



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

# HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

2004

EDICION 31

## LA SEMIÓTICA EN *FANDO Y LIS* DE FERNANDO ARRABAL

Lic. Mónica Borrego Garza  
Facultad de Filosofía y Letras  
UANL

### 1. Introducción

En este trabajo nos dedicaremos a elaborar un análisis semiótico de la obra *Fando y Lis* del dramaturgo español Fernando Arrabal. Nuestro ensayo se propone aproximarnos a esa realidad compleja y superficial de lo simbólico, como lo cree Iuri Mijailovich Lotman, sobre todo en su consideración de lo signico en el plano de la expresión como un aspecto simple y en el plano del contenido como el ámbito complejo e inagotable del signo.

Para el análisis tomaremos en cuenta sólo el texto escrito de la obra teatral, es decir, el guión y no su puesta en escena. Desde luego señalado esto a nivel de delimitación, ya que no desconocemos que la obra teatral escrita es en sí una representación del hecho teatral, y que la puesta en escena vendría a ser una presentación de la representación que por añadidura, conlleva a la variabilidad en la interpretación por parte del director, los actores, el escenario, los efectos sonoros, el contexto histórico-social, etc.

En el análisis semiótico de esta obra de teatro, resultó necesario considerar dos niveles que se combinan para constituir la acción del hecho teatral: por un lado están los diálogos, en donde pueden ser

analizados los signos verbales, y por otro, las acotaciones en donde se concentra el análisis de los signos no verbales, pues a pesar de que aparecen escritos, las acotaciones son una representación y explicación de los signos no verbales que estarían presentes si se hiciese una presentación de la representación, es decir, la puesta en escena o el montaje de la obra.

Por último, cabe señalar que al analizar los lenguajes que confluyen en el hecho teatral, esta obra, a causa de su singularidad se dividirá en dos partes, primero en el entendido de una propuesta de producción textual frente a otras corrientes del drama, y en segundo lugar presentaremos los códigos y las funciones signícas de producción textual sólo que ahora, centrándonos en el intercambio textual entre los personajes del drama, esto con el afán de ejemplificar algunos de los posibles roles que desempeñan los signos inmersos en la obra. En este segundo sentido, se parte de la visión de una semiótica aplicada, para localizar y distinguir los códigos paralingüísticos, sociales y pasionales.

## 2. Marco teórico: Desde la semiótica pura

Nuestro marco teórico de referencia consistirá por una parte en las ideas semiológicas del intelectual francés de tradición saussureana Roland Barthes, fundamentalmente en su concepción de la dicotomía lengua y habla: la primera concerniente al ámbito normativo de la significación y la segunda concebida como el ámbito agramatical y conflictivo de la dualidad que posibilita la reconfiguración del signo. Por otro lado, partiremos de uno de los postulados capitales de la *Semiosfera* de Iuri Mijailovich Lotman, siendo aquél que consiste en aprisionar la producción textual y la generación de sentido en la confrontación de dos sistemas semióticos o culturales para la producción de un nuevo texto. Estas dos perspectivas desde la semiótica pura, nos permitirán identificar cómo *Fando y Lis* pone en conflicto una tradición dramática y produce a su vez un nuevo texto tanto en su contenido como en su entorno artístico, y que no en última instancia deja huella de la visión de singularidad desde la articulación del discurso artístico, en este caso de la alta creatividad del teatro de Arrabal.

Roland Barthes adopta la terminología lingüística saussureana para concebir al signo, entendido similarmente en su traslación a la semiología, como un compuesto de significado y significante. El signo se

asume como una realidad de dos caras representadas por el anterior par de elementos. El signo además para Barthes posee un carácter de ambigüedad y de polisemia.

El signo se enfrenta con una serie de términos afines, pero no equivalentes como lo son: la señal, el índice, el icono, el símbolo y la alegoría. Lo que esos términos tienen en común con el signo, es que remiten necesariamente a una relación entre dos *relata*, es decir, el significante y el significado.

Los *relata* se asocian con la definición agustiniana del signo: "Un signo es una cosa, además de la especie introducida por los sentidos, remite, de por sí, la mente a otra cosa." Se asume con una función evocadora<sup>1</sup>.

Pero para encontrar la variación de sentido entre los términos afines al signo, Barthes propone recurrir a un enfrentamiento de los rasgos alternativos de presencia/ausencia. Barthes acude a varios autores (Hegel, Peirce, Jung y Wallon) para mostrar el enfrentamiento de los rasgos alternativos del signo con los términos que le resultan afines, presentados según la variación de sentido conforme a la representación, la analogía, la inmediatez, la adecuación y la existencialidad.

El semiólogo francés, retoma para la concepción del signo semiológico, la importante aportación de Louis Hjelmslev para distinguir que el plano de la significación constituye al plano de expresión, mientras que el plano de los significados al plano de contenido. No obstante en los conceptos del lingüista y semiólogo danés, todo plano implica necesariamente los *strata*: la forma y la sustancia.

En este sentido, como la complementariedad del significante y significado, la dicotomía lengua y habla, se entrecruzan en un proceso dialéctico. Mientras que la lengua se define como una institución social y sistema legitimado de la articulación signíca, el habla lo hace como un acto individual de selección y actualización que permite la evolución de la lengua. La lengua es el esquema o la forma pura del lenguaje; el habla se determina por el uso concreto de sus consumidores. Con todo, ambos elementos ponen en crisis un sistema semiótico para encausarse en un movimiento de reconfiguración simbólica. El fenómeno móvil de Lengua-Habla, para Barthes ocurre en distintos sectores de la cultura como lo son el vestido, la alimentación, la industria automotriz, la moda,

<sup>1</sup> Barthes., *Elementos de semiología*, Trad. Alberto Mendez, Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1971: 57

etc. por tanto hacemos válida su aparición en la articulación simbólica del arte dramático.

Ahora bien, nuestro segundo aspecto considerado desde la óptica de Lotman, se detalla con la semiosfera entendida como un modelo de carácter abstracto y delimitado, esto es, un espacio cerrado en sí mismo, con diversos procesos comunicativos que funcionan como un *continuum* traducido en la producción de nueva información. La semiosfera es vista así, como un gran sistema fuera del cual resulta imposible la existencia del proceso de semiosis, espacio donde surge la regularidad e irregularidad semiótica que apunta hacia la producción textual.

Para Lotman la producción textual se puntualiza cuando en la semiosfera, tenemos la conciencia creadora capaz de elaborar nuevos mensajes. Nuestro autor explica que cuando se poseen dos lenguajes, uno de ellos se encuentra formado por unidades sígnicas discretas, poseen significados estables y una consecutividad lineal de la organización sintagmática del texto; no obstante el segundo lenguaje se caracteriza por poseer una organización espacial no discreta de sus elementos. Así pues, el primer lenguaje se concibe como el lenguaje verbal natural, y el segundo como todo aquél lenguaje icónico, es decir, ambos lenguajes mantienen una identidad pero también una diferencia entre sí, y que en su proceso de entendimiento o traducción producen un nuevo texto o mensaje irreversible. Con esta consideración de Lotman, podremos inscribir a *Fando y Lis*, en tanto creación, desde su nivel artístico contextual, como desde su contenido interno en donde los personajes representan sistemas semióticos, lenguajes o textos que se contraponen produciendo una nueva textualidad.

En suma, estas son las dos perspectivas desde la semiótica pura que nos acercaran a constituir una semiótica aplicada al guión de la obra de teatro *Fando y Lis*. No obstante señalamos que, paralelamente hemos tomado como punto de referencia, el enfoque de la semiótica aplicada de Algridas Julien Greimas, Pierre Gieraud y de Noé Jitrik en sus desarrollos y afinidades con la semiótica del teatro.

### 3. Semiótica del teatro y semiótica aplicada

Para hacer el análisis de la semiótica teatral encaminada a la semiótica aplicada, nos apoyaremos en las aportaciones de Noé Jitrik para el análisis de la obra en su sistema artístico contextual, y para el

análisis del sistema semiótico del contenido de la obra recurriré a las consideraciones de A. J. Greimas y Pierre Giraud.

De acuerdo con Jitrik el teatro es un sistema en que confluyen diferentes tipos de lenguaje, a los que debemos acercarnos y analizar para comprender el hecho teatral. Dichos lenguajes son:

- a) La crítica teatral que es la más frecuente y tiene varios niveles: de método, de función, de inflexión individual.
- b) La teoría o concepción de algunos productores de teatro que llegan a aplicarse en la obra.
- c) El lenguaje de la historia del teatro que registra la existencia de los autores, sus conflictos y la significación de la obra, las modificaciones de estilo y la importancia que pudieron haber tenido los hechos teatrales en la sociedad.
- d) El lenguaje de la sociología aplicado al teatro, que manifiesta la vinculación entre los hechos teatrales y los acontecimientos sociales, aquí se incluye el lenguaje de la psicología, que es cuando las obras presentan ejemplos profundos de lo que es la psique humana.
- e) El lenguaje de la semiótica teatral, que trata de definir los signos propios del hecho teatral y descubrir como están articulados. Aborda al teatro considerándolo como un lenguaje.

Conforme a la propuesta de Greimas analizaremos la organización textual, la temporalidad, la disjunción actoral, los roles temáticos, la isotopía discursiva y las estructuras aspectuales. Ofreceremos una definición de cada uno de dichos elementos, al momento de hacer el análisis del contenido y entrecruce verbal en la obra.

En un tercer momento, denotaremos las funciones de los signos según Roman Jakobson tal como las retoma Pierre Guiraud en su obra *La semiología*: referencial, emotiva, apelativa, poética, fática y metalingüística. Dentro del teatro el uso de los códigos paralingüísticos toman gran importancia en esta forma de expresión, y se conciben como los auxiliares del lenguaje que constituyen una serie de signos paralelos al discurso: entonaciones, mímica, gestos, tiempo y espacio de acción. Estos auxiliares del lenguaje son los códigos prosódicos, kinésicos, y proxémicos.

De acuerdo con Gireaud las artes son representaciones de la naturaleza y de la sociedad, pueden ser reales o imaginarias, por tanto no es extraño que dentro de la obra teatral se utilicen códigos sociales a través de los tres tipos de códigos enumerados, estos se encuentran presentes en la obra a manera de signos y formulas de cortesía, tonos de voz, saludos, injurias, protocolos y los ritos. Todos ellos serán analizados como el lenguaje icónico expresado en las acotaciones del guión.

Como se mencionara más adelante, *Fando y Lis* es una farsa, por tanto, todos estos signos y códigos sociales son empleados para satirizar de modo grotesco, variados tipos de convenciones.

#### 4. *Fando y Lis* en su sistema artístico contextual

*¡Arte y cultura no pueden ir de acuerdo, contrariamente al uso que se hace de ellos universalmente!²*

Fernando Arrabal (Melilla, 1932-) ha sido reconocido en su trayectoria, como uno de los cineastas, novelistas y poetas españoles más revolucionarios del siglo XX. Aun y cuando, en una gran parte de sus trabajos, haya adoptado al francés como lengua literaria. Su obra ha sido condecorada con distintos premios, y ha sido traducida en más de veinte lenguas. Entre sus novelas representativas se encuentran las siguientes: *Baul babylove* 1959, *L'éterrement de la sardine* 1963, *Carta al General Franco* 1978, *La torre herida por el rayo* 1983, *Carta a Fidel Castro* del mismo año, *La piedra de la locura* de 1984 y *Mis humildes pasiones* de 1985. Entre sus piezas teatrales se ubican: *Pique-nique en campagne* 1952, *El triciclo* 1953, *Orchestation théâtrale* 1959, *Fando y Lis* 1964, *L'architect et l'empereur d'Assgrie* 1967, *El laberinto* 1983 y *Pondrán esposas a las flores* 1984. En su producción cinematográfica se anotan *La travesía del imperio* 1988, *Róbame un billoncito* 1990 y *Ceremonia por un negro asesinado* 1991³.

*Fando y Lis* de Fernando Arrabal es una farsa⁴ donde quedan expuestos, desnudos diferentes aspectos de la realidad, fundiéndose todos en una continuidad histórica. El momento catártico toma su secuencia cuando Fando mata a Lis: Él le acaba de prometer que no le

2 Artaud, *El teatro y su doble*, Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Ed. Hermes, México, 1992: 11.

3 *Diccionario de Biografías*, Ed. Nauta, Colombia, 1978: 32.

4 Ver Anexo 1

pondrá las esposas y que no volverá a golpearla y la obliga a arrastrarse con las esposas puestas para luego golpearla con el cuero. Queda representado aquí el hombre que obliga a la mujer a hacer cosas que ella está imposibilitada de realizar, derivadas de las mismas deficiencias o desventajas que él le ha causado. Pero más aún, la situación de Fando y Lis vuelve latente una polaridad que podemos encontrar presente en la jerarquización de la cultura occidental, no solamente en la tradición falocrática que marca la relación entre hombres y mujeres, sino también, en las usanzas elitistas que se dan en la convivencia entre pobres y ricos, las tendencias globalizadoras que intentan regir las relaciones entre occidentales e indígenas, hasta la oposición entre cultura y barbarie, por citar algunos ejemplos.

La hostilidad es una constante en la obra, lo cual le da un tono grotesco⁵. La agresión de Fando hacia Lis es tan cruda que raya en la comicidad, como cuando la deja caer y luego la arrastra por el escenario. "La farsa proporciona el placer de contemplar lo ilícito realizado ante nuestra riente sorpresa"⁶.

En el teatro de Arrabal, la imagen funge como llave de los estados perceptivos que acercan la palabra dramática a la palabra poética, es la clave rupturista del texto arrabaliano que se constituye como macro texto poético. La aproximación de dos realidades contrapuestas vertebrata la realidad o la postrealidad arrabaliana. Representando una aproximación entre dos realidades lógicamente exclusivas o existencialmente incompatibles, que no obstante, poseen un fundamento común a un nivel prerreflexivo.

Hemos de añadir que el uso del lenguaje corporal debe ser develado en escena, recordemos que Arrabal llama a esta época del teatro pánico: la del teatro cuerpo. El cuerpo provoca, asiente y disiente a la vez de los moldes en que se produce. Esto se puede entender desde la base de conexión existente entre el teatro de Arrabal y el movimiento *underground* americano, del que Arrabal toma la provocación y en especial, la provocación textual y corporal, como uno de los signos distintivos del teatro pánico.

Así pues, podríamos tener una definición del teatro pánico como una totalidad de contrarios, una inclusión antiexclusiva de elementos que hallan su sentido último en la íntima comunión de los opuestos. El teatro

5 Ver Anexo 2

6 Alatorre, *Análisis del drama*, Gaceta, México, 1993: 112.

dramático se afianza en esta binariedad: lo trágico y lo cómico, lo absurdo y lo realista, lo moral y lo amoral, lo sintético y lo plural, lo que nos lleva a la contemplación estática y dinámica de la vida, a una exploración pánica de lo circundante.

La inmediatez de las representaciones arrabalianas sorprenden al espectador que se ve expuesto a un instante totalizador en el que la información procede de la memoria, el sueño se funde con el elemento caótico que forma dicha imagen. En el pánico se da la euforia, o mejor dicho, el pánico se da en la euforia y concluye en la fiesta colectiva y no en la angustia del teatro existencialista de Sartre, sino en la provocación de lo común y lo eufórico incluyente.

El inicio de la ruptura provocativa del teatro pánico comienza con las reuniones en París, durante 1960: Arrabal, Topor y Jodorowsky. El teatro pánico designa todo aquello que sorprende, provocando al individuo moderno inserto en la sociedad postvanguardista. El entronque del teatro arrabaliano y los supuestos de origen bretoniano anteriores a él, los sitúa en un espacio concreto remodelando las tesis bretonianas en un intento de adelantar la provocación, para arribar a su forma última: la totalización de la experiencia. Arrabal marca en su trabajo teatral sueños, pesadillas y fantasías, unidos a cómicos y grotoscos rituales oníricos, surrealistas, metafóricos, y por ende de naturaleza signica que evocan atmósferas inéditas hasta entonces. En este sentido Artaud ha escrito: "Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como un torbellino de fuerzas superiores"<sup>7</sup>.

La provocación vanguardista del teatro arrabaliano es ese otro más de los subrayados del teatro pánico. Ésta nace precisamente de la inclusión, como hemos venido diciendo. Las matemáticas, el orden y el principio sistematizador de las posibilidades caóticas se funden y confunden, las más de las veces con el sentido último del caos, de la paradoja, lo antinómico, de lo post-absurdo, en cuanto desafío de la lógica colectiva.

Llega así, Fernando Arrabal a producir textualmente lo impredecible mediante la palabra poética-dramática, mediante la memoria como imaginación y biografía, y mediante el azar como elemento infusor de confusión e imprevisibilidad.

<sup>7</sup> *Ibidem.*

Esta visión caleidoscópica es la que dota al teatro pánico arrabaliano, de su aura sacralizadora. Arrabal crea el ceremonial antinormativo del teatro pánico en una base sagrada, mediante la inclusión de lo barroco, de la confusión y el delirio, pero también de la lógica conformadora de lo humano y de la ilusión de la palabra poética.

Lo sacrílego sólo es posible a partir de presupuestos sagrados, pues a nadie se le ocurre revelarse contra algo que para él ha dejado de existir. La sacralidad del pánico se entiende en los textos arrabalianos como la sacralidad de lo dicho, de lo no dicho y también de lo que está por decirse. El rito se asocia a la palabra, el gesto al texto y lo ritual a lo profano. De este modo, el teatro pánico resume en sí mismo una concepción ritual antidogmática de la palabra, de lo dicho como metáfora permanente, de la asociación sacralizada en la creación textual de lo arrabaliano.

La indistinción de la moralidad como forma primaria de creación constituye la base conceptual del teatro pánico, revelándose como una categoría indispensable en la formulación dramática. La llegada última del Pánico como expresión incluyente se da en la catarsis pánica, es la crítica al sistema ético y estético tradicional, traspasando incluso la provocación, para arribar a la inclusión totalizadora.

El teatro pánico intenta sumergirse en la oposición del bien y del mal, sin diferenciarlos. Considera que todos tenemos el sentimiento de pecado y se nos impide que hablemos de lo que es humano cotidiano.

Lo sagrado se extiende así a la palabra dramática para sobrepasar la provocación vanguardista proponiendo una nueva idea teatral: la de el pánico como expresión adversa y muy lejana del teatro tradicional.

La voluntad antimanifestista del teatro pánico encuentra difícil parámetro de superación en la vanguardia española. Lo que hace de los presupuestos del teatro pánico únicos en la vanguardia es su voluntad abiertamente antiregulizadora. A ello añadimos que la inclusión de las "morales en plural", en la visión antiprogramática del teatro de Arrabal.

Morales en plural: rechazo de una moral única de la pureza y otras formas de determinismos que a la larga nos han conducido a la condenación (a la exterminación, por ejemplo, tratándose de una moral política) de quien las practicaba. Aceptación de concepciones y modos de vida totalmente opuestos a los suyos.

La ruptura como elemento de provocación, se inscribe en las primeras manifestaciones del teatro pánico; que aun a un tiempo el

sueño como elemento que conforma la base dramática arrabaliana y, las asociaciones de imágenes compuestas por términos-sígnos aislados pero insertos en la sociedad de la que parten.

El teatro no tiene porque aceptar la práctica política o social, Arrabal considera que no cambiará el teatro cuando cambie la sociedad sino más bien será el teatro, junto con otras formas culturales, el que haga cambiar a la sociedad. Hemos de recordar que el teatro pánico, o el movimiento pánico surge en la década de los sesentas con toda la intención de protesta iconoclasta.

Arrabal había descubierto el universo surrealista el pop-art y los *happenings*. Intenta una nueva experiencia teatral que denomina teatro pánico, una red de neurosis sistemáticas en el que desliza a sus personajes en mundo de magia, cuyo vivo ejemplo encarnan en *Fando y Lis*, quienes celebran el horror del amor y su alianza —casi de un nuevo sadismo— con el mal.

Resulta así, un camino terrorista de ruptura brusca y de la provocación inicial de la vanguardia. Arrabal da un paso más allá hacia la ruptura, mediante la inclusión total que resulta la mayor provocación hasta entonces ideada. Podríamos decir que, la provocación pánica proviene de la crudeza de sus demostraciones y sus planteamientos, en definitiva, de la inclusión total de lo humano en un sistema semiótico de representación antidogmático, antiprogramático, inclusivo y totalizador en su definición.

## 5. La semiosis contenida en *Fando y Lis*

La obra se encuentra estructurada en cuadros. Estos se separan unos de otros por medio del cierre de telón, en cada uno de ellos se divide el texto, y existe un predominio discursivo de algún actor. Los personajes de la obra se individualizan como sigue: Lis, la mujer del carrito; Fando, el hombre que la lleva a Tar; y los tres hombres del paraguas: Namur Mitaro y Toso.

Según habíamos mencionado más arriba, en este segundo momento del análisis, nos remitimos a la propuesta de Greimas. Para este autor la temporalidad, incluye el anclaje histórico, que es la mención específica de fechas o eventos; y el anclaje espacial, que es la mención de topónimos, ambientes y atmósferas. En *Fando y Lis* aunque no sabemos en que fecha o época se desarrolla la obra, si sabemos que el suceso de la

carretera que narra Lis, tuvo lugar en un pasado reciente, y que su relación con Fando, al igual que los maltratos de éste hacia ella, se remontan a tiempos más lejanos en el pasado. Dicho anclaje histórico es muy visible en el siguiente pasaje:<sup>8</sup>

LIS.- *Nunca me haces caso, acuérdate de cómo, a veces, cuando no estaba parálitica, me amarrabas a la cama y me pegabas con la correa.*

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

Respecto al anclaje espacial, los comentarios de los personajes centrales de la obra, denotan un recurrente volver a donde mismo, y aunque no se define el lugar explícitamente y nunca se sabe donde se encuentran, sabemos que es el mismo sitio desde el principio de la obra.

FANDO.- *Sí, es cierto, que voy de prisa pero siempre vuelvo al mismo sitio.*

LIS.- *Pero otra vez volvemos a estar en el mismo sitio de siempre. No hemos adelantado nada.*

Sin embargo, las enunciaciones de Mitaro, uno de los personajes secundarios, no revelan que el lugar en que él y sus acompañantes se encuentra con Fando y Lis. Aparecen evocando un cementerio donde se despojan de los sombreros.

MITARO.- *Yo te había dicho que él le había prometido ir a verla al cementerio con una flor y un perro.*

Greimas asume la disjunción actoral, como una división de posibilidad del texto de acuerdo con el predominio discursivo de los personajes en él manifestados. Este tipo de personaje es sobre el que se fija la atención a lo largo de toda la secuencia o segmentación. La oposición actoral, se funda así, en las distinciones categoriales de los

<sup>8</sup> Todos los pasajes en cursiva, son extraídos directamente de la obra de la cual incluyo una fotostática al final del trabajo, y cuya referencia se haya en la bibliografía. No hago referencia a la paginación específica, por dos simples razones, primero para no interrumpir la lectura del ensayo dado que las veces que se cita son abundantes, y segundo porque la lectura previa de la obra permite ubicar con facilidad los fragmentos que se citan.

personajes. En el primer cuadro de la obra, aparecen solamente Fando y Lis, asumiéndose en una participación equilibrada. En el segundo cuadro, la participación discursiva recae sobre Mitaro, Toso y Namur, habiendo también participación de Fando. Lis, aunque está presente tiene una participación muchísimo menor. En el tercer cuadro, la responsabilidad discursiva se acentúa en Fando, Mitaro y Namur. Toso interviene un poco y la presencia de Lis se mantiene durante toda la escena, su intervención es casi nula. En el cuarto cuadro, la participación se carga en Fando y Lis, mientras que la de Toso, Mitaro y Namur es muy breve. En el cuadro quinto Toso, Mitaro y Namur sostienen una conversación que se apropia de la participación discursiva. Fando entra al final haciendo solamente acto de presencia.

El actor discursivo predominante en la obra sería Fando, pues en él recae constantemente la verbalización a lo largo del texto. Pero si consideramos a la pareja Fando y Lis como un personaje colectivo, este sería el mayor eje discursivo. Mirados de la primera forma, dejando de situarlos como pareja, Lis se ubicaría en segundo término como un personaje que constituye la oposición, mientras que Toso, Mitaro y Namur se inscribirían en el tercero.

Un tercer elemento de relevancia para Greimas, son los roles temáticos, aquí se localizan las construcciones verbales con sus elementos dominantes, establecen connotaciones y buscan la combinación entre determinaciones espaciales y definiciones axiológicas. Por ejemplo una determinación espacial aparece en la valoración de Tar. Tar es aquel lugar en que la felicidad será alcanzada, es la esfera a la que todos los personajes desean ingresar, aunque sepan de antemano que resultará inalcanzable. Si bien el lugar en que se desenvuelve la obra, como ya habíamos advertido, es el mismo lugar en que siempre han permanecido. Es la zona de la que quieren escapar y en la que están condenados a permanecer, aun y cuando anhelan una meta juzgada como inaccesible<sup>9</sup>.

*FANDO.- Dime que quieres.*

*LIS.- Que nos pongamos en camino hacia Tar.*

<sup>9</sup> Greimas, *La semiótica del texto*, Ejercicios prácticos, Piados, Col. Comunicaciones, Madrid, 1977 6 y ss.

*FANDO.- Ahora mismo nos pondremos en marcha... Pero llevamos mucho tiempo intentando llegar a Tar y aún no hemos conseguido nada.*

*LIS.- Vamos a intentarlo otra vez.*

*FANDO.- Estás enfadada conmigo porque después de tanto andar, no hemos avanzado nada y estamos en el mismo sitio que siempre.*

Los personajes creen que al arribar a Tar podrán ser felices porque entonces realizarán cosas que evidentemente pueden hacer si permanecen en ese lugar, o si no pueden, tampoco podrán hacer en ningún otro lado. En tal personificación del intercambio valorativo, se hace alusión a las discusiones sin sentido e irrelevantes en las que se enfocan los hombres que supuestamente poseen y se jactan de un saber muy vasto, como Toso, Mitaro y Namur. Pero se encuentran en iguales condiciones que todos los demás porque el conocimiento que poseen no representa ninguna utilidad.

*FANDO.- Y cuando lleguemos a Tar, entonces sí que seremos felices.*

*LIS.- Cuando lleguemos a Tar, como seremos felices, inventa nuevas canciones para mí.*

*FANDO.- Que lastima que no estén los hombres del paraguas. Ellos saben muchas cosas.*

*NAMUR.- Nosotros llevamos ya intentando varios años.*

No obstante, la principal valoración perfilada de la obra, es la relación de dominación existente entre hombres y mujeres. La grotesca humillación de Fando hacia Lis, representa uno de los usuales tratamientos de los hombres a las mujeres. Fando sostiene que quiere a Lis, y que le infringe daño sin saber que lo hacía. La desnuda y la ofrece a otros hombres para hacerlos felices, al igual que en las culturas falocráticas se exhibe al sexo femenino, en el entendido de hacer feliz al género opuesto debido a la belleza que muestra su desnudez. En cambio, Lis le ruega a Fando que no la abandone, pues él es lo único valioso que ella tiene. En este punto se vuelve palpable el conflicto de los sistemas de significación en un plano moral, y que conforme a la óptica de Lotman, se traducen y entrelazan dos lenguajes, dando como resultado la



creolización que produce una nueva textualidad. Las periferias y los núcleos semióticos entran en una relación recíproca de afectación<sup>10</sup>.

FANDO.- *¡Arrastrate! (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.- *Pero yo lo hice para que te vieran los hombres que pasaban... para que todo el mundo viera lo guapa que eres.*

LIS.- *(Llora) No, Fando, no me abandones. Sólo te tengo a ti.*

Siguiendo a Greimas, la isotopía discursiva y las estructuras aspectuales son dos peculiaridades que aparecen en la obra. La primera significa la coherencia discursiva en la existencia del lenguaje, y no de una serie de frases independientes, se reafirma si es posible postular —para la totalidad de las clases que la constituyen— una isotopía común reconocible, gracias a la recurrencia de una categoría o de un conjunto de categorías lingüísticas a lo largo de todo su desarrollo; se basan en una red de combinaciones, que se remiten de una frase a otra para garantizar la permanencia tópica. Fando y Lis quieren llegar a Tar y siempre regresan al mismo lugar, esta movilidad guarda un paralelismo con la relación enfermiza, pues en ella sucede lo mismo al retornar circularmente al mismo punto de partida. La reiteración de su regreso al mismo lugar, la repetición de las reacciones violentas de Fando constituyen el orden que posibilita la permanencia tópica.

Si bien, las estructuras aspectuales para Greimas componen un nivel lógico semántico donde ocurren las operaciones lógicas que dan cuenta de las manipulaciones del contenido del texto, implican también un nivel discursivo, en donde dichas operaciones se tornan susceptibles a una formulación de gramática narrativa.<sup>11</sup> A nivel lógico semántico encontramos que por una parte, cada vez que se dice en la obra que se ha vuelto al mismo sitio, la historia entre Fando y Lis se repite y se legitima. Fando la trata muy cariñosamente, de pronto cambia bruscamente y la maltrata de una forma brutal. Esto establece un reflejo entre la relación y el viaje circular a Tar. Pero por otra, la situación desventajosa de Lis, que

10 Lotman, *Semiosfera: Semiótica de la cultura y del texto*, T. I, Trad. Desiderio Navarro, Cátedra, Madrid, 1996: 27-29.

11 *Ibidem*, 105 ss.

la conduce a una muerte irremediable, se va planteando desde el principio a lo largo de la obra, que en contraposición discursiva a Fando la agramaticidad semiótica de Lis se va consolidando gramaticalmente:

*Lis es la parálitica de dos piernas.*

*Una cadena de hierro une un pie de Lis con el carrito.*

*Lis sigue llevando una cadena larga de hierro que une su tobillo al carrito.*

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

LIS.- *Yo soy siempre la que me he fastidiado.*

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 hace llorar.*

Ahora bien, al encaminarnos en un tercer momento del análisis del contenido de la obra, como ya mencionábamos, P. Guireaud apunta que las funciones de los signos según Roman Jakobson se pueden considerar la emotiva, apelativa, poética, fática y metalingüística. En lo que sigue, escribiremos casi técnicamente, una breve definición de cada una de ellas y los análisis a que nos condujeron.

Primeramente tenemos que la función referencial se entiende como las relaciones entre el mensaje y el objeto al que hace referencia. Su problema radica en formular una información verdadera del referente<sup>12</sup>.

*Fando va al carrito y saca una correa.*

El hecho de que Fando saque la correa del carrito, nos informa del carácter violento, amenazante y serio del mensaje que él transmite al ordenar a Lis que se arrastre.

Por su parte la función emotiva se da en la comunicación cuando se expresa una actitud sensible con respecto al objeto referencial.

FANDO.- *Haré un esfuerzo, pero no sé si podré. ¡No sé si podré!  
¡No sé si podré! ¿Tú crees que eso es una contestación?  
Créeme, Lis.*

12 Guireaud, *La semiología*, Trad. Teresa Poyrazian, Siglo Veintiuno Editores, México, 1984: 12 y ss.

La repetición insistente, nos indica la actitud de Fando como un mensaje de desesperación. En las siguientes líneas, la actitud de Lis con respecto al mensaje es pesimista

FANDO.- *Pero no tienes soluciones para todo*  
LIS.- *No, yo nunca encuentro soluciones, lo que ocurre es que me engaño diciendo que las he encontrado.*

La función apelativa define las relaciones entre el mensaje y el receptor, pues toda comunicación tiene por objetivo obtener una reacción de este último.

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

FANDO.- *Lis ¡qué guapa eres! Lis, habla. ¿Te aburre? ¿Quieres que toque el tambor para ti? (Fando mira a Lis esperando que ella responda y luego muy contento añade.) Sí, bien veo que quieres que toque el tambor para ti. (Fando, muy contento va hacia el carrito, desata el tambor y se lo coloca a la altura del estómago.) ¿Qué quieres que te toque?*

Todo el discurso y las acciones de Fando tienen una función, que interpela a su receptor, que es Lis, el mensaje tiene por objetivo obtener una reacción de Lis. En su mayoría, la brusquedad de las acciones que se dan en la obra, cumplen una función apelativa, pues tienen además por objeto obtener una reacción del público o, en este caso del lector, veamos unos ejemplos más:

*Fando sin ningún cuidado deja caer al suelo a Lis*  
*Fando visiblemente disgustado, coge a Lis por una pierna y la arrastra por el escenario.*

LIS.- *¡Qué canciones tan bonitas! ¡Qué bueno eres Fando! (Pausa. Fando, de pronto, saca las esposas y las mira fijamente. Lis nerviosamente.) No me bagas sufrir.*

La función poética es la relación del mensaje consigo mismo. En las artes el referente es el mensaje dejando de ser el instrumento de la comunicación, para convertirse en su objeto.

FANDO.- *Y cuando llegemos a Tar, entonces sí que seremos felices.*

Para simbolizar metafórica y metonímicamente, la pesimista, eterna y absurda búsqueda de la felicidad que anhelan los individuos, se presenta el deseo de llegar a Tar, y durante toda la obra, Tar se convierte en el mensaje en sí, y en la temática principal de la farsa.

La función fática por su cuenta es aquella que afirma, mantiene o detiene la comunicación. El referente del mensaje fático es la propia comunicación.

FANDO.- *(Avergonzado) Perdón. Excúsenme. Qué bonito hace estar allí (Señala el sitio donde estaba antes.) Oír como discuten ustedes. ¡Qué bien lo hacen? ¿Me dejan que yo discuta también? (los tres hombres del paraguas se miran disgustadísimos.) Ella no me quiere hablar y a mí me gusta 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.) Dios sé muchas cosas. Puedo ayudarles con tal de que me hablen. (Pausa. Prosigue un poco avergonzado.) También sé tocar el tambor. (Se ríe tímidamente.) No muy bien, pero sé canciones bonitas como la canción de la pluma. Van a oír lo que es bueno. (Fando va por el tambor. Los hombres del paraguas duermen concienzudamente, alguno ronca.)*

Aquí hay dos signos paralelos, uno verbal y uno no verbal, que cumplen con una función fática opuesta, el signo no verbal, que es la actitud de los hombres del paraguas en inscrita en las acotaciones, tiene la finalidad de detener la comunicación, mientras que los signos verbales de Fando tienen por objeto mantenerla.

No en último lugar, la función metalingüística tiene por objeto definir el sentido de los signos que corren peligro de no ser

comprendidos por el receptor. Traemos a colación un par de ejemplos de este tipo de función:

FANDO.- *Lo que más me gusta es besarla. Su cara es muy suave, da gusto acariciarla. Acaríciala.*

MITARO.- *¿Ahora?*

FANDO.- *Sí, acaríciala así. (Fando con sus dos manos coge la cara de Lis las resbala por ella tiernamente.*

La caricia que hace Fando a Lis, tiene como fin definir el sentido de lo que les propone a los hombres del paraguas hacer a Lis.

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

El comentario de Lis, define del signo del grillete, Fando la priva de su libertad.

Para cerrar provisionalmente este apartado, ya que no se descartan ulteriores desarrollos, identificamos que Guiraud asume que el uso de los códigos paralingüísticos, toman gran importancia en el drama como forma de expresión, dado que tanto los códigos se conciben como los auxiliares, relevos o sustitutos del lenguaje y constituyen una serie de signos paralelos al discurso: entonaciones, mímica, gestos, tiempo y espacio de acción. Los códigos auxiliares del lenguaje son los códigos prosódicos, kinésicos, y proxémicos, aunque también se entremezclan con los códigos sociales como lo son: signos y formulas de cortesía, tonos de voz, saludos, injurias, protocolos y los ritos<sup>13</sup>. En nuestro análisis dichas códigos se encuentran presentes en la obra, y los encontramos tanto textualmente como en lenguaje icónico expresados en su mayor parte en las acotaciones del guión<sup>14</sup>.

Los códigos prosódicos representan las variaciones de elevación, de cantidad y de intensidad del habla articulada. Desempeñan un papel importante en la comunicación de sentimientos, y aunque pudiesen ser

<sup>13</sup> *Ibidem*, 63 y ss.

<sup>14</sup> En esta apartado del análisis, las acotaciones se muestran en color para poder distinguirlas de lo que expresan verbalmente los personajes.

considerados indicios naturales,<sup>15</sup> en realidad están muy socializados, como lo demuestra el énfasis en la dicción de los personajes.

FANDO.- *(Gritando) Te he dicho que mires las flores ¿O es que no me entiendes?*

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

FANDO.- *No haces nada más que molestarte. (Gritando) Y no llores.*

NAMUR.- *Sí, eso es. Estábamos tratando de saber por dónde viene el viento. (Añade en tono más bajo)... Para saber por dónde se va.*

En los ejemplos anteriores, los gritos de Fando indican rabia, enojo; los gritos de Lis provocan la idea de dolor, y la suavidad el tono de su voz, evoca el temor que le tiene a Fando; mientras que el tono bajo de la voz de Namur, indica que se trata de algo de lo que no quiere que se enteren los demás.

El código kinésico es simplemente aquél que cumple una comunicación mediante gestos y mímicas.

MITARO.- *(Sonriente pero incisivo) Sin desear contradecirte demasiado, quiero dejar bien dicho lo importante que es saber por dónde viene el viento.*

FANDO.- *Bésame Lis (Lis muy seria e inexpresiva, permite que Fando apasionadamente, la bese).*

La sonrisa de Mitaro, nos indica su deseo por ocultar un sentimiento, mientras que la inexpresividad de Lis, nos habla de una sumisión y de un rechazo a Fando, tal vez por resentimiento.

<sup>15</sup> Partimos de la idea de que el signo, sólo alcanza el nivel de tal, cuando tiene la intención de comunicar. Cuando un fenómeno natural comunica sin intención, se le denomina indicio, sin embargo, los indicios pueden ser tomados como signos. En el caso del teatro, se recurre a mostrar algunos indicios naturales, con intención de comunicar algo, y es ahí donde se convierten en signos. De ahí, que tomemos como signos algunos fenómenos que fuera del contexto teatral sería considerados indicios.

Los códigos proxémicos utilizan el espacio entre el emisor y el receptor, para expresar la relación que existe entre ellos, o el propósito de intensidad de su diálogo.

*(Fando da unos pasos entre el carrito y Lis)*

*(Fando irritado, coge el tambor y a distancia de ella, se pone a repararlo)*

El acercamiento de Fando refleja su actitud amenazante. Y la lejanía de Fando indica su indiferencia hacia Lis.

Los códigos sociales como los tonos de voz, los saludos y formulas de cortesía, protocolos y ritos, se dilucidan y explicitan enumerados de la siguiente manera:

FANDO.- *(Muy tierno) Sí, Lis, yo me acordaré de ti.*

FANDO.- *(Violentísimo) ¡Tampoco!*

FANDO.- *(Avergonzado) Perdón. Excúsenme.*

*(Los tres hombres del paraguas, de pie y serios se han quitado sus sombreros)*

FANDO.- *(Muy tierno) Sí, Lis, yo me acordaré de ti y te iré a ver con una flor y un perro. (Pausa larga. Fando mira a Lis. Emocionado) Y en tu entierro cantare por lo bajines eso de "Qué bonito es un entierro— que bonito es un entierro" que tiene la música tan pegadiza. (La mira en silencio, luego añade satisfecho) Lo haré por ti.*

El tono de voz, denota el carácter cambiante de Fando, sus reacciones repentinas, el temor y la desolación que provoca la actitud de Fando en Lis, el avergonzamiento en las disculpas, el movimiento que representa despojarse del sombrero, y la enunciación del cementerio como lugar del descanso eterno, se conjuntan para simbolizar. Simbolizan la convencionalidad que desempeñan los códigos sociales llevando inherente una fuerza expresiva y comunicativa que pueden decir

más de lo que los personajes pretenden evocar, mas nunca dejan de conjugarse con el lenguaje verbal.

## 6. Conclusiones

La representación dramática es una analogía bajo su forma más completa. Con este trabajo, hemos podido desenredar un poco de la gran cantidad de signos y significados que se entretajan en este texto, pues *Fando y Lis* es una obra cargada de signos que pueden tener múltiples significados: El grillete que une a Lis con el carrito, las esposas, el paraguas de los tres hombres, el viaje a Tar, y una infinidad de intercambios textuales a nivel de la sensibilidad. Se inserta así en un sistema semiótico dentro de la esfera artística, como un texto perpetuado en su decodificación.

Fernando Arrabal, como pudimos observar, llena esta obra de contradicciones intencionales, de ironía y de sátira de la sociedad contemporánea. Posee una enorme carga profana, dota a sus personajes de una fina ironía que llega a poner en cuestión rituales religiosos de la mayor seriedad como los funerales. *Fando y Lis* es una obra compleja, con una fuerte dosis pacífica y provocativa, periférica y nuclear, ordenada y absurda. Estos factores se funden y constituyen un agudo interrogatorio a la cultura occidental por la moralidad que se rige abrumadoramente.

Arrabal toma las prácticas cotidianas y, valiéndose de los códigos sociales, los conduce al extremo y hace que sus vicios aparezcan de una manera grotesca, llevando de la mano al lector/espectador al ámbito ilimitado de lo sorprendente, y a dejarlo sin otra alternativa más que reconocer y localizar una complejidad de signos que van configurando el genio de la obra. Nos presenta desde su radical singularidad, su visión creativa del mundo que nos rodea y en el que él mismo se encuentra inmerso, y de esta forma percatarnos, que los fenómenos de la cultura se mantienen sujetos a muy diversos tipos de representación simbólica.

## Bibliografía

ALATORRE, Claudia Cecilia (1993): *Análisis del drama*, Gaceta, México.

ARRABAL, Fernando (1967): *Fando y Lis*, Ediciones Alfíl, Madrid.

----- (1976): *El cementerio de automóviles, El arquitecto y El emperador de Asiria*, Cátedra, Madrid.

ARTAUD, Antonin (1992): *El teatro y su doble*, Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Ed. Hermes, México.

BARTHES, Roland (1971): *Elementos de semiología*, Trad. Alberto Mendez, Ed. Alberto Corazón, Madrid.

DICCIONARIO de Biografías (1978): Ed. Nauta, Colombia.

DIEZ-BORQUE, José Ma. (1981): *Métodos de estudio de la obra literaria*, Taurus, Madrid.

GREIMAS, A. J. (1976): *La semiótica del texto*, Ejercicios prácticos, Piados, Col. Comunicaciones, Madrid.

----- (1973): *Semántica estructural*, Gredos, Madrid.

GREIMAS, A. J. y FONTANILLE, Jaques (1994): *Semiótica de las pasiones: De los estados de las cosas a los estados de ánimo*, Trad. Gabriel Hernández y Roberto Flores, Siglo Veintiuno Editores, México.

GUIRAUD, Pierre (1984), *La semiología*, Trad. Teresa Poyrazian, Siglo Veintiuno Editores, México.

JITRIK, Noé (1988): *El balcón barroco: Ensayo de semiótica del teatro*, Coord. de Humanidades/UNAM, México.

LOTMAN, Iuri M. (1996): *Semiosfera: Semiótica de la cultura y del texto*, T. I, Trad. Desiderio Navarro, Cátedra, Madrid.

-----, (1998): *Semiosfera: Semiótica de la cultura, del texto de la conducta y del espacio*, T. II, Trad. Desiderio Navarro, Cátedra, Madrid.

MACROPEDIA Hispánica (1992): Ed. EBP, Vol. 13, Estados Unidos.

YLLERA, Alacia (1979): *Estilística, poética y semiótica literaria*, Alianza, Madrid.

## Sección Tercera CIENCIAS SOCIALES