. Esta “facultad” los coloca al margen de la sociedad. El mundo que adolece de crueldad, de cinismo, de falta de amor, hace que fracase inexorablemente la búsqueda de la bondad. Una fuerza (un fatum) conduce desde el principio a los personajes de

⁶⁹ Mario Payarola, Ob. Cit.

*Arrabal hacia el castigo y hacia la muerte. No se pueden infringir en vano los “tabúes” de la sociedad.*⁷⁰

Además de este tipo de acciones tomadas por el protagonista para mantener la relación; encontramos circunstancias en las que Fando justifica su proceder para con Lis, sin embargo, en éstas escenas podemos observar un constante reclamo por parte de ella. A más de lo anterior, logramos darnos cuenta en este cuadro, por medio de lo que emite la protagonista, de los maltratos a los que ha sido sometida: encadenada al carrito como si fuese un objeto, flagelada con una correa cuando está atada en la cama y exhibida desnuda como un animal ante el público.

A pesar de todas las situaciones expuestas por parte de Lis en las que, además del reclamo confronta a Fando con las acciones que ejerce sobre ella y por las cuales ésta siente dolencia, podemos percatarnos de que Fando nunca va a mostrar una actitud de total aceptación pues él está convencido de que todo lo ha hecho por el bien de ella como podemos apreciar en los siguientes parlamentos emitidos por él: “Es que a veces eres muy rara y no te das cuenta de que todo lo que hago es por tu bien”, incluso, la exhibición a la que es sometida ante otros hombres para mostrar la belleza que ésta posee, piensa él que es bueno: “Pero yo lo hice para que te vieran los hombres que pasaban..., para que todo el mundo viera lo guapa que eres”. Con la anterior proclama halagadora, Fando justifica las acciones tomadas por él la noche anterior.

Como bien podemos apreciar, el sádico nunca va a aceptar del todo el daño que inflige pues, a pesar de que en momentos llegarle el arrepentimiento y mostrarlo para no perder el objeto en el cual desencadena su maltrato, sus actitudes están lejos de ser desplazadas para cambiar de forma permanente.

⁷⁰ Alex Prullansky, Prólogo a *El cementerio de automóviles*, Taurus, Madrid, 1968. P. 23

Por otra parte, el sufrimiento que embarga a Lis no le es suficiente para abandonar a Fando ya que, en un nivel de escala, las vejaciones que recibe se mantienen por debajo del nivel de conciencia que existe en ella; ya que éstas se mantienen en el inconsciente pues, a pesar del daño que ésta recibe, la relación en la cual forma parte importante está todavía lejos de ser disuelta por iniciativa en ella.

Estas actitudes tomadas por Fando y Lis son los elementos necesarios para que esta relación sadomasoquista se postergue.

Lo anterior podemos verlo expuesto, desde un punto de vista especializado en este tema, en la siguiente cita:

Hay un factor, en relación entre el sádico y el objeto de su sadismo, que se olvida a menudo [...] la dependencia de la persona sádica con respecto a su objeto [...] El sádico necesita de la persona sobre la cual domina y la necesita imprescindiblemente, puesto sus propios sentimientos de fuerza se arraigan en el hecho de que él es el dominador de alguien. [...] los sentimientos amorosos aparecen solo cuando la relación amenaza disolverse, en otras la persona sádica “ama” de una manera completamente manifiesta a aquellos sobre los cuales experimenta su poder. [...] Y de hecho los quiere porque los domina. Los soborna con regalos materiales, con alabanzas, con seguridades de amor, con exhibiciones de ingenio y agudeza o con muestras de interés. Les puede dar todo, excepto una sola cosa: el derecho de ser libres e independientes.

En la perversión sádica hallamos [...] la satisfacción derivante del acto de infligir tales sufrimientos: Castigar físicamente a otras personas, atarlas con cuerdas o cadenas, humillarlas por la acción o palabra [...] También subrayó (Freud) el hecho de que los impulsos sádicos y masoquistas se hallaran siempre juntos, a pesar de su aparente contradicción.⁷¹

El anterior cuadro clínico, que desglosa las características de la relación sadomasoquista, podemos verlo manifestado claramente en las actitudes de correspondencia activa-pasiva a través de Fando y Lis.

⁷¹ Erich Fromm, Ob. Cit. p.p. 169,172-173.

Después de las diversas escenas mostradas a lo largo del presente escrito, en las que hemos percibido distintas actitudes en los personajes, vayamos rumbo a las escenas finales para poder observar la culminación de esta relación enfermiza en la que el maltrato ha de progresar.

LIS

¿Qué es lo que llevas en el bolsillo?

FANDO (*como un niño sorprendido haciendo una travesura, trata de ocultarlo*)

Una cosa.

LIS

Dime qué es.

FANDO

No, no.

LIS (*autoritaria*)

Enséñame eso que escondes.

FANDO

No es nada malo.

LIS

Te digo que me lo enseñes

Fando saca, muy avergonzado, de su bolsillo, unas esposas de hierro.

¿Lo ves? Las esposas.

FANDO

Pero no las quiero para nada malo. Sólo para jugar.

LIS

¿Lo ves? Sólo buscas un descuido mío para ponérmelas.

FANDO

No, lis, no te las pondré.

LIS

Entonces, tíralas.

FANDO (*agresivo*)

No.

Se las vuelve a guardar.

LIS (*a punto de llorar*)
¿Ves cómo me tratas?

FANDO (*muy conmovido*)
Lis, no llores, Lis, te quiero mucho. No llores, Lis.

Lis le abraza apasionadamente.

LIS
No me dejes, Fando. Sólo te tengo a ti. No me trates tan mal.

FANDO (*conmovido*)
¡Qué malo soy contigo! ¡Ya veras qué bien me portaré desde ahora!

LIS
Abrázame, Fando, abrázame.

Se abrazan con apasionamiento.

Estoy muy mala.

FANDO
Te pondrás buena en seguida [...] Y cantaremos juntos y te tocaré el tambor todos los días.

LIS
Sí, Fando, seremos felices.

Fando
Sí, Lis. Todo lo haré por ti, porque te quiero mucho.

Fando va a donde está el carrito y desata el tambor con mucho cuidado. Luego, lleno de respeto, se lo enseña a Lis.

Mira el tambor, Lis.

LIS
¡Qué bonito!

FANDO
Pues solo lo tengo para poder cantarte canciones.

LIS

Esa canción de la pluma es muy bonita.

FANDO (*halagado*)

¡Bah!, no tiene importancia. Inventaré otras mucho mejores. Otras en las que no sólo se hable de plumas, sino también de...

Piensa.

...de plumas de pájaros y también de... plumas de águilas y también de...

Piensa, pero no se le ocurre nada.

... y también de...

LIS

Y también de mercados de plumas.

FANDO (*contento*)

Sí, sí y también de mercados de plumas y también de... de... de... ¡ah!, y también de plumas.

LIS

¡Qué canciones tan bonitas! ¡Qué bueno eres, Fando!

Pausa. Fando, de pronto saca las esposas y las mira fijamente. Lis, nerviosamente.

No me hagas sufrir.

Fando (*muy duro*)

¿Por qué piensas que te voy a hacer sufrir?

LIS (*suave*)

No me hables en ese tono, Fando.

FANDO (*muy enfadado, se levanta y le responde*)

Siempre te hablo con el mismo tono.

LIS

¿Qué intentas?

FANDO (*violento*)

Nada.

LIS

Sí, intentas algo malo. Lo veo bien.

FANDO (*violento*)
Ya estás con tus cosas.

LIS (*humilde*)
Bien, veo que quieres ponerme las esposas. No lo hagas, Fando.

Solloza.

FANDO (*agriamente*)
No llores.

LIS (*se esfuerza por no llorar*)
No, no lloraré, pero no me pongas las esposas.

FAANDO (*irritado*)
Siempre desconfías de mí.

LIS (*con dulzura*)
No, no desconfío de ti.

Llena de serenidad.

¡Te creo!

Fando da unos pasos entre el carrito y Lis. Ella llora.

FANDO (*autoritario*)
Dame tus manos.

LIS
No, no lo hagas, Fando, no me pongas las esposas.

Lis extiende sus manos. Fando le coloca las esposas nerviosamente.

FANDO
Así es mejor.

LIS
¡Fando!

Tristísima

¡Fando!...

FANDO

Te las he puesto para saber si puedes arrastrarte con ellas. ¡Venga, intenta arrastrarte!

LIS

No puedo, Fando.

FANDO

¡Inténtalo!

LIS

Fando, no me hagas sufrir.

Fando (*fuera de sí*)

¡Te digo que lo intentes! ¡Arrástrate!

Lis intenta arrastrarse pero no puede: sus manos unidas por las esposas se lo impiden.

LIS

No puedo, Fando.

FANDO

Inténtalo, o será peor para ti.

LIS (*dulcemente*)

No me pegues, Fando, no me pegues.

FANDO

Inténtalo, te digo.

Lis hace un gran esfuerzo sin lograr arrastrarse.

LIS

No puedo, Fando.

FANDO

Inténtalo otra vez.

LIS

No puedo, Fando. Déjame. No me hagas sufrir.

FANDO

Inténtalo, o será peor para ti.

LIS

No me pegues. Sobre todo, no me pegues con la correa.

FANDO
¡Inténtalo!

LIS
No puedo.

Fando va al carrito y saca una correa.

FANDO
Inténtalo o te pegaré.

LIS
No me pegues. Estoy mala.

Fando azota a Lis con violencia.

FANDO
Arrástrate.

Lis hace un esfuerzo supremo y logra arrastrarse. Fando la contempla palpitante de emoción.

LIS
No puedo más.

FANDO
¡Más! ¡Más!

LIS
No me vuelvas a pegar.

FANDO
¡Arrástrate!

Fando la vuelve a azotar. Lis se arrastra titubeando. En un falso movimiento tropiezan sus manos atadas con el tambor y rasga la badana. Colérico.

¡Me has roto el tambor! ¡Me has roto el tambor!

Fando la azota. Ella cae desvanecida, hecha 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 en torno a ella. Ni Fando, absorto por el trabajo de reparar el tambor, se fija en ellos, ni ellos en Fando.

MITARO

Mira lo que tiene en las manos.

NAMUR (*Levanta las manos de Lis para ver bien las esposas*)

Son unas esposas.

MITARO

Hace bonito ¿verdad?

NAMUR

No mucho.

MITARO

¡Qué afán de llevarme la contraria tienes!

TOSO (*interrumpiéndoles y con un tono neutro*)

Tiene sangre en la boca.

Mitaro y Namur miran a Lis detenidamente la boca.

MITARO

Pues es verdad.

MITARO

Esto sí que es raro.

Namur coge los labios de Lis con los dedos como si fueran pinzas y le abre la boca. Mitaro mete el dedo. Luego lo saca y la huele.

MITARO

Huele a sangre.

NAMUR

¡Qué extraño es todo esto!

Mitaro toca con sus dedos los dientes de Lis.

MITARO

Mira qué dientecitos tiene. ¡Qué duros!

NAMUR

Los dientes siempre son duros.

Mitaro saca la lengua de Lis estirándola con los dedos.

MITARO

Mira qué lengua tan bonita. ¡Qué blandita!

NAMUR

Las lenguas siempre son así.

MITARO

Siempre tienes que decir algo.

Mitaro y Namur dejan de hurgar en la boca de Lis. Ahora miran sus rodillas con atención.

¡Qué rodillas!

NAMUR

Como todas.

Mitaro recorre con los dedos las rodillas de Lis.

MITARO

Mira qué hoyo hace aquí.

Namur toca el hoyuelo mientras que Toso, con la oreja pegada al pecho de Lis, escucha atentamente.

TOSO (*en tono Frío*)

Está muerta.

MITARO

Ya estás tú con tus cosas.

TOSO (*fríamente*)

Está muerta porque no se le oye el corazón.

MITARO

¿A ver?

TOSO

Además no respira.

Namur apoya su oído contra el pecho de Lis.

NAMUR

Pues es verdad, no se le oye el corazón.

MITARO

¿Se ha muerto entonces?

TOSO
Sin duda.

NAMUR
Habrá que decírselo a Fando.

MITARO
Claro.

Namur y Mitaro van hacia Fando. Este trabaja afanosamente tratando de coser el tambor roto.

NAMUR (*a Fando*)
Oye, que Lis se ha muerto.

FANDO (*aturdido*)
¿Qué Lis se ha muerto?

NAMUR
Sí.

Fando va hacia Lis. La mira con respeto, se acerca a ella con una gran tristeza. La abraza incorporándola. La cabeza de Lis cae, inerte, hacia atrás. Fando no dice nada. Los tres hombres del paraguas, de pie y serios, se han quitado sus sombreros. Fando vuelve a dejar en el suelo la cabeza de Lis con mucho cuidado. Fando está a punto de llorar. De pronto apoya su frente contra el vientre de Lis. Aunque nada se oye, es muy probable que lllore.⁷²

En estas últimas escenas observamos un cambio radical en cuanto a lo visto con anterioridad ya que, si bien es cierto que habíamos apreciado tanto violencia física como verbal, también habíamos presenciado cambios de rol en los integrantes de esta relación sadomasoquista, sin embargo, dichos cambios se habían intercalado en distintas escenas, es decir, en cuanto al proceder de los personajes, no se habían presentado cambios radicales dentro de la misma escena.

⁷² *Fando y Lis*, p.p. 88-99.

Lo anterior podemos valorarlo como resultado de un cúmulo de actitudes que se generan en una relación de tipo sadomasoquista, y la forma en que éstas desembocan, para llegar a las secuelas fatales, resultado de estos patrones de conducta.

Vayamos ahora a las partes más significativas de estas últimas escenas para lograr ubicar los cambios de comportamiento que se van gestando en nuestros protagonistas.

El primer elemento que se presenta en este cuadro, que va a culminar en tragedia, va a ser, una vez más, la codependencia que poseen ambos personajes en la escena donde discuten la finalidad que pueden tener las esposas. Por un lado, tenemos la incertidumbre que Lis tiene respecto ellas cuando pregunta a su acompañante sobre la finalidad de tener las esposas, situación seguida de un acto de autoconmiseración por parte de ella para ocasionar sentimiento de culpa, responsabilidad y misericordia en Fando.

En el otro polo tenemos a un Fando que, si bien es cierto que es palpable su actitud de flagelo al mostrar las esposas a Lis, no deja de mostrar su faceta infantil al expresarle, a manera de consuelo, que no le pondrá las esposas, y luego, rematar con proclamas de amor hacia Lis y cambiar con ello el panorama cuando ésta inicia el llanto por la presencia de las ataduras.

La codependencia que mantienen el uno para con el otro es clara en ambos integrantes de esta relación pues, a más de una discusión en la que se aclaren los puntos, ambas partes terminan fusionadas en un abrazo en el cual se deja ver la necesidad de protección que posee Lis y la aparente capacidad de salvaguardia y poder que tiene Fando para que ésta se sienta segura al lado de éste:

FANDO (muy conmovido)

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

Lis le abraza apasionadamente.

LIS

No me dejes, Fando. Sólo te tengo a ti. No me trates tan mal.

FANDO (*conmovido*)

¡Qué malo soy contigo! ¡Ya veras qué bien me portaré desde ahora!

LIS

Abrázame, Fando, abrázame.

Se abrazan con apasionamiento.

Para corroborar el anterior comportamiento masoquista mostrado por nuestra protagonista podemos valernos del siguiente señalamiento alusivo a este tipo de actitudes:

En la unión simbiótica psíquica, los dos cuerpos son independientes, pero psicológicamente existe el mismo tipo de relación.

La forma pasiva de la unión simbiótica es la sumisión, o, para usar el término técnico, el masoquismo. La persona masoquista escapa del intolerable sentimiento de aislamiento y separatidad convirtiéndose en una parte de otra persona que la dirige, la guía, la protege, que es su vida y el aire que respira, por así decirlo. . Se exagera el poder de aquel al que uno se somete, se trate de una persona o de un dios; él es todo, yo soy nada, salvo en la medida en que formo parte de él. Como tal comparto su grandeza, su poder, su seguridad [...]

*En un contexto religioso, el objeto de la adoración recibe el nombre de ídolo; en el contexto secular de la relación amorosa masoquista, el mecanismo esencial, de idolatría, es el mismo. La relación masoquista puede estar mezclada con el deseo físico, sexual, en tal caso, trátase de una sumisión de la que no sólo participa la mente, sino también todo el cuerpo. Puede ser una sumisión masoquista ante el destino, la enfermedad, la música, el estado orgiástico [...] en todos los casos la persona renuncia a su integridad, se convierte en un instrumento de alguien o algo exterior a él [...]*⁷³

Como bien podemos apreciar en la anterior cita, las actitudes de Lis bien ajustan en cuanto a las características de la codependencia expuestas por Erich From, sobre todo, el paralelismo del dictamen con la escena empalma con la actitud de miedo a la separatidad

⁷³ Erich Fromm, *El arte de amar*, Traducción de Noemí Rosenblat, Paidós, México, 1992. p.p. 28-29.

que muestra Lis, casi en grado de fobia, donde pide de manera vehemente el abrazo de Fando quien, debido a la súplica de Lis, será quien “la guíe y la proteja” como resultado de la necesidad, a la que hace alusión E. Fromm en su apartado, de protección en Lis.

Prosiguiendo con el desarrollo de la obra, apreciaremos un cambio drástico en el accionar de Fando, se presentará una escena contrastante con las anteriores, pues del jolgorio y aparente amor entre los personajes, se pasará al tormento, tanto psicológico como físico. Recordemos como Lis, en forma suplicante y con llanto, pide no ser sometida con las esposas; mientras tanto, Fando le hace ver la falta de confianza por parte de ella para con él. Esta actitud tomada por Lis no va a agradar a su acompañante ya que, en su papel de dominante, la confianza por parte del dominado para con el dominante debe ser plena puesto que, como anteriormente leímos, el sádico siempre va a pensar que, como su proceder es por el bien de la otra persona, según él, ésta tiene la responsabilidad de acceder por ello a las demandas de quien ve por ella.

Respecto a la dualidad amor-odio que puede presentarse en una relación sadomasoquista, Norman O. Brown, manifiesta:

*[...] buscando siempre un dualismo, Freud volvió a la ambivalencia del amor y del odio, ambivalencia importante como el amor y el hambre, en la filosofía y en la poesía románticas, y sobresaliente también en el cuadro clínico de la historia de los casos psicopatológicos. Así obtuvo un nuevo punto de partida con la antítesis del instinto sexual y del instinto de agresión. Pero de nuevo los hechos empíricos que sugirieron la antítesis mostraron que el instinto sexual y el instinto de agresión no eran una dualidad esencial. Nadie ha mostrado más claramente que el mismo Freud cómo el amor puede convertirse en odio y la fusión de ambos en el fenómeno del sadismo [...]*⁷⁴

⁷⁴ Norman o. Brown. Ob Cit. p. 100

La anterior observación de la dualidad amor-odio, podemos apreciarla en el cambio de actitud que presenta Fando para con Lis puesto que, de la reciente promesa de portarse bien y mostrar amor, saltará, de forma abrupta, al tormento.

El proceder de Fando se tornará totalmente prepotente y lacerante al sacar las esposas y aplicarlas a Lis para, subsecuentemente, obligarla a arrastrarse y observar si puede hacerlo con las manos esposadas.

La acción buscada por Fando de hacer que Lis se arrastre bien puede tener un simbolismo más allá del maltrato físico, esto es, la humillación moral en la persona de quien ejecuta el arrastre, es decir, las esposas vienen a mostrar la incapacidad de la persona por sobresalir de manera propia lo que la lleve a ser un “arrastrada”, verbo en un contexto peyorativo y, por el otro lado, las esposas bien pueden ser la analogía de la unión permanente a la persona que la humilla.

Como alcanzamos a apreciar, Lis accederá a la demanda de su acompañante por el temor que le tiene aunque, en el fondo, sabemos que es la falta de valor moral lo que no le permite oponerse a la cruel petición de su victimario.

Josef Rattner señala al respecto:

En el fondo del masoquismo hay un fracaso de la autorrealización. El masoquismo, como toda perversión, es expresión también de la desesperanza y la desesperación, que renuncia a lo más humano en el hombre: al orgullo y al propio sentimiento de la propia dignidad: En toda estructura masoquista de carácter el acontecer patológico transcurre en el ámbito de la vivencia del propio valor. De la carencia de valor al sentimiento de culpabilidad, que rara vez falta en el masoquista, no hay más que un paso. De esta culpabilidad mana la angustia, que a su vez frena toda energía vital, con la cual se vuelve el masoquista cada vez más inactivo, desamparado y culpable [...] ⁷⁵

⁷⁵ Josef Rattner. Ob. Cit. p. 96.

En la evolución de la trama, la violencia se irá presentando en forma ascendente ya que Fando, después de haber esposado a Lis y obligarla a arrastrarse, posteriormente la golpeará con la correa sin importarle los suplicios de su compañera.

En esta escena podemos apreciar el placer deformado que maneja Fando ante el maltrato que ejerce sobre Lis, situación que no le permitirá darse cuenta del agravio que está ocasionando con su maltrato, incluso, podemos apreciar como aumenta Fando las demandas para con Lis cuando esta se arrastra, sin tener la más mínima muestra de misericordia hacia ella.

Respecto al accionar del sádico, y para cotejarlo con el proceder de Fando mostrado en esta última escena y lograr tener una perspectiva más clara de ello, veamos lo siguiente:

Todas las distintas formas de sadismo que nos es dado observar pueden ser reducidas a un impulso fundamental único, a saber, el de lograr el dominio completo sobre otra persona, el de hacer de ésta un objeto pasivo de la voluntad propia, de constituirse en su dueño absoluto, su Dios; de hacer de ella todo lo que se quiera. Humillar y esclavizar no son más que medios dirigidos a ese fin, y el medio más radical es el de infligir dolor, el de obligar a los demás a sufrir, sin darles la posibilidad de defenderse. El placer de ejercer el más completo dominio sobre otro individuo (u otros objetos animados) constituye la esencia misma del impulso sádico.⁷⁶

Si bien es cierto que la violencia ha estado permanente a lo largo de las escenas de las que hemos hecho referencia en este escrito; no podemos dejar de remarcar que en las anteriores escenas a estas últimas, la violencia había sido manifestada a nosotros los espectadores, en la mayoría de las veces, por medio de remembranzas de sucesos en boca de Lis, sin embargo, en estos últimos cuadros, la violencia se exhibe en una forma totalmente explícita ante nosotros.

⁷⁶ Erich Fromm. *El miedo a la libertad*, traducción de Gino Germani, colección: Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Artemisa, México, 1985.p.p. 181-182

Después de haber remarcado lo anterior, lo cual nos sirve de preámbulo para la parte final, vayamos ahora al desenlace de esta relación patológica.

Observamos que, después de los suplicios expedidos por parte de Lis, y a la vez ignorados por Fando, la violencia que éste ejerce sobre ella llega a un grado en el que es insoportable el castigo infligido a la víctima quien, a pesar de arrastrarse y ceder a las demandas de su verdugo, éste no mostrará indicio alguno por detener su frenético placer sádico.

Lo anterior lo veremos desplegado en la escena que expusimos en la página 75 y que, para una mejor apreciación, la reubicaremos de nuevo:

FANDO
Arrástrate.

Lis hace un esfuerzo supremo y logra arrastrarse. Fando la contempla palpitante de emoción.

LIS
No puedo más.

FANDO
¡Más! ¡Más!

LIS
No me vuelvas a pegar.

FANDO
¡Arrástrate!

Fando la vuelve a azotar. Lis se arrastra titubeando. En un falso movimiento tropiezan sus manos atadas con el tambor y rasga la badana. Colérico.

¡Me has roto el tambor! ¡Me has roto el tambor!

Fando la azota. Ella cae desvanecida, hecha 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 en torno a ella. Ni Fando, absorto por el trabajo de reparar el tambor, se fija en ellos, ni ellos en Fando.

Como bien se percibe en esta escena, la actitud colérica por parte de Fando se desata luego que, después de haber flagelado sin la menor reticencia a su víctima, ésta, por acceder a sus demandas, tropica y rompe el tambor.

En cuanto a la relación sádica hombre-mujer, que se ha presentado en épocas distintas a lo largo de la humanidad, así como las condiciones que presentan, y en las cuales podemos situar a nuestros personajes, Josef Rattner apunta:

*Las relaciones entre el hombre y la mujer constituyen un antiquísimo campo de batalla del negativismo sádico. La posición de la mujer en la sociedad patriarcal le puso por anticipado la actitud del sometimiento[...] El prejuicio de la inferioridad natural de la mujer y de la superioridad del varón tuvo efectos catastróficos, alimentando como lo estuvo por antiquísimas tradiciones, por Homero, la Biblia, los padres de la iglesia y toda la piadosa Edad Media. De ahí el loco exceso de las quemaduras de brujas de las que fueron víctimas millones de mujeres [...] El sádico no está muy lejos de aquellos verdugos que intentaban arrancar con instrumentos de tortura “su secreto” a inocentes mujeres [...]*⁷⁷

Este tipo de maltrato por parte del hombre hacia la mujer, como se manifiesta en el apunte anterior, y en el cual se deja ver al hombre como un verdugo para con la mujer, podemos observarlo a partir de la ruptura del tambor, ya que este va a ser el punto culminante en el que Fando, con su personalidad sádica, va a desfogar toda su ira reprimida hacia la mujer que ha sido su compañera, y a quien ha inflingido diversos maltratos, encontrándose ésta en una situación totalmente indefensa y denigrante.

Tocante al poder que ostenta el sádico, así como las actitudes que toma como resultado del resentimiento con la sociedad, tenemos:

Al sádico le resulta imposible afirmar su instinto como sentimiento y como “ser uno con otro”, se rebela contra el abandono y en el momento del placer quiere

⁷⁷ Josef Rattner. Ob. Cit. p.p. 91-92.

“mantener la cabeza bien alta”, permaneciendo en cuanto “manipulador” (con el látigo, la mordaza o cualesquiera otros instrumentos) dueño de la situación [...] El sadismo es, pues, expresión de la soledad interior y también deseo de ella; por amargo resentimiento contra la humanidad, el sádico quiere ser un déspota , un tirano, un demonio: quiere todo, menos tener junto a sí a otro ser humano con los mismos derechos y la misma dignidad que él.⁷⁸

Lo anterior podemos compaginarlo en cuanto a contexto, y donde apreciamos un mayor enfoque en cuanto a los personajes de Arrabal, con la siguiente cita:

Característica del Teatro del Absurdo es la presencia de parejas de personajes que se contraponen, actuando en combinación, enfrentándose a un destino similar, al tiempo que son de temperamento opuesto; se da incluso el caso de que las posiciones y las personalidades se intercambian a través de la obra. Las relaciones humanas están vistas en forma de una paradoja: el ser humano siente el deseo de solidarizarse con sus semejantes, pero como en el hombre existe el instinto de destrucción, y como el lenguaje resulta inadecuado para lograr una verdadera y efectiva comunicación, al hombre llega a ocasionarle hastío la presencia de otros seres humanos.⁷⁹

La información considerada en las dos últimas citas podemos verla ilustrada en el actuar de Fando después del rompimiento del tambor, situación que lo ha de llevar a la culminación de su poder y capacidad de castigo en Lis, quien va a quedar inerte como resultado de la somanta recibida.

Debemos tener en cuenta que, si bien es cierto que el tambor era de gran estima para Fando, *(recordemos que con este instrumento musical cantaba canciones a Lis para mantenerla contenta y con ello aminorar las molestias que pudiesen ocasionar una disolución de la relación, cosa que por ningún motivo va a permitir un sádico)*, dicho incidente con el instrumento musical sólo será el móvil con el que Fando justifique su comportamiento hostil para con ella pues, como logramos divisar en la escena, Fando, lejos de preocuparse por el estado de salud de Lis, se ocupa en reparar el daño que sufrió el

⁷⁸ *Ibíd.* p. 89.

⁷⁹ María Victoria Morales González. *Ob. Cit.* p. 34.

tambor -al igual que un niño cuando le rompen su juguete-. Esto último muestra claramente el profundo egocentrismo que el sádico enarbola ya que, en el plano social, sólo él es quien tiene el poder y quien merece todo.

Respecto a las situaciones extremas que se desarrollan en un sádico, y para ubicar el proceder de nuestro personaje masculino, Ma. Victoria Morales comenta:

*[...] La propia debilidad y cobardía prestan el ímpetu para caer violentamente sobre la presumida resistencia de la víctima; el gesto sádico no puede verse libre de una cierta manía de grandeza viril. Es un intento pueril de ensalzar tercamente el propio Yo haciendo que otro ser humano muerda el polvo[...] En el lenguaje del sádico su víctima se convierte en “un cubo de la basura” y en “un saco de desperdicios”, en un “animal” vergonzoso, miserable y bajo, frente al que destaca su humanidad[...] El sadismo es una cosmovisión del desprecio del hombre, que se apoya en primera línea sobre la oposición entre el hombre y la mujer[...] El deseo de tener ante sí a un objeto sin vida, empuja a algunos sádicos gravemente enfermos incluso a cometer crímenes por placer y a veces a darse a la zoofilia o a la necrofilia o cualesquiera otras degeneraciones sexuales. En la destrucción de los otros, tanto como en la autodestrucción, el sádico se transporta a las fantásticas alturas de una pretendida “superhumanidad”, que lógicamente acaba en el delirio y el crimen [...]*⁸⁰

Retomando el párrafo anterior podemos estimar que el vertimiento de la ira por parte del sádico en las personas más débiles, y específicamente las masoquistas, va a ocasionar, en un grado de ascendencia, un maltrato cada vez más insensible al dolor y respeto que merecen los demás; hasta llegar al asesinato como resultado lógico de la desmesurada conducta que éste posee.

Visualizamos por medio de esta última cita que el comportamiento de Fando es la encarnación misma de la personalidad sádica, sin embargo, veremos en el cuadro expuesto al final que éste manifestará una contrición al percatarse del deceso de Lis, revelado por

⁸⁰ Ibídem p.p. 92-94

Namur, ya que hasta entonces, él no se había percatado de tan trágico suceso por la urgencia infantil con la que fue a reparar el daño del tambor.

En el arrepentimiento que observamos por parte de Fando en el último cuadro, no sabemos hasta que punto sea por amor a ella, por codependencia, o por la pérdida total del objeto en el que desbocaba sus placeres deformados.

Respecto a la credibilidad de Fando en torno a la compunción que exhibe, así como la ambivalencia de amor-odio que existe en los personajes de esta obra, Polo de Bernabé comenta:

*Esta meditación melancólica de Fando y Lis que toma la forma de imagen poética - el hombre de la flor y el perro-[...], termina de manera sorprendente con una discusión acerca de la credibilidad de Fando que nos lleva a otro de los temas importantes, el de la violencia, conectados no lógicamente sino con la necesidad interna de ocultar la ternura con la agresividad. Esta relación ambigua de odio y sufrimiento característica de la interacción del hombre y de la mujer en la obra de Arrabal viene directamente asociada a la dinámica de la formación de la personalidad que Freud expone en su Interpretación de los sueños. La madre representa para Arrabal la prolongación del período intrauterino [...] que protege al hombre-niño de sus inadecuaciones para enfrentarse con los peligros del mundo: Fando prolonga así su eterna adolescencia incapaz de hacer frente a la vida [...]*⁸¹

Retomando la información desplegada en la anterior cita, no sabemos a ciencia cierta cuál pueda ser la causa de las actitudes tomadas por Fando: la violencia, la ambivalencia amor odio, el ocultamiento de la ternura con la máscara de la agresividad o, simplemente, la eterna actitud adolescente por parte de éste. En base a lo anterior, podemos decir que lo único realmente tangible es la actitud sádica que mantiene a través de los hechos mostrados por él mismo.

Sabemos de antemano que un sádico, en quien se enarbola la codependencia, no puede verse sin el objeto de sus deseos, ya que él existe como tal en tanto que el masoquista

⁸¹ José Ma. Polo de Bernabé. Ob. Cit. p. 464

permanezca a su lado y, por ende, es capaz de prodigar respeto, amor, e incluso, cambiar de rol con tal de no perder, y de postergar, tal relación simbiótica.

[...] el sadismo no se identifica con la destructividad, aun cuando se halla muy mezclado con ella. La persona destructiva quiere destruir el objeto, es decir, suprimirlo, librarse de él. El sádico, por el contrario, quiere dominarlo, y, por lo tanto, sufre una pérdida si su objeto desaparece. [...] Por cierto que el poder ejercido sobre los individuos constituye una expresión de fuerzas en un sentido puramente material. Si ejerzo el poder de matar a otra persona, yo soy más fuerte que ella. Pero en sentido Psicológico, el deseo de poder no se arraiga en la fuerza, sino en la debilidad. [...] El poder, en el sentido de dominación, es la perversión de la potencia, del mismo modo que el sadismo sexual es la perversión del amor sexual.⁸²

Las características descritas arriba en torno al sádico, nos permiten enmarcar hasta qué punto el deseo de destrucción se hace presente en las personas que poseen dicha psicopatología. Por un lado, tenemos la imperiosa hambre de maltrato hacia los demás; pero, en el otro polo, se mantiene un lazo de necesidad emocional, aspecto que limita al sádico a buscar la destrucción total en el objeto de sus placeres.

Hemos arribado a la parte final de esta relación enfermiza, sin embargo, después de haber analizado el comportamiento de los protagonistas, podemos apreciar que, a más de haber sido culpa del personaje masculino, el resultado trasciende más allá de la responsabilidad de la parte activa, es decir, para que dicha situación llegase a tragedia, la parte pasiva contribuyó, en tanto que la codependencia en esta parte masoquista permanecía latente sin que nadie la obligará a ello, más allá de la limitación física que ésta ostentaba.

A lo largo de las escenas presentadas, pudimos percatarnos de los distintos tipos de actitudes exhibidas por parte de los personajes pero también, pudimos advertir que todas y cada una de éstas estuvieron siempre bajo el yugo de las patologías mentales, es decir,

⁸² Erich Fromm. *El miedo a la libertad*, traducción de Gino Germani, colección: Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Artemisa, México, 1985. p.p. 184,186 y 187.

fueron actitudes generadas en un estado de inconsciencia que traspasaron el plano de lo emocional y lo moral, hasta llegar a los estragos físicos como consecuencia de esta ascendencia de comportamientos nocivos.

Lo anterior es, sin duda, parte de la evolución lógica de las psicopatologías: Codependencia, Sadismo y Masoquismo; psicopatologías que, en su desarrollo pleno, desembocan en términos de profunda degradación emocional, moral y física; aspectos que en este último plano pueden llevar a la muerte a quienes ostentan dichas enfermedades, en un polo se sitúa quien la ocasiona y en el otro quien la recibe, como pudimos apreciar a lo largo de la trama de la obra.

Finalmente, y después de haber ubicado las distintas escenas en las que apreciamos las conductas psicopatológicas por parte de los protagonistas de la obra: *Fando* y *Lis*, así como haber dilucidado y corroborado mejor tales comportamientos respaldándonos en textos especializados en el tema, vayamos entonces a la fase de las conclusiones.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente escrito pudimos percatarnos de los contextos que aborda el trabajo dramaturgo de Fernando Arrabal, generados a partir de ciertas conductas humanas y que, a su vez, sirven como referente para manifestar su visión y percepción del entorno.

Llegamos a apreciar que el teatro de Fernando Arrabal deja de lado los tópicos tradicionales insertados en situaciones ordinarias tales como el tema de la familia, el amor y desamor, así como el tan recurrido tema del bien y del mal pues, como nosotros mismos pudimos darnos cuenta, éstos tópicos quedan de lado en el sentido estricto de su contexto, y son abordados con otras vertientes, como señala Ma. Victoria González: “Lejos de ser valores absolutos, el bien y el mal sencillamente se poseen, como va poseyendo el niño destrezas en el juego. Se juega a ser buenos o a ser malos, dependiendo de cuán fácil resulte en cierto momento una cosa o la otra.”⁸³

Arrabal se preocupa por plasmar en su teatro las condiciones más grotescas, pasionales y deformadas de la realidad, excluyendo la moral impuesta por la sociedad y, más específicamente, a la Iglesia Católica:

La soledad y la incomunicación, la trágica imposibilidad del amor, de la felicidad, el temor y la esperanza, el sufrimiento y la ansiedad son emociones que forman parte del subconsciente de sus personajes que el autor proyecta en el escenario de forma metafórica[...] Aunque es evidente que el comportamiento de los personajes arrabalianos está condicionado por el sin sentido vital que los circunda no es difícil ver en el cambio de papel que va del dominante al dominado y viceversa y en el dolor causado en la persona amada una relación sado-masoquista muy característica de su teatro[...] Se puede inferir de estas prácticas sado-masoquistas la influencia que la religión católica, con sus figuras de Cristo y de santos agonizantes, contorsionados y ensangrentados y las ceremonias impregnadas de amor y sufrimiento, tuvo en Arrabal. Pues como admite él mismo al recordar su niñez en España, “nous étions nourris de sado-masichisme... Tout allait de soi pour

⁸³ María Victoria Morales González. Ob. Cit. p. 23.

nous” (Raymond 15). Su recurrencia en el teatro responde a una necesidad de confrontarse con esos temores para liberarse de ellos.⁸⁴

Si bien es cierto que Fernando Arrabal usa como artificio los temas presentados en sus obras para la liberación de sus temores, de igual forma nosotros como espectadores fungimos un papel más activo en este teatro moderno pues, dentro de éste, no sólo vamos a entretenernos sino que, a más del esparcimiento que anteriormente se buscó en las puestas en escena, llegaremos, a través de la reflexión de lo expuesto ante nuestros ojos en el escenario como hemos logrado vislumbrar, a una identificación de las conductas humanas lacerantes y hostiles que existen en un mundo tan materializado en el que cada uno busca el bienestar propio, situación que nos facilitará el teatro al permitirnos ver la parte latente en nosotros de manera oscura.

Podemos apreciar entonces que una de las finalidades del teatro de Arrabal es trascender en la percepción del espectador para generar con ello la identificación de situaciones que, aun cuando nosotros mismos las hemos vivido, no somos capaces de reconocer y que, a través de lo observado en el proceder de los personajes, podemos llegar al reconocimiento de las condiciones y actitudes perniciosas que hay en nuestra sociedad; como si el velo que impide vernos de lleno en el espejo cayese delante de nosotros para quedar frente a frente con esa parte oculta de nosotros mismos

Carlos Jerez Farrán expone:

La crueldad en el teatro no significa, como Artaud puntualizó expresamente, mero sadismo: es la crueldad impersonal, incorpórea – y, por tanto, implacable-, a que están sujetos todos los hombres [...] Hasta cierto punto dicha crueldad se ve en forma de rencor entre los seres humanos. Pero tales escenas deben ser representadas de manera que el espectador se sienta inclinado más a purificar sus

⁸⁴Carlos Jerez Farrán. “El compromiso de la estética del absurdo en el teatro de Arrabal”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 14, No. 2 (Winter, 1990), p.p. 285-286.

*propias emociones que a imitar lo que ve. Al mismo tiempo el espectador debe tomar conciencia de la violencia latente en su interior y de la omnipotencia de las fuerzas exteriores: cada representación teatral tiene que reducir a escombros los cimientos de la existencia del espectador [...] La consecuencia lógica de todo esto es que el teatro tiene que ser espontáneo: Puesto que el teatro es para Artaud esencialmente un ritual primitivo, arrastra a los espectadores dentro del vértice emocional generado por los actores.*⁸⁵

Retomando lo anterior, podemos llegar a la conclusión de que el teatro moderno busca una participación más activa en el espectador. Esto se va a generar en base a las nuevas propuestas teatrales que promueven al teatro como un foro en el cual podemos identificar nuestro entorno y llegar, a través de ello, a la purificación de nuestras pasiones, a la identificación de conductas dañinas que muchas veces poseemos de manera inconsciente y, sobre todo, a entender que dentro del escenario, lugar donde se plasman situaciones fingidas llevadas a cabo por los actores en su papel de personajes, dichas representaciones se encuentran cada vez más cerca de nuestra realidad, como lo pudimos distinguir en las conductas de Fando y Lis, situaciones que hoy día existen y persisten en una sociedad cada vez más carente de valores.

En resumen, podemos decir que si bien es cierto que el teatro ha sido en gran parte de su existencia una alternativa de entretenimiento y enriquecimiento artístico, también podemos señalar que, más allá de esto, ha sido una fuente de expresión por medio de la cual los dramaturgos exponen las distintas ideologías albergadas en su mente, tomadas de la historia de la humanidad, para ofrecer al espectador una apreciación distinta de lo que sucede en su entorno.

Para concluir podemos comentar que, a más de lo anterior, el teatro es, y seguirá siendo, una forma de expresión artística en la que lo representado en el escenario será parte

⁸⁵ George Wellwarth . Ob. Cit. p. 35.

de lo que la humanidad tiene como testimonio de lo que sucede en este mundo cambiante y cosmopolita, pero siempre humano y pasional, como logramos advertir en cada uno de los caracteres poseídos por los personajes de la obra que, en determinado momento, serán tan reales como el andar mismo que cada uno de nosotros ha construido, al igual que ellos, en este inmenso escenario de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles, *La poética*, Trad. De Juan David García Vaca, editores mexicanos unidos, México, 1996.

Arrabal, Fernando, *Fando y Lis, Guernica y La bicicleta del condenado*, Alianza editorial, Madrid, 1986.

_____ *Picnic, el triciclo, El laberinto*, Edición de Ángel Berenguer, Cátedra, Madrid, 2000.

_____ *El cementerio de automóviles, El Arquitecto y el Emperador de Asiria*.
Edic. de Diana Taylor, Cátedra, Madrid, 2000.

_____ *Baal Babilonia*, Destino libro, Barcelona, 1986.

Adhlerd, Gerhard, *Diccionario de ciencias de la conducta*, Trad. Mario Sandoval Pineda, edit. Trillas, México, 1982.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, Trad. de José R. Lieutier, Tomo, México, 2002

Bentley, E., *La vida del drama*, Trad. Autorizada por atheneum de Albert Vanasco, Piados, México, 1992.

Berenguer, Ángel. “Arrabal en el teatro occidental”, *Boletín de La Fundación Federico García Lorca*, Año X, Número 19-20, Diciembre, Madrid, 1996, pp.327-334.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1997.

Brown, Norman O. *Eros y Tanatos (el sentido psicoanalítico de la historia)*, Trad. Francisco Perujo Joaquín, Mortiz, México, 1980.

Bruno, Frank J., *Diccionario de términos psicológicos fundamentales*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1988,

Doron, Roland, *Diccionario Akal de Psicología*, Trad. Berradette Juliette Fabregoul, Edic. Akal, Madrid, 1988,

Dorsch, Friedrisch, *Diccionario de psicología*, Edit. Herder, Barcelona, 1994.

Estébañez Calderón, Demetrio, *Diccionario de Términos Literarios (filología y lingüística)* Alianza Editorial, Madrid, 1999.

Esslin, Martín. *El teatro del absurdo*, Trad. de Manuel Herrero, Seix Barral, Barcelona, 1966,

Fromm, Erich, *El arte de amar*, Traducción de Noemí Rosenblat, Paidós, México, 1992.

_____ *El miedo a la libertad*, traducción de Gino Germani, colección: Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Artemisa, México, 1985.

Guiral Steen, María, *El humor en la obra de Arrabal*, Playor, España, 1988.

Jerez Farrán, Carlos, “El compromiso de la estética del absurdo en el teatro de Arrabal” en *Revista Canadiense de estudios hispánicos*, Vol. XIV, No. 2, 1990.

Morales Gonzáles, Ma. Victoria, “Fernando Arrabal y Su teatro del Absurdo” en *Horizonte: Revista de la universidad católica de Puerto Rico*, número 27, 1970, pp. 5-49.

Polo De Bernabé, José M. “Arrabal y los límites del teatro” en *Kentucky Romance Quarterly*, vol XXII, No. 4, 1975.

Prullansky, Alex, Prólogo a *El cementerio de automóviles*, Taurus, Madrid, 1968.

Rattner, Josef, *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*, Trad. Armando Suárez, Siglo XXI, México, 1984.

Welwarth, George E. *Teatro de protesta y paradoja*, Alianza, Madrid, 1974.

Werner, Wolf, *Introducción a la psicopatología*, Trad.. Federico Pascual del roncal, FCE, México1995

SITIOS DE INTERNET

WWW.ctv.es/USERS/sexpol/rs52influencia.htm.11k

<http://www.aaps.com.ar/dinamica/10/Payarola.htm>

WWW.fundación mujeres.es/micurso/compara/lorente.htm.

<http://reskarendaya.com> Traducción al español Claudia Cuesta.

carmenmhttp://mundogestalt.com/cgi-bin/index.cgi?action=printtopic&id=179&curcatname=Centro%20Gestalt%20de%20M%C3%A9xico&img=cgm

www.literaturas.com/documentos4htm.



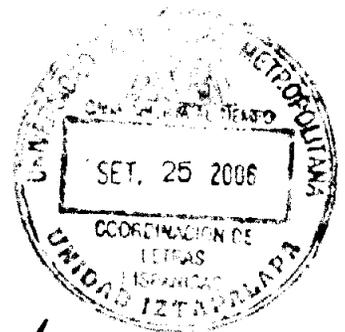
UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA
IZTAPALAPA

**CODEPENDENCIA Y
SADOMASOQUISMO EN LA OBRA:
FANDO Y LIS, DE FERNANDO
ARRABAL.**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIATURA EN LETRAS HISPÁNICAS, DE LA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES,
PRESENTA:**

PEDRO CASTRO GARCÍA

TUTORES:



PROFESORA: CLAUDIA M. KERIK ROTENBERG. _____

PROFESOR: ROBERTO GÓMEZ BELTRÁN _____

07/SEPTIEMBRE/2006