



This article appeared in a journal published by Elsevier. The attached copy is furnished to the author for internal non-commercial research and education use, including for instruction at the authors institution and sharing with colleagues.

Other uses, including reproduction and distribution, or selling or licensing copies, or posting to personal, institutional or third party websites are prohibited.

In most cases authors are permitted to post their version of the article (e.g. in Word or Tex form) to their personal website or institutional repository. Authors requiring further information regarding Elsevier's archiving and manuscript policies are encouraged to visit:

<http://www.elsevier.com/authorsrights>



King Saud University
**Journal of King Saud University –
 Languages and Translation**

www.ksu.edu.sa
 www.sciencedirect.com



FULL LENGTH ARTICLE

Análisis de Fando y Lis, una Obra del Teatro del Absurdo de Fernando Arrabal

Khaled Mohammad Abbas *

Departamento de Español – Facultad de Lenguas y Traducción, Universidad de Al-Azhar, Actualmente es profesor visitante en la Universidad Rey Saúd, Saudi Arabia

Received 23 October 2012; accepted 4 December 2012

Available online 17 January 2013

KEYWORDS

Spanish theatre-theatre of
 the Absurd-Fernando Arra-
 bal;
 Fando y Lis;
 Drama critics

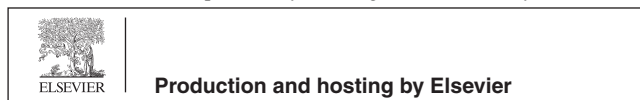
Resumen El presente estudio es un análisis de Fando y Lis, una de las obras más notables del primer periodo del dramaturgo español Fernando Arrabal, adscrita al llamado “teatro del absurdo.” La pieza se caracteriza por su formidable complejidad, por tanto, nos limitaremos a exponer por separado algunos de sus elementos constitutivos esenciales, tratando de poner de manifiesto su carácter netamente innovador y sus bases ideológicas esenciales. Nacido en Melilla (1932), Arrabal eligió un exilio voluntario en Francia desde 1955 debido a la represión del régimen de Franco. Arrabal comenzó su carrera con trabajos muy creativos que alcanzaron gran éxito de público en Europa además del elogio de la crítica, especialmente sus obras *El arquitecto* y *el emperador de Asiria* (1977) y *El Cementerio de Automóviles* (1977). Para Arrabal es fundamental poner de relieve el mundo pretendidamente caótico en que vivimos. En su primer teatro, expresa la ansiedad y la desesperación que surge del reconocimiento que el hombre está rodeado de áreas de oscuridad impenetrables. Por ello, la muerte está presente en todas partes de su obra, no como un destino desde un punto de vista filosófico, sino como una ceremonia ritual. La incongruencia, la lógica insensata, las repeticiones, todas ellas características de las escenas absurdas de Fando y Lis, que nos presentan unos personajes que se van camino a Tar al cual nunca llegarán. Cabe señalar que esa obra no gozó al principio ni del favor del público ni del aval de la crítica especializada; sin embargo, goza de gran predicamento fuera de España. En definitiva, nuestra intención es demostrar el valor literario y artístico de las obras de la primera etapa de Arrabal.

© 2013 King Saud University. Production and hosting by Elsevier B.V. All rights reserved.

* Corresponding author. Tel.: +966 0554831649.

E-mail address: kmma1972@gmail.com.

Peer review under responsibility of King Saud University.



KEYWORDS

Spanish theatre-theatre of the Absurd-Fernando Arrabal;
Fando y Lis;
Drama critics

Abstract The present study investigates the Theatre of the Absurd for the Spanish playwright, Fernando Arrabal, particularly the first phase of his works. *Fando y Lis* (1955), which is considered one of the most remarkable works in this period, was selected for analysis. Born in Melilla (1932), Arrabal chose a voluntary exile for himself in France since 1955 owing to the repressive regime of Franco. Framing himself in a queer and controversial pattern, he is one of the famous Spanish playwrights in the second half of 20th century. Because of his audacious works, he surpassed his contemporary writers to the global recognition. His works are popular in Europe and are highly appreciated by critics, especially *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1977) and *El cementerio de Automóviles* (1977). The author began his career with quite creative works of art. He wrote plays where death is ever present not as a destination from a philosophical point of view, but as a ritual ceremony. In *Fando y Lis*, Arrabal presents a universe dominated by anxiety and meaningless, using the most absurd dialogue and situations, strange and inconceivable objects. *Fando y Lis* is a work marked by its absurd scenes, dialogue incongruous repetitive language and presents characters who are on their way to Tar (walking to get the reality, happiness, freedom, heaven, etc.). Through *Fando y Lis*, we try to prove the literary and artistic value of Arrabal works, and how they reflected the crises and destruction that happened in Spain and Europe after the Civil Spanish War and World War II.

© 2013 King Saud University. Production and hosting by Elsevier B.V. All rights reserved.

1. Introducción

El presente trabajo es un análisis de *Fando y Lis*, una de las obras más características del dramaturgo español Fernando Arrabal, adscrita al llamado “teatro del absurdo.” Pero no afrontaremos un estudio exhaustivo del texto, sino que esbozaremos una introducción al mismo, pues su formidable complejidad desbordaría con creces el espacio físico asignado a nuestra exposición; por tanto, nos limitaremos a exponer por separado algunos de sus elementos constitutivos esenciales, los cuales son, a la postre, una constante de su obra.

Así pues, aislaremos dichos elementos y los definiremos someramente, tratando de poner de manifiesto su carácter netamente innovador y sus bases ideológicas esenciales. A ese respecto, cabe señalar que esa obra no gozó ni del favor del público ni del aval de la crítica especializada; es probable que, tanto el uno como la otra, se sintieran desconcertados, si no atemorizados, por la profunda desesperanza y la tenebrosidad que emanan de esa pieza de Arrabal, quien, aunque goza de gran predicamento fuera de su país natal, carece de reconocimiento generalizado en el mismo.

Con el fin de poner en contexto nuestro trabajo, lo hemos dividido en dos partes:

1. La primera parte es un somero análisis de las principales tendencias del teatro español a partir de 1939; incidiremos especialmente sobre sus corrientes más innovadoras, el llamado “teatro social” y el “teatro del absurdo”, porque *Fando y Lis* no podría comprenderse sin la primera de esas tendencias y porque se inscribe sin paliativos en la segunda de ellas.
2. La segunda parte contiene nuestro análisis de *Fando y Lis*: hemos procedido a analizar someramente tanto su inspiración ideológica como su metodología, su construcción y sus elementos constitutivos esenciales, los cuales son comunes a toda la producción de Arrabal inscrita en el “teatro del absurdo.” En nuestra opinión, sólo de esa manera pueden comprenderse sus delirios oníricos, su recurrente uso de la

brutalidad y del lenguaje obsceno, y, en definitiva, su patente apelación al surrealismo más descarnado, hacia el cual Arrabal se inclina sin ambages.

Es precisa una advertencia previa: resulta difícil, e incluso diríamos que ilusorio, tratar de englobar toda la producción de Arrabal en una determinada tendencia, o incluso clasificarla netamente, pues las inquietudes de ese autor son tales que su teatro, como el resto de su producción intelectual, adquieren progresivamente, una vez clausurada su primera etapa, un carácter proteico e inaprensible, caracterizado por un solo e inefable rasgo: su carácter provocador y decididamente rupturista. Por esa causa, nuestras opiniones no son categóricas, ni aspiran a serlo: cada lector es libre de extraer sus propias conclusiones, de indagar en los propósitos de ese autor y, en definitiva, de ejercitar la obligación esencial de comprenderse a sí mismo a través de la lectura de una producción teatral tan brillante como inquietante y turbadora.

1.1. El teatro español de la posguerra. Sus principales directrices

La Guerra Civil Española (1936–1939) también resultó desastrosa para la actividad intelectual española (véase Armiñán, p. 45 y ss.), y sus efectos repercutieron con singular virulencia sobre la vida teatral española de la posguerra, en tres sentidos diferentes:

1. Una gran parte de los autores teatrales que optaron por quedarse en España restringieron voluntariamente su creatividad, a causa de la censura.
2. Otra parte de ellos, hostil a los vencedores, prefirió exiliarse y publicar sus obras lejos de la patria. Algunos produjeron obras de interés, como Rafael Alberti o Alejandro Casona, entre otros.
3. Por último, hubo quienes optaron por permanecer en España y padecieron no sólo los efectos de la censura, sino del ostracismo social y creativo. En este caso, una parte substancial de su producción teatral ha sido olvidada o permanece inédita (Díez Canedo, p. 41).

La censura, además, tuvo un efecto difícilmente cuantificable al vetar deliberadamente la propagación de las nuevas corrientes teatrales procedentes del resto de Europa.

En cuanto a la posición de aquellos autores que permanecieron en España, podríamos clasificarla en tres grupos:

1. Algunos dramaturgos afines al régimen (véase [introducción en Abbas](#)) se decantaron por el teatro propagandístico. Es el caso de Calvo Sotelo, Luca de Tena, Pemán, Giménez Arnau y otros. Su producción es interesante y estimable en la mayoría de los casos.
2. Otros escritores teatrales, tachados de “*evasionistas*”, dedicaron sus desvelos al público “*burgués*” e ignoraron deliberadamente las duras condiciones sociales y económicas imperantes. Obtuvieron un gran éxito de público. Entre ellos se cuentan figuras tan insignes como Mihura, Jardiel, Neville, Paso, López Rubio o Ruiz Iriarte. Hubo entre ellos quienes, como Mihura y Jardiel, desarrollaron un teatro notablemente renovador, expresamente provocativo e invariablemente mal comprendido por el público y rechazado por los empresarios teatrales. En algunas ocasiones, incluso, la crítica, por razones que no procede explicar aquí (Cf. [Conde Guerri](#)), precedió al público en los abucheos proferidos a Jardiel Poncela. La producción intelectual de estos autores es, por su ideología, similar a la de figuras tan insignes como Ionesco, Beckett o Adamov, por ejemplo.
3. Un tercer grupo de autores, fiel a la ideología del bando derrotado durante la guerra, se mantuvo abiertamente hostil al régimen y manifestó sin ambages su desprecio hacia los escritores afectos a la dictadura. Su teatro cultiva la temática social y pretende ser crítico, inconformista y trascendental; se valieron de las alusiones indirectas para burlar la vigilancia de la censura. Entre estos dramaturgos destacan Buero Vallejo, Sastre, Martín Recuerda, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, etc.

1.2. Las tendencias rupturistas: el teatro social y el teatro del absurdo

En 1949 se llevó a los escenarios *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo; su estructura y su temática rompían manifestamente con el teatro amable a la sazón imperante sobre las tablas. «Con la *Historia de una escalera* se acabaron las bromas», escribe Ricardo Doménech resaltando la gran importancia de la obra (p. 23); de hecho, ese texto fue un hito en el nacimiento del llamado “*teatro social*”, que alcanzó su apogeo entre 1950 y 1960. A partir de ese momento, la dramaturgia española se adentra sin desventaja por el mismo camino emprendido por el resto del teatro europeo, si bien su devenir fue borrascoso hasta bien entrados los años ochenta ([Aszyk](#), p. 175). Junto a esa corriente, surgió la del llamado “*teatro del absurdo*”, la que ahora nos interesa.

1.3. Fernando Arrabal y el “teatro del absurdo”

La obra primeriza de Arrabal es deliberadamente osada en todos los sentidos; César Oliva dice de ella que es «**absolutamente innovadora**» ([Oliva](#), 1989: p. 419), y Martin Esslin la incluye sin vacilar en la corriente llamada “*Teatro del Absur-*

do (Véase [García Templado](#), p. 73)”, una corriente creadora surgida en 1940, pero pujante entre 1950 y 1960, al socaire de la era de los totalitarismos, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y las atrocidades generadas por la descolonización. Los principales representantes de esa escuela, fuera de España, fueron Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, Harold Pinter, Tom Stoppard y Edward Albee, entre otros. Cabe destacar que Arrabal encontró, sobre todo, en los tres primeros una gran inspiración, como señalan los estudiosos de su obra. El propio Arrabal dice:

«*Ionesco y Beckett y Adamov llamaron mi atención tanto por su teatro como por su calidad humana, llamó mi atención su tono de libertad que fue sostenido contra viento y marea, ya que solamente encontré en los grupos de vanguardia esta disposición de romper con ese mundo anquilosado por la esclavitud* ([Berenguer](#), p. 301).»

El “*teatro del absurdo*” era una vivísima protesta contra la incoherencia humana y se caracterizaba por su trama incoherente y sus diálogos repetitivos carentes de cadencia dramática; todos estos extremos pretendían generar un ambiente de irrealidad y ensoñación. Pero, en realidad, dichas obras eran muy exigentes y rigurosas, si bien incidían, para obtener sus objetivos, en el humor y la mitificación; en realidad, reflejaban una incommensurable angustia vital, y por esa causa resaltan la inseguridad del ser humano, el vacío y lo incoherente.

Así pues, entre los seguidores más osadamente rupturistas del llamado “*teatro del absurdo*” surgidos en Europa durante esa etapa destaca ventajosamente Fernando Arrabal, tanto por el vigor como por la duración de su fuerza creativa. Su consagración formal se produjo en Francia (véase [Monleón](#), 1965: pp. 44-45), si bien posteriormente alcanzó cierto reconocimiento en España ([Oliva](#), 2004, pp. 85-86), y de hecho, algunas de sus piezas, estrenadas previamente en otros países, fueron montadas como si de estrenos se tratase en la propia España ([Berenguer y Pérez](#), pp. 140-141; y [Ruiz Ramón](#), p. 435). Así sucedió, por ejemplo, con su obra *El arquitecto y el emperador de Asiria*, -que interpretaron en 1977 Adolfo Marsillach y José María Prada-, y la excelente puesta en escena, durante el mismo año y en Madrid, de *El cementerio de automóviles* (véase [Ragué-Arias](#), p. 47).

Ahora bien, la huella de Arrabal en esa escuela es inconfundible, y se manifiesta en dos rasgos cuasi-permanentes de su teatro:

1. La presencia obsesiva de la muerte, tratada ritual y plásticamente.
2. La inserción de historias atroces y disparatadas, en las que él o sus dobles aparecen generalmente como víctimas.
3. El gusto por lo absurdo y lo cruel. No en vano, Arrabal es conocido por haber creado el llamado “*teatro pánico*”.
4. Su inagotable pasión por la renovación de las formas expresivas y de los temas.

Arrabal es un ser humano agobiado por los sucesos de su época, y tan marcado por el temor a la muerte como por el aparente absurdo de la existencia. Le duele la incoherencia de todo sistema político, y en particular la intransigencia del franquismo, y a modo de protesta se alinea con el sector vencido en la guerra, negando toda posibilidad de entendimiento

entre las partes. Carlos JérezFarrán menciona cómo Arrabal alude constantemente a:

«*La España incomunicada de la posguerra, esa España ultra conservadora, económicamente insegura, socialmente represora, culturalmente anquilosada y políticamente, tirana; a la que en 1955 Arrabal decidió abandonar, al menos físicamente para vivir en París. Fue esta realidad socio-política la misma que le brindó materia prima para escribir un teatro que por su tendencia a traducir el sin sentido de la existencia del hombre lo sitúan junto al teatro más representativo del absurdo europeo.* (Jerez Ferrán, p. 282)»

En España su obra no comenzó a adquirir carta de naturaleza hasta que se consolidó la llamada Transición, entre 1975 y 1982 (véase Oliva, 2004: p. 106), no sólo porque su existencia se desarrolla primordialmente en París, sino también porque jamás capituló en su enfrentamiento con el franquismo, lo que le valió el ostracismo (Berenguer y Pérez, pp. 140-141). A pesar de todo, o quizá por ello, el enfrentamiento le mantuvo alerta, le convirtió en uno de los dramaturgos más paradigmáticos del siglo XX y otorgó a sus planteamientos un valor perpetuo. Por otra parte, le sirvió para que su obra se tornase en un puente entre la escena española y los movimientos de vanguardia de la segunda mitad del mencionado siglo (véase Monleón, 1965: pp. 44-45; y García Temporado, p. 74). Después del fallecimiento del Caudillo, al calor de la llamada Transición, la crítica de izquierdas, -que apreció más su oposición al franquismo que los evidentes valores de su obra-, resaltó determinados valores de su teatro (postergando otros) y lo presentó como uno de los mejores escritores españoles, reconocido en todo el mundo. Se dijo incluso que:

«[...] *Es el autor español más universal en el teatro del mundo, al menos desde nuestro siglo de oro.* (Berenguer p. 291)»

Sin embargo, Arrabal sigue siendo un gran desconocido para los aficionados al teatro en el mundo árabe, a pesar del evidente vigor de su obra.

1.4. Las primeras obras de Arrabal: introducción a *Fando y Lis*

1.4.1. El argumento de *Fando y Lis*

Con el fin de facilitar la tarea al lector que desee iniciarse en este autor, intentaremos a continuación esbozar el argumento de *Fando y Lis*, advirtiéndole previamente de que dicha obra carece de progresión argumental.

La obra transcurre en dos días y se divide en cinco cuadros (los tres primeros en el primer día, los dos últimos en el segundo día). El primer cuadro muestra a los dos protagonistas, Fando y Lis (una mujer paralítica) en un desierto estéril, de camino hacia un lugar llamado Tar. En el segundo cuadro, por el camino, aparece un trío de personajes, conocidos como los hombres del paraguas: Mitaro, Namur y Toso, que también se dirigen hacia Tar. En el tercer cuadro, al día siguiente, los personajes pasan su tiempo entre ingenuos juegos verbales que interrumpen para recordar que deben proseguir su camino. En el cuarto cuadro, Lis parece como resultado del involuntario pero sádico comportamiento de Fando. En el quinto cuadro, Mitaro, Namur y Toso recuerdan confusa y caóticamente los

hechos, en ausencia de Fando, y le siguen después de enterar a Lis.

1.4.2. Posibles Influencias de la obra

Los temas principales del primer Arrabal se revelan con vigor en su obra *Fando y Lis*, donde se compendian todos los temas obsesivos de su autor. Por aquel entonces, el teatro de Arrabal

«[...] *Se sitúa en el marco de la sociedad española de Postguerra y cuya estructura corresponde con la visión del mundo de la pequeña burguesía española vencida durante la guerra civil, que expresa la imposibilidad de sobrevivir como grupo social en el marco de una sociedad estructurada en un sistema neocapitalista.* (Lucas Vallejo, p. 259)».

Desde el momento de su estreno, el público, en su inmensa mayoría, rechazó *Fando y Lis*, a causa de su evidente complejidad temática y de su carácter tenebroso. El público se sintió defraudado y descontento, pues la obra carece de un final feliz o incluso coherente, es sombría e incomprensible y se inclina abiertamente por lo absurdo: así lo resaltan sus diálogos, el lenguaje, el escenario, la actitud de los personajes, etc. *Fando y Lis* apela a la ruptura de los moldes tradicionales del teatro, apela a la técnica del absurdo y la aprovecha al máximo, como si de un arma para la crítica social se tratase. Inmersa en un surrealismo delirante e irónico, denuncia ferozmente la aparente incoherencia de lo humano:

«*Arrabal no comparte la lógica imperante en la sociedad.* (Cantalapiedra y Torres Monreal, p. 9)»

En *Fando y Lis*, Arrabal sigue los cánones clásicos del llamado “teatro del absurdo”, pero sin rechazar la tradición artística, histórica y cultural de la cual, inevitablemente, se nutre toda obra literaria, y la modela para observar al mundo con otros ojos, más escépticos e irónicos si se quiere, pero también más humanos y más comprensivos. Odia manifiestamente los tabúes sociales de su época e inicia una lucha cerrada contra los convencionalismos imperantes, pero no encuentra una opción racional a los mismos, y opta por el escapismo. La búsqueda de la sonrisa es irónica y rebelde: ante la futilidad de los esfuerzos liberadores, se emplea como un mecanismo liberador de tensiones.

Ahora bien, el estilo de Arrabal es tan singular porque pone en evidencia -algo que es un logro- la superficialidad, la “idiotéz” de los elementos reales -los de los mortales idiotizados- que lleva o traslada a su obra. Si en la realidad ese absurdo se monta con mucho esmero y en medio de muchísimos intereses de poderosos, de tontos y de intelectuales vanidosos, él lo desmonta en un instante, él con facilidad lo destruye ofreciendo el proceso como un espejo para todo el que quiera mirar o mirarse con autocrítica. Por supuesto, al pronto trastoca lo sagrado e irónicamente lo lanza al lector para ver o experimentar cómo reacciona: lo lanza a su cara por sí, en ella, se perturba o se disipa. Quizá todo esto y otras cosas más tienen sus raíces en los llamados autores del absurdo cuyas figuras más destacadas en España son Mihura y Jardiel Poncela. En este aspecto, el caso de *Fando y Lis* es muy significativo. Pero ¿acaso recibió Fernando Arrabal alguna influencia de algún dramaturgo extranjero? ¿Guarda el teatro de Arrabal cierta similitud con la producción beckettiana?

F. Torres Monreal ha tratado de dar respuesta a esta cuestión, en un capítulo de su obra dedicado a Beckett/Arrabal. Después de afirmar que el primer teatro de Arrabal nos hace evocar a Beckett, se sume en un análisis contrastivo y riguroso entre *Esperando a Godot* y *Fando y Lis*. Comienza con una anécdota:

«En 1953, un joven dramaturgo de unos veinte años, absolutamente inédito y desconocido, se presentó al premio de teatro "Ciudad de Barcelona". El joven dramaturgo español, de veinte años, envió al concurso una obra de duración media. El jurado quedó cautivado por la novedad estilística de aquella obra y decidió concederle el primer premio. Y así habría ocurrido si uno de los miembros de aquel jurado, que también era dramaturgo, no se había opuesto rotundamente a ello, asegurando que la obra, a la que sus compañeros querían darle el primer premio, era un plagio de Beckett. (Ibid., pp. 26-27)».

Sin embargo, Arrabal negó rotundamente en más de una ocasión su conocimiento de Beckett cuando le contaron lo sucedido:

«No había oído hasta entonces el nombre de Beckett, por lo que lo confundí con Bécquer (Ibid., p. 27)».

Esa afirmación, datada en 1953, resulta aparentemente desmentida por la fecha de estreno de *Fando y Lis* (1955), una obra que trasluce su profunda admiración por ese dramaturgo. Isasi Angulo demandó a Arrabal qué influencia había tenido Beckett en su producción inicial, y aquél le respondió que, a pesar de su admiración por el dramaturgo irlandés, su obra está primordialmente influida por la vida española y por los fantasmas de su niñez (Cf. Isasi Angulo, p. 222). Sea cual fuere lo que pasó con el jurado, lo cierto es que:

«Arrabal se interesó vivamente por la obra de Beckett, al que no cesará de citar con veneración como el mayor dramaturgo de este siglo. (Cantalapiedra y Torres Monreal, p. 27)».

F. Torres Monreal, en su introducción a *Fando y Lis*, precisa que Bernard Gille y otros críticos han establecido paralelismos no entre Beckett y Arrabal, sino, más concretamente, entre *Fando y Lis* y *Esperando a Godot*. Estos paralelismos son muy lógicos si tenemos en cuenta las influencias ambientales, la línea formal que sigue la vanguardia en que se inscriben ambos autores y las influencias literarias comunes (véase Arrabal, p. 17). Sin embargo, él niega estas similitudes entre la obra de Beckett y la suya:

«Yo no estoy de acuerdo con el paralelismo con Beckett (Isasi Angulo, p. 221)».

No se puede afirmar, como hacen algunos críticos, que la obra sea un plagio del juego Beckettiano; la analogía temática y estilística entre ambas obras responde más bien a una identidad de intereses, a la misma inquietud. Por eso, a pesar de la existencia de un cierto parecido entre los dos sendos textos, también se perciben diferencias muy notables. No es nuestro propósito enumerarlas en este espacio, sino hacer hincapié en la originalidad del texto arrabaliano. En nuestra opinión, tratar de discernir cuáles son las influencias mutuas entre los autores del "*Teatro del Absurdo*" es un empeño estéril, porque sus obras son el resultado de la angustia personal, de la búsqueda de la identidad. ... Arrabal, por tanto, anhela conocer exclusiv-

amente por sí mismo las leyes que rigen el humano comportamiento, y por tanto enfrenta al hombre con sus problemas subjetivos, tratándolos frívola y grotescamente.

1.4.3. La angustia y la incomunicación en clave de irónica comicidad en *Fando y Lis*

Es el suyo un teatro de situaciones y no de sucesos, donde su autor emplea un lenguaje basado en patrones de imágenes concretas, en vez de un lenguaje discursivo y argumentador. Así, los diálogos mantenidos entre Fando y Lis (*Fando y Lis*) reflejan su esfuerzo constante por comunicarse con el entorno para entenderse. Arrabal hace uso de la presencia de lo inverosímil en el argumento destruyendo lo tradicional. A es respecto, es característico, por ejemplo, el siguiente diálogo que mantienen Namur, Mitaro y Fando; refleja perfectamente el fracaso de la comunicación entre los seres humanos que su autor exalta continuamente:

Namur. [...] ¿Y qué otros procedimientos ha utilizado usted para saber quién tiene la razón?

Fando. Otro que he empleado es el de los días de la semana, pero es muy complicado.

Mitaro. (Interesado) ¿Cómo es?

Fando. Es así: los días múltiples de tres tienen razón los señores de edad, los días pares tienen razón las madres los días que terminan en cero, nadie tiene razón (Arrabal, p. 74).

Arrabal, no obstante, no es un enemigo encarnizado del diálogo; pero prefiere elaborar una estrategia para desorientar al público cuando intente analizar las obras. La incongruencia, la lógica insensata, las repeticiones, todas ellas características del absurdo, provocan que las frases no se correspondan con su situación habitual, son trasladadas a un contexto en el que su función no es válida. Aunque los diálogos no correspondan al mundo que conocemos, -en donde la racionalidad y el deber dominan-, existe la intención de comunicar a través de esa incomunicación entre los personajes.

La manera en que Fernando Arrabal expresa su crítica sobre la sociedad en desintegración se transmite bruscamente al público mediante un cuadro distorsionado y grotesco de un mundo enloquecido. En ese contexto deben analizarse los movimientos y acciones aparentemente contradictorias de los personajes de sus obras. Por ejemplo, el cariño y el maltrato que alternativamente practica Fando con Lis. Con tales personajes no hay identificación posible y por esta razón son inevitablemente cómicos.

La comicidad es un carácter que impregna toda la obra, a pesar de su tema sombrío, violento y amargo. Por esta causa trasciende las categorías de lo cómico y lo trágico, haciendo una combinación entre el humor y el horror. La tensión dramática producida por este tipo de obras difiere fundamentalmente del suspense creado en un teatro narrativo. No expone un problema intelectual ni da ninguna solución clara que pueda reducirse a una lección o a una norma ética. En el "*Teatro del Absurdo*" la cuestión primordial no es tanto qué es lo que va a ocurrir luego, sino lo que está sucediendo.

Arrabal hace que el hombre se enfrente con lo incomprendible, con nuestra angustia al darnos cuenta de que no tene-

mos nada que decirnos. Insiste en que ya no logramos establecer un contacto humano, verdadero, profundo, sino un contacto superficial, basado en palabras gastadas, que han perdido su sentido verdadero. Para Arrabal es fundamental-pensamos- poner de relieve el mundo pretendidamente caótico en que vivimos. En su primer teatro, Arrabal expresa la ansiedad y la desesperación que surge del reconocimiento que el hombre está rodeado de áreas de oscuridad impenetrables.

La pieza que analizamos a continuación, por pertenecer al teatro absurdo, se acerca por supuesto a la injusticia y la fatalidad tan propias del mundo griego, guardando un aire trágico que se oculta bajo la risa incoherente: la muerte de Lis.

1.4.4. La obsesión arrabaliana de la muerte como culminación del absurdo existencial en *Fando y Lis*

Fando y Lis, una metáfora cruda y poética de la crueldad, la soledad y la incomunicación humana, es una historia desesperanzada, sin sentido aparente, como su propio autor puso de relieve valiéndose de uno de los personajes, Mitaro:

“[...] Es la historia del hombre que llevaba en un carrito a la mujer paralítica para poderla llevar a Tar... Él le dijo que había oído que llegar a Tar era muy difícil, pero que lo intentarían, pero más tarde le dijo que cuando llegaran le compondría muchas canciones bonitas como la de la pluma, para tocarlas con el tambor y entonces serían felices [...] (Ibid., p. 101).

En efecto, uno de los rasgos llamativos de *Fando y Lis* es la presencia constante de la muerte, un motivo central de la obra de Arrabal. En ese sentido, *Fando y Lis* es una de las primeras y principales manifestaciones artísticas del llamado *teatro pánico* de Arrabal, donde la muerte como fruto de la violencia se presenta como un rito ceremonial o el indicio palmario del fracaso. En Arrabal, la violencia sólo engendra más incomunicación, más frustración y, consecuentemente, más violencia. Arrabal es esencialmente emotivo, instintivo, vulnerable, y no racional. Nos presenta frecuentemente unos seres incomunicados, donde la soledad es la única compañera del sujeto: los monólogos intercalados por Fando expresan con claridad la angustia y el aislamiento que padece este personaje, y su incapacidad de comunicar con Lis:

Fando. [...] 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.)

Lis, contéstame.

(Suplicante.)

(Fando sigue hablando en un tono suplicante y lastimero.)
([...] Lis no responde, Lis no hace ni el más mínimo caso a Fando.) (Ibid., p. 48)

A pesar de todo, Arrabal es consciente de que no posee una solución para el problema, y de que cada cual debe afrontarlo en la medida de sus fuerzas, porque en su opinión la soledad es inherente al hecho humano. Por eso, no resuelve la conclusión de la obra según los cánones del pensamiento racional.

1.4.5. *Tar: ¿realidad o mito? La búsqueda de la tranquilidad en Fando y Lis*

Los personajes están guiados por una sola obsesión: llegar a un lugar llamado Tar. Pero ¿Qué es realmente, o qué significa Tar? Para Torres Monreal, en esta obra “*Tar*” simboliza la *libertad* (Ibid., p. 16), y no exclusivamente un lugar físico. Añade Torres Monreal:

«Para Raymond Mundschaus se trata de la felicidad de Fando y Lis (Fernando y Luce en 1955). [...] Ángel Berenguer da una interpretación menos biográfica. Desde su óptica sociogenética, los grupos camino de Tar representarían a la pequeña burguesía española, en la que se inscribe el dramaturgo, condenada a desaparecer por el sistema capitalista. [...] Para el crítico Paul Morelle significaría la Revolución. Explicaciones más comunes y generalizadas son las que ven en Tar el Paraíso de la infancia perdida, la utopía vaga e imprecisa, o el conocimiento (Ibid., pp. 16-17).»

El camino, la ruta, es una obsesión arrabaliana, claramente simbólica. En nuestra opinión, denuncia clamorosamente la incesante, la angustiosa necesidad del ser humano de buscar constantemente su felicidad. Pero el esfuerzo no obtiene recompensa alguna, porque la desolación permanente es el panorama en el cual transcurre la existencia de Fando, Lis y el resto de los personajes de esa obra y porque el mero movimiento no se transforma en avance, no culmina en la consecución de las aspiraciones vitales ni en la obtención de la anhelada paz. Arrabal se aleja pues conscientemente del realismo y asume conscientemente su desesperanza:

Fando: [...] Pero llevamos mucho tiempo intentando llegar a Tar y aún no hemos conseguido nada (Ibid., p. 31).

La ausencia de referencias y de progresión en la ruta refleja la calidad de objetivo mítico que posee Tar: pero es una utopía tan poderosa que ninguno de los personajes pierde la esperanza de alcanzarlo. Quizá sean unos ingenuos, pero la actividad y la lucha justifican su existir. Son igualmente tenaces, pues, pese a las dudas, no desisten de sus objetivos. El contraste entre el ideal y los logros es una demostración de la coexistencia en esta obra de dos concepciones distintas, y diríamos que incluso opuestas, de la existencia. Es una actitud muy optimista por parte de Arrabal, quien no es un pesimista radical.

La obsesión de alcanzar Tar justifica cuanto pueda pasar en escena. Por esa causa, los contenidos de las secuencias y proposiciones resultan inusuales y anodinos. Tanto la poca acción de esta pieza como el reducido número de sus personajes hacen de ella un juego aburrido. Es insuficiente, a nuestro juicio, la intercalación de varias secuencias sorprendentes.

1.4.6. La estructura de *Fando y Lis*

En esta pieza arrabaliana no es claro el arranque, el nudo o el desenlace. No es de extrañar, pues no en vano se habla de “*teatro del absurdo*”. Asistiremos a toda una serie de secuencias inconexas, sin más solidaridad con la acción principal (caminar) que la de ocupar de algún modo el tiempo de la espera.

En *Fando y Lis* coexisten varias ideas centrales, varias obsesiones claramente arrabalianas: la soledad humana, el amor y la muerte. Así la pieza comienza hablando del destino trágico de la protagonista y el amor que siente Fando por ella:

Lis. Pero yo me moriré y nadie se acordará de mí.

Fando. (*Muy tierno*) Sí, Lis, Yo me acordaré de ti y te iré a ver al cementerio con una flor y un perro (*Ibid.*, p. 33).

Arrabal apela a los juegos verbales para substituir la ausencia de movimiento escénico; por esa causa, abundan las digresiones y las conversaciones aparentemente nimias. Por ejemplo, los tres hombres del paraguas, al decidir pasar la noche en el camino, mantienen un debate absurdo sobre las precauciones que deben tomar con respecto a la dirección del viento. Su conversación distrae e interesa a Fando, quien se siente solo, pero no rompe su soledad, pues cuando éste se dirige a ellos, los tres se han dormido:

Mitaro. Pero antes tenemos que saber por dónde viene el viento. (*Se chupa un dedo y lo levanta*)

Namur. Eso no importa. Lo importante es saber por dónde se va.

Toso. Pongámonos a dormir debajo del paraguas y dejemos en paz al viento. [...]

Fando. Oír cómo discuten ustedes. ¿Qué bien lo hacen? ¿Me dejan que yo discuta también? (*Ibid.*, p. 56)

Otro motivo reiterativos son las discusiones ingenuas y las escenas sádicas que ejerce Fando contra Lis, particularmente con las esposas. Los ejercicios de sadismo no consisten únicamente en los malos tratos, sino también en otros más refinados, como obligarla a pensar-recitar o hacerla bailar torpemente.

1.4.7. La decoración y la minusvalía como elemento expresivo en Fando y Lis

En *Fando y Lis*, los decorados –comenta César Oliva– rozan el planteamiento *realista*, aunque estén muy despojados de elementos (Oliva, 2004: p. 420).

Fando. Mira, Lis, qué 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.

Lis. No hay flores, Fando (Arrabal, p. 40)

Sin embargo, la propia desnudez del escenario y el elevado simbolismo de cada uno de sus elementos apuntan hacia esa sensación de vacío y vértigo. Lo más llamativo en esta pieza es que carece de espacio y tiempo definidos. Y es que, en definitiva, el lugar escénico es un lugar de paso, no de paralización existencial; por esa causa el tiempo parece no avanzar con los personajes de la obra.

Arrabal nos presenta sus personajes en un espacio escénico vacío, desértico, que toma el concepto escéptico del absurdo, sin más mobiliario que el cochecito con el cual Fando llevará a Lis a Tar, enigmático móvil terrenal de la obra. En consonancia con esa intención, la escenografía es muy esquemática y está despojada de cualquier elemento que pudiera distraer al espectador (sólo se ven un cochecito viejo, unas cadenas, un tambor, una pareja sexualmente perversa, tres hombres que forman un grupo mecanizado en su conducta y un paraguas). El objeto no cumple aquí meras funciones decorativas y utilitarias, como en el teatro tradicional, sino que se convierte en tema de reflexión, compone secuencias con él y pasa a ser un personaje auténtico del drama.

En *Fando y Lis*, los objetos resaltan el lenguaje corporal de los actores y los hacen más visibles ante el público. El cochecito de niños, por ejemplo, es negro, viejo y oxidado, pero no lo maneja ningún niño, sino Fando; ¿se trata acaso de una remembranza de la perdida infancia de Arrabal y de su generación? El autor está recordando una infancia a la que no se puede llegar al igual que a Tar, un fin inalcanzable de la producción arrabaliana, como puede observarse en *Guernica*, *El triciclo* e incluso *Pic-Nic*. A nuestro parecer, los objetos, en toda la obra de Arrabal, son el único vínculo entre los personajes y sus aspiraciones, y consecuentemente adquieren un valor trascendente, también porque son la clave que permiten a sus personajes romper su incomunicación y certificar su existencia material. Su destrucción o su desaparición desencadenan pues las más insospechadas consecuencias. Por ejemplo, en el momento en que es roto el tambor de Fando, éste sufre una explosión de ira que acaba con la existencia de quien lo desfondó, y, sin reparar en el crimen que ha perpetrado, empieza a reparar el tambor.

Fando [...] ¡Me has roto el tambor! ¡Me has roto el tambor! Fando la azota. Ella cae desvanecida, echa sangre por la boca. Fando, irritado, coge el tambor y, a distancia de ella, se pone a repararlo. Lis, extendida e inerte y con las manos unidas sobre el pecho, reposa en el centro del escenario. Largo silencio. Fando trabaja. Entran los tres hombres del paraguas.

Se acercan a la mujer. La miran con mucha atención dando vueltas en torno a ella. Ni Fando, absorto por el trabajo de reparar el tambor, se fija en ellos, ni ellos en Fando (*Ibid.*, p. 96).

Esa actitud de Fando indica que es un hombre perturbado, extraño, egoísta y cruel, un hombre frustrado que se justifica a sí mismo a través de la persistencia en los objetivos trazados. El tambor se convierte en su mano en un medio de intercambio para obtener el diálogo de los demás cuando pretende adquirir el entendimiento o la comprensión de los demás, a través de la música tocada por él:

Fando. [...]

Déjenme discutir con ustedes

(Pausa.)

Ella no me quiere hablar y a mí me gustaría contarle muchas cosas a cualquiera. Estoy solo.

(Los tres hombres del paraguas, en el colmo de su enfado, se acuestan en el suelo, bajo el paraguas, y comienzan a dormir. Humildemente.)

Yo sé hacer muchas cosas. Puedo ayudarles con tal que me hablen.

(Pausa. Prosigue un poco avergonzado.)

También sé tocar el tambor [...]

Les voy a tocar y a cantar, pero con la condición de que me hablen (*Ibid.*, pp. 56-57).

En nuestra opinión, existen otros motivos más oscuros que precipitan la muerte de Lis: en realidad, para Fando su compañera es un estorbo en la medida que, habiendo otros compañeros de camino, ya no es su único vínculo con los demás, y su misma presencia le impide alcanzar Tar, su felicidad, o compartir su búsqueda. En efecto, se pone de relieve la soledad del enfermo, la insolidaridad real, cuando sus compañeros rep-

udian la presencia de Lis, porque, en su calidad de paralítica, es un recordatorio permanente de la infelicidad; incluso se plantean dejar de lado a Fando para deshacerse de esa incómoda visión:

Namur. [...] ¿Te has pensado bien todo lo que nos puede ocurrir? Piénsalo bien. Nada más y nada menos que una mujer y un carrito. ¿Te das cuenta de la responsabilidad que pasará sobre nosotros? ¿Te das cuenta de la cantidad de precauciones que tendremos que tomar? (*Ibid.*, p. 68)

La parálisis que sufre Lis es una metáfora de sufrimiento, - reforzada por los objetos represivos a los cuales se alude con frecuencia en el curso de la obra-, y, aunque genera crueldad y dolor, es querida por la víctima, porque mantiene el vínculo con el torturador, vínculo cuya única función consiste en escapar de la soledad, a pesar de sus resultados dolorosos y frustrantes:

Lis. Ayer te empeñaste en dejarme desnuda toda la noche sobre la carretera y sin duda estoy mala por eso (*Ibid.*, p. 86).

Sin embargo, ese vínculo es destructivo y otorga un poder desmesurado al opresor, quien abusa de él:

Fando. Es que a veces eres muy rara y no te das cuenta de que todo lo que hago es por tu bien (*Ibid.*, p. 87).

1.4.8. Lenguaje y estilo en *Fando y Lis*

De la lectura de *Fando y Lis* se desprende que Arrabal está empeñado en revisar su infancia, origen de su desolación. Con esa finalidad, hace uso de un lenguaje ingenuo que aflora continuamente a lo largo de la obra. Por lo general, la obra de Arrabal está construida con una sintaxis elemental, de frases simples, secuencias cortas y réplicas breves, lo que le comunica un ritmo muy vivo. Abundan también las demostraciones expresivo-gestuales. La ingenuidad y la impregnación de ternura y afecto que baña *Fando y Lis* es un contrapeso a la sombría textura de la obra. Aparentemente Fando y Lis han crecido orgánicamente hasta el punto de ser llamados adultos, pero su mentalidad corresponde a la infancia.

Los diálogos de Fando con Lis (que ocupan la mayor parte de la obra) forman parte del contexto del lenguaje absurdo. Esos diálogos, truncados y a veces incompletos, apuntan hacia la incomunicación humana. Como sucede en otras obras suyas, las conversaciones que mantienen Fando y Lis oscilan entre las muestras de afecto y las prácticas de sadismo. A veces nos traen a la memoria ese lenguaje infantil ingenuamente humorístico. Fando se burla de Lis, cuando ella habla de ir camino a Tar:

Fando. (*Tiernísimo*.) Te hago llorar y a lo mejor cuando estabas en el mes. No, Lis, no lo volveré a hacer. Me compararé 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, tendré hijos como tú, también.

Lis. (*Conmovida*) ¡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? (*Ibid.*, pp. 39-40)

Arrabal crea su propio lenguaje, como demuestran los peculiares nombres de sus personajes (Fando y Lis en *Fando y Lis*, Zapo y Zipo en *Pic-Nic*, Fanchu y Lira en *Guernica*, Fidio y Lilbe en *Oración*, Foder, Tope y la pareja Milos-Dila en *El cementerio de automóviles*...). A través de esos apelativos el autor expresa su propia agonía interior. Así, Fando es Fernando, nombre de nuestro dramaturgo, y Lis es Luce, la esposa de Arrabal. Por lo demás, la ausencia de realismo en los nombres denuncia las inclinaciones de Arrabal a lo absurdo y a lo surrealista. El propio autor dice acerca de este fenómeno que «*son balbuceos sinsentido*» (Berenguer y Berenguer, p. 66). De hecho, al margen de su trasunto, los cinco nombres de los protagonistas (Fando, Lis, Namur, Toso y Mitaro) no significan nada, son una revelación más de la ausencia de significado que reina en toda la obra.

Pero también es ese un recurso para burlarse del espectador, buscar su indignación y motivarle a que inicie su propia búsqueda, a que explore su condición. Arrabal posee la habilidad de cultivar la burla en su sentido más fuerte (el surrealismo) (véase Monleón, 1977: p. 47) para exponer la inutilidad, las mentiras y la falsedad del mundo. De los diálogos de la pieza que analizamos desprende un tono de humor absurdo que nos transmite el autor a través de unas imágenes locas y fantásticas de un mundo irreal. Este lenguaje absurdo se caracteriza por su insignificancia, por su “*sin-sentido*”, donde se sitúa el discurso fuera de toda lógica discursiva.

Sin embargo, es evidente, a pesar de que los diálogos parecen completamente estafalarios, que los personajes se entienden, o fingen entenderse. En este caso, la incoherencia, la infantilidad, son dos herramientas de búsqueda y como tales permiten ahuyentar el fantasma de la locura. Leamos como prueba de ello el siguiente diálogo absurdo:

Namur. [...] Para que veas, para que te chinchas, me acuerdo muy bien de lo que pregunté, que fue cuales son los animales perores que el cerdo y cuáles son los mejores.

Fando. (*Muy contento, habla muy de prisa.*) Yo lo sé: los peores son el león, la cucaracha, la cabra y el gato. Y los mejores son la vaca, la liebre, la oveja, el loro y el canguro.

Namur. ¿El canguro?

Fando. Sí, el canguro.

Namur. ¿Ha dicho que el canguro es peor?

Fando. (Un poco avergonzado.) Sí, sí (Arrabal, p. 62-63).

1.4.9. Los personajes en *Fando y Lis*

Nacidos de la incoherencia como método, no es extraño que los personajes de esta obra modifiquen su postura sin causa aparente. Luchan constantemente sin saber porque y, finalmente, perecen a la vejez, a la muerte y al olvido. En su angustia, no comprenden a las personas que los rodean y tampoco pueden comunicarse con ellos. Es un recorrido angustioso que debe hacerse en solitario.

En *Fando y Lis* aparecidos grupos de personajes bien definidos:

1. Fando y Lis.

2. Mitaro, Namur y Toso.

Los dos grupos se desconocen. Los personajes centrales, Fando y Lis, ocupan permanentemente, de principio a fin, el primer cuadro. En el segundo cuadro intervienen con ellos los tres hombres del paraguas. Sin embargo, Lis no va a aparecer en el tercero, pero reaparece junto con los demás personajes en el cuarto cuadro. En el último intervienen únicamente Toso, Namur y Mitaro.

Los personajes de ambos grupos, como otros tantos de Arrabal, no son psíquicamente equilibrados, viven en un mundo mítico donde los cuerpos maltratados y desordenados de Fando y Lis se oponen a los de Toso, Namur y Mitaro, víctimas a su vez de su propia condición humana.

Además, la falta de interrelación entre ellos es casi total. Fando, por ejemplo, se acerca a Lis sólo para intimidarla y hacerla sufrir.

Fando. No, Lis. Yo no te hago sufrir, todo lo contrario.
Lis. Sí, acuérdate de cómo me pegas en cuanto puedes.
Fando. (*Avergonzado*) es verdad. No lo volveré a hacer, ya verás cómo no.
Lis. Siempre me dices que no lo volverás a hacer, pero luego me atormentas y me dices que me vas a
atar con una cuerda para que no me pueda mover. Me haces llorar (*Ibid.*, p. 39).

Lis posee algunos rasgos propios de una figura protectora, quizá la madre del propio Arrabal, por quien éste sintió siempre un afecto cuajado de contradicciones, reflejado en la siguiente frase:

Fando: El día menos pensado te dejaré y me iré muy lejos de ti (*Ibid.*, p. 43).

Pero, básicamente, Lis es Luce, la esposa de Arrabal (*Cf. Cantalapedra y Torres Monreal*, p. 41), un personaje obsesivo de toda su obra, el antidoto de su permanente angustia moral, de su humana debilidad y de sus terribles contradicciones, cuyo trasunto, en efecto, aparece en su teatro constantemente, con ese nombre u otros muy similares: Lys, Luce, Li, L., Lira, Lilbe, la joven... F. Torres Monreal escribe que Lis es:

«...La mujer distinta, la única que comprende al yo y lo quiere cómo él es, sin intentar –como ocurría con la madre– atraerlo a su mundo. Lis estará dispuesta a sufrir en su propia carne todas las vejaciones que le imponga el personaje arrabaliano. Ante este comportamiento, el sujeto reacciona, confuso y contradictorio, oscilando incesantemente de las pruebas de amor hacia Lis a las demostraciones de sadismo. Lis, que no tiene nada de masoquista, acepta este juego por amor. Y seguirá en él en tanto no libere al personaje arrabaliano del universo materno. Lis significa, por ello mismo, no sólo el amor o la bondad sino también, y de modo inseparable, la liberación (*Ibid.*, p. 6).»

Lis encarna la posibilidad de la redención por el amor, el rescate de la locura por la entrega al otro, y como tal no es un objetivo mítico, ni un espejismo sentimental, sino una encarnación de la sabiduría oprimida, cuyo poder es ilimitado. Una vez muerta su pareja, Fando ya no es nada más que una presa fácil cuyas debilidades se acrecientan libremente; atormentado por el pasado, quiere encontrar a alguien nuevo que le comprenda, e intentará amar de nuevo, pero ya sin éxi-

to, porque, en aras de sus apetencias, ha destruido su nexo de unión a los valores más elevados, y ya no será capaz de reemprender esa vía.

La identidad de *Fandose* desvela merced a un puñado de datos autobiográficos puntuales que nuestro dramaturgo introduce en sus obras. La frase puesta en boca de Lis, *–pero yo moriré y nadie se acordará de mí–*, refleja palmariamente el precario estado de ánimo del propio dramaturgo, quien, cuando compuso esta obra en 1953, estaba internado en un sanatorio francés con tuberculosis. En otra ocasión, al final de la obra resume la vida de Fando, el cual es un trasunto del propio Arrabal cuando vivía en España:

Toso. Lo que pasó fue que él vivía con su madre y ella quería que se marchara de su casa y para lograrlo le daba muy mal de comer: lentejas con agua y un huevo duro para cenar. Él se puso enfermo con ganglios y su madre siguió sin darle bien de comer por eso se puso tuberculoso. Pero luego todas las culpas cayeron sobre él, porque cuando dijo a su hermano lo que le hacía su madre, su hermano no sólo no se lo creyó sino que lo trató de hijo desagradecido por decir esas cosas de su madre. Entonces él le contó cómo su madre había maltratado a su padre que estaba en la cárcel hasta volverlo loco, aunque ya le había dicho el director del penal que no le escribiera cartas así. Luego resultó que el hijo no sabía realmente si su madre era culpable de su enfermedad y de la locura de su padre o no, y esto empezó a atormentarle, porque decía que nada estaba claro y que lo que había pensado hasta aquel momento no resultaba tan cierto como se lo pensaba (Arrabal, p. 102).

Fando, o Fernando, traza un retrato opresivo, autoritario y cruel de sí mismo. Arrabal es auto-crítico hasta ser despiadado consigo mismo, y nos desvela con masoquista impudicia sus flaquezas, sus miserias y sus contradicciones, pues en muchas ocasiones recurre a actos de sadismo para maltratar a quien aparentemente ama. Baste como ejemplo el siguiente diálogo:

Fando. Miren los muslos que tiene, tan blancos y tan suaves.
(Fando sube la combinación a Lis para que los hombres le vean los muslos.)
Mitara. 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. Acaríciénla.
[...] Venga, acaríciénla. Verán qué bonito.
[...] Bésenla también, como yo [...] ¡Háganlo, ya verán que bien resulta! (*Ibid.*, p. 66-67)

Fando y Lis, como la mayoría de los personajes de su primer teatro, son dos adolescentes que se encuentran en un espacio extraordinario, mítico. La personalidad de Fando es la de un niño (el niño que cada adulto entierra profundamente dentro de él), ingenuo, tiránico y de carácter arrepentido. Sin embargo, su pareja, Lis, una inválida, no posee tabúes morales. Al contrario de Lis, Fando es físicamente débil, disimula un retraso mental y emocional.

Si Fando y Lis no han podido formar una pareja equilibrada, tampoco los otros tres personajes forman un grupo homogéneo entre sí. De las interrelaciones que se producen entre los personajes de esta pieza podemos comprobar que Toso y Lis son los personajes más perspicaces de la obra. En cam-

bio, Fando, Mitaro y Namur se comportan a veces de manera despótica y cruel con Lis y Toso. En definitiva, el único vínculo real de todos los personajes son su crueldad, su desesperación y Tar, su meta.

Respecto a los otros tres personajes, Toso, Namur y Mitaro, irrumpen en escena como personajes desvalidos, cuyo diálogo es incoherente en la medida que refleja su incapacidad para comunicarse mutuamente. Se interrumpen, no introducen las frases y los pensamientos de modo coherente y se expresan a menudo de forma mecánica, sin voluntad de exponer ideas con sentido. Se hallan tan sólo a la espera de un acontecimiento ignorado, sin capacidad para reaccionar. Toso es el miembro más débil de este grupo. Sus compañeros le acusan injustificadamente de ser el culpable de que no hayan llegado a Tar. Este personaje posee algunos rasgos de humor muy irónico, pero su misma inteligencia le convierte en la víctima preferida de Mitaro y Namur, decididamente mediocres:

Toso. (*Inflexible*) Dejad en paz tanta discusión y vámonos hacia Tar.

Mitaro. (*Riñendo a Toso*) ¿Es así como nos ayudas? Estamos intentando terminar en seguida nuestra conversación con este hombre para ponernos en marcha hacia Tar y ¿qué haces tú? Importunarnos, molestarnos día y noche.

Namur. ¡Qué destructivo eres! ¡Qué poco sociable! (*Ibid.*, p. 64)

Además, sus compañeros le consideran un estorbo para lograr su objetivo:

Mitaro: [...] Él es el culpable de que aún no hemos llegado a Tar. Ayer sin ir más lejos... (*Ibid.*, p. 60)

1.5. Conclusiones

En *Fando y Lis* el amor y la muerte son un motivo permanente, si bien tratado de forma surrealista: esta corriente fue introducida en España por Fernando Arrabal.

El juego escénico respeta el absurdo y la ensoñación del ‘teatro dentro del teatro’, y se centra obsesivamente sobre la falta de comunicación humana, pero tratando ese tema como un medio para expresar la propia inanidad ante el absurdo de la existencia, la lucha titánica del individuo frente a la naturaleza. Cuando los personajes se asoman a esa realidad, se abisman y se hunden en sus propias contradicciones, se tornan crueles y manifiestan su vulnerabilidad y sus contradicciones. Arrojadados a un mundo que no entienden y expuestos a los desafíos de la existencia, *Fando y Lis* esboza al ser humano, contradictorio, tierno y débil, como una criatura desvalida en su eterna búsqueda de la felicidad, en su sed insaciable de amor y de ‘contacto divino’.

En *Fando y Lis*, Arrabal traza un universo angustioso y carente de sentido, valiéndose del absurdo, de los más disparatados diálogos y de las situaciones y objetos más extraños e inconcebibles; de la misma manera, expone su visión poética de la relación de pareja, amenazada constantemente tanto por la incapacidad para comunicarse como por las propias debilidades. Sin duda, Ionesco y Beckett son sus equivalentes, pero su sentido de la ironía y su capacidad para valerse de las imágenes con esa finalidad constituyen un elemento genuino de Arrabal, como lo es su empeño por intentar alcanzar contra

todo pronóstico unos ideales que él mismo cree le están vedados por su condición humana.

Junto a su bagaje histórico, esa fe inaudita en el ser humano enlaza profundamente su obra con el contexto de la literatura española. En el fondo, Arrabal participa de esa desesperanza tan característica y religiosamente resignada, -y tan bronca como arrogante-, característica de la idiosincrasia española. En ese sentido, su obra posee carta de naturaleza dentro de la literatura española, llena de tipos característicos, los cuales, ilusionados y valientes, persisten en sus objetivos a pesar de su inalcanzable meta; desde “*La Celestina*” a “*El Quijote*”, y desde el “*Discurso de mi vida*” a “*Del sentimiento trágico de la vida*”, son muchos los antecedentes literarios españoles del teatro de Arrabal.

Arrabal, como español y como surrealista, vincula lo solemne y lo grotesco, lo humorístico y lo trágico, lo trascendental y lo superfluo. Pero sabe qué es realmente importante, y no deja de subrayarlo en el momento preciso. Su estilo irracional desvela las contradicciones del espíritu humano y pretende reflexionemos sobre el sentido de nuestra propia existencia. Y, cómo español, se revela por principio frente al convencionalismo artístico y político establecido, frente a los arquetipos imperantes, y para provocar se entrega con fervor al surrealismo, entendido éste como una herramienta para la provocación.

El investigador desea agradecer al Centro de Investigaciones de la Facultad de Lenguas y Traducción, así como al Decanato de Investigación Científica de la Universidad Rey Saúd por su papel en la financiación de este proyecto.

Acknowledgement

I would like to thank the Deanship of Scientific Research at King Saud University and the Research Center at the College of Languages and Translation at the university for the material and moral support.

Referencias Bibliográficas

- Abbas M., Khaled, 2007. “La Muralla de Joaquín Calvo Sotelo: aproximación a una obra de teatro reformista”, número VII. *The Journal of Languages and Translation*, publicaciones de Faculty of Al-Asun, Minia University.
- Armiñán, Jaime de, 2000. *La dulce España. Memorias de un niño partido en dos*, Barcelona, Tusquets.
- Aszyk, Urszula 1986. “El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX”, *Centro Virtual Cervantes*. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22–27 agosto 1983/Vol. 1, pp.175–183. Disponible en: <http://www.cvc.cervantes.es>.
- Berenguer, Ángel, 1991. “Fernando Arrabal”, en *Teoría y crítica del teatro: Estudios sobre teoría y crítica teatral*. Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares.
- Berenguer, Ángel y Berenguer, Joan, 1991. *Fernando Arrabal*. Madrid, Espiral/Fundamentos.
- Berenguer, Ángel y Pérez, Manuel, 1988. *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975–1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Cantalapiedra, Francisco y Trres Monreal, Francisco, 1996. *El teatro de Vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, Reichenberger.
- Conde Guerri, M^a José, julio de 1995. “El teatro de humor de Enrique Jardiel Poncela”, *Ínsula*, n^o 579.

- Lucas Vallejo, Carmen de, 1994. (*El teatro bufo de Fernando Arrabal: ¿Ruptura o identificación?*) *Teatro* – Número 06–07, 1994–1995, pp. 259–268. Disponible en: <http://www.hdl.handle.net/10017/4525>.
- Diez-Canedo, Enrique, 1968. *Artículos de crítica teatral. El teatro español desde 1914 a 1936*. Vol. I, México, Ed. Joaquín Moratiz.
- García Templado, José, 1992. “La generación simbolista”, en *El teatro español actual*, Madrid, Anaya.
- Isasi Angulo, Amando C., 1974. *Diálogos del teatro español de la posguerra*, Madrid, Ayuso.
- Jerez Ferrán, Carlos, 1990. “El compromiso de la estética del absurdo en el teatro de Arrabal”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 14, núm. 2, pp. 277–291. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/27762743>.
- Monleón, José, 1965. “Arrabal, el nombre español del teatro de vanguardia”, pp. 44–45. Disponible en *Triunfo digital*: <http://www.triunfodigital.com>.
- Monleón, José, 1977. “Tres obras de Arrabal”, p. 47. Disponible en *Triunfo digital*: <http://www.triunfodigital.com>.
- Oliva, César, 1989. *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- Oliva, 2004. *La última escena*. Teatro español de 1975 a nuestros días, Madrid, Cátedra.
- Ragué-Arias, María José, 1996. *El teatro de fin de milenio. (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel.

- Ruiz Ramón, Francisco, 1997. *Historia del teatro español. Siglo XX*. 11ª ed., Madrid, Cátedra.

Further reading

- AA.VV. (1995): *Teatro español contemporáneo: Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger.
- Arrabal, Fernando, 2009. *Pic-Nic. El triciclo. El laberinto*, edición, introducción y notas de Ángel Berenguer, Madrid, Cátedra, col. (Letras Hispánicas), 26ª edición.
- Arrabal, Fernando, 1979. *Teatro completo*, Introducción de Ángel Berenguer, vol. I, Madrid, CUPSA Editorial.
- Domenéch, Ricardo, 1973. *El teatro de Buero Vallejo: Una meditación española*, Madrid, Gredos.
- Esslin, Martin, 1966. *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral.
- Polo De Bernabé, José Manuel, 1981. “El teatro de Fernando Arrabal: Vanguardia e ideología” en *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 6, N° 1–2, 1981, pp. 173–182.
- Sanz Villanueva, Santos, junio de 1987. «Arrabal y su relato lírico de una pasión», en *Ínsula* núm. 487
- Serreau, Geneviève, 1991. “Arrabal”, en *Fernando Arrabal*, Madrid, Espiral/Fundamentos