



ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

“Guillermo Ugarte Chamorro”

Ley Universitaria 30220

**“LA CAMINANTE PARALÍTICA: LA INTERMEDIALIDAD PARA VISIBILIZAR LA
DISCAPACIDAD EMOCIONAL EN LA INTERPRETACIÓN DEL PERSONAJE LIS
EN LA OBRA DE FERNANDO ARRABAL *FANDO Y LIS*”**

PRESENTADO POR:

CARMEN NATALIA PALACIOS DAR COURT

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN FORMACIÓN
ARTÍSTICA, ESPECIALIDAD TEATRO, MENCIÓN ACTUACIÓN**

LIMA, FEBRERO DE 2018

*A los brazos de Isabella,
al botón rojo de su boca
a sus alas de neón...*

ÍNDICE

Capítulo I: Planteamiento del problema.....	1
1.1. Descripción de la realidad problemática.....	1
1.2. Formulación del problema	7
1.3. Objetivos de la investigación.....	7
1.3.1. Objetivo general	7
1.3.2. Objetivos específicos.....	8
1.4. Justificación de la investigación	8
1.5. Alcances y limitaciones	9
1.5.1 Alcances	9
1.5.2. Limitaciones	10
1.6. Hipótesis	10
Capitulo II: Marco teórico.....	11
1.....	11
2.1. Antecedentes de la investigación	11
2.2. Antecedentes de la puesta	14
2.3. Fundamentos filosóficos	16
2.4. Fundamentos psicosociales	24
2.4.1. Discapacidad física.....	24

2.4.2.	Discapacidad mental o psicosocial.....	26
2.4.3.	Discapacidad emocional.....	29
2.4.3.1.	<i>Dependencia física y emocional</i>	29
2.4.3.2.	<i>Amor romántico</i>	37
2.5.	Fundamentos teóricos teatrales.....	49
2.5.1.	Movimiento y Multimedia	63
2.5.2.	Signo y resignificación de la discapacidad	74
Capítulo III	84
3.1.	Análisis de la obra.....	84
3.1.1.	Dramaturgia del texto.....	84
3.1.1.1.	<i>El mundo de Fernando Arrabal</i>	84
3.1.1.2.	<i>Argumento</i>	88
3.1.1.3.	<i>Análisis de los personajes</i>	89
3.1.1.4.	<i>Análisis sintáctico</i>	92
Análisis funcional de Fando y Lis.....		93
3.2.	Análisis de la dramaturgia de acciones: <i>La caminante paralítica</i>	96
3.2.1.	Contexto de los signos cinésicos.....	98
3.2.1.1.	Los signos del espacio	98
3.2.1.2.	<i>Los signos de apariencia externa</i>	100

3.2.2.	Versión libre de Fando y Lis en La caminante Parálítica	103
3.2.3.	Los signos cinésicos	118
3.2.3.1.	<i>Definición de los papeles</i>	118
3.2.3.2.	<i>Determinación de las relaciones</i>	119
3.2.3.3.	<i>Interacción simbólica</i>	120
Capítulo IV: Metodología de investigación		122
4.1.	Proceso creador del actor que conduce desde el texto dramático al espectáculo .	122
4.1.1.	Conociendo a Fernando Arrabal	122
4.1.2.	Laboratorio y la identidad	125
4.1.3.	Deconstruyendo a Arrabal.....	129
4.1.4.	Del laboratorio a la resignificación: lo más apropiado a la discapacidad	135
4.3.	FITEC 2017, sobrellevar el cuerpo de Lis	148
4.4.	Exploración y aplicación de técnicas: corporales, espaciales, interpretativas y sonoplásticas	149
4.5.	Realización del espectáculo: interpretación crítica, original y artística del personaje	151
Webgrafía.....		160
ANEXO 1: Registros fotográficos		161
(Foto 1).....		161

(Foto 2)..... 161

(Foto 3)..... 162

Capítulo I: Planteamiento del problema

1.1. Descripción de la realidad problemática

Cuerpo. Mujer. Persona. 2017. Cuando uno reflexiona sobre la significancia de existir en este tiempo, carga con un peso, el peso de un pasado. Así mismo, seguimos desarrollándonos en una sociedad que se impone, atropella, y que llora de sí misma porque ya no hay vuelta atrás. Derrida (2001) en su libro *Y Mañana que...* habla del ser y su herencia, explicándola como algo que no elegimos, que por el contrario nos elige a nosotros, y que, para entenderla y poseerla como nuestra cultura, debemos reafirmarla aceptando todo lo que viene detrás de nosotros. Entonces, ¿nosotros construimos la sociedad, o es ella quien nos construye?

La obra *Fando y Lis* (1953) de Fernando Arrabal, pertenece al Teatro del Absurdo. Trata de dos jóvenes novios, Lis quien es parálitica de las dos piernas y Fando quien la lleva en un carrito. Ambos quieren encontrar un lugar llamado Tar, pero lastimosamente nunca lo encuentran pues solo dan vueltas en círculo y siempre regresan al mismo punto. A su vez, alternan momentos de extremada pasión con momentos de violencia física y verbal, para luego volver al círculo vicioso: el del maltrato - perdón y, además, el de seguir buscando el mismo sitio, Tar. Finalmente, Lis nunca puede escapar de las manos de Fando ni tampoco de ella misma, pues muere por la intensidad de los golpes por parte de su novio, y pierde así la posibilidad de ser feliz.

Respecto a la temática de la obra, me hice las siguientes preguntas: ¿La discapacidad de Lis, es solo física? ¿Qué significado tiene el amor, existen formas de amar? ¿El amor está ligado al sacrificio y al sufrimiento? ¿Por qué elegí una obra que hable de violencia física y psicológica, siendo actriz en el año 2017?

Algunos críticos como Francisco Torres Monreal (1977), sostiene que Tar es el ideal de todo ser humano: “la libertad o felicidad”, pues Fando y Lis están obsesionados en llegar a Tar. Agrega también, que Lis representa a la mujer que todo lo soporta y que se inmola por amor. Por otra parte, Khaled Mohammad Abbas (2012), nos dice que Lis representa la metáfora del sufrimiento, pues, aunque reciba constantemente golpes, maltratos, y sienta dolor, lo único importante para ella es escapar de la soledad en la que se encuentra, creando un vínculo con su opresor, en este caso con Fando. Agregado a estas dos percepciones, si nos enfocamos en lo que el personaje Lis hace y dice, como pedirle a Fando que no la abandone porque no tiene a nadie más en el mundo, a pesar del maltrato que recibe, o intentar de reconciliarse con él después de los golpes, empiezo a preguntarme ¿por qué lo hace? Si bien es cierto, Lis es consciente del daño de su opresor, porque se lo reclama en dos oportunidades, pero a la vez no puede hacer nada, pues su situación de *discapacitada* (paralítica), no le permite tomar decisiones propias, sino más bien la transforma en una persona dependiente, tanto en lo físico como en lo emocional.

Ricardo Hernández Gómez (2001) en *Antropología de la discapacidad y la dependencia*, describe la discapacidad como alteración en las facultades del ser humano ya sean físicas o psíquicas, lo que hace que un discapacitado no tenga los medios de

ataque y defensa que poseen las personas comunes o que no son suficientes para luchar en la vida. Además de discapacidad física, en la revista de Derechos Humanos *dfensor* (2010), se habla de varios casos de personas que desarrollan la Discapacidad Psicosocial como un resultado de la baja salud mental, en donde la deficiencia afectiva puede causar diferentes patrones de comportamiento, entre ellos la dependencia a sustancias.

Veamos ahora la discapacidad desde la óptica de la semiótica, Carlos López Degregori y Margarita Jara Yupanqui en *Introducción a la comunicación: bases para el estudio de los signos*, hacen referencia a los niveles significativos del signo, entendiendo que dentro del nivel denotativo se encuentra el significado explícito de la discapacidad, mientras que en el nivel connotativo se podrán encontrar otras variantes del significado de la discapacidad. A partir de esta descripción acerca del personaje y el signo, podría hipotetizar lo siguiente: la discapacidad de Lis podría tener una representatividad de acuerdo con la circunstancia en la que se encuentra. Por poner un ejemplo, imaginemos a Lis y Fando mucho antes de que ella quede paralítica, caminando en su vida cotidiana. Luego imaginemos a Fando amarrándola a una cama y pegándole con una correa (acción mencionada en el texto pero que no se ve). O concibamos a Lis en una imagen metafórica: ella tiene una gran llave colgada en el pecho y en frente hay una puerta que dice salida, y lo que vemos a continuación es que ella puede pasar una y otra vez por esa puerta y no abrirla, ya sea por ignorarla o por decisión propia. Desde esta perspectiva, se entiende la discapacidad como signo principal del personaje y es posible, que, cambiando la connotación, surja una reinterpretación del concepto discapacidad.

Por otra parte, Deleuze en *Un manifiesto menos* (1979) hace un análisis de la obra de Carmelo Bene, quien acostumbra a extraer los elementos de poder en una obra. Deleuze explica como las variaciones en una obra generan desequilibrios y cambios, que en realidad sirven para sacar a la luz cosas más profundas y esenciales en el texto. También dice que las variables interiores están conectadas y se relacionan recíprocamente con las variables exteriores, tal es el caso en la que el habla se relaciona con las acciones, actuando en el mismo flujo de continuidad. Por ejemplo, cuando menciona los conflictos, los que describe como normalizados e institucionalizados en la obra, y son suprimidos hacia una variación, la obra cambia, muta hacia un nuevo enfoque, porque se propone sustraer lo primordial y darle peso a lo que nadie creía importante. Entonces en *Fando y Lis* ¿Fando estará representando un elemento de poder? ¿Qué pasaría si se traslada a Lis a una situación en la que no es parálitica? Deleuze dice “*El personaje se hace uno con el conjunto del agenciamiento escénico, colores, luces, gestos palabras*”, y si hablo explícitamente de Lis en el espacio escénico, ¿qué pasaría si adhiero y sustraigo elementos de poder al mismo tiempo? Sustraer significaría quitarle a Fando la presencia que tiene, o mejor dicho variarla, en este caso que no sea personificado por un actor sino por un muñeco; y a la vez, adherir un elemento de poder se convertiría en dejar a Lis sola en el espacio, proponiendo una transformación en la dramaturgia que permita estudiar el universo de esta.

Ahora bien, para efectos de esta investigación, es preciso delimitar el concepto a estudiar para darle especificidad y que permita así abordar el trabajo en el ámbito teórico

y práctico, por ello en el presente estudio me centro en el aspecto de la discapacidad interna, a lo que se le llamará: *discapacidad emocional*. Pero ¿Cómo evidenciar escénicamente el constructo discapacidad emocional? Dentro de los tantos estudios del teatro, vemos que artistas investigadores hablan de hacer visible aquello que no está a simple vista, aquello que está oculto, que es lo que Peter Brook refería al hablar de Teatro Sagrado en su libro El espacio vacío. Él explica que se puede vislumbrar lo abstracto a través de lo concreto, y que los componentes para que esto suceda, devienen de la interpretación del actor y del público, quien decodifica los signos emitidos por el primero. Así mismo, Pina Bausch en sus obras de Teatro-Danza, trabajó el hecho de evidenciar lo que está oculto o lo que no se dice explícitamente en lo concreto o en el texto. Para ello desarrolló lenguajes de interpretación a través de movimientos, acciones e imágenes. Desde luego su trabajo hace énfasis en las emociones y los sentimientos, preguntándose siempre cuál sería la manera de hacerlos visibles en el escenario, explorando así una diversidad de posibilidades artísticas.

Asociado a lo anterior, Lucas Rimoldi en su artículo El concepto de resignificación como aporte a la teoría de la adaptación teatral (2012), describe la resignificación como una operación sobre la fuente textual, para luego relacionarla o condensarla en una nueva focalización ideológica. En el caso de Lis la discapacidad física se vería resignificada hacia una *discapacidad emocional*. Entonces sería necesario utilizar la resignificación de manera teórico/práctica, al momento de dar nuevos enfoques al concepto discapacidad.

Volviendo al inicio Dubatti (1994) menciona que, la focalización que se realice de la fuente (discapacidad) y los elementos que se utilicen para hacerla visible, estarán ligados y dependerán de los registros culturales adquiridos del artista o interprete. Es preciso por este aspecto, que exista auto-referencialidad al momento de componer el personaje e interpretarlo, pues soy una joven mujer que podría tener la misma edad que se le adjudique a Lis. Además, he aprendido sobre el amor, he vivido en un contexto violento, dentro de una cultura heteronormativa la cual abarcó mi educación interna y externa. Por último, al público que va enfocado, también se relaciona inevitablemente a un contexto violento, Lima.

Todos estos detonantes personales, condicionantes a nivel social que repercuten en el pensamiento (postmoderno), terminan siempre influenciando en los tipos de lenguajes utilizados al momento de crear una puesta en escena, por ejemplo, el uso del multimedia, que evidencia la injerencia de la imagen y la realidad paralela en el hecho escénico, lo que me lleva a reflexionar que el teatro posdramático es la respuesta a la evolución del hombre. Por lo tanto, la Intermedialidad funciona como el sistema de interacción de medios (movimiento y multimedia) de ambos lenguajes utilizados para evidenciar la *discapacidad emocional*. Una de las búsquedas de este proceso de investigación es que los espectadores vean las aguas estancadas del personaje, lo que no puede decir con sus palabras, sus discapacidades internas que oscilan entre la dependencia emocional y el sacrificio del amor.

Por lo tanto, partiendo de las preguntas hechas, esta investigación se enfoca en el personaje Lis para hacer un estudio de su mundo interno, y las características particulares de discapacidad. Vale decir, que posiblemente la discapacidad física pueda resignificarse a una *discapacidad emocional*, poniendo en evidencia la imagen de minusvalía como signo de opresión. En conclusión, con las premisas planteadas abordaremos escénicamente la obra *Fando y Lis*, trabajando tanto la corporalidad del personaje desde su condición de invalidez, en los dos planos: físico y emocional, utilizando como recurso el movimiento, el lenguaje multimedia, objetos, etc.

1.2. Formulación del problema

¿De qué manera el uso del movimiento y el multimedia, permiten visibilizar la discapacidad emocional en el personaje Lis de la obra *Fando y Lis* de Fernando Arrabal?

1.3. Objetivos de la investigación

1.3.1. Objetivo general

Visibilizar la discapacidad emocional, desde la interpretación de la partitura de acciones en el personaje Lis.

1.3.2. Objetivos específicos

- i. Determinar los componentes del constructo *discapacidad emocional* en el personaje Lis y los componentes que la hacen visible.
- ii. Componer el personaje Lis y su respectiva partitura de acciones.
- iii. Hacer visible en la partitura de acciones, mediante el movimiento y el multimedia la *discapacidad emocional*.

1.4. Justificación de la investigación

Muchos estudios sobre la obra de Arrabal hasta la fecha se han enfocado en el análisis de sus personajes y en los mundos absurdos creados por el autor, ya sea porque el Teatro del Absurdo es una ventana para la ampliación filosófica del ser humano y/o porque presenta mucha influencia surrealista y existencialista. Este trabajo es importante, porque ofrece una mirada profunda a lo que Arrabal plantea con respecto a la discapacidad, pues intenta hacerla visible, desde la interpretación simbólica hacia la acción en el espacio. Teniendo en cuenta que la invalidez de Lis no se remite solo a lo físico.

Es necesario que existan estudios teóricos-prácticos para actores, acerca de la composición de los personajes y la posible visibilidad de sus mundos internos en el espacio escénico. Esto permitirá tener una visión más profunda hacia el trabajo del actor, porque muchas de las obras se plantean bajo un contexto permanente al del texto original, teniendo así procesos creativos sistematizados, cuando, por el contrario, el hecho de

intervenirlas con diferentes lenguajes nos permite enriquecerlas y elevarlas en su interpretación.

Además, este estudio servirá como aporte a la comunidad académica, porque a través del dialogo de los medios se puede evidenciar la partitura de acciones, ya sea con énfasis en la *discapacidad emocional* u otro tema. También servirá para futuros actores que aborden temas de discapacidad, visibilidad, etc. Como actriz - investigadora me interesa trabajar temas que estén ligados a mi contexto social, como por ejemplo el de la violencia, la construcción de roles y las relaciones afectivas, lo que traducido en escena tiene una consistencia discursiva de mi realidad.

Agregado a esto, se relacionan conceptos psicológicos, sociológicos, filosóficos y teatrales, los que permiten afirmar la relación del teatro con el ser humano y su cultura.

1.5. Alcances y limitaciones

1.5.1 Alcances

Esta investigación pretende estudiar específicamente la discapacidad de Lis, desde una mirada interna (emocional), partiendo de los enfoques creativos de hacer visible lo invisible.

Esta visibilidad se trabajará a través de la composición del personaje y la interpretación de la partitura de acciones.

1.5.2. Limitaciones

La obra original fue hecha en dialogo, en el que actúan Fando y Lis. En este caso la obra será interpretada por una sola actriz, por tal motivo luego de haberla analizado, estudiado e investigado, ha sido transformada a monólogo.

1.6. Hipótesis

En base a la formulación del problema, planteamos la siguiente hipótesis: Es posible visibilizar la *discapacidad emocional* del personaje Lis, utilizando lenguajes escénicos como: el movimiento y el multimedia.

Capítulo II: Marco teórico

2.1. Antecedentes de la investigación

Para comprender a fondo el universo de la obra, observé algunas investigaciones que abordaban ya sea la misma obra o temas parecido. Lamadrid Geraldine (2011) en su tesis *Estudio sobre la violencia simbólica en la escenificación de relaciones de género en la Obra Fando y Lis*, hace un estudio sobre la violencia simbólica y su representación en las relaciones de género, comparando la obra dramática de Arrabal, la película de Jodorowsky y la propuesta escénica del grupo de teatro Vulcanizadora Producciones. Ella da una visión social de las personas a las que se refiere como objetos sexuados que ejercen roles determinados: mujer y hombre. Luego habla de cómo esta construcción de la identidad muy aparte de la sexualidad repercute en el arte, en este caso, las propuestas escénicas.

...la contribución a la reproducción de la normatividad o el reforzamiento de los roles viene de la mano de un traslado acrítico del objeto/sujeto representado, del sentido común de las prácticas en la vida cotidiana a la escena o contenedor artístico. De esta manera lo que ocurre es que se traduce la violencia simbólica social en una violencia escénica que simbólicamente legitima las relaciones desiguales, en este caso hablo de las establecidas para las relaciones género, a través de los roles diferenciados de lo masculino y lo femenino, propios de la sociedad patriarcal. (Lamadrid, p.6)

Vivimos en una sociedad heteronormativa en donde se concibe, define y valora a la mujer desde la masculinidad. Los roles que desempeñamos hombres y mujeres asignados por dicha sociedad se relacionan directamente con la concepción que tenemos

del amor. El amor, el ideal que tenemos de él, condiciona nuestro comportamiento. En Fando y Lis la violencia simbólica es inherente desde el lenguaje de los personajes, el sometimiento de Lis hacia Fando. El sentido que se tiene del amor dibuja a dos personajes que han aprendido a amar mediante los mecanismos de la violencia.

La normativa social de género ejerce un tipo de violencia sobre los sujetos sexuados. Este tipo de violencia es simbólica cuando no se trata de una agresión física directa, sino que opera a través de mecanismos de coerción disimulados por la moral y el orden social establecidos en una sociedad determinada. (Lamadrid, p.6)

La violencia simbólica que se percibe en la obra de Arrabal es solo una de las mil de maneras de ejercer violencia sobre un sujeto. Fando y Lis funcionan como una exposición de aquello y lo hacen mediante un comportamiento absurdo, que a la larga no resulta serlo del todo, pues como dice La Madrid la violencia simbólica se encuentra disimulada por la moral social, por lo tanto, el amor buscara maneras de asolar la dominación.

He concluido que Fernando Arrabal a través del texto dramático de Fando y Lis nos ofrece una visión androcéntrica de las relaciones humanas pero no por ello deja de hacer una crítica a los enormes costos que tiene la dominación masculina para los hombres, esto lo plantea a través del personaje de Fando, quien lejos de ejercer de forma asumida y satisfactoria su posición aventajada, se encuentra perdido e imposibilitado de avanzar por sentir como obstáculo a Lis, a quien tiene que cargar física y simbólicamente a lo largo del camino que comparten, cuya meta es llegar a Tar (Lamadrid, p.8 y 9)

La autora partiendo de le planteado por Bourdieu sobre violencia simbólica y el análisis que hace Torres Monreal, da un enfoque de género sobre los personajes Fando y

Lis. En él personaje de Fando aparece el rol que debe asumir al ser “sujeto hombre”, pues el hombre en nuestra sociedad el hombre es quien debe sostener a la mujer económicamente, y en el caso de Fando él es quien debe cargar a Lis físicamente durante toda su búsqueda de Tar, y esto puede entenderse simbólicamente como el peso que asumen los hombres al cargar con una mujer y una familia. Incluso ambos personajes cargan con el peso del otro, pues Lis también carga con los cambios de comportamiento de Fando, porque los acepta como parte de la relación resignándose al ideal del amor que existe entre ellos dos.

...Lis ya es definida a priori, antes de comenzar la obra, como una mujer cuya función está ligada a la del objeto, a partir de la relación que se establece en la enunciación “la mujer del carrito” y que es llevada por Fando cuya función es transportarla al lugar llamado Tar. Mientras que Lis aparece como la parte pasiva de la relación de pareja y de la obra dramática, Fando se plantea como la parte activa. (Lamadrid, p.73)

Lo citado de Lamadrid se conecta directamente con la discapacidad de Lis, pues Arrabal al ponerla como personaje-objeto, anulando su posibilidad de caminar, ya establece un signo claro sobre su discapacidad interna, reflejándose de esta manera su incapacidad para expresarse. Además, refuerza la idea de construcción de género al ser “sujeto mujer” pues necesita al otro para ser llevada y sobrevivir. Por último, Lamadrid menciona la conexión del trabajo de autor con la obra de Artaud, para ello se basa en lo postulado por Diana Taylor en la entrevista hecha al mismo Arrabal. En esta entrevista Arrabal explica a Taylor que su visión del teatro va de la mano con lo planteado por Artaud, quien concebía el teatro como una zona de resurgimiento de signos y de la vida,

mas no de la traducción explícita de la realidad y las literalidades del texto. El teatro de Arrabal comparte una mirada real de la vida, mas no explícita. Se encuentra elevado a metáforas que nos permiten mirar las cosas de manera más profundas. Esto también se enlaza con la visión del Movimiento Pánico, que pretendía generar nuevas perspectivas al espectador mediante imágenes no arregladas ni adecuadas para el mismo, sino que en su intensidad sígnica y simbólica, le permitieran moverse desde sus entrañas. Para efectos de la presente investigación y el enfoque sobre la discapacidad, es pertinente utilizar el estudio de Lamadrid como soporte teórico y práctico para abordar la relación de Lis y Fando.

2.2. Antecedentes de la puesta

1. Obra: “Fando y Lis”

Compañía: Grupo Contempo

Dirección: Creación Colectiva

Actores: Elizabeth Duarte, Miguel Ángel Malpartida, Franco Guerra, Beto Miranda y Eric Otero.

Obra presentada en el año 2009 en el Teatro CAFAE, Lima. En esta propuesta se hace énfasis en la relación enfermiza de hombre – mujer, donde por un lado se ve a Fando tratando con mucha ternura a Lis, y por el otro mostrando un comportamiento de

arranques sadomasoquistas y perversos. Así mismo, muestra el lado absurdo de la vida, en donde se ve a Fando arrastrando a la paralítica Lis hacia una ciudad inalcanzable: Tar, quienes marchan juntos hacia el mismo destino porque solo se tienen el uno al otro, encontrando a su paso obstáculos que los distraen de su objetivo.

2. Obra: “Fando y Lis”.

Compañía: Teatro de CERCA

Dirección: Quique Culebras

Actores: Jorge-Yamam Serrano, Laura Barba, Pau de Nut, Eduardo Telletxea, Carmen Flores.

Obra presentada en el año 2011 en el Teatro de Círculo de Bellas Artes, Madrid. Este montaje plantea una mirada profunda sobre los símbolos que ofrece Arrabal en sus obras. En el discurso el énfasis se encuentra en lo autobiográfico y político que influyó mucho en la vida de Arrabal. El director contacta al mismo autor, quien graba un audio que es introducido como parte del montaje, así mismo cuenta con un prólogo de marionetas de papel inspiradas en las marionetas del Bunraku del Japón, en donde se ve representado de manera subjetiva el mundo de Fando y Lis, justamente cuando Lis nace de la cabeza de Fando y donde posteriormente los críticos señalaron que no solo Fando es una representación de Fernando Arrabal sino también Lis.

2.3. Fundamentos filosóficos

Una de las concepciones filosóficas en las que se apoya el presente estudio, es lo estudiado por Le Breton (1995) en su libro *Antropología del cuerpo y modernidad*, en donde hace un análisis del cuerpo y como a través de la historia la concepción que tenemos de él va cambiando.

La existencia del hombre es corporal. Y el análisis social y cultural del que es objeto, las imágenes que hablan sobre su espesor oculto, los valores que lo distinguen nos hablan también de la persona y de las variaciones que su definición y sus modos de existencia tienen, en diferentes estructuras sociales. Por estar en el centro de la acción individual y colectiva, en el centro del simbolismo social, el cuerpo es un elemento para un gran análisis que pretenda una mejor aprehensión del presente. (Le Breton, 1995. p.7)

Le Breton explica que el cuerpo es la medida que nos permite la comprensión de las cosas, de la realidad, sin dejar de entender que esta comprensión varía por el contexto social, lo que por consecuencia varía la imagen del cuerpo y la identidad del sujeto. Además, dice que la imagen de uno mismo se mide desde la mirada del otro lo que nos fuerza a tener la mejor imagen de uno mismo.

La imagen del cuerpo es la representación que el sujeto se hace del cuerpo; la manera en que se le aparece más o menos conscientemente a través del contexto social y cultural de su historia. (Le Breton, 1995. p.146)

Si hablamos de la identidad en el cuerpo, la que se forja en el sujeto a partir de la imagen que tiene de sí mismo, Le Breton dice lo siguiente:

Esta se organiza alrededor de una forma: el sentimiento de la unidad de las diferentes partes del cuerpo, de su aprehensión como un

todo, de sus límites precisos en el espacio; y de un contenido: es decir la imagen del cuerpo como un universo coherente familiar en el que se inscriben sensaciones previsibles y reconocibles. (Le Breton, 1995. p.146)

A partir de esto, puedo preguntarme lo siguiente: ¿Cómo es la mirada de Lis desde su silla de ruedas o carrito?, ¿cómo se mira la realidad desde un nivel de altura más baja al de una persona normal? Para entender el comportamiento de Lis, es necesario ver el mundo desde la perspectiva de su cotidianeidad, ya que existe una fragmentación del cuerpo y adulteración de la realidad individual. Las concepciones y la imagen del cuerpo en ella varían y se distorsionan.

Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo, y dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. (Le Breton, 1995, p.13)

Si Lis no se encuentra físicamente a la altura de Fando no verá las cosas como el las mira. Al no encontrarse a la altura normal o promedio, no posee una mirada que abarque todo el panorama y que le permita ver más allá de lo que tiene cerca. Si su percepción y desarrollo corporal ya se encuentra dividido, ¿se encontrará fragmentado su pensamiento? Aquí se puede articular la fragmentación de un desarrollo intelectual, con una *discapacidad emocional*, que responde a la concepción que Lis tiene de ella misma, a su construcción como mujer, como persona, como ser humano. Además, para hacer un análisis mucho más específico, vemos que la única persona que tiene Lis a su lado es Fando y este ya es un reflejo de una sociedad deformada, porque concibe la relación amorosa como violenta y sádica. Entonces, ¿cómo será la imagen que Lis tiene de ella

misma? Una forma de entender o medir la imagen de nuestro cuerpo, es verse en el otro, o mejor aún, es escuchar lo que el otro dice de mí. En el caso de ambos existe una confusión de discursos, pues muestran optimismo y descontento hacia el comportamiento del otro. Lis recibe por parte de Fando halagos y a la vez maltratos verbales, sumados a la violencia física. Por lo tanto, al mencionar la fragmentación pensamiento/cuerpo de Lis, más el reflejo de ella misma que recibe por parte de Fando, se puede emitir un esbozo acerca de su universo emocional en otras palabras los mecanismos que permiten llevar a cabo la discapacidad de Lis.

Volviendo a la concepción del cuerpo, otro aspecto importante sobre la conciencia de éste en su realidad es su propia deformación. El hombre ante la necesidad de comprender la realidad en su totalidad genera un efecto contrario desarmando la imagen de lo real. Le Breton, por ejemplo, menciona que el hombre moderno se centra en la imagen (espectáculos, televisión, radio, internet) y que por lo tanto en su sentido de aprensión de la realidad termina perdiendo dicho sentido. La imagen no tiene límites mientras que la realidad sí. El hombre moderno tiene morbosidad por ver, por saber. Queremos estar tan cerca de todo y saber todo, que usamos la tecnología para conocer esta realidad a la que no alcanzamos, pero a la vez la estamos distorsionando por la utilización de elementos técnicos. Entonces la definición del deseo de hiperrealidad es el reflejo de la deformación de la realidad.

Las imágenes convierten al mundo en un relato inagotable, siempre idéntico y siempre renovado, introducen lo inteligible o la mirada allí donde reina la incoherencia o lo invisible. Al deformar el flujo de lo real o

de los trazos de las cosas, deforman el contenido, pero ofrecen, de estas realidades inaprensibles de otro modo en su espesor y complejidad, una imagen que permite el inicio de una comprensión o, al menos, de un mayor acercamiento. (Le Breton. p 194).

Si la impresión que tiene Lis de la realidad se encuentra distorsionada, con esto me refiero a lo que vive en su vida diaria en su relación con Fando, puedo inferir que la discapacidad física de Lis no es un hecho únicamente físico si no proviene de algo aprendido ya sea consiente e inconscientemente. La discapacidad física de Lis demuestra la deformidad de su pensamiento, lo que lleva a considerar que antes de la discapacidad física existió una discapacidad emocional. Lis, en su discapacidad deforma la realidad, su sentido, su experiencia. Sucede un efecto laberinto, pues la información no fluye de manera directa. Ella adquiere una realidad deforme, esa realidad la construye como persona, por lo tanto, proyecta una realidad ya deformada mediante su discapacidad. A este proceso le llamo percepción-reflejo.

Por otro lado, agregado a la discapacidad, Le Breton dice que la sociedad tiene una mirada juiciosa hacia al cuerpo diferente, una violencia silenciosa hacia el cuerpo del otro, existiendo así una violencia simbólica social. No existe la posibilidad de la “liberación del cuerpo”, ya que esa libertad no afecta a todos los grupos sociales y menos aún a las personas con capacidades diferentes. Así mismo, existe una fragmentación de la comunicación, que sucede cuando los que no están discapacitados hallan ciertas molestias al encontrarse frente a frente con los que sí lo están porque no encuentran en estas personas el reflejo de sí mismos, sintiendo que la imagen de su espesor corporal se ha

roto. Para analizar la discapacidad es necesario tener en cuenta el lugar desde donde se mire, pues cada grupo social tiene una manera particular de actuar y de concebir el cuerpo. Breton menciona que, en occidente el concepto de *cuerpo en estado de discapacidad* se transfiere a un *cuerpo discapacitado*, dotando de una totalidad contenida al concepto por el que se entiende al cuerpo fragmentado que es entendido como poseedor de algo menos.

...el discapacitado recuerda con una sola fuerza que se le escapa y que se mantiene con su sola presencia, la precariedad infinita de la existencia y despierta la angustia del cuerpo dismantelado que fue materia prima de muchas pesadillas individuales y de las que no escapa ninguna colectividad humana; la mutilación, la ceguera, la parálisis, la lentitud de los movimientos son las representaciones arquetípicas de esta pesadilla. El discapacitado recuerda la insoportable fragilidad de la condición humana. Lo que la modernidad se niega, obtusamente, a concebir. (Le Breton. p 137).

La ascensión hacia el individualismo, una mutación hecha por necesidad se traduce como la suma hacia la perfección. Ya sea desde el cuerpo fragmentado, discapacitado y la utopía de la liberación del cuerpo, Lis es el reflejo de un cuerpo moderno. Así mismo, al tener una concepción del cuerpo en la modernidad existe una proyección de ello en el arte escénico, es por eso que algunos artistas como Artaud planteaban una concepción diferente de concebir el cuerpo y su representatividad. Las ideas que tuvo Artaud sobre teatro y las características que él consideró, no estaban desligadas de su concepción del cuerpo, pues fue a partir de ese reconocimiento de sí

mismo, por el cual pudo determinar qué era lo más apropiado de hacer o no hacer en un espacio de confrontamiento, como lo es el de la representación.

En la conferencia pronunciada por Derrida sobre Artaud en el coloquio Antonin Artaud (Parma 1965), y que posteriormente fue publicada por la revista universitaria colombiana Ideas y Valores (1969), dijo que Artaud concebía al teatro clásico como algo que viaja a su representación despojado de representación, porque muestra todo lo que le hace falta o todo lo que podría ser y no es. Además, explica que la representación antes del choque Artaudiano, se basaba en una jerarquía teológica humanística, donde el autor era a Dios como el esclavo a director y actores, lo que en consecuencia implicaría un apego hacia el texto y la palabra.

Derrida al explicar lo que Artaud pretendía, es muy claro al decir que el termino *crueldad* no encerraba la crueldad explícita o el sadismo, sino que se refería al determinismo, al rompimiento de parámetros clasicistas en la representación, por eso, más que un planteamiento lo que hizo Artaud al investigar el hecho escénico marca un límite en la representación. Artaud mencionaba algo muy importante sobre la capacidad creadora, se refería al empoderamiento del creador en escena, no dejando de lado obviamente el detonante creativo (el texto), sino que, no concebir el texto del autor como los parámetros explícitos para la capacidad imaginativa o para lo que se deba comunicar en la puesta en escena, hablando de cuerpo y signos en el espacio escénico.

La escena no viene ya a repetir un presente, a representar un presente que estaría en otro lugar, y que la precedería un presente cuya plenitud sería anterior a ella, que estaría ausente de la escena y que tendría así el derecho

de prescindir de ella: un presente que es presencia en si del Logos absoluto, presente viviente de Dios. (Derrida, p.11)

La escena pues, no debe solo representar el momento explicito que plantea el autor, si no conjugar lo planteado por el mismo y la realidad o contexto que manifiesta el creador de la escena. En la parte práctica de esta investigación me fue clave entender que ejecutar las acciones tal y como se encontraban en el texto era traducir una realidad que se encontraba en otro lado, y que, si se pretendía hacer un símil de ella, podría haber caído en la simple adaptación de la obra. Derrida sobre Artaud, dice que el teatro debe ser el lugar primordial de la deconstrucción de la imitación. Recalco esto, pues la transformación (deconstrucción) de la obra en cuestión *Fando y Lis* a un monólogo, no solo devino por las necesidades técnicas, sino por la transformación orgánica gracias a la exploración, por lo que la capacidad creadora se articula con el contexto social y las circunstancias del aquí y ahora. En un primer momento pretendí prescindir totalmente de la palabra, pero poco a poco fueron aflorando los caminos a seguir y entendí que se necesitaban ciertos ordenamientos que la palabra brindaba, como decía Artaud, la palabra actúa en función de la escena, la palabra se convierte en imagen. A la vez me incliné por el camino que empoderara al personaje femenino para evidenciar su discapacidad y la resolución de sus conflictos emocionales, lo que hizo que el texto tuviera un tratamiento particular para tales fines.

Se trata, pues, de una clausura de la representación clásica, pero también de la reconstrucción de un espacio cerrado de la representación originaria, de la archimanifestación de la fuerza de la vida. El termino espacio

cerrado, hace referencia a un espacio que se produce desde el interior de sí mismo, y que ya no se organiza, como solía, a partir de otro lugar ausente, de una localidad, de una coartada de una invisible utopía. (Derrida, p.12)

Por lo tanto, al devolverle la capacidad creadora al actor, hablaríamos de llegar a la representación pura desde la representación sincera de uno mismo. Entonces, sinceridad, desnudez, la visibilidad del sentimiento más puro, o sea el inconsciente, aparecería cuando nos desapegamos de la palabra explícita y dejamos que afloren las imágenes de la vida. Derrida menciona que la representación nace de la auto-presentación de lo que se ve en su estado más sincero o puro. Artaud en palabras de Derrida:

"EL LENGUAJE DE LA ESCENA. Nuestra intención no es la de suprimir la palabra articulada, sino la de dar a las palabras aproximadamente la misma importancia que tienen en los sueños. Por lo demás, es menester hallar nuevos medios de notar este lenguaje, ya sea que éstos se asemejen a los de la transcripción musical, sea que se haga uso de algún lenguaje cifrado. Por lo que atañe a los objetos ordinarios, o incluso al cuerpo humano, elevados a la dignidad de signos, es evidente que es posible inspirarse en los caracteres jeroglíficos ... " (Derrida; pag. 112).

Además, Derrida toma como una infidelidad hacia Artaud la mayoría de los espectáculos modernos que creen que siguen sus consignas sobre la representación, ya que cuando en un espectáculo predomina la palabra y deja de lado la vida, se están olvidando a lo que realmente él se refería. En efecto lo que pretendía Artaud y se articula con la presente investigación, es la disminución de la palabra en escena, pero no porque simplemente se crea que es mejor así, sino porque no debe seguir teniendo el poder

principal en la representación y además que merme la capacidad creadora, ya que la palabra puede conducirnos a la comodidad del discurso, quien a su vez puede ser reemplazado amablemente por el gesto, la imagen, el símbolo, el signo.

2.4. Fundamentos psicosociales

En el presente estudio me fue necesario esquematizar los siguientes aspectos para un análisis del personaje Lis, en donde tuve que desglosar cada uno de sus componentes físicos, psicológicos y sociales. El entender cómo se ve la vida desde de un cuerpo como el de Lis, desde su físico y su contexto, fue el punto de partida para lo que luego se plasmó en la representación.

2.4.1. Discapacidad física

Ricardo Hernández Gómez (2001) en su libro *ANTROPOLOGÍA DE LA DISCAPACIDAD Y LA DEPENDENCIA un enfoque humanístico de la discapacidad* hace un estudio sobre la discapacidad y explica por qué elige el término “discapacidad”, como la definición más general y clara de una persona que tiene algún tipo de alteración física o mental, ya que las variantes como “minusválido” o “disminuido mental” resultan muchas veces menos acertadas por tener connotaciones negativas u ofensivas. Hernández dice lo siguiente:

El minusválido se encuentra con que los medios de ataque y de defensa que posee no son suficientes en su lucha con la vida. Necesita que su posición sea afirmada, bien incrementando sus

propios medios de acción (prótesis, órtesis, silla de ruedas, perro guía), bien reduciendo el antagonismo del entorno (supresión de barreras arquitectónicas, protección social, concesión de formas especiales de trabajo). Ahora bien, el minusválido se halla en un “estado” irreversible, aunque con matices modificables a través de las técnicas rehabilitadoras, mientras el enfermo está siguiendo un “proceso” del que tiene esperanzas de salir. El primero se halla en una situación permanente, el segundo en una situación temporal. (Hernández 2001, p. 22)

De lo citado puedo inferir dos cosas: la primera es que Lis se encuentra en la categoría de discapacitada y no de enferma, ya que su situación es permanente. Lo segundo es que en la obra original ella no utiliza ninguna prótesis, sino que se sirve del carrito que Fando usa para trasladarla, lo que hace que una vez más la extensión de sus deseos físicos tengan que ser satisfechos por otra persona, en este caso Fando. Hernández señala también otro punto no menos importante, el de la concepción social de la minusvalía, donde señala que, si en un mismo mundo habitan en su mayoría ciegos, sordos o parapléjicos, la concepción del individuo diferente o del minusválido disminuiría y sería tomada como normal. Este punto se enlaza con lo que dice Le Breton (1995) sobre la imagen del cuerpo, la impresión que tenemos cuando vemos que nuestro reflejo en el otro, que supuestamente debería ser normal, se ve interferida. Por lo tanto, la perspectiva de la discapacidad sirve para identificar un factor más de la construcción del cuerpo y de los demás cuerpos en la sociedad.

2.4.2. Discapacidad mental o psicosocial

Después de haberme enfocado en la discapacidad física de Lis, pasé a analizar una parte aún más importante para el presente estudio. El personaje Lis en la segunda parte de la obra expresa lo siguiente:

Lis: Acuérdate de cómo a veces cuando no estaba parálitica me atabas a la cama y me pegabas con la correa. (Torres Monreal, Teatro Completo de Fernando Arrabal; p. 203)

Si se analiza la frase anterior encontramos dos aspectos importantes: en el primero a nivel discursivo, se entiende que Lis no era parálitica cuando comenzó su relación con Fando. Tampoco aclara cómo se quedó parálitica. En el segundo aspecto, en un sentido más profundo de la frase aparece una interrogante: ¿Si Fando la maltrataba desde antes de quedar parálitica, cuando podía correr o escapar, por qué aceptaba una relación de ese tipo? A partir de esta pregunta, se buscó respuestas en la psicología y se encontró algunas que explican el comportamiento de Lis. En la revista mexicana de derechos humanos *dfensor* (2010) se encuentra el artículo de Mercedes Torres Lagarde, quien dice:

Las personas con discapacidad mental (PCDM) o psicosocial se encuentran dentro de los grupos más vulnerables de nuestra sociedad. El rechazo y temor hacia este grupo se debe principalmente a un estigma histórico ocasionado por una sociedad que hace a un lado e invisibiliza a quienes no cumplen con los “estándares de normalidad” generalmente aceptados, una sociedad que no acepta la diversidad. Esta situación no sólo

impide el pleno goce de sus garantías y libertades fundamentales, sino que también las y los hace presa fácil de todo tipo de abusos y violaciones graves y sistemáticas de sus derechos humanos. (Mercedes Torres Lagarde, defensor 2010, p.25)

Ante lo dicho por Torres Lagarde se puede tener en cuenta dos cosas: en primer lugar, se vuelve a mencionar que la persona diferente sufre algún tipo de marginación por parte de sus semejantes. En este caso no se habla de personas con discapacidad física explícita, se habla de personas con una discapacidad psicosocial, personas que han sufrido algún tipo de violencia en la infancia, maltrato o algún hecho traumático, lo que repercute en la edad adulta hacia un comportamiento alterado. El segundo aspecto es el que se relaciona con la mirada de Fando, pues él físicamente no tiene ninguna deficiencia, al contrario, se encuentra fuerte y puede cargar a Lis, pero al mirarla como una persona incompleta, una persona que no es como él y que además representa una carga, manifiesta por momentos una mirada de desprecio hacia ella.

En otro artículo de la revista Mariana Lojo, habla sobre la enfermedad de la voluntad, explicando que la discapacidad mental está ligada a la discapacidad física, pues la discapacidad mental se instala en el cerebro y por lo tanto se materializa en el comportamiento físico de la persona. Entonces cuando existe algún desorden en los emocional, las situaciones psicosociales se ven afectadas porque existe discontinuidad entre el pensar y el hacer, lo que afecta por ejemplo la autoestima y la forma de relacionarse de la persona. En un tercer artículo se

aprecian varios ejemplos de personas que poseen adicciones a sustancias, o tienen comportamientos violentos por padecer algún tipo de patología o enfermedad mental como la depresión, y que a su vez no tienen entendimiento de lo que les ocurre. Este grupo de personas no son conscientes de que son discapacitados mentales o psicosociales, y muchas veces permanecen en la invisibilidad, siendo ignorados por la sociedad y su propio entorno. Muchos discapacitados nos son culpables de su realidad, esta funciona como una consecuencia del entorno en el que crecieron y se formaron.

Estas perspectivas acerca de la discapacidad mental o psicosocial permiten inferir que el personaje Lis posee desordenes emocional que se ven reflejados en el símbolo de su inmovilidad física. En el desarrollo de la obra se le ve oscilando entre emociones de alegría, dolor, enojo, lo que puede tomarse como algo normal de su comportamiento o del tipo de relación amorosa que tiene con Fando, pero son estas características las que evidencian los desordenes de su personalidad.

Por estas razones, al volver a la pregunta ¿por qué Lis sigue su relación con Fando a pesar del maltrato? se puede inferir también, que Lis pudo haber tenido una infancia marcada de sufrimientos, abandonos, descontentos que a la larga la llevaron a desarrollar discapacidad psicosocial. Ella nunca desarrollo las suficientes herramientas afectivas y emocionales para defenderse ante un hombre que la maltrata o tener la capacidad de dejarlo, lo que por consecuencia y no se sabe bajo qué circunstancias la transformó en paralítica.

2.4.3. Discapacidad emocional

En lo señalado anteriormente se entiende que la discapacidad de Lis se encuentra dentro de la discapacidad psicosocial y mental. Por lo tanto, para efectos de esta investigación, llamaré *discapacidad emocional*, a todo lo concerniente al mundo interior de Lis.

2.4.3.1. Dependencia física y emocional

Cuando se habla de discapacidad física, se entiende que la posee una persona que no tiene los medios físicos para valerse por sí misma, lo que por consecuencia hace que desarrolle dependencia hacia algo o alguien. En la obra Lis es parálitica, su dependencia se da hacia el carrito que usa Fando para trasladarla, por lo tanto, también es dependiente de Fando, pues el carrito se mueve por la fuerza que él emplea al moverlo. Como en su entorno solo tiene a Fando, solamente él puede trasladarla de un lugar a otro, traerle comida o llevarla al baño, y a su vez es el único que puede propiciarle afecto. Por consiguiente, Fando representa la fuente principal de protección y seguridad hacia ella. Este comportamiento se enlaza con un concepto estudiado por el psicólogo Walter Riso en su libro *¿Amar o depender?: apego afectivo*.

Apego afectivo: se refiere a una adicción psicológica hacia la pareja, es muy parecido a la adicción de sustancias, pero en este caso lo

importante es la seguridad de tener a alguien, así la compañía sea horrible. Detrás del apego se esconden miedos, como: la falta de autoestima, autorespeto, autoeficacia, autocontrol. También agrega que el apego no se define por el deseo hacia a la otra persona, sino por la incapacidad que se tiene para renunciar a ella.

De manera más específica, podría decirse que detrás de todo apego hay miedo, y más atrás, algún tipo de incapacidad. Por ejemplo, si soy incapaz de hacerme cargo de mí mismo, tendré temor a quedarme solo, y me apegaré a las fuentes de seguridad disponibles representadas en distintas personas. El apego es la muletilla preferida del miedo, un calmante con peligrosas contraindicaciones. (Walter Riso; p.8)

De los tipos de apegos estudiados por Walter Riso, se tomaron dos que muestran las mismas características que Lis posee.

1. La vulnerabilidad al daño y el apego a la seguridad /protección:

Riso dice que las personas que presentan este tipo de apego no conciben ser autoeficaces con su propia persona, es decir, piensan que no pueden hacerse cargo de sí mismos y prefieren tener a alguien que los proteja. Esta sensación es tan fuerte, que los apegados llegan a pensar que la protección de la otra persona es de vida o muerte. Así mismo, es interesante cómo aclara que no interesa si la relación es fría, lo importantes es estar acompañado, pues las manifestaciones de protección no es lo importante

sino sentir la presencia o compañía de la otra persona. El autor plantea el siguiente esquema:

Déficit: Baja autoeficacia ("No soy capaz de bastarme a mí mismo").

Miedo: Al desamparo y la desprotección.

Apego: A la fuente de seguridad interpersonal.

2. El miedo al abandono y el apego a la estabilidad/confiabilidad:

El apegado aquí tiene miedo a estar solo, por tal motivo busca a alguien confiable que represente seguridad. Es posible que en la relación existan comportamientos negativos, como por ejemplo maltratos psicológicos o físicos, pero eso no será un impedimento para el individuo, pues los aceptara con tal de saber que esa persona no los va a abandonar. El autor efectúa el siguiente esquema:

Déficit: Vulnerabilidad a la ruptura afectiva ("No soportaría que mi relación fracasara").

Miedo: Al abandono.

Apego: A las señales de confiabilidad/permanencia.

Para entenderlo mejor, se hizo un análisis psicológico al tipo de relación que existe entre Fando y Lis, para ello se estudiaron cuatro momentos específicos de la obra:

1. *Lis: Te creo. Te creo porque cuando hablas pareces un conejo y cuando te acuestas conmigo me dejas que me lleve toda la*

sabana y coges frío. Y, sobre todo porque por las mañanas me lavas en la fuente, y así no tengo que lavarme, que me molesta mucho. (Torres Monrreal, Teatro Completo de Fernando Arrabal; p. 180)

- Lis expresa que cree en las cosas que Fando dice porque él tiene actitudes aparentemente buenas con ella. También muestra agradecimiento hacia Fando por que la atiende en sus necesidades básicas, como bañarse.

2. *Fando: Mira las flores.*

Lis: No hay flores.

Fando: Da lo mismo tu mira las flores.

(Lis cada vez más humilde. Fando, por el contrario, se vuelve más autoritario y violento)

Fando (gritando): Te he dicho que mires las flores ¿o es que no me entiendes?

Lis: Sí, Fando, perdóname.

(Pausa larga)

Lis: ¡Cuánto siento ser paralítica!

Fando: está bien que seas paralítica, así soy yo el que te pasea.

(Torres Monrreal, Teatro Completo de Fernando Arrabal; p. 182)

- En el dialogo anterior se observan tres cosas: Fando obliga a Lis a pensar e imaginarse las mismas cosas que él, pues no existe ninguna flor real. Lis accede a

lo que Fando le ordena, y por miedo responde que, si ve las flores, y pide perdón. También lamenta ser parálitica, lo que podría entenderse como la concepción de sí misma, sintiéndose un estorbo para él o porque quizá siente que no puede defenderse. La frase final de Fando revela su abuso de poder sobre Lis, al ser ella parálitica él podrá seguir dominándola, lo cual para satisfacerle.

3. *(Fando, sin ningún cuidado deja caer a Lis en el suelo)*

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

Fando (duramente): ¿Aun te quejaras?

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

(Fando visiblemente disgustado, coge a Lis por una pierna y la arrastra)

Fando: ¿Qué, ya ves las flores? ¿Qué quieres más? ¿Eh? ¡Dime! ¡ya has visto bastante? (Lis solloza, procurando que Fando no la oiga)

Lis: Si... Si... Gracias Fando

Fando: ¿o quieres que te lleve hasta el carrito?

Lis: Si... si no te molesta

(Fando arrastra por una mano a Lis hasta dejarla junto al carrito)

Fando: Todo te lo tengo que hacer yo y encima lloras.

Lis: Perdóname, Fando

Fando: El día menos pensado te dejare y me iré muy lejos de ti.

Lis (llora): No Fando, no me abandones, solo te tengo a ti. (Torres Monrreal, Teatro Completo de Fernando Arrabal; p. 183)

- Lo primero que se observa es la violencia física con la que Fando trata a Lis. Lo segundo que se ve, es que Lis por miedo a que Fando le propicie más golpes, deja de quejarse y comienza a agradecerle para no alterarlo más. En tercer lugar, se ve como Fando amenaza a Lis con dejarla sola, manipulándola con esta amenaza pues él sabe que Lis no quiere quedarse sola.

4. *Lis:(Le abraza apasionadamente.) No me dejes, Fando. Solo te tengo a ti. No me trates tan mal.*

Fando:(Conmovido.) ¡Qué malo soy contigo! ¡Ya verás qué bien me portaré desde ahora!

Lis: Abrázame, Fando, abrázame. (Se abrazan con apasionamiento.) Estoy muy mala. (Torres Monrreal, Teatro Completo de Fernando Arrabal; p. 205)

- En esta parte de la obra, Lis demuestra que no quiere quedarse sola, y prefiere quedarse con Fando

aun recibiendo los golpes que él le da, pues no tiene a nadie más. También se ve como Fando aparentemente recapacita sobre sus acciones para con Lis y pide perdón, a lo que Lis accede y finalmente cierra el círculo amatorio, con la intensidad del amor pasional de siempre. (Véase pág. 37)

Sobre lo definido por Riso sobre los dos tipos de apego que se enlazan con el comportamiento de Lis, se puede concretizar que Lis es dependiente de Fando, ya sea desde lo físico a lo emocional, porque siente que no puede y no quiere estar sola. Sin embargo, para ir a un segundo nivel de análisis acerca de esta *discapacidad emocional*, en donde se encuentra que su principal componente es el apego y la dependencia hacia Fando, es necesario entender de donde nace esta forma de ver el “amor” o concebir las relaciones y la forma de amar. En el artículo del psicólogo Jesús Joel Aiquipa Tello *Dependencia emocional en mujeres víctimas de violencia de pareja* para la Revista de Psicología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, se hace un estudio de mujeres que soportan el maltrato en relaciones de pareja, explicando que la mayoría que tienen este tipo de comportamiento idealizan el amor, estableciendo dependencia emocional hacia su pareja, llamando así este patrón de

conducta como dependencia psicológica. Asimismo el autor hace referencia al artículo de Sabina Deza (2012) *¿Por qué las mujeres permanecen en relaciones de violencia? Avances en Psicología*.

Deza (2012) refiere que uno de los factores asociados a la permanencia de la mujer en relaciones violentas es la percepción de amor romántico que tiene de las relaciones de pareja, lo cual implica depender del otro y adaptarse a él, postergando incluso lo propio; perdonar y justificar todo en nombre del amor; consagrarse al bienestar del otro; desesperar ante la sola idea de que la pareja se vaya, sintiendo que nada vale tanto como esa relación; pensar todo el tiempo en el otro, hasta el punto de no poder trabajar, estudiar, comer o dormir; idealizar a la otra persona, no aceptando la existencia de ningún defecto; sentir que cualquier sacrificio es poco si se hace por amor al otro, entre otras características. A todo ello se sumaría una baja autoestima o desvalorización. (Jesús Joel Aiquipa; p.26)

Aquí aparece un concepto importante, que es el de idealismo del amor romántico, ¿Lis tiene un concepto errado del amor? O en todo caso ¿cuál es el concepto que tiene Lis del amor? ¿Cuál es su forma particular de amar? Antes de ser parálitica ¿amó de la misma forma? Otro punto importante es el de la dependencia psicológica, pues esto implica que la persona apegada funcione como un anexo de la otra. Inclusive bajo este panorama aparece una pregunta que podría justificar su comportamiento, si Lis es parálitica y no tiene como valerse por sí misma ¿Cómo podría escapar de eso? ¿No sería muy severo pensar que encontrándose en ese estado pueda desligarse de Fando, sin tener a nadie más en el mundo? En

principio no se pretende juzgar al personaje si no poner en relieve todos estos elementos sobre su conducta para saber cómo expresarlos en lenguajes escénicos. No obstante Lis pudo alejarse de Fando antes de quedar paralítica, pues Fando la trataba de la misma manera. Ella misma relata que en varias oportunidades, él la amarraba a la cama y la golpeaba. Viviendo una situación reiterativa que no le fue suficiente para huir de Fando. Con estas premisas solo se pueden hacer hipótesis acerca de la vida pasada de Lis y deducirla por lo que se puede ver en la realidad actual de la obra.

2.4.3.2. *Amor romántico*

¿De dónde aprende Lis sus formas amatorias o ideales del amor? Las ideas y las concepciones que tenemos del amor muchas veces se remiten a constructos sociales. Antonio Barcelona Sánchez (1992) explica el amor romántico desde una mirada lingüística – metafórica, en donde muchos de los conceptos de amor que se encuentran en el lenguaje no necesariamente en la literatura, son parte de nuestra cultura y muchas veces definen nuestro comportamiento.

En la metáfora EL AMOR ES GUERRA, el aspecto del amor romántico que se subraya es el del esfuerzo que hay que realizar para conseguir el amor, y el de la habilidad o añagazas que son a veces necesarias para ello – moralmente criticables pero

justificables por el mayor bien que es la obtención del amor. (Barcelona, p.7)

El texto anterior es una breve descripción sobre lo que hay que vivir o pasar para obtener amor. El estudio que él hace no solo se remite a metáforas culturales en el idioma castellano sino al inglés, lo que evidencia que en diferentes países la concepción de los términos puede ser muy parecida. Así mismo, otro aspecto cultural en el lenguaje que señala Barcelona es el de la metáfora de amor con locura:

La pérdida de autocontrol es el foco de AMOR=LOCURA: “I am crazy about her”. “She’s nuts about him”. “he constantly raves about her” // “Está que choquea por ella”. “Está chiflado por ella”, “Se bebe los vientos pro ella”. “Me has hecho perder la cabeza”. El intento de mantener el autocontrol, y su pérdida, se indican también en la metáfora AMOR=ENEMIGO “He tried to fight off his feelings of love”, “Eventually he surrendered to love”, “He was seized by love”, “He was wounded by love”, “He is torn by love” // “Trato de resistir sus sentimientos”, “Me hirió Cupido”, “Hay amores que matan”. Pero, además, como se ve en los ejemplos, la metáfora puede usarse para conceptualizar nuestras experiencias amorosas negativas, pues apunta hacia el daño emocional que puede causar. (Barcelona, p.10)

En ambos ejemplos se puede apreciar que, para amar o sentirse amado, debe existir cierto grado de sacrificio y sufrimiento. En diferentes momentos y también lo dice Torres Monreal (1997), Lis actúa como la mujer que todo lo soporta y accede al sacrificio del amor. La concepción que tiene Lis del amor es parte de su aprendizaje cultural. El constructo

social del Amor Romántico es la forma en la que ella ha aprendido a amar, ya sea desde los ejemplos del hogar o la sociedad.

En el artículo *El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas* (2008) escrito por Mari Luz Esteban y Ana Távora, se hace hincapié en el aprendizaje del amor romántico, partiendo de un estudio teórico y práctico con mujeres pertenecientes a grupos de pacientes de enfermedades mentales y grupos de feminismo. En el artículo se menciona que el amor en nuestra cultura se aprende con el ejemplo, en este caso el de la madre y el padre, quienes enseñan a las niñas consciente e inconscientemente como deben comportarse, como deben hablar y como deben amar. También se menciona que las mujeres en nuestra sociedad, estamos construidas y concebidas como el sujeto para brindar afecto, amar y ser amado. Si bien es cierto en la relación de Fando y Lis ambos se propician amor, Lis no maltrata a Fando como él lo hace con ella. Sin embargo, el asunto del dador de afecto es resaltante en Lis, pues en la relación afectiva es la que demuestra amor a pesar del dolor. Además, cuando ella se molesta, y Fando le pide perdón, él espera que ella le hable y le diga algo para que lo deje tranquilo, insiste e insiste hasta que Lis accede. Lis en puede también ejercer cierto grado de manipulación hacia Fando, pues sabe que Fando también es codependiente del afecto de 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.

...

Lis: ¿Me quieres mucho?

Fando: Pero yo más bien no quiero que mueras.

Pausa.

Fando: Me voy a quedar muy triste el día que te mueras.

Lis: ¿Ponerte triste? ¿Por qué?

Fando: (Desolado.) No sé.

Lis: Me lo dices solo porque lo has oído. Eso es señal de que no te pondrás triste. Siempre me engañas.

Fando: No, Lis, te lo digo de verdad: me pondré muy triste.

Lis: ¿Llorarás?

Fando: Haré un esfuerzo, pero no sé si podré. ¡No sé si podré! ¡No sé si podré! ¿Tú crees que esto es una contestación? Créeme, Lis. (Torres Monrreal, Teatro Completo de Fernando Arrabal; p.179)

Al comienzo de la obra Lis tiene la conversación anterior con Fando, en donde demuestra ansiedad al hablar de su muerte porque la siente cerca o piensa que morirá antes que Fando. Incluso las expectativas sobre lo que Fando hará cuando ella no esté son fuertes, pues es necesario para ella saber que el sufrirá o algo parecido, y calma en parte sus expectativas cuando Fando le dice que llorará el día que ella muera y que la quiere mucho. Agregado a lo anterior, sobre la subordinación de las mujeres Mari Luz Esteban y Ana Távora (2008) dicen:

...las teorías psicológicas han contribuido también a esa construcción social de las mujeres como seres emocionales que impera en nuestra sociedad, un tratamiento cultural y moral con influencia directa en la socialización diferenciada de hombres y mujeres, que alcanza a esferas diversas pero relacionadas, como la maternidad o la atención a los otros, y que ha sido considerada por

el feminismo como una forma de relegar a las mujeres a posiciones subordinadas (Mari Luz Esteban y Ana Távora, p. 61)

Es necesario resaltar el rol de subordinada en Lis, pues es el rol que ejerce en la relación con Fando, no solo por su situación de parálitica lo que le da la categoría de cuerpo-objeto, sino también por la incapacidad muestra al intentar defenderse. Por ejemplo, cuando Fando amenaza y golpea a Lis, mostrando satisfacción al hacerlo.

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

Fando: (Visiblemente disgustado.) Todo te lo tengo que hacer yo y encima lloras.

Lis: Perdóname, Fando.

Solloza.

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

Lis: (Llora.) No, Fando, no me abandones. Solo te tengo a ti.

Fando: No haces nada más que molestarte. (Gritando.) Y no llores

Lis: (Se esfuerza por no llorar.) No lloro.

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

(Lis, aunque trata de impedirlo, llora.)

Fando: (Disgustadísimo.) Conque llorando y todo, ¿eh? Pues ahora mismo me marchó y no volveré más. (Sale enfurecido. Al cabo de unos instantes, Fando entra de nuevo, muy despacio y temeroso, hasta llegar a donde está Lis) (Torres Monrreal, Teatro Completo de Fernando Arrabal; p.183, 184)

El aspecto visible en este dialogo es el de la manipulación, pero es necesario resaltar que esta manipulación es posible, por el mundo subjetivo que Lis proyecta. Las ideas correctas e incorrectas que Lis tiene

sobre el amor hacen que actúe de esa forma, lucha contra la realidad que vive, pero es más fuerte el miedo a quedarse sola. Esta actitud refuerza aún más la actitud de Fando pues al recibir siempre las suplicas de Lis actúa en sentido contrario y siempre la amenaza con lo mismo. Por lo tanto, para que exista un Fando manipulador es necesario que exista una Lis que quiera dejarse manipular.

Vivimos una organización social que ubica de forma diferente, desigual y jerárquica a hombres y mujeres, lo que influye de forma decisiva en la conformación de la subjetividad de muchas mujeres. Si entendemos el concepto de subjetividad, tal como es definido por Almudena Hernando (2000, p. 10), como “el modo en que las mujeres internalizamos, actuamos y reproducimos un conjunto de valores y actitudes a través de las cuales nosotras mismas contribuimos a perpetuar esa situación de desigualdad respecto a los hombres”, se hace imprescindible el análisis no sólo de las condiciones externas de dicha desigualdad, sino profundizar en cuáles son las condiciones internas que a la vez que potencian la hegemonía masculina favorecen la subordinación de las mujeres. (Mari Luz Esteban y Ana Távora (p.62)

La subordinación de las mujeres se ve en los casos de las cuales aceptan relaciones de maltrato por no dejar de recibir ese poco afecto. La edad de Lis no está especificada, pero se deduce que es una mujer joven, y es en la juventud en donde afloran los idealismos más grandes del amor con respecto a los cimientos de la niñez. En las teorías de Amor Romántico, el amor está ligado al papel de la mujer en la sociedad. Lis representa la imagen de una mujer en particular, y el presente estudio se sirve de diferentes investigaciones con mujeres de otras realidades para así

poder darle forma al personaje en el espacio escénico. Otro aspecto sobre el aprendizaje del amor romántico es el vínculo entre la Pasión y la violencia. En la revista colombiana de Psicología, se encuentra un artículo de nombre *La violencia a través de las fases del amor pasional: porque la pasión también tiene un lado oscuro* (2006) escrito por Omar Eduardo Kú Hernández Rozzana Sánchez Aragón, conciben el concepto de amor ligado a lo pasional. Cuando hablan de violencia, se enfocan en las características de comportamiento de ejecutores y receptores de esta. Es necesario observar también desde la perspectiva de Fando:

El amor desesperado puede volverse violento cuando el ser amado no accede al deseo del acosador. Éste desea control en sus relaciones y aparentemente siente que su “posesión” ha sido arrebatada de él o ella. Asimismo, este victimario no puede controlar sus emociones de enojo, deseo de venganza y odio por la persona involucrada en su pérdida. Éste o ésta lastimarán a la víctima y a quienes estén cerca, antes de que el objeto de su amor sea robado. (Omar Eduardo Kú Hernández y Rozzana Sánchez Aragón, p. 42)

Si bien es cierto, Fando se siente dueño de Lis lo que afirma una vez más la imagen de objeto de Lis. Esta actitud de Fando es la que hace que cuando Lis muestre la mínima negativa en hacer lo que él quiere, se encolerice y se convierta en un victimario que la insulta y la golpea, sin importar tanto los daños como consecuencias físicas y emocionales que pueda desencadenar en el cuerpo de Lis. Ferreira (1992) escritora que citan

los autores del artículo, se refiere a las características del ejecutor de violencia.

El agresor, según Ferreira (1992), es aquel individuo que ejerce una conducta abusiva crónica en lo emocional, físico o sexual en contra de su compañera. Los individuos golpeadores, continúa esta autora, no son particularmente sádicos o enfermos, no buscan el placer o la satisfacción de alguna morbosidad especial. Lo que hacen es instrumentar un medio directo y eficaz como lo es la violencia expresa, para conservar el poder en el seno de la relación y mantener el dominio de su pareja. (Omar Eduardo Kú Hernández y Rozzana Sánchez Aragón, p.43).

Entonces Fando ejerce violencia sobre Lis para perpetuar su poder sobre ella, sin embargo, podría poseer características sadomasoquistas en su personalidad, pues en varios momentos disfruta hacer daño a Lis. Como por ejemplo cuando la deja toda la noche en la carretera y Lis se encuentra desnuda. Y en otro momento cuando llegan los tres hombres del paraguas y Fando hace que los tres la toquen como un objeto y la besen para que vean lo guapa que es.

Si bien es cierto que “cualquiera” puede ser víctima de la violencia, las personas que se encuentran en una situación de violencia presentan algunas características que propician tales manifestaciones, dentro de las cuales surgen: el sentir una carencia afectiva, la cual buscan llenar y creen encontrar en la pareja; son sumisas, dóciles, dependientes, pasivas, con capacidades inhibidas, no expresan sentimientos o angustias; no cuentan (o consideran no contar) con los recursos para salir adelante por sí mismas; no tienen metas ni objetivos; se automedican por ansiedad y presentan sentimientos de culpa; temen a las represalias, sienten vergüenza y desconocen sus derechos (Trigueros, 1995) (Omar Eduardo Kú Hernández y Rozzana Sánchez Aragón, p. 43)

Lis como receptora de violencia, juega un papel necesario para que se cumplan los roles de ejecutor y receptor de violencia u opresor oprimido. Siempre, cuando hay un dominador existe el complemento, el dominado. Este aspecto se articula con lo que dice Bourdieu en su libro *Una invitación a la Sociología Reflexiva* (2005) sobre la violencia simbólica.

La violencia simbólica, para explicarla de manera tan llana y simple como sea posible, es la violencia que se ejerce sobre un agente social con su complicidad. Ahora bien, la expresión es peligrosa porque abre la puerta a discusiones académicas acerca de si el poder viene "de abajo" o por qué el agente "desea" la condición impuesta a él, etc. Para decirlo más rigurosamente: los agentes sociales son agentes cognoscentes que, aun cuando estén sometidos a determinismos, contribuyen a producir la eficacia de aquello que los determina en la medida en que lo estructuran. Y casi siempre es en el "ajuste" entre los determinantes y las categorías de percepción que los constituyen como tales que surge el efecto de dominación. (Bourdieu, p. 240)

Desde la perspectiva de Bourdieu sobre el agente social y la violencia, se entiende que el agente es quien tiene la capacidad de hacer y decidir sobre su autonomía. Lis renuncia a su capacidad de agencia a consecuencia del rol aprendido en su relación amorosa. Lis decide no decidir, lo cual afirma una negación de su agentividad. En el caso de ambos personajes funcionan como complementarios, ninguno puede existir sin el otro, tanto por la codependencia de ambos y porque en la dramaturgia de la obra se necesitan para proseguir con el conflicto y la acción dramática. No obstante, el punto importante sobre Lis sería

reflexionar si ella lo hace consciente o inconscientemente. Lis vive a diario la misma situación, y existen momentos en donde reclama Fando sobre su comportamiento y hace evidente su fastidio.

Fando: (Conmovido.) ¡Qué lista eres, Lis!

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

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

Lis: Sí, acuérdate de 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 en cuanto puedes y me dices que me vas a atar con una cuerda para que no me pueda mover. Me haces llorar.

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

Lis: Sí, Fando. (Torres Monrreal, Teatro Completo de Fernando Arrabal; p.181)

En el texto citado se ve como Fando niega de manera infantil sus actitudes violentas contra Lis. También se ve que Lis hace una reflexión acerca del actuar de Fando, y lo expresa como un reclamo. Fando más adelante parece aceptar las aclaraciones de Lis mostrando arrepentimiento. Lis después del aparente arrepentimiento vuelve a creer regresando a su dependencia, la cual se refleja en totalidad a través de su *discapacidad emocional*. Entonces, el círculo vuelve a cerrarse como un juego de necesidades ciegas. La violencia simbólica se demuestra en el mecanismo de la relación de ambos. Agregado a lo anterior, las características del

Síndrome de Estocolmo se desarrollan con el patrón de secuestrador-rehén, pero existe una variante que Andrés Montero en su ensayo *PSICOPATOLOGÍA DEL SÍNDROME DE ESTOCOLMO Ensayo de un modelo etiológico*, la cual describe como *Síndrome de Estocolmo doméstico*. En el ensayo Montero explica que existen mujeres que son incapaces de separarse de su pareja, en este caso su opresor, porque se sienten culpables del maltrato y porque no son capaces de ver la realidad de lo que ocurre. A la vez ellas llegan a identificarse con los sentimientos y sensaciones de su pareja, que casi siempre tienen una excusa por sus acciones, las cuales provienen de trastornos psicopatológicos, carencias afectivas, etc. Esto las lleva a justificar el comportamiento del opresor, denunciándolo primero y luego retirando las denuncias. Lis presenta ciertas características parecidas, pues mientras Fando le explique el porqué de sus actos, ya sea maltratos psicológicos, sexuales o físicos, ella lo va a perdonar. Quizá tenga la intención de hacerle un alto, encarándolo y diciéndole que no lo vuelva a hacer, pero una vez que él insista, ella caerá una vez más en el círculo vicioso de maltrato-perdón, que se torna constante hasta la muerte de Lis. Es posible que Lis se identifique con el maltrato, o piense que lo entiende y que en el fondo lo merece por significar una carga para Fando, o quizá porque siente miedo. Es justamente en la repetición de la acción cuando el ser humano adquiere un

hábito, en Lis sería el de maltrato- perdón, lo que hace que en su cabeza este tipo de vivencias se conciban como normales.

Es importante señalar que la discapacidad como también la concepción del amor son construcciones sociales. En el Perú hace algunos años no se hablaba con frecuencia de temas como discapacidad psicosocial o violencia desde sus diferentes aspectos. Esto puede resultar un tanto absurdo, pues es uno de los países que presenta estadísticas muy altas de violencia doméstica. Es en este contexto en donde se desarrolla este estudio actoral, lo que abre la perspectiva hacia la investigación, ya que el actor investiga el contexto en el que vive para poder traducirlo en historias, imágenes, movimiento, etc. Este trabajo al enfocarse en el personaje Lis y sus características afectivas, permite cuestionamientos sobre temas coyunturales como la violencia física, psicológica y simbólica profundizados a través del arte, tomando a la vez estudios de otras ramas la psicología, sociología o filosofía. Como artista, me es necesario entender el quehacer creativo desde un punto de vista artístico-social. Por lo tanto, es inherente que en el ejercicio de la representación del personaje Lis, su historia y todas conjugaciones de sus discapacidades, se haga reflexionar al público acerca de la violencia, el amor, y las relaciones afectivas.

2.5. Fundamentos teóricos teatrales

Según la visión de Cornago en su artículo *Teatro posdramático: Las resistencias de la representación*, la evolución que vemos en el teatro a partir de los años 70 no es más que un devenir de prácticas que conservan la misma esencia del teatro en su origen. Uno de los quiebres del nuevo teatro es la problemática con la palabra, como eje ordenador, o elemento básico de poder que se ve en declive. Esto se asocia con la visión de Artaud sobre el teatro que se mencionó en los Fundamentos filosóficos. La necesidad de la elevación del creador escénico y del material sígnico como consistencia del hecho escénico; además, sería en vano intentar representar una obra de manera explícita al escenario si la naturaleza de esta pide lo contrario.

Por su condición de práctica teatral, el teatro posdramático no delimita tampoco una poética dramática, sino el tipo de tratamiento escénico con el que va a funcionar ese posible texto. (Cornago, p.3)

Algunos críticos y artistas no contemplan el trabajo escénico en la actualidad como teatro. La licencia que permite el nombre de Teatro Posdramático es la facultad que tenemos a la hora de abordar un texto dramático, pues se enfoca en el proceso creativo, en el tratamiento particular de ese universo para llegar traducirlo a lo que llamamos puesta en escena. El autor pone como ejemplo lo que dice Tadeusz Kantor acerca de la obra de Beckett, pues si un texto dramático habla en sí mismo de la crítica de la representación sería un desperdicio intentar representarlo de la manera tradicional. Cuando se mencionan estos puntos sobre teatro posdramático no se pretende establecer

que debe hacerse y como debe hacerse, al contrario, creo que la concepción del teatro actual es una constante investigación desde la exploración con el cuerpo del actor hasta el hecho escénico en si, por lo tanto, las consideraciones teóricas de lo posdramático permiten establecer puntos de partida acerca del área práctica de la presente investigación. Si bien Arrabal mismo dice que su teatro es la respuesta a lo que Artaud quería, entonces ¿cómo debería representarse el teatro de Arrabal? Si se tiene en cuenta su visión del arte y del teatro no deberían de existir los límites. En ese sentido, cuando surgieron disyuntivas acerca del proceso de composición de este trabajo, pues el fin académico y artístico a veces apuntaban hacia diferentes direcciones, se tomaron como contradicciones y problemas que sirvieron como puntos de partida para dar giros y descubrir cosas en la obra que ya se tenían como fijas.

Como instrumento inicial de trabajo, se puede definir el teatro posdramático como un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático. Esto no quiere decir que no pueda existir una obra dramática previa al proceso de creación teatral o que se vaya escribiendo a medida que este avanza; pero el tipo de relación que la obra teatral establece con el texto dramático es de interrogación acerca de la verdad de esa palabra, de modo que esta no funcione de una manera ilusionista, transparente o armónica. (Cornago, p.3)

Nunca creí que podría traducir la obra de Arrabal explícitamente como está escrita, es más, creo que nadie en si podría hacerla tal y como él se la imaginó cuando la escribió, solo él. Tampoco fue mi intención adaptar un texto e intervenirlo con artificios estéticos que adornen la puesta en escena, por el contrario, el lenguaje de medios

encontrado sucedió a partir de la praxis de un teatro posdramático. Un dialogo que juega con la realidad ficcional, el cual plantea fines específicos, en este caso la discapacidad emocional, la cual se articula con el contexto social y la exploración de la actriz hacia sus límites.

En paralelo a los caminos transitados por la creación dramática, el teatro posdramático desarrolla una reflexión radical acerca del hecho y las posibilidades de la representación, para lo cual busca la confrontación del mecanismo de la representación con algún tipo de límite. (Cornago, p.3)

En la escena contemporánea los trabajos teatrales no pretenden seguir paradigmas esquemáticos ni jerárquicos. Esto por supuesto, no excluye a quienes quieran hacerlo. Cuando Cornago pone en manifiesto la problemática de la representación, menciona que ya no es necesario representar lo real, para ello cita a Morin sobre el pensamiento de la complejidad.

"No se trata — como afirma Morin (1990: 22) — de retomar la ambición del pensamiento simple de controlar y dominar lo real. Se trata de ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar, de dialogar, de negociar, con lo real". (Cornago, p.3)

Una cosa es lo que sucede en escena como materialidad física y concreta, y otra cosa es el sentido o significado de lo que vemos en ese acontecer. En *La caminante paralítica* versión libre de *Fando y Lis* que es el resultado de la presente investigación, los lenguajes funcionan como complementarios y opositores, ya que intervienen diferentes momentos de la historia de Lis, algunas veces ayudando y otras veces

contradiendo su discapacidad emocional. Esto como diría Cornago es una fragmentación de la superficie representacional.

Este grado de emancipación de los materiales escénicos hace posible que entre los distintos planos se establezcan relaciones que ya no son de ilustración o complementariedad lógica, sino más bien de oposición, choque o yuxtaposición alógica, lo que va a producir un efecto de fragmentación sobre la superficie representacional de la obra. (Cornago, p.8)

Lis posee inmovilidad en las piernas, pero se mueve todo el tiempo por el espacio; esta contradicción en su configuración como personaje permite ver más allá del hecho de la discapacidad. Sin embargo, es en la desconstrucción signica de la discapacidad en donde se hacen visibles los componentes de esta y sus funcionamientos.

Para terminar de construir la escena posdramática hay que proyectar esta relación no representacional entre la palabra y la escena al resto de los materiales; con lo que se termina obteniendo un espacio abierto a una constelación de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad. Esto tiene como resultado un efecto de fragmentación que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia. (Cornago, p.5)

Con respecto a la representación de *“La caminante paralítica”* no se establecen niveles de jerarquización sobre los signos y lenguajes. La estructura dramaturgica no funciona como aristotélica ni fragmentaria en sí, si no que conserva de ambas. Contiene un inicio, un nudo y un desenlace, a la vez en su trayectoria plantea cuadros que ponen al personaje en dos realidades al mismo tiempo, para luego repetirse desde el inicio. Estos

efectos en la estructura dramática se dan por la intervención y la interacción de los lenguajes en ella.

Cuando se habla de teatro posdramático y las características de su representación, no se deja de lado la Visibilidad de lo Invisible, lo que algunos llaman la aparición del espectro, la sombra. Peter Brook en su libro *El Espacio Vacío* hace referencia al Teatro sagrado. Brook habla sobre la posibilidad de la visibilidad de lo oculto y las condiciones que existen para verlo, ya que dicha visibilidad se da siempre y cuando se pueda reconocer lo abstracto por medio de lo concreto. Para ello pone dos ejemplos, uno acerca de la música y sobre cómo esta comunica imágenes y sensaciones, por medio del instrumento de quien la interpreta. El segundo ejemplo es sobre el Teatro que se hacía en la Europa de 1946, que se encontraba destruida por los rezagos de la segunda guerra mundial. Él tuvo la oportunidad de apreciar en un teatro donde el público en su mayoría eran niños, y en el escenario a dos payasos que estaban sentados en una nube pintada que los llevaba a la reina del cielo a la que hacían una lista interminable de los alimentos que eran imposibles de comer en esa época, lo que ocasionaba que todos esos niños gritaran extasiados nombres de tortas, dulces, etc. En un momento determinado todo ese griterío se convertiría en silencio. Ese instante en el cual la falta de alimento que reinaba en todos se convirtió en la imagen de necesidad de hambre, fue cuando apareció lo invisible. Él explica que esta hambre no es solo física, sino que significa hambre de algo más profundo, algo que muestra las cosas más escondidas de la vida y no en sus formas simples y cotidianas. Brook ve el mundo de lo cotidiano como una corteza en la cual en

el fondo hay esencia, y cuando habla del lenguaje en el teatro, donde las cosas no solo comunican por su forma literal sino por el contexto en el que son empleadas, pueda ser que lleguemos a vislumbrar esa esencia. También señala que, para ver lo oculto es importante el papel del público, pues esa aparición de lo invisible se da por parte del intérprete y por parte de la decodificación que el público hace de su interpretación. Así mismo el público está acostumbrado a escuchar palabras, preguntando ¿qué pasaría si se sorprende al público con algo no previsto en la obra, pero que tenga que ver con el mundo simbólico de la misma?, a lo que responde que por medio de este riesgo de lo no previsto existe la posibilidad de hacer aparecer nuevos significados de lo que ya se dice concretamente. Cuando Brook se refiere al Teatro Sagrado, dice que se ha perdido la capacidad de evocar los ritos y su verdadera intención, que es donde se inició el teatro, y que por el contrario nos hemos acostumbrado a imitar las formas externas de un rito, pero que si lo entendiéramos mejor podríamos sacar a la luz el significado real de las cosas. También habla de lo que planteaba Artaud y del porque este refería al teatro como un lugar sagrado, pues en él solo podríamos liberarnos de las formas de nuestras vidas cotidianas, y encontrar la realidad más profunda. Esto se articula con las características del teatro posdramático, pues al trabajar la *discapacidad emocional* de Lis, se hace un recorrido desde lo exterior hacia lo interior, para luego plasmarlo en la representación con la ayuda de los medios.

Cierto es que seguimos deseando captar en nuestras artes las corrientes invisibles que gobiernan nuestras vidas, pero nuestra visión queda trabada en los extremos oscuros del espectro. (Brook 1986; p.38)

Brook, habla sobre los ejercicios realizados en su grupo de teatro *Teatro de la crueldad*, donde trabajaron el hecho de que el actor tiene las herramientas y la capacidad de comunicar sus pensamientos o sensaciones a través de la acción, la voz, o el movimiento, etc. Pero, que siempre es necesario que hurgue en su interior, para dar fruto a su creatividad y no optar por las formas simples o literales de comunicar las cosas. Puede hacerse visible lo invisible mediante la presencia del intérprete en el escenario y el uso de sus recursos corporales. Otro punto importante es cuando menciona al teatro del absurdo, que muchas veces es contradictorio en el lenguaje y la acción, porque en el fondo busca encontrar la verdad perdida en lo cotidiano, proponiendo situaciones donde podrían revelarse muchas variantes del significado de esa verdad. Cuando habla del teatro de Beckett y los símbolos que este establecía, dice que eran claros y que por más que muchas de sus imágenes parecían absurdas, estaban y están ampliamente relacionadas con los seres humanos, por ejemplo, sobre la obra *Días felices*:

El optimismo de la mujer medio enterrada no es una virtud, sino el elemento que la ciega de la verdad de su situación. Unos pocos y raros resplandores le permiten vislumbrar su condición, pero en seguida los borra con su buen ánimo. (Brook 1986; p.52)

Haciendo una analogía con Lis, quien es parálitica de las dos piernas y su cuerpo puede representar su propio encierro, presenta también un doble discurso en su acción y en su decir, por ejemplo: 1. Frustración y enojo por el maltrato que recibe, 2. Luego esperanza engañosa cada vez que perdona a Fando o cada vez que decide volver a buscar el lugar llamado Tar. Puede decirse entonces que la contradicción se da en aquella

esperanza o en aquel amor que dice sentir por Fando, que la ciega o no le permite ser consciente de la verdadera discapacidad que padece, que es más profunda y no la deja desapegarse de él. Es justamente en esta contradicción en donde se plantea la posibilidad de hacer visible la *discapacidad emocional* de Lis con la ayuda de los medios. Brook decía que en el proceso deben aparecer los lenguajes, pero deben nacer desde la exploración del actor con su cuerpo, pues debe él debe indagar en técnicas que le permitan comunicar lo invisible a través de este. En el caso de Lis los medios encontrados comunican la discapacidad más allá del hecho de ver a una mujer en una silla de ruedas. En esta investigación la visibilidad de lo invisible sirvió como sustento teórico para el proceso creativo con el cual me adentre en el subtexto o mundo interior del personaje.

Por otro lado, para llegar a la visibilidad de la *discapacidad emocional* fue necesario deconstruir al personaje y la obra. En el libro *Fundamentos de la investigación actoral*, se encuentra el ensayo de Elka Fediuk (2012) *Teatro, conocimiento y Comunicación*, el cual ejemplifica los procesos del teatro bajo una perspectiva histórica y de la comunicación. Ella plantea etapas y una de ellas se titula: Teatro de Proyección/Deconstrucción. Esta etapa se articula con lo dicho sobre el teatro posdramático pues la fragmentación en las obras y en los personajes son las que marcaran el inicio.

El discurso productor de poéticas de las últimas décadas se desborda ante una nueva ley del arte en que todo es válido. Las transgresiones ceden para redirigirse hacia la exploración de terrenos liminares, mientras la unidad de la

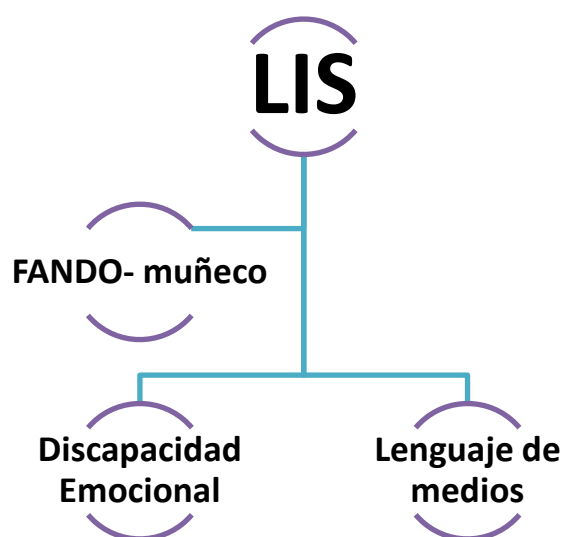
obra, la cúspide del teatro de interpretación está siendo desplazada por la deconstrucción. (Fediuk; p.70)

El teatro y la filosofía se encuentran más que nunca. La armonía de las estructuras comienza a decaer para convertirse en una estructura fragmentada, que en su nueva reestructuración comunica en esencia lo que era en un principio. A este proceso en la exploración actoral también se le llama deconstrucción. La deconstrucción desestructura un sistema ordenado.

El teatro de la deconstrucción suprime la traducción que sustenta al teatro de representación y la racionalidad del teatro de interpretación. Ahora la obra ya no pretende construir ninguna visión única del mundo que pudiera responder a la demanda de la veracidad, la verisimilitud o de la verdad ideológica o científica. ...El espectáculo se apropia de nuevas posibilidades para jugar la realidad: el simulacro opera en el cuerpo real y virtual a la vez en tiempo real y diferido. (Fediuk; p.71)

En el presente estudio la deconstrucción se utilizó desde la exploración en el espacio hacia la composición final. La deconstrucción surge como camino a seguir para la exploración de los elementos de la discapacidad de Lis, después de haber desmembrado los componentes. A su vez, también se utiliza para los cambios en la fábula, utilizando lo que Deleuze en *Un manifiesto menos* estudia sobre la obra de Carmelo Bene, la eliminación de elementos de poder, y el empoderamiento de personajes secundarios o antagónicos. Este movimiento puso en riesgo los elementos de poder, desestabilizando al eje Fando, lo que hizo que elementos periféricos como Lis emerjan y a la vez se observen cosas de esta que quedaban ocultas a simple vista. Lis ahora tiene su

propia silla de ruedas y se moviliza sola con su propia fuerza, apreciándose a una Lis empoderada en su propio movimiento corporal, por lo menos en la acción de llevar su cuerpo a los espacios que ella decida. Se desestabiliza el eje para que los elementos periféricos emerjan y de los cuales se pueda observar otras cosas que no se veían a simple vista. En el siguiente esquema se puede observar el ejercicio de la deconstrucción:



Lis se eleva a primer plano, quedando como protagonista de su propia historia. El rol de Fando cambia, pues no deja de ser el opresor de Lis, pero ya no desde la corporalidad de un actor sino desde la cabeza de un muñeco bebe sin piernas.

Ahora bien, en paralelo a la deconstrucción de Lis y la fábula, se encuentra la Intermedialidad quien es la que hace que se concrete la *discapacidad emocional* de Lis. En el acta del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social (2012): *Puesta en escena, comunicación e intermedialidad Estrategias de la mirada en las prácticas escénicas contemporáneas* de José Ignacio Lorente Bilbao, Rosa de Diego Martínez, Lidia Vázquez Jiménez se enfatiza sobre cómo ha sido la evolución de La Intermedialidad moderna y contemporánea en la puesta en escena.

El concepto de intermedialidad hace referencia a la participación de diversos medios y materias expresivas en un dispositivo comunicativo. (José Ignacio Lorente Bilbao, Rosa de Diego Martínez, Lidia Vázquez Jiménez; p.9)

Para los autores, los espectáculos contemporáneos rompen con la idea de autor creador, esto se asocia una vez más con lo que postula Artaud y su rompimiento de la Representación. A su vez estos espectáculos se interesan por el proceso de creación y el sentido que genere tanto en los actores como en los espectadores, esto quiere decir que el espectador ya no solo funciona como alguien que mira, sino que interactúa y propone hacia la escena con su reacción. Por cierto, en la muestra práctica del presente trabajo no se interactúa explícitamente con el público, los medios empleados que constituyen la dramaturgia de acciones expresan la *discapacidad emocional* de Lis para que el espectador pueda verla, sentirla y a la vez que su capacidad interpretativa quede abierta hacia diferentes significados.

La escena contemporánea experimenta la intermedialidad como un dispositivo y una estrategia que

hace uso de un cruce de códigos, textos, lecturas y apropiaciones, las cuales reclaman una actividad interpretativa del espectador, atenta al proceso mismo en el que se desenvuelve la relación comunicativa y en el que el sentido de la relación espectacular se mantiene en proceso, en estado de continua reconstrucción. (José Ignacio Lorente Bilbao, Rosa de Diego Martínez, Lidia Vázquez Jiménez; p.3-4)

Es precisamente el ejercicio de la representación y su interacción de medios lo que hace que el teatro pueda generar nuevos códigos ves tras vez a pesar de cometer la misma acción. En otras palabras cada función en el teatro es diferente a otra ya que los códigos vuelven a construirse en ese instante y son decodificados por un público diferente en cada representación, y si lo son, las circunstancias de la realidad nunca son las mismas. El cambio de la intermedialidad moderna y contemporánea resultan de la evolución de la escena, como se explicó anteriormente sobre teatro posdramático. Los espectáculos poco a poco han ido buscando abrirse fronteras a nivel discursivo, espacial y de tiempo.

Este giro se ha concretado en una disolución de los tradicionales marcos disciplinares produciendo un prolífico diálogo entre los discursos teóricos y las prácticas escénicas (teatro, danza, happening, performance, audiovisual). Ese mismo giro reclama también una aproximación analítica interdisciplinar, característica de los estudios visuales, capaz de dar cuenta de la complejidad e hibridación de las prácticas y procesos de creación escénica. (José Ignacio Lorente Bilbao, Rosa de Diego Martínez, Lidia Vázquez Jiménez; p.4)

Sobre el análisis de los trabajos interdisciplinarios los autores dicen que debe hacerse como un todo y no por partes separadas, pues todos estos elementos trabajan para

la expresividad del espectáculo. Por ende, se debe crear una manera de como analizarlas e investigarlas, ya que estas creaciones no solo se centran en los espectral. Así mismo, también Marcos Antonio Alexandre (2016) en su artículo *El uso de las estrategias de la intermedialidad en el teatro contemporáneo brasileño de Belo Horizonte* hace un estudio sobre espectáculos contemporáneos y su apuesta por técnicas del multimedia y la conjugación del trabajo del actor en ella. Él dice que el texto dramático es uno de los elementos que trabajan para la funcionalidad de un hecho escénico. Entre ellos están, las imágenes, el tiempo, la música, la danza y otros lenguajes que sirvan de medio para la composición escénica. Cuando habla de intermedialidad, se refiere al uso del de los medios y su intercambio sígnico para la comunicación del discurso del espectáculo. El autor menciona a Pavis en su visión sobre la concretización del texto dramático en el espacio, y dice que este concibe la posibilidad de concretizar el texto dramático dependiendo el contexto en el cual es trabajado.

...la intermedialidad es una herramienta útil para la realización de la construcción y de las lecturas de los textos dramáticos y/o espectaculares principalmente para la composición de su tesitura. Sostengo la idea de que todas las obras también se definen por su dimensión intertextual. (Marcos Antonio Alexandre; p.9)

La intermedialidad designa la totalización de todos los elementos constituyentes para la propuesta espectacular, sin embargo, creo junto con el autor, que el papel de actor en dichos espectáculos es fundamental para que se cumpla una sincera representación. En las obras que él pone de ejemplo:

Conjugando los lenguajes de la escenografía con los aparatos tecnológicos, el grupo incorpora al montaje su trabajo con la rítmica corporal donde los cuerpos de los actores se convierten en unidades básicas para componer el juego semiológico propuesto. Toda la pieza está centrada en las acciones y movimientos de los actores por el escenario y su interrelación con los videos que simulan el embate entre las fuerzas antagónicas representadas por los monstruos y Aldebarán. (Marcos Antonio Alexandre; p.5)

Es decir, la interpretación actoral que en el caso del personaje Lis se enfatiza en el movimiento y al conjugarse con el multimedia, la escenografía, vestuario, maquillaje etc., construyen la imagen discursiva de la *discapacidad emocional* en el personaje y la obra. Lis en sus movimientos concretos y abstractos, articulados con los videos, en los cuales se le ve siendo maltratada, sonriendo o encontrándose desnuda, construye su personalidad, su mundo. Es a través de ese mundo, que organizado escénicamente de esa manera puede hacerse visible la *discapacidad emocional* hacia el espectador. El espectador a su vez también es introducido a esa *discapacidad emocional*, pues la sobre exposición de signos al mismo tiempo lo invitan a adentrarse a una situación que ocurre en ese mismo instante. Por lo tanto, el cumplimiento de la intermedialidad en esta investigación se ve completada cuando los espectadores han podido descifrar la discapacidad desde los elementos escénicos. Así mismo, el ejercicio de la representación y su proceso creativo, se traducen a la intención de la semantización de los componentes de la discapacidad, pues todo lo propuesto en el espacio escénico, desde el tutu fucsia de Lis y las luces, remiten hacia su verdadera significancia.

2.5.1. Movimiento y Multimedia

Godínez Gloria (2014) en su Tesis doctoral *Cuerpo: Efectos Escénicos y literarios. Pina Bausch*, hace un amplio análisis sobre el trabajo de Pina Bausch y sobre su mundo creativo, quien se adentraba en cada una de sus obras a nivel musical, teórico, filosófico, poético, etc. En el mundo melancólico de Pina, ella se preguntaba si existían otras formas de actuar, de bailar, y por tal razón componía sus piezas utilizando nuevos lenguajes. Algo particular en los bailarines y actores de las obras de Bausch, era que sus cuerpos no producían solo movimiento, entendiendo movimiento como una forma de recorrido y trayectoria en el espacio, sino que a través de él transmitían sensaciones y emociones de manera orgánica.

Pina descifraba las palabras en el movimiento o en la inmovilidad, trabajaba con ellas para hacer sus piezas de danza-teatro, no porque acudiera a algún texto previo a la danza, al contrario, porque algunas veces la danza llamaba las palabras al escenario, sin someterlas a la tiranía del significado, las palabras se muestran en la escena de Pina como algo vivo y corporal: como un salto, un grito o un gesto hecho con las manos. (Godínez 2014).

Bausch exploraba desde diferentes temas para llegar al movimiento y viceversa, dejando que el cuerpo por si solo exprese sensaciones y sentimientos. Godínez, al trabajo escénico de Pina le da el nombre de Fenomenología del gesto, que significa la capacidad de expresar palabras u conceptos en gestos. Entendiendo gesto como la expresión mínima, ya sea un abrir y cerrar de ojos o la

máxima en un gran salto, pues todo el cuerpo del interprete siempre expresa algo en su totalidad o en la particularidad del movimiento. También considera los aportes de Artaud y Appia como influyentes en su trabajo. Artaud en su visión sobre el hecho teatral consideraba al gesto como el canal para la visibilidad del texto escrito. El gesto debía reemplazar las palabras a través de los sonidos provenientes del interprete y así no desligar la voz del cuerpo. La autora citando a Appia:

Bajo el efecto de las necesidades materiales, el cuerpo actúa. Pero las emociones del alma repercuten igualmente en el espacio mediante el gesto. Sin embargo, los gestos no expresan directamente la vida de nuestra alma. Su intensidad variable y su duración están relacionadas de manera indirecta con las fluctuaciones de esa vida interior y oculta. Podemos estar sufriendo durante horas, y tan sólo indicarlo, con el gesto, en un segundo. En nuestra vida cotidiana el gesto es un signo, un indicio, nada más. Los actores lo saben y reglan su interpretación según la contradicción de estas duraciones: las de la vida de nuestra alma y la de su progresiva revelación por nuestro cuerpo. (Appia 2000: 344) (Godínez 2014: 233)

El gesto por lo tanto se asocia a la síntesis en el teatro, porque permite abstraer de la vida, emociones y sentimientos hacia algo concreto en la escena. Godínez habla sobre la potencialidad que tiene el cuerpo para expresar a través del gesto y no deja de lado el tema de la inmovilidad que también en su contradicción con el movimiento tiene potencialidad significativa. Godínez hace mención de Mario Bellatin y su novela *Perros Héroe*s. *Tratado sobre el futuro de*

América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois. En esta novela el hombre no puede mover su cuerpo y se comunica a través de sonidos. El siempre mantiene control de la situación, pues habla a través de su inmovilidad. Además, en la novela existe la convención suficiente para entender que los dolores que este sufre se manifiestan a través de los sonidos que emite y estos a su vez funcionan como gestos. La inmovilidad de este hombre funciona como un gesto, pues el signo de quietud lleva a pensar que le ha ocurrido para que no se pueda mover. En el caso de esta investigación, en donde se ve la imagen silenciosa de Lis con su silla de ruedas con el escenario en penumbra, ya muestra a una persona que no puede caminar e incita a preguntarse quién es y que le pasó para quedar en ese estado. Luego de la primera imagen Lis comienza a cantar de una manera muy divertida y enérgica con su pandereta, por lo tanto, el gesto en ese movimiento vital de brazos genera la sensación de alegría o algo que suele hacer todos los días, contrastando la imagen de que alguien discapacitado debe ser mirado con compasión o tristeza. Al hablar de todo lo que produce el gesto, se tiene que hablar del proceso externo e interno para que ocurra, ya sea de manera consciente o inconsciente. Pina Bausch es una de las exponentes artísticas que más ha hecho énfasis en la visibilidad de lo invisible en el movimiento. Adentrarse a este proceso implica pasar por la exploración para luego hacer visible lo implícito desde lo explícito. Godínez no deja de lado lo que plantea Peter Brook, el cual en su definición del Teatro Sagrado coloca al actor como el

destinatario de hacer visible lo invisible o la aparición del fantasma. La aparición de cosas que no pueden ser dichas con palabras explícitas, solo sucede a través de la exploración profunda de los intérpretes y la convención con el público.

Wagner había afirmado que una escena que lo único que hace es ilustrar un discurso no es en absoluto una escena. Para que se dé el evento escénico habría que buscar el impulso primordial del que hablaba Nietzsche, y también habría que apreciar la experiencia productiva en todos sus aspectos, la apuesta y el ingenio que implica producir espacio y tiempo. (Godínez, 2014, p.63)

Para que el discurso que se desea transmitir sea efectivo, es necesario investigar a profundidad los códigos emitidos por el intérprete, en este caso los gestos y movimientos, para que en la escena no se imite lo dicho explícitamente en el texto, si no que en su articulación trabajen fielmente para la expresión de dicho discurso. En el caso de Deleuze sobre la obra de Carmelo Bene, el hecho de modificar los elementos de poder y empoderar al elemento que no lo tiene, se refiere ya a una deconstrucción de la historia para justamente visibilizar elementos ocultos de la misma, a nivel de fábula, contexto, etc. Lo mismo sucede con el movimiento, es posible que a partir de algo ya construido se pueda desmembrar hasta encontrar los hilos que lleven a algo que esté ligado al tema principal, en todo caso se puede trabajar un tema en particular desde el movimiento y que este nos ayude a deconstruir. En este trabajo la partitura de movimientos se exploró a partir de las contradicciones que encerraba la discapacidad, lo que en el proceso se transformó a metáforas, imágenes, imágenes

en movimiento. Bausch decía que para que los fantasmas aparezcan, primero tenía que existir un cuerpo, para que a partir de ese cuerpo se materialice la posible visibilidad de lo oculto.

Pina Bausch valoró el cuerpo como un inagotable territorio de exploración y de creación. Mediante el cuerpo de sus bailarines, Pina hace visibles las contradicciones de nuestros comportamientos cotidianos y muchas veces revela tanto la autenticidad como la falsedad de nuestras emociones. (Godínez 2014: 68)

Godínez se refiere al movimiento desde un enfoque social y filosófico, ya que el contexto influye en el artista escénico para crear. Al analizar el cuerpo de Lis fue necesario preguntarse cuáles eran sus contradicciones corporales, ya que antes del movimiento previamente debe existir un cuerpo y todo cuerpo tiene un contexto particular. El movimiento hecho por el cuerpo implica sinceridad, porque es solo así que en su trayectoria e interpretación se demuestra lo que está oculto. El movimiento muchas veces es interno cuando hace énfasis en lo emocional, incluso la inmovilidad del personaje desde el actor/bailarín puede comunicar algo más profundo que trasciende al simple hecho de moverse haciendo formas. El cuerpo, sus cuestionamientos y posibilidades es estudiado con mucho énfasis por los artistas escénicos. Un problema actoral que se me presentó en esta investigación se dio cuando quise interpretar el papel de un personaje con discapacidad. Me fue necesaria la observación, las entrevistas y todo aquello que permitiera un acercamiento verdadero hacia la discapacidad,

porque el ingreso corporal y mental de esta condición hacia mi cuerpo no debía ser por una simple imposición de la forma o la imagen, sino debía darse desde un entendimiento interno. Es a partir de la construcción del cuerpo de la actriz y del personaje que se puede hablar de discapacidad en escena. La mirada de una persona con discapacidad, el efecto percepción-reflejo, los roles y formas de la sociedad, es en donde se comienza a articular la visibilidad de lo invisible desde la exploración de los movimientos y su significado, para luego crear la partitura de movimiento y acciones.

El lenguaje del movimiento y los gestos son canales para hacer visible la *discapacidad emocional* de Lis, porque conjugan los niveles de significancia de la discapacidad con nuevos hilos de significado distinto, que como resultado permiten resignificar todo aquello que se encuentra dicho de manera explícita en la discapacidad física. Es en la partitura de movimiento, donde se hará visible la discapacidad emocional, haciendo uso de los gestos y las imágenes corporales. Agregado a lo anterior, lo que exponía Barba al decir que la danza no está desligada del teatro, y que curiosamente en otros países o regiones no exista una palabra para definir la diferencia entre ambos, comprueba que en esencia vendrían a ser lo mismo. Es necesario comprender que el movimiento es parte de la interpretación del actor desde sus diferentes matices, pues un personaje siempre está en movimiento ya sea externo o interno, así la obra sea de estética realista o abstracta. Se trata de una comunicación sin palabras, de cuerpo a cuerpo, en

donde el espectador percibe a través de la energía y la piel del intérprete las emociones internas del personaje. Un medio que permite acercarnos al público, en donde la imagen de lo que está ocurriendo sobrepase y afecte de manera que aparezca lo invisible.

Con respecto al multimedia que fue la segunda variable que se utilizó en esta investigación, Lehman (2013) en su libro *Teatro Posdramático* habla sobre los Medios en el Teatro Posdramático:

Ciertamente, causa un gran impacto cuando los rostros de los actores se aumentan a través de una imagen de video, pero la realidad teatral se define mediante un proceso de comunicación que no se modifica sustancialmente mediante la mera adición de recursos. En principio, solo cuando la imagen de video entra en relación compleja con la realidad corporal comienza una estética multimedia propia del teatro. (Lehman; p. 397)

La incursión del multimedia en el teatro se justificará mediante la articulación con la escena y el énfasis en el trabajo del actor. Si bien es cierto, en esta propuesta se proyectan videos para hacer visible la *discapacidad emocional* de Lis, pero no considero que por el recurso la obra pertenezca a un teatro multimedia propiamente dicho, sino como una propuesta que toma herramientas del teatro multimedia o teatro post dramático. Lucia Lora (2014) en su ensayo *Comunicación virtual, pensamiento postmoderno y teatro multimedia (Un aporte desde la perspectiva de Elka Fediuk)*, formula la siguiente hipótesis:

El pensamiento post moderno y la comunicación virtual, son en sí mismas una fragmentación del tiempo y el espacio, que es reflejada en el espejo de la fragmentación del tiempo y el espacio que en el teatro multimedia, es determinada por el uso del video. (Lora 2015)

Es necesario tomar como punto de partida esta hipótesis, para entender que las composiciones artísticas son el reflejo del pensamiento que permanece en la sociedad. Además, Lora dice que muchas veces los pensamientos pueden ser igualitarios y contrarios existiendo en el mismo espacio, lo que responde a la diversidad de productos artísticos. Esto no está alejado de la identidad que nos define como peruanos, pues somos altamente diferentes desde lo racial, económico y cultural. Por lo tanto ¿el multimedia es otro medio eficaz para hacer visible la *discapacidad emocional* de Lis, en un público tan diverso?

Lora también expone la perspectiva de Elka Fediuk sobre la periodización del teatro, del cual tomo el cuarto periodo, Teatro de Proyección – deconstrucción.

[...] sustentado por el principio de “repetición y diferencia”, es decir, por el pensamiento post moderno, donde la comunicación está centrada en la mente del individuo, pero que, a su vez, puede abarcar el inconsciente colectivo. [...]La intención del teatro es la producción de un movimiento capaz de conmover el espíritu fuera de toda representación. Nace la búsqueda de espacios alternativos, la performance y la multimedia. En las nuevas poéticas teatrales la simultaneidad disgrega la unidad y la yuxtaposición de planos, virtualiza la presencia y viceversa. (Lora 2015:5)

En este periodo del teatro el multimedia es utilizado para hablar de algo más profundo que claramente está influenciado por la globalización del pensamiento. Lora relaciona dos aspectos del teatro multimedia, la comunicación y el pensamiento postmoderno, en el cual nos dice que:

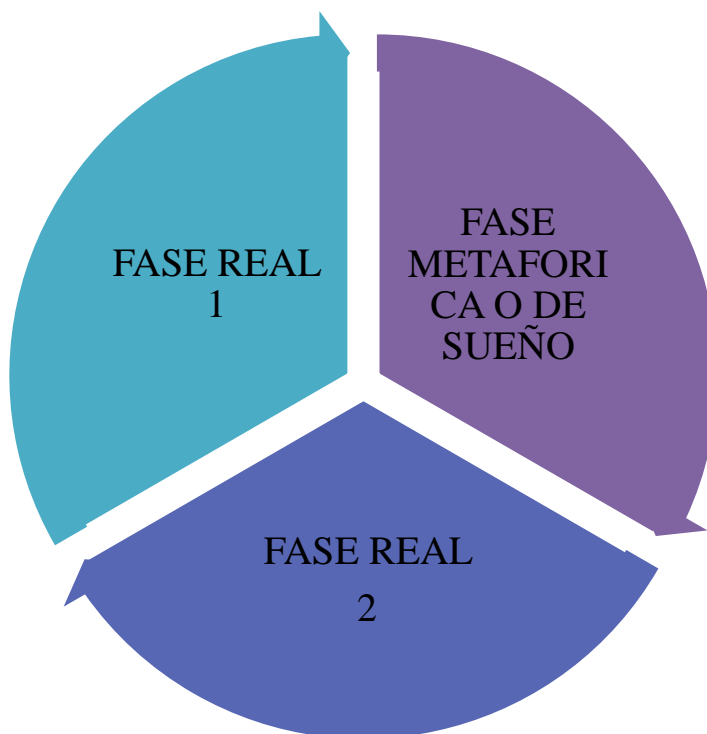
[...] el teatro multimedia hace lo propio con la inclusión del video como ventana para otras realidades, que pueden ser las internas del personaje (voz e imagen del pensamiento, reflejo o antagonista interior) o las de una realidad externa, sincrónica o diacrónica (como memoria individual o colectiva). (Lora 2015:6)

El personaje se vale de las ventanas que abre el multimedia para hablar de sí mismo. Lis viaja por canales de realidad y sueño no solo en la fase metafórica, pues existen pequeños momentos en donde la realidad se fragmenta pero de una manera más corta.

En el teatro multimedia los personajes están contando su historia en escena y al mismo tiempo están en otra parte, en la pantalla, esta se usa como voz interior o para rodear a los personajes del mundo, y/o para ponerlos en otro lugar, desde que nos cuentan otros ángulos de la historia, quizás los del observador. Esto rompe el tiempo y el espacio, exige el uso de distintos medios e involucra de modo más activo al espectador. (Lora 2015: 6)

Los aspectos del teatro multimedia se relacionan con lo planteado en esta versión de Fando y Lis. Los videos proyectados sirven para traer al presente la memoria de Lis, a la vez para sacar a luz lo que se encuentra en su inconsciente,

sus miedos, sus anhelos, el poder caminar. Para entenderlo mejor, dividió la estructura o dramaturgia del texto en fases:



Las fases a su vez se encuentran distribuidas de manera circular, pues el patrón de comportamiento de Lis es repetitivo.

Ahora bien, agregado a lo dicho sobre el multimedia, repacemos los aspectos que Le Breton plantea sobre el concepto de imagen y la comprensión moderna de ella.

La comprensión moderna de la imagen no ayuda a la distancia, a ese juego de luces y sombras, a esa posible modulación de la mirada, que le otorga mayor fuerza al simbolismo. De hecho, reemplaza

la distancia simbólica solo por un alejamiento técnico, es decir el sentimiento de proximidad física. Transforma la calidad en cantidad, desarraiga al objeto del suelo natal y de su propia escala para que adopte la ingravidez del tiempo y del espacio de la propia realidad. (Le Breton; p.195)

Se podría decir entonces que Le Breton pone de manifiesto la problemática de la imagen actual, considera que el público de hoy en día está próximo a la búsqueda de la hiperrealidad, la imagen clara y explícita de lo que es, pero que en ese afán de búsqueda y de estar seguro de que todo lo ve, crea artificios tecnológicos que a la larga lo separan de su visión simbólica de las cosas. Si el multimedia permite ver otras caras del personaje y muestra otras realidades mediante imágenes, colores y movimientos en función de metáforas, devolviendo al parecer una decodificación hacia el simbolismo por parte del espectador, se puede decir también que el multimedia funciona como una adulteración del pensamiento, pues debemos valernos de su inmersión en la escena para generar una sincronía con el espectador desde el mundo imaginario de Lis. La ruptura del pensamiento en las comunidades actuales nos lleva a buscar nuevos códigos de lenguaje, y en el teatro sucede lo mismo. Es por eso, que en este trabajo se hace uso del multimedia como medio expresivo, en donde se hacen visibles las capas emocionales de Lis, una Lis que también se encuentra distorsionada por su sociedad.

2.5.2. Signo y resignificación de la discapacidad

Tadeusz Kowsan menciona que en el escenario todo es leíble, desde lo más ínfimo hasta lo más explícito, nada puede pasar desapercibido y nada es gratuito, ya que el signo teatral es artificial porque es voluntario y se hace con una intención. Si se analiza a Lis a nivel sígnico, la discapacidad que se ve en ella es concreta, una persona que no puede caminar porque es parálitica. No obstante, hay que recalcar que es el trabajo de todo el sistema de signos, como los corporales y vocales, los que nos harán entender de manera perceptual qué tipo de parálitica es. Esta visión de la invalidez concreta se encuentra en el nivel denotativo del signo.

Por otra parte, dentro de los niveles significativos del signo, el nivel connotativo es el que nos permite entender la situación en la que se encuentra el personaje porque es afectado por el contexto. En ese caso si ponemos al personaje en su condición actual, el de parálitica, pero en otras circunstancias, ¿a qué se podría llegar con respecto a la discapacidad? ¿Se podría llegar a evidenciar la *discapacidad emocional*? En el aspecto connotativo del signo se manifiesta lo oculto, ya sea el discurso o el subtexto, pues la significancia se entenderá dependiendo de la situación (contexto) y de la persona que lo esté decodificando. Entonces, los nuevos signos que se utilicen en la composición espectacular significarán, discursarán, comunicarán, y trabajarán en su conjugación para visibilizar la *discapacidad emocional* del personaje.

Para hablar del signo de la discapacidad, es imperativo referirme al concepto de *resignificación*, estudiado por Lucas Rimoldi (2012) en su artículo “CONCEPTO DE RESIGNIFICACIÓN como aporte a la teoría de la adaptación teatral”. El expone que la resignificación opera sobre la fuente textual de la obra, para luego relacionar o condensar una nueva focalización ideológica del signo, creando una alianza que comunica algo entre el pretexto, que en este caso sería el texto y la resignificación. Rimoldi, quien a su vez hace mención de los estudios de Pavis y Dubatti, menciona que la resignificación va de la mano con la influencia contextual de quien resignifica, poniendo al actor como ejemplo, quien tendrá registros visuales, auditivos y comportamientos adquiridos en su cultura que motivaran y condicionaran sus composiciones artísticas. Estos condicionantes pueden a su vez traducirse en los tipos de lenguajes utilizados al momento de crear, por eso cada composición artística es un universo diferente. Y para que exista una resignificación completa el autor cita a Dubatti, quien formula la condición espectral/convivial, que sucede cuando el público descifra los códigos del actor y puede entrar en la convención de lo que él está interpretando por la convivencia que están teniendo en ese instante.

Rimoldi también habla del tipo de resignificación que puede hacerse, como por ejemplo la resignificación de la fábula y el discurso. En esta investigación al momento de transformar la obra a monólogo, se ven alterados la fábula, el final de la obra y algunas acotaciones. La resignificación discursiva se

logra tomando algunos textos de Fando para que sean dichos por Lis, para poder empoderarla desde su discapacidad física o emocional. Teniendo entonces el concepto de resignificación, y teniendo como “pretexto” el personaje Lis, se entiende que existe la posibilidad de hacer visible la discapacidad emocional al alterar la connotación del signo. Lis es parálitica, y en todo el transcurso de la obra permanece parálitica, ya sea en su carrito, ya sea arrastrada por Fando, en todas sus manifestaciones como ser humano, nunca deja de ser parálitica de las dos piernas. Ahora, si se coloca a Lis en otro contexto se observa que la significancia a nivel connotativo cambiaría, por una parte, seguiríamos entendiendo que Lis no puede caminar, pero por otra, entenderíamos por qué Lis no puede caminar, y que la discapacidad que posee proviene desde adentro. Lo físico entonces, es una representación de aquello que no se puede expresar con literalidad en la obra, una metáfora del encierro de uno mismo.

Con respecto a lo relevante de las fuentes contextuales en la resignificación es importante mencionar que, como mujer peruana tengo una visión particular de la sociedad, mi cultura. Por lo tanto mis vivencias, los condicionantes del contexto, tiempo y espacio, la percepción de la discapacidad en mi realidad y los estudios realizados en este trabajo, harán que se pueda evidenciar de una forma particular en la resignificación espectacular final la *discapacidad emocional* de Lis.

Ahora bien, las características de Discurso que Patrice Pavis hace en su Diccionario Teatral ayuda a entender dos cosas: lo que discursa la discapacidad de Lis concreta y lo que se discursa a partir del tratamiento del texto y la representación con énfasis en la *discapacidad emocional*.

- a) El discurso es inestable: el actor y el director tienen el privilegio de liberarse del texto, de modalizarlo de acuerdo con una situación o con una atmósfera específica, efectuando una elección escénica.
- b) Su puesta en situación revela, según su grado de precisión y de explicación, elementos que de otro modo permanecerían ocultos en el texto.
- c) Con respecto a su enunciador (el personaje), el discurso es algunas veces dominado y otra dominante. En el texto clásico coincide casi perfectamente con la conciencia y la ideología del héroe. En cambio, desde el momento en que la verosimilitud psicológica deja de guiar la elaboración del personaje y de su texto, el discurso parece superar y por ello desintegrar al personaje (ej.: *Voyzeck*, de BÜCHNER). (Diccionario teatral de Pavis en línea)

Pavis entiende el discurso de la puesta en escena como la organización y posición de ciertos mecanismos escénicos que son utilizados de determinada forma, que tienen que ver con todo el equipo teatral, desde lo que quiso decir el dramaturgo, hasta como lo plantea o comunica el director o actor. Cuando habla del discurso del personaje explica que existen dos niveles, el primero que es el discurso individual como personaje respecto a su situación y el segundo que es el discurso totalizador del autor, estos dos discursos se unifican para dar una unidad a la obra. También habla del dialogismo del enunciado en la escena, en donde

explica como todo lo que aparece en escena comunica algo y dialoga entre sí, ya sea un objeto, la escenografía, un gesto del actor; lo que por consecuencia hace que todo lo que exista en el espacio escénico discursen, dando un solo enunciado o por el contrario comunicando muchas cosas a partir de una sola idea. En el caso de esta representación particular el discurso original se vería afectado pues hay énfasis en un tema, pero esto no desvirtúa lo que el autor quiso decir consciente o inconscientemente desde la creación de la obra. En el caso de este material escénico suceden dos cosas, todos los niveles sígnicos discursan desde su particularidad y a la vez discursan para la *discapacidad emocional* de Lis.

Más que cualquier otro arte y sistema literario, el discurso se presta a una disociación del enunciado (lo que se dice) y de la enunciación (la forma en que se dice). Lo que es apasionante observar es el trabajo escénico que hace decir una multitud de cosas a enunciados textuales que a pesar de ello considerábamos claros y unívocos. Es también la manera en que el intérprete/personaje puede a la vez mostrar al público la ficción (ilusión) y la forma discursiva y construida de esta ficción: 'historia' y 'discurso' (en el sentido de BÉNVENISTE, 1966:237-250) coinciden en la actualización del personaje.

Agregado a lo anterior, y aún más importante para esta investigación,

Pavis dice que no todo en escena se dice de manera explícita y directa.

La escena, al igual que los presupuestos lingüísticos, puede recurrir constantemente a implicaciones que superan los simples enunciados visibles y que se deducen por convención o asociación de lo que es visible o enunciado: de este modo, la presencia de un objeto escénico basta para

evocar un ambiente, para preguntarse por qué y para quién ha sido puesto en escena, qué situación precedente presupone, etc. De este modo se afirman cosas que jamás son verbalizadas, lo que aumenta considerablemente la eficacia y la acción del discurso.

A su vez hace referencia al discurso como acción hablada, en donde explica que el teatro tiene la capacidad de expresar algo o decirlo de manera simbólica, y que por lo tanto lo que se dice simbólicamente es acción.

El discurso teatral es el lugar de una producción significativa en el nivel de su retórica, de sus presupuestos y de su enunciación. Por ello, no tiene como única misión representar la escena, sino que contribuye a autorrepresentarse como mecanismo de la construcción de la fábula, del personaje y del texto (PAVIS, 1978).

Ahora bien, partiendo del estudio que hace Pavis sobre el discurso, es inevitable preguntarme ¿qué quería decir el autor al crear a Lis parálitica en la obra? Si bien es cierto, el autor escribió la obra bajo un contexto determinado, lo que hizo que muchos críticos definieran la invalidez de Lis como la castración de una España doliente, o su propia impotencia al sentirse castrado como artista ante un régimen totalitario, por consiguiente, es la invalidez de Lis lo que discursa en el contexto de la obra para que se haya podido deducir los enunciados anteriores. En el caso de este estudio, me he centrado en la invalidez, pero de manera interna, la cual llamé como dije antes *discapacidad emocional*. Por lo tanto, la intención fundamental del trabajo es mostrar el discurso oculto del personaje, y para ello me

serví de dos medios que discursan a través de la expresión del personaje: movimiento y multimedia.

Agregado a lo anterior, según el diccionario de Patrice Pavis en su diccionario habla de la acción, la cual se refiere a la serie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en *escena*, y, en el plano de los *personajes*, lo que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales. Pavis también hace una definición de acción y discurso, en donde explica que el discurso también es una forma de actuar, por ejemplo, cuando un personaje dice que va a hacer algo y aun no lo ha hecho ya lo estamos imaginando haciéndolo. Si Lis habla sobre como Fando la maltrataba antes y después de ser parálitica, o si vemos cómo cambia de parecer cada 5 minutos con respecto al comportamiento de Fando cuando dice una cosa y luego otra, se entiende por esa acción discursiva que hay algo más, que hay un pasado en la vida de esos dos personajes, y no es necesario ejemplificarlo literalmente en escena. A su vez, en Lis se encuentran dos tipos de acción, la acción ascendente porque todas las acciones requieren de acontecimientos anteriores para llegar a la conclusión, y acciones narradas porque en el transcurso de la obra va narrando lo sucedido en toda su relación con Fando.

Entendiendo qué tipos de acciones presenta el personaje, es importante fijarse en la partitura de acciones, ya que es allí en donde se hará visible la

discapacidad del personaje. Tomaremos las investigaciones de partitura y Subpartitura de acciones hechas por el maestro Barba, las cuales se definen en su libro *Antropología teatral*. En primer lugar, nos dice que a partir del siglo XX hay un énfasis por lo oculto, por lo invisible, no para entender la realidad sino para enriquecer la escena y así darle profundidad a lo que se compone. Propone la Subpartitura, la cual funciona como proceso personal del actor que tiene origen en una imagen, símbolo, etc., algo que es difícil de verbalizar, pero que es el valor contenido en cada acción que se realiza en escena. También dice que Stanislavski lo llamaba subtexto, para él no consistía exactamente con la intención de pensamientos, si no en la forma particular del actor de generar imágenes en su mente y así externalizarlas por medio de sus acciones. Por otro lado, el investigador Santiago Lozano Balcázar en su tesina *La partitura de acción individual: una estrategia para la creación teatral* hace un estudio del concepto partitura de acciones estudiado por Eugenio Barba. El autor expone que la partitura de acciones es parte de lo visible en la escena, que tiene como características la forma, el flujo y el ritmo, que funcionan de manera paralela en las composiciones. Esta partitura de acción física estaría ligada a la carga mental del actor, lo que anteriormente se definió como Subpartitura. El autor citando lo dicho por Barba:

El valor de lo visible y de lo invisible, de la partitura y de la Subpartitura, genera la posibilidad de hacerlas dialogar, crear un espacio interior en el diseño de los movimientos y en su precisión. El

diálogo entre lo visible y lo invisible es precisamente lo que el actor siente como interioridad y el espectador percibe como interpretación. (Santiago Lozano 2012 CAPITULO IV)

Es entonces mediante los lenguajes inmersos en la partitura de acciones como el movimiento y el multimedia en donde finalmente se producirá el significado contenido en la Subpartitura, que es lo que hemos llamado *discapacidad emocional*.

Miremos el esquema con respecto a los fundamentos estudiados anteriormente:



Para concluir, en el plano actoral se ha investigado la discapacidad de Lis abordada desde la inmovilidad de su corporalidad, ya que es parálitica de las dos piernas. Inmovilidad que manifiesta un mundo interno castrado y a la vez construido por una sociedad. Así mismo, se usa la estética de lo repetitivo, en

donde no solo su discurso es un círculo vicioso sino su propio desplazamiento también, entendiendo que todas las líneas que dibuja Lis con su silla de ruedas manifiestan el círculo afectivo en el que se encuentra. Es a partir de todas estas consideraciones, que ingresan el movimiento y el multimedia como medios que trabajan hacia la visibilidad del mundo interno de Lis. Ambos lenguajes, demuestran la fragmentación de la línea del pensamiento del personaje. Esta fragmentación se manifiesta en periodos asilados que traen a flote su mundo interior, el cual podría encontrarse sus pensamientos sus deseos, lo cual la invita e invita a los espectadores a viajar por lo sórdido, la alegría, la felicidad, soledad, etc.

Capítulo III

3.1. Análisis de la obra

3.1.1. Dramaturgia del texto

3.1.1.1. *El mundo de Fernando Arrabal*

Para entender la obra *Fando y Lis* es necesario introducirse en el mundo de Arrabal. Varios críticos coinciden en que sus personajes reflejan vivencias y características que marcaron la etapa de su niñez. Fernando Arrabal Terán nace el 11 de agosto de 1932 en la ciudad de Melilla-España. Es hijo de Fernando Arrabal, oficial del Ejército Español y Carmen Terán. El padre de Fernando es arrestado por no querer unirse al golpe del estado militar, por lo que es condenado a muerte por los rebeldes. Es trasladado a diversas prisiones, en donde intenta suicidarse, hasta que en diciembre de 1941 es llevado al Hospital de Burgos por una supuesta enfermedad mental. Investigaciones posteriores sugieren que la enfermedad era fingida para conseguir un traslado a un lugar menos vigilado. En enero de 1942 el padre de Fernando se fuga del hospital y nunca más se vuelve a tener noticias de él, a pesar de las búsquedas minuciosas que se realizaron. Este hecho influirá posteriormente en el trabajo de Arrabal. Por otro lado, en 1936 la madre del autor había vuelto a Ciudad Rodrigo, donde deja instalados a Fernando y sus dos hermanos

mientras ella se iba a trabajar a Burgos. En 1941 Fernando gana un concurso de “niños superdotados” y una beca para el Colegio de los Escolapios de San Antón, pero al año siguiente pasa a los Escolapios de Getafe. En 1947 ingresa a la Academia general militar, pero en vez de asistir a los cursos se dedica a ir al cine. Su madre le envía a Tolosa para estudiar y trabajar en la Industria del Papel. Trabajando ya en la papelera española es destinado a Madrid en donde estudia Derecho. En 1954 va a París a ver Madre Coraje y conoce a la que sería su esposa. En 1955 consigue una beca de tres meses para estudiar en Paris, y cae gravemente enfermo de tuberculosis. Es aquí donde escribirá *Fando y Lis*.

Más adelante en 1962 será su paso por el Movimiento Pánico, cuyo nombre alude al dios Pan. Este grupo es creado por Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor. Arrabal describe al movimiento pánico como una explosión de la razón, una incertidumbre de las cosas. Así mismo Jodorowsky lo describe como un acto concreto, haciendo la comparación entre la pintura abstracta y la acción en escena, pues lo que buscaban no era denotar símbolos o sensaciones sobre una superficie, si no ejecutarlos en ese mismo instante. A su vez llaman “efímero” pánico a las acciones realizadas por el grupo, momentos ambiguos de la realidad y la ficción, estas acciones pasaban desde los performances, happenings, etc. El tipo de teatro que plantea el movimiento pánico hace una crítica a la

sociedad. Posee influencia de las investigaciones sobre la representatividad de Artaud, tanto en la composición del Arte como en la percepción del espectador.

Ahora bien, sobre las producciones que Arrabal realiza, que en su mayoría son consideradas como Teatro del Absurdo, Rafael Núñez Ramos (1981) en su artículo *El teatro del absurdo como subgénero dramático*, considera que el Teatro del Absurdo transforma las estructuras aristotélicas, en donde la repetición y la variación sin lógica devienen como forma de progresión dramática. También nos dice que las obras que pertenecen al Teatro del Absurdo buscan expresar una imagen compleja de su totalidad a la que devienen factores escénicos que dependen uno del otro. Con respecto a la estructura dramática de *Fando y Lis* no se cumple la causalidad-efecto de los relatos aristotélicos, en donde los personajes cumplen su objetivo. En cambio, la estructura dramática es circular pues se ve que al inicio están buscando un lugar llamado Tar al cual nunca llegan, pues Lis muere y no se sabe si Fando siga buscando Tar junto con los Tres hombres del paraguas.

Así mismo, Martin Esslin (1962) en su libro *El teatro del Absurdo*, menciona que el teatro de Arrabal se caracteriza por usar personajes con un enfoque infantil que no son conscientes de las leyes morales, lo que por consecuencia los hace sufrir la crueldad de un mundo sin sentido. Esslin hace referencia a *Fando y Lis* como una obra tragicómica porque inserta

emociones y sentimientos infantiles en el mundo adulto, lo que revela finalmente las emociones adultas. Además, es un mundo que no puede dar ninguna forma moral comprensible, y en el que la búsqueda de la verdad es una empresa absurdamente trágica.

“... es una evocación poética de ambivalencia, el amor que un niño tendría por su perro al que ama y atormenta a la vez. (Esslin; p. 203)

Por lo tanto, su teatro está marcado por la inocencia y la crueldad al mismo tiempo. Esta mezcla de lo sutil y lo grotesco, tanto en lo dicho por los personajes, como las relaciones entre ellos, es también una característica de lo absurdo. Por otra parte, Khaled Mohammad Abbas (2012) en: *Análisis de Fando y Lis, una obra del teatro del absurdo de Fernando Arrabal*, alude que su teatro en el caso de *Fando y Lis* reúne características del teatro del absurdo, porque en él se encuentran temas sobre la incoherencia del comportamiento humano y además son abordadas de manera frívola y grotesca. Señala también que la angustia y la incomunicación operan como elementos de comicidad, pues los personajes se tratan de comunicar por medio de la incomunicación.

Como se habló al inicio del capítulo, sobre los acontecimientos en la biografía de Arrabal, varios autores coinciden que los personajes de Arrabal se conectan con su vida personal de manera muy clara. Otros, dicen que el personaje de Fando es en la vida real el mismo Fernando Arrabal. También

coinciden en que el personaje Lis es en realidad su esposa, que se llama Luce, la cual aparece evocada por diferentes nombres en varias de sus obras, como Lys, Liska, etc. Sin embargo, desde una visión Social y tomando en cuenta las circunstancias en las que creció Arrabal, dentro de un país en conflicto el cual resultaba hostil para un niño, a su vez las represiones que sentía de su familia, finalmente lograron que él tomara la decisión de salir de su país con nuevas expectativas, autoexiliarse. Por ello, el personaje Lis también podría representar una evocación del propio Arrabal, ya que la parálisis corporal desde un enfoque simbólico puede significar la castración que podría haber sentido Fernando de su entorno y su hogar. Con respecto a la significancia de la búsqueda de Tar, puede considerarse el tema principal de la obra pues la felicidad y/o la libertad se obtienen si se llega a ese lugar.

3.1.1.2. *Argumento*

La obra comienza cuando Fando y Lis dos jóvenes novios de los cuales Lis es parálitica de las dos piernas y Fando quien la lleva en un carrito, se encuentran en un lugar desolado. Ambos quieren encontrar un lugar llamado Tar, pero por más que avancen solo dan vueltas en círculo y siempre regresan al mismo sitio. A su vez la relación entre ellos, alterna momentos de extrema pasión entre ambos y momentos de violencia física y verbal, de Fando hacia Lis, lo que se transforma en un círculo vicioso de: maltrato – perdón, además el de seguir intentando encontrar el

mismo punto, Tar. Por el camino aparecen Los tres hombres del paraguas: Mitaro, Namur y Toso, quienes también se dirigen hacia Tar. Estos personajes pasan su tiempo entre ingenuos juegos verbales que interrumpen para recordar que deben proseguir su camino. Posteriormente, Lis muere por la intensidad de los golpes por parte de su novio, mientras Mitaro, Namur y Toso, recuerdan caóticamente la sucesión de los hechos en ausencia de Fando. Finalmente, Los tres hombres del paraguas siguen a Fando después de enterrar a Lis, quien seguramente siga su camino hacia Tar.

3.1.1.3. *Análisis de los personajes*

Tomé lo estudiado por Khaled Mohammad Abbas (2012) y Francisco Torres Monrreal (1997), porque sus análisis me parecieron acertados y además coinciden con lo que el propio Arrabal comenta en sus entrevistas.

FANDO

No hay rastros exactos de su edad, pero se deduce que es un hombre joven ya que él es quien traslada a Lis en su carrito, y por lo tanto debe poseer la fuerza suficiente para hacerlo. Fando es novio de Lis, no manifiesta ningún impedimento físico, aunque si en su comportamiento, pues necesita ejercer violencia por momentos, en los cuales desfogó su ira

contra Lis, lo que hace que la golpee o la maltrate verbalmente. Por otro lado, antes y luego de maltratar a Lis, es un hombre tierno, el cual gusta a Lis. También se muestra dependiente de ella en base al afecto, incluso hace uso de su fuerza física cuando no recibe lo que desea. Fando representa al opresor en la obra, oscilando psicológicamente entre el amor y la tortura hacia el ser quien dice amar. Es precisamente lo que menciona Khaled Mohammad al decir que Fando es un ser frustrado y perturbado que se justifica a sí mismo. Inclusive, la visión que tiene Fando de Lis es la de un estorbo, pues al sufrir parálisis le es más complicado llegar a su destino, Tar. Por otro lado, Torres Monrreal (1997) pone a Fando como la representación de Arrabal e incluso la enlaza con varios de sus personajes. Él dice que Arrabal se encuentra ensimismado en el mundo materno, y como representa lo castrante en su vida se intenta liberar por el amor que propone Lis.

LIS

No hay rastros de su edad, se deduce que es una mujer joven que oscila entre los 18 a 24 años. Es parálitica de las dos piernas, y no se sabe exactamente como llegó a ese estado, casi en la mitad de la obra, ella reclama a Fando que cuando no estaba parálitica él la ataba a la cama y le

pegaba con la correa. Por lo tanto, es posible inferir que después de haber recibido tantos golpes haya quedado paralítica. Esta condición hace que Lis dependa de Fando para movilizarse. Khaled Mohammad (2012), cree que la parálisis de Lis es una metáfora del sufrimiento, porque, aunque él le cause dolor y traumas, la víctima (Lis) los seguirá soportando. Su condición desventajada es la que genera un vínculo de dependencia con su victimario, lo que refuerza su figura jerárquica inferior. Esto también tiene fundamentos en lo dicho por Bourdieu sobre violencia simbólica, en donde explica que dicha violencia solo se efectúa con la complicidad de quien la recibe. Esta situación en el caso de Lis está condicionada y ligada al afecto. Por lo tanto la parálisis será una metáfora del sufrimiento si se encuentra ligada al amor, en otras palabras para Lis el amor implica sufrimiento.

En la visión de Torres Monrreal (1997), Lis es la mujer diferente, la mujer que quiere tal como es, la que no pretende cambiar al ser amado y además está solícita a recibir todo tipo de maltrato, entonces en un nivel metafórico Lis significaría la liberación. Torres Monrreal (1997) dice que todos los críticos coinciden en que Lis es superior de manera intelectual y afectiva que Fando, ya que intenta ponerse de acuerdo con él y fomenta el optimismo de seguir buscando Tar. La conducta de Lis es también al igual que la de Fando contradictoria, ya que, ante el comportamiento violento de

él, sigue aguantando el mismo juego. Lis representa al oprimido que posee un amor limitado, y que paradójicamente puede entregarle al otro y hacerlo sobrevivir. Como mencione líneas arriba, las características del amor Lis están marcadas por el sufrir y la dependencia.

Creo que este análisis sobre Lis genera preguntas en base a lo dicho previamente sobre la construcción del amor y el papel de la mujer en él. Lis puede darse cuenta de lo que le sucede por momentos y reclamar a Fando en una o dos oportunidades, pero luego se resigna u olvida. Lo cierto es que, si aceptamos el sacrificio del amor o el amar sobre todas las cosas, creo que habría que preguntarnos a secas ¿el amor que conocemos es positivo?

3.1.1.4. *Análisis sintáctico*

Para entender tanto la estructura circular de la obra como su sentido de repetición, tome el análisis funcional para visualizar de manera esquemática el comportamiento de Lis y Fando en la recurrencia de la violencia y el amor.

Análisis funcional de Fando y Lis

F1 INICIO: Presentación de Fando y Lis

S1 Fando y Lis sentados tienen una

conversación

F1 Lis se queja: nadie vendrá a verla a su entierro, recuerda que Fando siempre la hace sufrir.

F2 Fando le pide disculpas

F3 Lis le cree

S2 Primer circulo vicioso: violencia -

amor

F1 Fando deja caer al suelo a Lis

F2 Fando enfurecido se va, luego regresa

F3 Fando pide disculpas y luego la acomoda en su carrito

F2 Fando y Lis necesitan seguir su camino hacia Tar

S3 Fando pone a Lis en el carrito, y sigue su recorrido

F1 Fando y Lis hacen avanzan un trecho, pero regresan al mismo lugar

F2 Fando saca a Lis del carrito

F3 Ahora Lis tiene una cadena de fierro atada

al pie

S4 Segunda repetición del círculo vicioso:**violencia- amor**

- F1 Fando vuelve a ser violento
- F2 Fando la besa y toca el tambor para ella
- F3 Lis lo ignora completamente

S5 Entran los tres hombres del Paraguas

- F1 Inspeccionan el lugar
- F2 Discuten por el asunto del viento
- F3 Fando se acerca a los hombres

S6 Fando les pregunta a los hombres si puede discutir con ellos

- F1 Los tres hombres ignoran a Fando
- F2 Fando hace acrobacias para llamar la atención de Lis
- F3 Lis lo ignora

S7 Fando y los hombres conversan de cuánto tiempo tienen buscando Tar

- F1 Los tres hombres comienzan a discutir
- F2 Fando interviene y todos hablan de los animales
- F3 Fando llora y luego se calma

S8 Fando lleva a dos de los hombres a ver a Lis que está en el carrito

- F1 Fando exhibe a Lis y los incita a tocarla
- F2 Los dos hombres tocan y besan a Lis
- F3 Todos discuten menos Lis y luego salen camino a Tar

S9 Fando regresa al mismo punto con Lis

- F1 Lis está enferma
- F2 Lis encara a Fando por dejarla desnuda toda la noche
- F3 Fando pide disculpas, ella no le cree

S10 Tercera repetición del círculo vicioso: violencia - amor

- F1 Fando saca unas esposas de hierro del bolsillo
- F2 Lis llora y se abrazan apasionadamente
- F3 Hacen planes, piensan que cuando lleguen a Tar serán muy felices

S11 Fando se vuelve violento

- F1 Fando le pone las esposas a Lis y le ordena que se arrastre
- F2 Como Lis no puede arrastrarse, Fando la azota con una correa
- F3 Lis muere

S12 Fando es consciente

- F1 Los tres hombres regresan
- F2 Los tres hombres observan a Lis
- F3 Fando se hace consciente que ha matado a Lis, llora

S13 No se sabe si Fando siga su camino hacia Tar

- F1 Los tres hombres discuten sobre la vida de Fando y Lis
- F2 Entra Fando con una flor y un perro
- F3 Los tres hombres siguen a Fando

F3 FINAL

Como se puede advertir, tanto en la secuencia 2,4 y 10, se repite el círculo vicioso de: violencia - amor en la relación amorosa de Fando y Lis. La secuencialidad de esta repetición es alternada por momentos aparentemente felices y hasta tontos.

Desde este análisis se puede revisar de manera panorámica la estructura de la obra, en donde quizá el autor pudo haber organizado de manera intencional una secuencia de repetición, que precisamente caracteriza al teatro del absurdo. Esta particularidad se cumple desde el tipo de relación y el patrón del amar en ambos personajes. La repetición del círculo amoroso en el esquema, es también un indicador visual de los episodios en donde se evidencia la discapacidad emocional de Lis.

3.2. Análisis de la dramaturgia de acciones: *La caminante parálitica*

En esta investigación se requiere de un análisis muy importante que es el de la dramaturgia de acciones, pues el énfasis estuvo en cómo se darían los enfoques de la *discapacidad emocional* mediante lenguajes parateatrales en la representación. En el transcurso de este estudio teórico/práctico y como será explicado a mayor profundidad en el Capítulo IV, el texto fue transformándose como un devenir de las exploraciones. Es necesario aclarar que no hice una adaptación en el principio de la investigación para que como actriz pudiera decirlo como monólogo, sino que significo el resultado final de un proceso, ya que el objetivo siempre estuvo ligado a la necesidad de expresar algo en profundidad sobre el personaje Lis, en este caso su discapacidad. Así mismo, la nueva

estructura me permitió trabajar de manera adecuada el tema de la discapacidad, teniendo como resultado una versión libre de la obra *Fando y Lis*. Con respecto a la



representación, dividí la estructura de la dramaturgia en tres fases. Esta estructura es explicada a profundidad en el Capítulo IV cuando hablo del Movimiento y el Multimedia.:

Partiendo de este pequeño esquema que muestra el proceso de la dramaturgia y a la vez del proceso del personaje, dividí el texto en nueve unidades de acción que me permitieron descubrir lo que ocurría desde la mirada de Lis, y a la vez poder trabajar la *discapacidad emocional*.

Ahora bien, en esta sección tome el modelo de análisis semántico que plantea Erika Fischer-Lichte (1999) ya que permite un ordenamiento adecuado de los significados de todos los elementos y su conjugación en la totalidad la obra. Asimismo, permite observar de una manera más clara los signos que fueron utilizados para la visibilidad de la *discapacidad emocional* representada.

3.2.1. Contexto de los signos cinésicos

3.2.1.1. Los signos del espacio

La acción de *La caminante paralítica* se da en el auditorio ENSAD que mide 8.5 mts x 6.10 mts. La forma de escenificación es la tradicional, pues el público se localiza en un solo frente. El decorado se encuentra limpio y pintado totalmente de blanco, con dos patas en tres cuartos a los costados. La escenografía comprende lo siguiente:

1. Columpio colgado de una cadena en el primer plano derecho, en donde se colocó a Fando.

2. ALAS: Se construyeron unas alas de cartón en forma de corazón, que encima llevaban pegadas unas hojas secas como plumas. En el espacio se encuentran colgadas en la pared de atrás hacia el lado izquierdo. Se ven como un gran corazón que cuelga de una cadena del techo. Cuando Lis las coge intenta volar haciendo movimientos torpes y repetitivos, simbolizan sus deseos de caminar, bailar y volar libremente, y a la vez la sequedad por las hojas secas con la que se encuentran esos sueños.

3. PIERNAS-PIÑATA: Se elaboraron unas piernas de material reciclado, entre ellos bolsas, costales de basura. Todos ellos envueltos con una cinta amarilla que decía “peligro”, a su vez las piernas estaban rellenas de hojas secas, caramelos y picapica. En el espacio escénico no se muestran desde un inicio, pues se encuentran escondidas en la tramoya.

Aparecen al final de la obra como un regalo de Fando. Simbolizan las piernas de Lis, su libertad cortada y a la vez asequible. Lis las ve con inocencia y como no tiene conciencia suficiente para saber que ella es la dueña de su libertad, las golpea con su pequeño bate de béisbol como si fueran una piñata, lo que provoca su parcial destrucción y la dispersión del relleno. Las hojas secas simbolizan la sequedad y los caramelos junto con la picapica lo infantil e inocente. Lis al golpear las piernas - piñata en un primer momento se emociona y divierte, y solo por pequeños momentos comprende la automutilación que se está generando, luego penetra en la realidad monótona en la que vive y comienza el círculo otra vez. Las piernas quedan colgando en el escenario y Lis empieza con la misma canción del principio.

4. CADENAS: Cinco metros de cadena delgada de fierro se encuentran en el piso del tercer plano hacia el lado derecho del escenario. Se utilizaron para que Lis se encadenara a su propia silla de ruedas.

El personaje utilizó toda el área del escenario, pues como se traslada en una silla de ruedas existe énfasis en el movimiento. Las luces utilizadas fueron: luz cálida, luz fría, verde, rojo y azul. Los colores de las luces en su combinación produjeron tonos complejos que generaban nuevas atmosferas, como por ejemplo la mente de Lis. También se utilizaron luces de calle para generar sombras. El énfasis de las luces se

hizo en dos colores que permitían dividir la acción en tres fases de la siguiente manera:

FASE REAL 1= Luz cálida

FASE METAFORICA O DE SUEÑO= Luz azul

FASE REAL 2= Luz cálida

La luz azul es la que genera contraste u oposición a la visión de la realidad que causa la luz cálida amarilla. Con respecto a la visión macro de la escenografía no hay mayor cambio del inicio al final, pues por la misma intención de la dramaturgia circular, el escenario permanece siempre como empezó.

3.2.1.2. *Los signos de apariencia externa*

El vestuario de Lis comprende en la parte superior un polo de tiras pegado y en la parte inferior una malla pegada, ambas prendas de color carne, desgastadas y sucias, lo que genera una imagen de descuido, abandono o alguien que no se baña hace mucho tiempo. La malla tiene manchas rojas como la sangre seca por los golpes, y en la zona pélvica también, como la menstruación de Lis sin ningún tipo de cuidado. Agregado, lleva un tutu color fucsia, y unos zapatos de ballet de media punta, ambos también están desgastados y con huecos, evocan la imagen de una muñeca de trapo vieja y sucia. El color fucsia genera un contraste

con los colores opacos del polo y la malla, dando la imagen de que en un pasado quizá la ropa estuvo nueva, además a nivel simbólico el tutu interviene como una figuración del anhelo, directamente en el momento de LA PARTITURA DE MOVIMIENTO que se da en la FASE METAFÓRICA O DE SUEÑO, cuando Lis intenta bailar ballet a su forma con las extremidades dobladas. Por último, el personaje utiliza vendas con manchas rojas en las rodillas y codos, tanto para expresar los golpes recibidos con anterioridad como para la comodidad de la actriz al momento de ejecutar los movimientos, ya que me encuentro interactuando con los fierros de la silla de ruedas y las cadenas. Con respecto al maquillaje y peinado, Lis lleva una peluca de color naranja la cual se encuentra despeinada y enredada. En los parpados tiene dibujadas pestañas de muñeca muy marcadas, las mejillas y la boca están pintadas de color rojo, las mejillas se ven como si tuvieran rubor exagerado y la boca se encuentra pintada por fuera del contorno. Las uñas como toque final están pintadas de rojo y carcomidas. El maquillaje en la propuesta va de la mano con la imagen de muñeca de trapo desaliñada y decadente. El mundo que se ha construido a partir de Lis representa vivencias en meses, años, tiempo indefinido. La imagen de Lis con esos colores opacos en contraste con el fucsia y el naranja, generan una visión exagerada de la mujer y hasta la propia ridiculización de lo femenino. El maquillaje exagerado en el

rostro denota una pérdida de la realidad, generando su propia estética de belleza a partir de sus vivencias.

SILLA DE RUEDAS: Se utilizó una silla de ruedas oxidada, pero con las llantas nuevas, lo que permitía tener velocidad para trasladarse y así generar imágenes con movimientos. Como el personaje Lis tiene parálisis en las piernas la silla de ruedas se considera el elemento principal, pues funciona como la extensión de su cuerpo y extremidades. Por momentos cuando la silla se encuentra encadenada, se genera la imagen de cárcel-silla la cual Lis construye para sí misma. A su vez significa el apego a su discapacidad, la cárcel que no puede dejar. En otros momentos la silla se convierte en la amiga de Lis manipulándola de un lado a otro, también en juguete o en escondite.

Con respecto a la utilería personal de Lis, que ella guarda en el bolsillo trasero de la silla de ruedas se encuentran los siguientes objetos:

Bate de beisbol pequeño: Lis lo utiliza para asustar a Fando y decirle que le va a pegar, también para rascarse o masturbarse. De igual manera las utiliza para golpear las piernas- piñata. Por lo tanto, funciona por momentos como la extensión de sus brazos y manos.

Matraca pequeña: es de color verde fosforescente y la utiliza para acompañar sus canciones. Estos objetos coloridos generan un contraste a

los colores opacos del vestuario y la silla de ruedas. A la vez contrastan con las imágenes fuertes de la acción dándoles sutileza.

Gorro en forma de cono: Lis se lo pone al final de la obra cuando bajan del techo las piernas-piñata y comienza a golpearlas, la imagen es la de una fiesta infantil y de fondo la música es de comparsa circense.

Espejo y lápiz labial: un espejo retrovisor se encuentra pegado a la silla de ruedas, de esa forma Lis observa a Fando, a la vez le sirve para maquillarse cuando quiere conquistarlo o tener un momento de intimidad con él.

Lupa: se encuentra en el piso del fondo del escenario en la parte de en medio, Lis la utiliza en LA FASE METAFORICA O DE SUEÑO cuando en el video que está siendo proyectado aparece la palabra AFECTO. Ella está mirando hacia el público y a su cuerpo a través de la lupa. La acción simbólica es encontrar afecto en los demás y en ella misma.

3.2.2. Versión libre de Fando y Lis en La caminante Parálitica

A continuación, examinaremos el texto tal como quedó para el hecho representacional, considerando las tres fases y las nueve unidades de acción. En el caso de las fases, se le llamó a la primera y tercera parte: FASE REAL 1 Y FASE

REAL 2 respectivamente, porque son los momentos en que Lis interactúa con Fando y no se presenta una gran fragmentación con la progresión dramática. A la segunda parte se le llamó FASE METAFÓRICA O DE SUEÑO porque ésta muestra un rompimiento claro en la línea del personaje, en este caso deja de ser parálitica y ahora sí puede caminar lo que evoca un sueño lleno de metáforas. En el caso de las unidades de acción, me serví de ellas porque permiten un mejor análisis de los momentos afectivos y de violencia y aun más de *discapacidad emocional* por los que Lis transita.

FASE REAL 1

UNIDAD 1: HUMILLACIÓN DEL AFECTO

(Oscuro. Lis sentada en su silla de ruedas canta ¡Qué bonito es un entierro!)

Pero yo me moriré y nadie se acordará de mí... ¿Me quieres mucho? ... ¿Te vas a poner triste el día en que yo me muera?... Me lo dices solo porque lo has oído, eso es señal de que no te vas a poner triste. Siempre me engañas. ¿Vas a llorar? ... ¿Pero creerte qué?... *(Fando le dice que le crea que él va a llorar en su entierro)*
(Automáticamente) Te creo. *(Alegre)* Te creo. Te creo. Yo te creo todo. Te creo porque cuando hablas pareces un conejo y cuando te acuestas conmigo me dejas que me lleve toda la sabana y coges frío. Y sobre todo porque por las mañanas me

lavas en la fuente, y así no tengo que lavarme que me molesta mucho. (*Lis coloca a Fando en su columpio*)

- A esta unidad se le denominó humillación del afecto porque Lis se encuentra muy preocupada en lo que Fando siente por ella. A la vez le dice a Fando que le cree todo, aun así, piense lo contrario.
- **Signos auditivos:** *Que bonito es un entierro* canción de la película *Fando y Lis* (1968) de Jodorowsky. Ella la va cantando de forma desentonada en crescendo, hasta que se calla para reflexionar sobre su muerte.

UNIDAD 2: ELLA SE ENGAÑA

¿Quieres hacer muchas cosas por mí? ... ¿Cómo cuantas?... Hay Fando no digas esas cosas... entonces si quieres hacer muchas cosas por mí, lo que tienes que hacer es luchar por la vida. Es solo así cómo puedes hacer cosas por mí. Fando has un esfuerzo. Mira nos tenemos que poner de acuerdo, estoy casi segura de que eso nos va a ayudar. No importa para que nos ayude, el caso es que nos ayude. No, para mí no todo es sencillo, también me resulta difícil. No, yo nunca encuentro soluciones, lo que sucede es que me engaño diciendo que las he encontrado. Ya sé que eso no vale, pero como a mí nadie me pregunta nada, entonces da lo mismo; además suena muy bonito. No te preocupes, aquí o allá nadie pregunta nada. Todos están muy ocupados buscando la manera de engañarse a sí mismos. (**PROYECCION DE VIDEO 1**) Si es muy complicado...

- Aquí se ve a Lis intentando motivar a Fando en la forma en que ella se motiva a sí misma. La actitud de Fando es poco alentadora, pero sin embargo ella cree poder motivarlo y así llegar a Tar.
- **Los signos virtuales:** proyección de VIDEO 1, muestra a Lis encadenada a su silla de ruedas, queriendo liberarse sin lograrlo. En este video se ha querido mostrar explícitamente lo que le ha ocurrido a Lis en otros momentos de su vida, a la vez sirve como una puerta hacia su conciencia. El video ingresa como un paralelismo a la acción principal que es la del reclamo hacia Fando que viene a continuación.
- **Signos auditivos:** paralelo a la proyección del VIDEO se escucha una de las pistas de la película Fausto Art Zoyd - Faust - Gates of darkness II. Esta pista tiene sonidos minimalistas y mezcla sonidos graves de fondo, lo que genera confusión en una especie de recuerdo laberíntico.

UNIDAD 3: CONFRONTACIÓN A FANDO SU OPRESOR, TOMA CONCIENCIA DEL MALTRATO QUE RECIBE

Pero no me sirve de nada ser lista, siempre me haces sufrir. Sí, acuérdate de cómo me pegas en cuanto puedes... siempre me dices que no lo volverás a hacer, pero luego me atormentas diciéndome: Te voy a atar con una cadena para que no te puedas mover jajaja... Me haces sufrir.... *(Pausa)*.

- Como el VIDEO 1 está proyectándose en ese instante y ha abierto una ventana de conciencia a Lis, permite ver lo que ella está recordando. Éste en conjugación con el discurso del personaje que reclama, hacen ver que Lis en ese momento confronta a Fando.

UNIDAD 4: FALSA ILSUIÓN

(Fando le pregunta a Lis si quiere ir a ver un río) ¿Ir a ver un río? ...bueno si me gustaría ir...sí, quiero ir. (Conmovida) ¡Qué bueno eres! Pero antes de que me cuentes cuentos bonitos como el del hombre que llevaba a una mujer paralítica camino de Tar en un carrito, primero paséame. Uno, tres, diez y quince, diez y catorce, diez y veintiséis... ¡Oh qué piedras tan bonitas! Que duras, de redondas, piedras de preciosas...si lo veo, un espantapájaros... también lo veo, una escalera, y los peces y las nubes...ah cuento me gustan el campo y la carretera ¿las flores? no las veo, pero no hay flores Fando... Te digo que no hay flores. (Amenazándolo con su pequeño bate de béisbol) ¡Te digo que no hay flores Fando! (SONIDO DE SIERRA) (Lis se asusta y trata de esconderse, Fando, por el contrario, se vuelve más autoritario y violento) Si, Fando, perdóname. Cuanto siento ser una estúpida paralítica. (Dulcemente, temiendo disgustar a Fando, piensa en que decir) ¡Qué bonito está el campo! ¡Qué hermoso está el campo y sus arbolitos! (Dulcemente)...el campo y sus arbolitos... Fando! (Fando golpea a Lis con una correa y ella se cae de la silla de ruedas)

- Aquí si bien es cierto no vemos al personaje Fando en escena golpeando a Lis, son las acotaciones las que permiten la continuación de la acción dramática tanto para la historia como para la actriz. Por otra parte, la ventana de conciencia de Lis que se acaba de abrir ha dejado a Fando como culpable, sin embargo, Lis lo olvida rápidamente cuando él propone algo atractivo para ella. También podemos observar la dominación de Fando incluso hasta del pensamiento de Lis, pues la obliga a mirar lo que él mira, a lo que finalmente Lis accede dándole la razón, lo que eleva más la posición de dominación de Fando.

UNIDAD 5: MIEDO AL ABANDONO

(Como temiendo disgustar a Fando) ¿Por qué me haces tanto daño?... no, no me estoy quejando. Muchas gracias, Fando. *(Pausa)* Pero yo solo quería que me llevaras recorrer el campo y me enseñes las flores tan bonitas... *(Fando tiene intenciones de irse)* Perdóname... no Fando no me digas eso, no me digas que te vas a ir...no. Fando no me abandones, solo te tengo a ti...no, no estoy llorando... por favor... ya la última...me voy a portar bien... es que no quiero dormir sola...me da miedo dormir sola... me da miedo la oscuridad... Fando... Fandooooooooo... *(Los ojos del muñeco bebe se apagan)* Yo no lloro... yo no estoy llorando...

- Esta unidad es importante pues marca la transición de la FASE REAL 1 con LA FASE METAFÓRICA O DE SUEÑO.
- Aquí aparte de verse a Lis humillándose con tal de no disgustar a Fando, pues le agradece lo que él hace con ella, se ve el momento exacto en que Lis demuestra apego afectivo hacia Fando. En este momento no se trata si el la golpea y eso le hace daño, tampoco si él está molesto, aquí solo se trata de no estar sola y perpetuar su compañía.

FASE METAFÓRICA O DE SUEÑO

(PROYECCION DE VIDEO 2- COREOGRAFIA CON ALAS, AL FINAL DEL SUEÑO LIS ENCADENA SU SILLA DE RUEDAS)

- La fase metafórica sucede como una transición entre la unidad 5 y 6 cuando Fando se va y sus ojos se apagan, en seguida la luz cálida de la realidad cambia a azul.
- **Los signos virtuales:**
Proyección de VIDEO 2: Comienza con sonidos de aleteos de pájaro para pasar a la canción *Sueño de amor* de Franz Liszt, en paralelo se proyectan palabras como AFECTO Y SALIDA en el diseño de señalizaciones de tránsito. Luego se ve a Lis jugando con su silla de ruedas empujándola en círculos repetitivos. Finalmente suena la alarma y aparece la palabra

AUTOBOICOT seguida por NO SALIDA. Lis va hacia su silla de ruedas y la encadena, luego se mete en ella.

- Paralelo al VIDEO 2, se da LA PARTITURA DE MOVIMIENTO desde el momento en que se escucha los aleteos de pájaros. Lis en el piso después de haber caído de su silla por los correazos, se intenta levantar con mucha tensión visible en el cuerpo. Empieza por los pies hasta la cabeza. Luego de que ha logrado sentarse en el piso se arrastra de todas las formas, haciendo movimientos en líneas rectas y ondas por el piso, con una velocidad que va en crescendo. Estos movimientos denotan imágenes abstractas de Lis en el espacio. Después va hacia dónde están sus alas, se para con dificultad haciendo una posición de ballet desdibujada, luego coge sus alas y se las pone, intenta hacer otros pasos de ballet y pretende volar, aletea y aletea, también corre, hasta que no puede más y cae al piso. Finalmente se quita las alas y las pone en su sitio para jugar ahora con su silla de ruedas, dando vueltas en círculo por todo el escenario. Paralelamente en el video se ve a Lis haciendo lo mismo, jugando con su silla de ruedas en círculo, lo que genera una vez más la dualidad de posibles realidades al mismo tiempo. Puede ser que Lis este recordando o que eso este sucediendo en la realidad y que solo era cuestión de decidirse a hacerlo.

- **Signos auditivos:** después de los aleteos de pájaro en el VIDEO 2, se escucha la canción *Sueño de amor* de Franz Liszt la que evoca un ambiente de nostalgia, lo que tiene como significancia el viaje que Lis hace hacia ella misma, hacia su interior, las notas musicales que se escuchan a través del piano llevan hacia un ambiente de ensueño. Luego se escucha la canción *Ekkoleg* de la compositora Grethe Agatz, que pertenece también la película *Viva la muerte* de Fernando Arrabal. Esta canción conforma un disco de música para niños cantada por niños, lo que produce un ambiente infantil de juego, una vez más en contradicción con lo que acaba de ocurrir que es la lucha de Lis por levantarse y caminar. Finalmente, en el VIDEO 2 suena una alarma de incendio que rompe totalmente con el momento metafórico o infantil lo que hace reingresar a Lis en la sórdida realidad.

FASE REAL 2

UNIDAD 6: PRIMERA ESPERANZA ENGAÑOSA, VUELVE AL CÍRCULO VICIOSO

(*Se prenden los ojos del muñeco bebe, Fando regresa y le pide perdón*) Fando regresaste... ¡Qué bueno eres Fando! Yo sé que no querías hacerme renegar. Sí, quiero que nos pongamos en camino hacia Tar. Vamos a intentarlo otra vez. Si,

confío en ti. Siempre eres muy bueno conmigo. Recuerdo que cuando estaba en el hospital me enviabas cartas muy grandes, y como no tenías nada que contarme, las rellenabas de papeles higiénicos para que la carta abultara mucho. Solo para que yo pudiera presumir de recibir cartas muy grandes. Quería decirte que eso a mí me ponía muy contenta. Si Fando, sé que tengo que confiar en ti. Entonces, vamos a darnos prisa para llegar a Tar. Ya sé que no llegaremos nunca, pero lo intentaremos. (*Transición de tiempo: sonido de viento y proyección de VIDEO 3*)

- En esta unidad se ve como Lis olvida rápidamente lo que ha ocurrido ante la presencia de Fando y el perdón que él le pide. Por lo tanto, se comprueba que la necesidad de Lis por él es más fuerte que los estados de violencia por los que acaba de transitar, reemplazando incluso sus reclamos como vimos en la UNIDAD 1 por excusas que lo salvan y lo hacen ver como si él no hubiera tenido la intención de comportarse de esa manera.
- **Los signos auditivos:** Se escucha un fuerte viento cuando deciden seguir buscando Tar, es una transición de tiempo que se estima dura todo un día, es el momento en el que Fando deja a Lis desnuda toda la noche en la carretera.
- **Los signos virtuales:** en el VIDEO 3 se proyecta cuando sucede la transición de tiempo, se muestra a Lis comiéndose sus cadenas tratando de masticarlas, luego se le ve sonriente en su silla de ruedas

como yendo hacia algún lugar y las manos de un hombre que la lleva. Este video expresa la metáfora de la cárcel-cuerpo, permite ver la inconciencia ante la realidad, y la zona de confort que implica su relación con Fando, pues molestarse con él implica no recibir su ayuda física ni su afecto.

UNIDAD 7: LIS AHORA ESTÁ MÁS CONFUNDIDA, LA DISCAPACIDAD AUMENTA, SE VICTIMIZA POR MOMENTOS Y EN OTROS ENCARA A FANDO, ¿TOMA CONCIENCIA POR SEGUNDA VEZ?

Fando... Fando... Estoy mal. No sé qué enfermedad tengo, pero sé que me encuentro muy mal. No sé si me iré a morir. Tengo una cosa aquí metida en las tripas. Has ido muy de prisa...y otra vez volvemos a estar en el mismo lugar, no hemos avanzado nada. No es que sea pesimista, es que has corrido demasiado y esa rapidez no me ha sentado bien, ya te lo dije. Siempre me pides que te perdone, pero nunca me haces caso. Además, siempre me dices que me vas a esposar las manos, como si no tuvieras bastante con la cadena. Acuérdate de cómo, a veces, cuando no estaba parálitica, me atabas a la cama y me pegabas con la correa. Pero si yo bien te lo decía. ¡Cuántas veces te repetí que casi no podía resistir el daño que me hacías! Y luego te has empeñado en ponerme la cadena que me impide separarme de la silla; apenas puedo moverme. Si te avise, de todo te aviso, pero

nunca me escuchas. ¿Crees que se arregla todo con un beso volado? No son bromas Fando. *(Recuerda)* Ayer te empeñaste en dejarme desnuda toda la noche sobre la carretera, y sin duda estoy mal por eso. *(Proyección de Gift: Lis desnuda)*

- En ese momento se proyecta el Gift que muestra a Lis desnuda con su gorro de fiesta que también utiliza al final de la obra, también está comiendo un chupete rojo. Aquí se ve explícitamente la violencia sexual que Fando comete contra Lis. Ella en las imágenes trasmite un sentimiento de inocencia y miedo. El chupete representa sensualidad y a la vez puede tomarse como una representación del miembro fálico. El gorro de fiesta funciona una vez como contradicción cromática hacia el mundo sórdido sin color, también hace alusión a la infantilía e inocencia de Lis.

Y me dijiste que lo hacías para que los hombres que pasaban vieran lo guapa que soy.... pero hacía mucho frío y yo estaba tiritando, y me sentía muy sola. Ellos ponían cara de alegría cuando me miraban, y me acariciaron cuando tú se los pediste. *(Lis se masturba con su pequeño bate de béisbol, Fando pide perdón a Lis)* Eso dices siempre, que no lo volverás a hacer, y soy yo siempre la que sufre. Estoy muy mal, ahora ya no hay remedio. *(Pausa)*

- En primera instancia vemos a Lis desmejorada, Fando la ha dejado desnuda para exhibirla, por lo que su salud aparte de su invalidez es

delicada. Lis en este momento muestra fastidio por no haber llegado a Tar, se siente cansada y además toma conciencia de que solo dan vueltas en círculo, lo que funciona como una símil de la relación amorosa que ellos viven. Luego Lis tiene un recuerdo sobre como Fando la trataba en el pasado le reclama diciéndole que la situación no va a mejorar así el la bese y le pida perdón. Es también en este momento en donde se hace explícita la violencia sexual mediante la proyección del Gift seguido de la acción de masturbación.

UNIDAD 8: LIS INTENTA CONFRONTAR A FANDO, PERO TIENE MIEDO DE ESTAR SOLA Y CALLA, VUELVE AL MISMO CIRCULO

(Fando le pregunta a Lis qué quiere que haga) Lo que quiero es que me trates siempre bien. Pero haz un esfuerzo. *(Pausa, Lis se fija en un bulto que hay en el pantalón de Fando)*. ¿Qué es lo que tienes allí?... *(Atrás en la pared se ve la sombra de la cabeza de Fando (el muñeco bebe), la cual se va agrandando en cada pregunta)* ¿Dime que es esa cosa?... *(Avanza hacia él autoritaria, deja de ser la pasiva)* Enséñame eso que escondes. ¡Te digo que me lo enseñes! *(Fando saca muy avergonzado de su bolsillo unas esposas de hierro)* ¿Lo ves? ... Las esposas. Estas esperando un momento chiquitito en que me distraiga y zaz ponérmelas. *(Fando le dice que no se las piensa poner)* Si no me las vas a poner entonces bótalas. ¡Bótalas! *(Fando no las bota)*. ¿Ya ves cómo me tratas? *(Lis*

*agotada se queda dormida, en su imaginación cree que abraza apasionadamente a Fando). No me dejes Fando, solo te tengo a ti. No me trates tan mal... Si abrázame, a mí me gusta que me beses y que abracés. Estoy muy mal Fando... (Suena el bolero *Te esperare* de Celia Cruz, Lis se maquilla sensualmente y se dirige hacia Fando, lo saca de su columpio y baila apasionadamente con él, luego la música termina y cae en cuenta de la realidad)*

- Después de que Lis ha intentado confrontar a Fando, ella descubre que él tiene unas esposas con las cuales obviamente va a apresarla. En ese momento varia un poco su rol, pues se le ve autoritaria exigiéndole y ordenándole a Fando que le enseñe lo que tiene en la mano y que bote las esposas, pero ante la negativa de este, cambia una vez más al rol de victima haciéndole ver lo que él significa en la vida de ella, porque quizá piensa que esto puede ablandar a Fando.
- **Signos auditivos:** En el momento de la seducción de Lis hacia Fando se escuchaba el bolero *Esperaré* de Celia Cruz. Esta canción habla de una amante incondicional que esperara a que su pareja la ame como ella lo ama a él. Aquí también se puede ver la atracción sexual entre los dos seres aun en el tipo de la relación que tienen o por lo menos la atracción que siente Lis hacia Fando.

UNIDAD 9: SEGUNDA ESPERANZA ENGAÑOSA Y FINAL

*(Fando le dice a Lis sobre seguir su camino hacia Tar) Si hay que ponernos en camino hacia Tar otra vez, y ya veraz que la pasaremos muy bien y seremos muy felices, cuando me regales todos los animales y yo pueda jugar con ellos: como las cucarachas, los escarabajos, las mariposas, las malaguas, las hormiguitas, los sapos.... Y tocaras el tambor todos los días. Y cuando llegemos a Tar sí que seremos felices. Y seguro vas a componer canciones muy hermosas como esa la de la pluma, o si no otras mejores, otras en las que no solo se hable de plumas, sino canciones que hablen de... también de... (Piensa)...de plumas de pájaros y de pájaros de plumas y también de...plumas de águilas y también de.....y también de... ¡Y también de mercados de plumas! (Bajan del techo un par de piernas – piñata rellenas de hojas secas y caramelos, en paralelo suena el audio con la canción *Que bonito es un entierro* de la película *Fando y Lis* de Jodorowsky. Lis comienza a jugar con ellas como si fueran una piñata. Luego se detiene y observa al público. Finalmente regresa al mismo punto en donde empezó la obra y canta la misma canción).*

- En esta última unidad se le ve a Lis una vez más ilusionada por encontrar a Tar, la diferencia es que esta vez lo hace como si fuera una rutina y no para de hablar. Puede tomarse como un monólogo aprendido y además mostrar los momentos en que ya no actúa por convicción sino por inercia. En la parte final cuando Lis juega con la piñata en forma de piernas se

genera la metáfora del juego con su propia libertad y a la vez destruyéndola.

- **Signos auditivos:** se escucha la canción *Que bonito es un entierro* de la película *Fando y Lis* de Jodorowsky. Esta pista comienza con un dialogo entre Fando y Lis sobre la muerte de ella, seguido por la canción en una versión más romántica para luego despegar con una melodía de comparsa circense. La melodía final jocosa apoya a la imagen de las piernas -piñata y a la vez contrasta con la destrucción, tomándose como algo divertido y triste. Esta imagen final produce varias sensaciones en el público, algunos manifiestan que es una imagen graciosa y comienzan a reírse y otros sienten lastima por Lis.

FIN

3.2.3. Los signos cinésicos

3.2.3.1. Definición de los papeles

FANDO, CABEZA DE MUÑECO BEBE - PERSONAJE: Fando se encuentra representado por la cabeza de un muñeco bebe, esta cabeza tiene un hueco en lado lateral, este hueco está relleno de papel periódico y bolsas de plástico negras, significa el vacío de su pensamiento. También lleva una corbata michi ploma y los ojos están hechos de dos pequeños

focos de luz verde. Debajo de su cabeza posee un mazo de madera para poder manipularlo. En el espacio escénico se le ve en su columpio de madera o con Lis mientras ella lo manipula. El columpio se encuentra a una altura superior de Lis, generando la única imagen de superioridad ante Lis en esta propuesta. Ahora bien, ¿por qué Fando se personificó en la cabeza de un muñeco? Porque darle una nueva imagen en la que no pudiera caminar ni hablar, permitía inhabilitar y reubicar su poder en la historia. Fando no deja de estar presente, solo que el énfasis se encuentra en Lis, para hacer evidente su universo personal. El hecho de que la cabeza sea la de un bebe, produce una mirada infantil del personaje y su falta de responsabilidad en sus actos, a la vez la supremacía que ahora Lis puede ejercer sobre él diciéndole en donde debe quedarse quieto.

3.2.3.2. *Determinación de las relaciones*

En la obra Lis no interactúa con personajes que estén interpretados por actores, interactúa con el personaje Fando sí, pero en este caso Fando se encuentra personificado por la cabeza de un muñeco bebe. Por ello la relación de Lis con esta imagen de Fando sin piernas, es directa. A la vez el hecho de que Fando no sea una persona en sí, crea la convención de que Lis está hablando con ella misma y que su mundo se encuentra vacío. Con respecto al comportamiento de Lis hacia Fando el muñeco, se puede decir

que es amable y cariñosa, pero como su comportamiento es contradictorio por momentos, en algunos gestos que ejecuta muestra intenciones de querer golpearlo. Estas contradicciones evidencian que Lis no es pasiva todo el tiempo en el aspecto de la violencia. Así mismo, con respecto a la relación de Lis con los objetos, tiene una relación íntima con la silla de ruedas, porque funciona como la extensión o reemplazo de sus piernas que no puede mover. Los elementos como las alas de hojas secas y los objetos que se encuentran en el bolsillo de su silla de ruedas, son elementos que apoyan acciones más grandes, por lo tanto, a nivel sónico y simbólico son los que discursan la *discapacidad emocional* mediante la imagen metafórica que componen junto con la corporalidad de Lis.

3.2.3.3. *Interacción simbólica*

Los gestos hechos por el personaje en las nueve unidades de acción transcurren por diferentes extremos emocionales. En un principio se ve a Lis cantando *Que bonito es un entierro* de manera muy entusiasta, para luego percatarse de lo que está diciendo pasar a preocuparse y deprimirse por su muerte. En esta parte los gestos van de acuerdo con la intencionalidad discursiva del personaje. Luego en otro momento se ve a Lis tensionar e inmovilizar los músculos de su cuerpo cuando recuerda los golpes de Fando. Entonces siempre se asocia la tensión muscular de su

corporalidad con el recuerdo de cosas negativas. En el primer video que aparece detrás de Lis, se le ve a ella queriendo zafarse de las cadenas, automáticamente los músculos se tensionan y deja de moverse mientras se proyecta el video. Por lo tanto, el hecho de que aparezca el video y Lis deje de moverse al mismo tiempo permite notar la fragmentación de su pensamiento por un episodio de recuerdo. Más adelante cuando Lis emprende el vuelo hacia la FASE METAFÓRICA O DE SUEÑO, expresa gestos de lucha también tensionando el cuerpo, pero el movimiento hace énfasis en la torsión y salpiqueo de Los esfuerzos de Laban. En este momento aparece el segundo video que complementa la acción en escena y a la vez la contradice, evidenciando la complejidad del pensamiento de Lis. Finalmente, como se dijo en el Capítulo II, los signos en su percepción mínima o los signos más literales conjugados con los gestos del personaje y los medios introducidos en la representación, trabajan en conjunto hacia la visibilidad de la discapacidad.

Capítulo IV: Metodología de investigación

4.1. Proceso creador del actor que conduce desde el texto dramático al espectáculo

4.1.1. Conociendo a Fernando Arrabal

El primer acercamiento que tuve al teatro de Arrabal fue en el año 2013. El director Junior Benavente del Grupo de Teatro Independiente Pobres y Ricos, convocó a 5 actores (3 alumnos, un actor egresado y un profesor) para realizar una obra experimental, que en lo posterior sería la obra con la cual sustentaría su Tesis y su curso de Dirección. Digo experimental por las premisas y el proceso de trabajo, que fue a partir de cuatro obras: *Fando y Lis* (Arrabal), *El Rey Lear* (Shakespeare), *Dos perdidos en una noche sucia* (Plinio Marco), y *Fin de Partida* (Beckett). Experimentamos en constantes laboratorios, partiendo de situaciones dramáticas de las obras elegidas. A mí me concernió trabajar en base a 3 niveles: la enfermedad como sensación (parálisis en las piernas), el personaje Lis, y mi mundo interno como persona. Lo último lo trabajé escogiendo 3 virtudes y defectos de mi persona y a la par debía encontrar lo mismo en el personaje Lis. La idea era jugar con los niveles de la performatividad entre realidad y ficción, hurgando en mí como actriz para encontrar una verdad actoral y la verdad del personaje Lis. En base a estas premisas, exploré con dos elementos: primero trabajé con los esfuerzos de Laban sobre la enfermedad, explorando tensión, torsión y flote. A la par trabajé con vendas, con las que no solo vendaba mi

cuerpo sino las usaba para hacer movimientos, imágenes estáticas e imágenes en movimiento. Como fruto de esta exploración salieron metáforas que generaban la sensación de enfermedad, desde el movimiento y la pausa. Luego de varios meses de Laboratorio, el nombre del personaje terminó siendo Lisna, que significaba la unión de Lis y Natalia. El personaje Lisna también tenía parálisis en las piernas, se trasladaba arrastrándose por el piso y era violentada por su novio. Con respecto al vestuario se esbozó a una muñeca desaliñada, llevando un tutu fucsia y vendas en diferentes partes del cuerpo. También apareció el uso de la peluca naranja despeinada y el maquillaje de muñeca desdibujado. Las características de su personalidad eran de alguien débil e ingenua que se deja violentar por otra, también tenía problemas con las matemáticas y se confundía los números. El texto dramático se fusionó con lo dicho por Lis y un poema mío que se titula “Algunas aves raras”. Con respecto a la acción dramática de la obra, Lisna y todos los personajes querían llegar a un lugar llamado Azul, que en el caso de cada personaje significaba algo diferente. Lisna aparecía en el primer y tercer cuadro. En el primero se encontraba con su novio intentando llegar a Azul, alternándose con escenas de violencia física, verbal y sexual, al final Lis quedaba tirada en el suelo en estado de shock. En el segundo cuadro aparecían los otros cuatro personajes, entre ellos su novio quien asesinaba a otro, lo que significaba que ese personaje, el que acababa de morir había entrado azul. En el tercer cuadro aparecía Lisna junto a Blim Blim quien era el guía de todos, el cual representaba a

Dios y el Diablo a la vez, o el bien y el mal. Éste retaba a Lisna sobre sus miedos y le decía que si ella quería podía levantarse y dejar de arrastrarse. Juntos desarrollaban una partitura de movimiento en donde Lisna evidenciaba un desequilibrio tanto en las cosas que decía como en su cuerpo, pues nunca podía estar de pie más de unos segundos. Finalmente, luego de una lucha emocional y física, Lisna podía levantarse y mantenerse en pie, caminaba por una línea que evocaba una cuerda floja, y en el fondo se veía una puerta con una gran luz azul. Lisna llegaba a esa puerta y salía, era la única que finalmente se liberaba de ese mundo sin tiempo y sin nombre, llegaba a azul. La obra se llamó *Perdidos en Deconstrucción*. En esta experiencia tanto actoral como de creación colectiva, se trabajó la deconstrucción, ya sea desde la composición de los personajes como la estructura dramática, pues se hurgo en las obras mencionadas para coger su esencia o ciertas particularidades que unidas hicieron una nueva dramaturgia. Se movieron los ejes de cada obra y las periferias tomaron otra forma. A su vez se articularon cuestionamientos sobre la representatividad, pues la obra se realizó en un espacio no convencional “El galpón espacio”, también se exploró con el público, pues parte de la escenografía estaba dentro de ellos, había un caño de agua y una de las acciones se realizaba allí, con el agua de ese caño, la cual le caía a las personas del público y también parte de las galletas que comían los personajes. La idea era apropiarse de la arquitectura del espacio y darle una resignificación según el sentido de la escena, y por momentos confundir el sentido

de realidad y ficción. Parte del público estaba sentado y otra parado, algunos seguían la acción moviéndose de un lado a otro, aquí la intención era llevarlos hacia la sensación de diferentes texturas. El teatro posdramático estaba inmerso desde la fragmentación de las escenas, el laboratorio, las partituras físicas y simbólicas del actor, etc.

Es a partir de esta experiencia creativa, en donde nace el aprecio por la obra *Fando y Lis* y el interés de seguir hurgando en su universo. Ya desde esta fecha las ideas de la fragmentación de la escena comenzaron a tener mayor protagonismo en mi trabajo.

4.1.2. Laboratorio y la identidad

En el año 2015 en el curso de Laboratorio I no trabajé *Fando y Lis*, pero sí la Deconstrucción. La tarea ahora trataba de la identidad de uno mismo “¿Quién soy?”, en el cual explore en un espacio abierto (parque) con un árbol. Allí se articulaban lenguajes de la danza, imágenes y metáforas. Utilice un tacho de basura del mismo parque y un balde con caño, lleno de pintura roja. Luego el trabajo mutó a un espacio cerrado en donde se proyectaba el árbol en el fondo del salón, la mujer quien era yo, estaba vestida de bolsas de basura, luego aparecían un hombre y una mujer, ambos tenían stickers en el cuerpo, uno que decía mamá y otro que decía papá, el padre se iba y dejaba a la mujer barriendo con una escoba, luego la madre también salía. La mujer sola encontraba un basurero y en

él varios manuales de usuario, entregaba algunos al público y se quedaba con uno, el cual comenzaba a reescribir en una pizarra:

Instrucciones para ser persona:

1. *Tener un cuerpo.*
2. *Perder la virginidad a una edad muy alta.*
3. *Tener un manual de usuario.*
4. *Hacer avioncitos de papel con el manual.*
5. *Tirarlos y divertirse.*

Finalmente, la mujer buscaba su corazón en el basurero, sacando dos piedras diciendo que se sentía con una dualidad de personalidades y que por ello tenía dos corazones, luego cogía una bolsa de arena y hacía un gran círculo alrededor de ella, pues tenía que crear un universo que se acomodara al que necesitaba. Lo curioso e interesante de este trabajo era el afán por el cuerpo y sus cuestionamientos de existencia, quizá inconscientemente, pues la teoría de Le Breton y otros a un no llegaba a mis manos, pero sí como intención artística pues sabía que quería hablar de ello. Otro detonante que apareció y se conservó hasta el presente estudio, fue el afán por la verdad en el movimiento o danza, ya que siempre quise buscar la sinceridad en la interpretación de cada movimiento y no ejecutar formas con bellos recorridos. También seguí con la exploración de

metáforas utilizando elementos diversos, esbozando una deconstrucción del concepto del cuerpo y de la identidad.

Para finalizar el curso, se trabajó en base a las obras elegidas para nuestras investigaciones, pero articuladas con la obra *Render* de Lucia Lora, que consta de varios cuadros, yo elegí el último, el de la mujer que era llevada en una urna de cristal. La consigna fue articular el personaje a investigar (Lis) con el cuadro elegido en *Render* y contextualizarlo a la Lima actual, la que mis compañeros y yo conocíamos desde nuestros puntos de vista. También seguí explorando la sinceridad en el movimiento y la deconstrucción del personaje Lis, lo que en ese momento definía como la unión de mis verdades con las de Lis para dar fruto a un nuevo personaje. El personaje se encontraba sentado en una esquina, cogía un frasco de mermelada de fresa y se la comía, también se ponía mermelada en las rodillas las cuales estaban vendadas, dando la imagen de una sangre dulce. Luego se arrastraba por el piso y hacía una coreografía con la canción “Cholo soy”, en ese proceso se levantaba y caminaba. Más tarde en otros laboratorios, aparecieron el maquillaje de muñeca, en base a lo trabajado con Lisna en el 2013, evocando a una mujer que es manejada por la construcción social. A la par surgió el uso de polleras, evocando a la mujer andina que llega a la ciudad, jugando con la percepción racista, y me interesaba hablar acerca de las diferentes discriminaciones que hay en la capital. Posteriormente la consigna cambio a unificar todos los trabajos, ya sea por la similitud de los temas de cada trabajo, y

también hacia un todo representacional. Esto significó el aumento de escenas y acciones, así como la omisión de otras. Esta versión de Lis se convirtió en la patrona general de la Lima (ciudad) que concebimos como grupo, llamándose: Santa Natalia patrona de la Lima Rota, articulando la invalidez de Lis con una Lima gris, super poblada y en contante caos. Esto propició a que se le haga un altar, el cual se construyó con sillas amontonadas en una esquina, el altar se quiso hacer con cajas de cerveza, aduciendo a las fiestas patronales que realizan las personas migrantes a la capital, pero por falta de producción solo se realizó con las sillas. Al costado del altar había un cartel con el nombre de la patrona, y se le colocó un gran velo que evocaba a una virgen. Esta vez la acción comenzó con un grupo que trabajaba con muñecos destruyéndolos, uno de los integrantes entregaba a Santa Natalia uno de los muñecos, ella antes de eso había estado echándose la mermelada y cuando recibía al niño le daba de comer mermelada y le colocaba también mermelada en sus rodillas y en su cuerpo como lo hacía con ella misma, evocando una imagen del maltrato cuando era niña. Luego era cargada por el personaje que le entregó el muñeco y llevada al exterior (parque) donde se realizaban otras acciones. Afuera se sentaba en una caja de cervezas junto con su cartel en el pecho. En un determinado momento se arrastraba al centro del público y las vendas que tenía en el cuerpo se las entregaba a 5 personas, incitándolos a jalar, generando una imagen de mujer en polleras tupacamarizada, lo que significaba que los mismos peruanos o limeños hemos

hecho que la Lima en la que vivimos se encuentre en desorden, haya violencia y que todos somos responsables. En ese momento llegaba un compañero y se tomaba selfies con Santa Natalia, después le tiraba latigazos al piso como si se los tirara a Santa Natalia y así ésta intentaba levantarse hasta que lo hacía y volvía con la coreografía inicial. Finalmente, caía al piso muerta, y los otros personajes la levantaban, cantando y bailando como en una procesión de una fiesta patronal.

A partir de estas exploraciones sobre Lis y el trabajo de metáforas surge al afianzamiento de las particularidades de representación a usar en el futuro de la investigación.

4.1.3. Deconstruyendo a Arrabal

A mediados del 2015 en el curso de Laboratorio II, se comenzó a trabajar específicamente las obras a investigar. En la primera fase de laboratorio, escogí diálogos cortos entre Lis y Fando. Sabía que no quería hacer los textos tal y como estaban en la obra, sabía que quería usarlos como detonantes y en principio de cada cuadro o momento explorando nuevas escenas. Le pedí a dos compañeros, Kenneth Isla y Daniel Zarate, que me ayudaran grabando un audio con sus voces como si fueran la voz de Fando, tales audios los utilicé en varias sesiones de laboratorio, el objetivo era responder a esa voz como si Fando estuviera en la cabeza de Lis. Apareció también la proyección de imágenes con el objetivo de evidenciar lo que sucedía en el cerebro de Lis, se veía una secuencia en la parte de

atrás del espacio que mostraba una pared de cubos azules, la palabra AUTOBOICOT, falta de afecto, etc. En paralelo se utilizaron nuevos elementos como muñecas barbies con un cochecito rosado, elaboré también elementos plásticos como unas alas hechas de hojas secas en forma de corazón, un pequeño pájaro hecho con papel cometa y un cono de papel higiénico, este evocaba un pájaro azul y se guardaba en su pecho como si fuera su corazón. El vestuario regreso al tutu, a la peluca de Lisna, pero ahora Lis estaba vestida de azul. Hasta allí todos los elementos en su significancia explícita o metafórica, contribuían a lo que comencé a llamarle Autoboicot, que hasta entonces era la característica principal psicológica que encontré en el personaje, y que sirvió para el futuro énfasis de la discapacidad en la composición del personaje. La acción se desarrollaba desde la aparición de Lis en un mundo completamente azul, luego pasaba a jugar con sus muñecas que, si podían caminar, allí escuchaba la voz de Fando y desde ya entraba a un estado de sueño en donde si podía caminar. Después tenía una pequeña lucha por levantarse, seguido sacaba su corazón pájaro del pecho y lo hacía volar con el aire que salía del ventilador que estaba en la pared. A continuación, encontraba sus alas en una esquina con las que jugaba, al instante sonaba una alarma y se proyectaba detrás de ella la palabra AUTOBOICOT, esto hacía que Lis arrancara de las alas algunas hojas secas, para luego volverlas a pegar, generando el efecto de que esas hojas eran plumas y que ella misma se las arrancaba. Posteriormente corría hacia la pared en donde todavía

estaba proyectada la palabra AUTOBOICOT para golpearse contra ella, finalmente caía en una esquina en donde había una regadera de metal pequeña, ella se iba levantando y se iba regando agua en la cara hasta que el agua le mojara completamente. Es necesario aclarar que aquí el trabajo era totalmente fragmentario, además el público se encontraba alrededor casi en el mismo espacio de la acción. En esta etapa no existía necesariamente una concatenación de escenas o acciones, simplemente se accionaba la unión de cuadros que tocaban temas parecidos como el autoboicot, utilizando diferentes recursos metáforas, etc. Era singular como en esta etapa aparecían recursos que no tenían sustentos teóricos necesariamente, solo llegaban de manera intuitiva del artista. Hasta ahí, se reafirma la idea que se tenía acerca de la representación, pues el texto explícito casi no se utilizó, lo que se usó fueron las situaciones de la obra en las que se encontraba el personaje y sus devenires exploratorios.

En la segunda fase del laboratorio la profesora nos hizo explorar en parejas. Yo trabajé con mi compañero Daniel Zarate, que investigaba el Teatro Testimonial partiendo de la *Padre Nuestro* de Mariana de Althaus hacia su propio testimonio personal. La consigna era la misma que en Laboratorio I, articular las obras y las variables de ambos, generando un dialogo en los lenguajes, estética y discurso. A partir de ello hicimos un esquema de la dramaturgia de nuestro trabajo, el cual tenía momentos marcados de realidad-realidad, realidad-ficción y volvíamos a la realidad-realidad. A la par elegimos elementos para la escena,

como harina, un balde con agua y jabón, y un plato de fresas. Ambos hicimos un intercambio de variables, en donde el ingresó a la ficcionalidad del mundo de Lis tomando por momentos el papel de Fando, y yo ingresé al mundo de lo Testimonial hablando de ciertas etapas de mi vida como la niñez y de ciertas manías. La acción transcurría en tres cuadros. En el primero se escuchaba y bailábamos la canción “*Mujer alta y fría vestida de negro*” de The Hollies como introducción porque evocaba mi niñez, seguido aparecíamos los dos uno al costado del otro, aquí nos encontrábamos como actores mas no como personajes. Yo me lavaba las manos en un balde y trataba de generar movimientos que evocaran una sensación de limpieza enfermiza, quería explorar hacia donde me llevara esa ansiedad en el movimiento, y Daniel construía un muñeco con la harina y el agua, hablando un poco de su vida y detrás proyectaban diapositivas con fotos de el cuando era niño. En el siguiente cuadro unimos una escena de el con la mía, se trataba de un hombre que maltrataba a su mujer, este hombre le pedía la comida a su esposa y ésta le llevaba la comida arrastrándose por el piso, ella tenía puesta las alas de Lis mientras hacía la acción de llevarle la comida, la cual terminaba en violencia del el hacia ella. En el cuadro final, yo como actriz daba un pequeño testimonio de mi niñez apoyado de diapositivas con fotos de mi niñez, mientras Daniel hacía algunos sonidos que escenificaban este relato. Para cerrar yo comía de manera enfermiza unas fresas que estaban escondidas y Daniel decía un monólogo como actor.

Este trabajo, permitió en mí una perspectiva amplia acerca de la ficcionalidad de la representación, aunque en mi trabajo final no use el testimonial, el distanciamiento y el rompimiento de tiempos, ayudo a ir encontrando el camino a seguir. En la tercera fase de Laboratorio, la consigna cambio, teníamos que unir todos los trabajos de la clase y generar uno solo a partir de nuestras variables. Recuerdo que, como éramos tres mujeres en el salón y 4 hombres, las mujeres unimos nuestros trabajos porque nuestros personajes hablaban de temas parecidos, violencia, amor romántico, etc. En mi escena se veía a Lis que moría por los golpes de Fando pero en lugar de ser explícito hacia una danza, en el caso de Rosa Victoria Chauca que trabajó el monólogo *La voz humana* de Jean Cocteau, una mujer que suicidaba por que el hombre que amaba la dejó, ella trabajaba el Teatro Testimonial y el distanciamiento y en el caso de Alejandra Sánchez trabajó el monólogo *ADN* de Yasmin Loayza que se trataba de una mujer que pone en sacrificio su vida para que su novio pueda comprobar su teoría del ADN, en su escena utilizaba la imagen surrealista para demostrar su mundo interior. En los tres casos las mujeres morían a causa de una persona externa, un hombre. Era interesante a la vez percatarnos que los temas de las obras de teatro que hablan sobre mujeres muchas veces reflejaban lo que sucedía en la vida real, y que en la ciudad en la que vivíamos era un tema de todos los días. También, a través de los personajes reparamos en que la mujer siempre está ligada al sufrimiento y al amor, pues eran los temas principales en nuestras obras,

además de ello sentíamos que la mujer estaba volcada hacia el exterior, como si tuviera un anexo que le proporciona amor y a la vez violencia. Nos pareció oportuno unir las tres historias y componer un cuadro que llamamos: “*La hora del té*”. En este cuadro aparecían los tres personajes tomando té rodeadas de nubes rosadas como si fuera algodón de azúcar. El personaje de la voz humana hablaba por teléfono, a la vez teníamos una conversación no convencional, pues solo emitíamos frases que se conectaban entre sí, como si por momentos solo pensáramos en voz alta. Seguido sacaban unas toallas higiénicas y elaboraban una especie de comercial televisivo, Lis siempre se arrastraba por el piso. Luego venía una pequeña secuencia de movimiento en donde Lis era violentada sexualmente, a la par el personaje de *La Voz Humana* comía unas frases de manera enfermiza y el personaje de *ADN* emitía sonidos obscenos y hablaba como si fuera Fando, después Lis caía al suelo y moría. En la imagen final se veía a las otras dos mujeres colocando flores en la cabeza de Lis, a la vez hablaban de una mujer que se veía muy hermosa el día en que murió, satirizando las conversaciones de lo hermosas que se ven las mujeres el día de sus bodas. Puedo decir que la experiencia de este Laboratorio me permitió entender dos cosas: la idea del concepto de amor de las mujeres, la de nosotras, la mía, no era nada lejana a la de nuestros personajes femeninos, al contrario, era muy parecida. Por lo tanto, la exploración artística que hicimos para abordar estos comportamientos e ideologías del amor fluyó en lo satírico, como una forma de decirlo sin juzarnos

a nosotras mismas, riéndonos un poco de las situaciones sin tener que representar las escenas de forma literal. La opción por lo satírico permitió distanciarnos y evidenciar lo que ocasionaba ese comportamiento: la concepción del amor.

Lo otro que entendí y también fue importante, se trató de la importancia de la articulación de los lenguajes escénicos, las posibilidades para poder comunicar un mismo tema pero desde diferentes códigos, enriqueció mi perspectiva hacia la representatividad y el entrenamiento del actor, pues es en esta situación de poner en riesgo constante el trabajo que ya se ha alcanzado y prácticamente soltarlo para jugar literalmente con otro estímulo es lo que nos permite dar nuevas luces a lo que se esté explorando.

4.1.4. Del laboratorio a la resignificación: lo más apropiado a la discapacidad

A inicios del año 2016 las cosas cambiaron un poco, en esta etapa ya había que ir cimentando bases, pues todo lo escénico tenía que tener un sustento teórico. Fue ahí cuando apareció *El concepto de resignificación como aporte a la teoría de la adaptación teatral* estudio de Lucas Rimoldi miembro de la Carrera del Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas- CONICET. El concepto *resignificación* me mostro nuevas luces de lo que hasta ahora tenía explorado, pues en la parte teórica aún no había encontrado algo que explicara la problematización de lo planteado. La resignificación sustentaba en parte el nuevo enfoque que hacía al mundo interno de Lis en escena. Fue también

en ese momento cuando decidí trabajar en la *discapacidad emocional* desde la discapacidad física. Los laboratorios comenzaron con objetos y sensaciones, para los cuales se utilizaron cadenas, telas, vendas; estas exploraciones hacían énfasis en la discapacidad a nivel físico. Se trabajó a nivel de percepción y sensación de la discapacidad, en otras palabras, desde el plano mental y físico, pues las imágenes que generaban las sensaciones se transmutaban a la corporalidad de la actriz, y así comprender como ve, como siente, una persona parálitica. Cabe resaltar que, estas exploraciones se hicieron desde un inicio, pero en el proceso de investigación fueron reordenándose con los nuevos conceptos teóricos que iban apareciendo, porque ponían en riesgo lo ya encontrado haciendo que se sigan estudiando nuevas premisas en el espacio escénico. Miremos la siguiente lista, en la cual se detallan los pasos que se tuvieron en cuenta desde los inicios de la exploración y creación de Lis.

1. Exploración de sensaciones a través del cuerpo:

Movilidad: persona que no tiene fuerza para mover las piernas y no puede caminar.

Peso: Las piernas caen por gravedad, ¿cuánto pesan? ¿Qué otros músculos del cuerpo se utilizan para moverse?

Textura: Posibles texturas para mitigar adormecimiento en las piernas, como vendas, telas, etc.

Resultado:

Las sensaciones adquiridas después de la exploración permiten guardar información del estado paralítico a nivel corporal.

2. Exploración con el cuerpo a nivel de espacio y objetos.

Cuerpo-Espacio: Una persona inválida que se encuentra sola desea moverse de posición, además tiene necesidades fisiológicas desea ir al baño, a su cama, tiene hambre, le vino la regla, etc.

Cuerpo-Objeto: Relación y vínculo con una silla de madera, luego con una silla de ruedas.

Resultado:

Partiendo de las sensaciones encontradas, la percepción del espacio y el efecto que produce la integración del objeto al cuerpo, permite encontrar el vínculo y la necesidad de dicho objeto y a su vez acentúan la sensación de discapacidad cuando el objeto no puede suplir las necesidades necesarias con respecto a la inmovilidad.

3. Exploración con el texto, desarrollando imágenes:

Gesticulación psicológica: a partir de una imagen concreta, comprometer el cuerpo para una intención.

Sentido: A partir del cuerpo situado y activo se crea la imagen mental y el sentido.

Resultado:

Los sentidos como expresión de las imágenes mentales concretas son finalmente el desarrollo de las sensaciones y la percepción del personaje a través del cuerpo de la actriz.

Luego de estas búsquedas se traslada lo adquirido a una posible primera partitura de acciones. Se realizó un análisis respectivo del personaje y las situaciones en la que se encuentra en la obra. El análisis me permitió comprender acerca de Lis, el aquí y el ahora, su pasado, y también el contexto en el que se encontraba. Era importante saber cómo llegó allí, y que mecanismos en su comportamiento se manifiestan a partir del momento en que comienza la obra, pues el entendimiento a profundidad de la situación permitiría que luego surja la interpretación sincera. Entonces, me planteé nuevamente preguntas que podían parecer ingenuas u obvias, pero que al hacerlas enriquecieron aún más el estudio ¿De qué vida pasada viene? ¿Por qué acepta tener una relación de ese tipo? ¿Cómo así se quedó parálitica? ¿Qué es lo que quiere en la vida, cuál es su objetivo? Para poder responder estas preguntas, hice algunos ejercicios que extraían a Lis en situaciones parecidas a las que sucedían en la obra, para ver al personaje desde su situación de inmovilidad en otros contextos. Por ejemplo:

- Lis encerrada en un cuarto con cadenas en el cuerpo.
- Lis con los ojos vendados buscando a Fando.
- Lis en superficies de diferentes tamaños y texturas, buscando algo de comer.
- Lis queriendo ir al baño.
- Lis en el piso con la luz apagada, buscando comida.
- Lis con la silla de ruedas encadenada a la pared.

Situaciones en relación con Fando:

- Se exploró con varios actores entre hombres y mujeres poniéndose en el papel de Fando. Lis encadenada rogando para que no la golpeen.
- Lis es amarrada con una soga a una silla normal luego a una silla de ruedas por otros actores. En ese momento Lis expresa a Fando lo mucho que lo ama.
- Lis es amarrada por otro actor a su silla de ruedas con una cadena de fierro. En ese momento ella llora y pide que por favor que dejen de maltratarla.
- Lis en el piso y la rodean con una cadena de fierro, ahora Lis lo disfruta y no se da cuenta que esas cadenas la aprisionan.
- Se hizo un ejercicio en que la propia Lis se salía de sí misma y se miraba en su silla de ruedas, en un momento se felicitaba por su comportamiento y en otro se juzgaba, en ambos momentos la intención era llevarla al extremo.

En esta etapa debo mencionar aspectos que me parecen importantes en el proceso de construcción del personaje y el proceso de composición de la dramaturgia. El primero sucedió luego de que en algunas sesiones llevé audios que simulaban la voz de Fando, pero en realidad era mi propia voz grabada. La imagen que se veía era que la voz de Fando salga de un mini radio y que se entendiera que Lis lo prendía todos los días para escucharlo, pero ésta idea no funciono pues era un tanto difícil coincidir con el material auditivo exacto, ya que nunca quise marcar cosas como establecidas que pudieran mermar la organicidad, sino por el contrario que todo lo que había en el espacio sea una puerta para nuevas sensaciones que podrían aparecer. También se probó con algunos actores haciendo de Fando, pero esto tampoco funcionó pues era depender de otro actor en base a sus tiempos y a sus visiones actorales, además el hecho de estar sola en escena representaba un reto, tanto desde la interpretación, la contención del espacio, la energía, y el manejo de los lenguajes que iban apareciendo. Entonces se decidió no usar los audios, ni a otro actor en escena. Entonces viene un hallazgo muy importante, pues entendí que la omisión del otro personaje o mejor dicho la trasmutación de un actor de carne y hueso a la cabeza de un muñeco se trataba de una desconstrucción de la obra, un movimiento de jerarquía es allí cuando aparece Deleuze y su análisis sobre la obra de Bene, y la desarticulación de los elementos de poder. Fando debía ser un muñeco, alguien que no hablara y que permitiera la elevación jerárquica de Lis. Entonces Fando perdió poder y se

convirtió en la cabeza de un niño, un pequeño títere que tenía debajo una madera para poder ser manipulado, así Lis podría llevarlo a todos lados generando imágenes como la de cargar un bebe y acurrucarlo, consolarlo, etc. Decidí por esta estética porque ambos personajes en la obra son adultos, pero en muchos momentos se expresan y actúan como niños. También se agenció una escalera pequeña que funcionaba como la silla de Fando, esta escalera no debía estar a la altura ni debajo de Lis, pues era lo único que mantenía la autoridad ficticia del muñeco Fando en la acción, y sostenía el apego de Lis hacia él mediante este nuevo discurso.

La segunda decisión como actriz investigadora que marcó esta etapa sucedió después de llevar al laboratorio la concepción escénica de la discapacidad. Por lo tanto, dentro de los condicionantes de la discapacidad física, llegué a la conclusión de que existía un problema a nivel interno (emocional) y que la discapacidad de Lis iba más allá de lo físico; por lo tanto, el autor consciente o inconscientemente quiso decir algo aún más profundo que la imagen concreta de la inmovilidad de las piernas. Lis padecía de *discapacidad emocional* y lo que se pretendía desarrollar era la resignificación de esta, o mejor dicho hacerla evidente en la acción escénica.

Como ya venía trabajando la sinceridad en la interpretación del movimiento y el efecto de la discapacidad en él, compuse pequeñas partituras a nivel físico y simbólico. También profundicé en la exploración de los esfuerzos

de Laban partiendo de la situación y trasladándola al cuerpo, se tradujeron a torsión, piqueo, latiguo, flote, etc. También fluyo la sonoplastía corporal que acompañó el movimiento, esto se refiere a los golpes de los brazos en las piernas y el choque de mano con mano, piernas con piernas en momentos elevados de ansiedad. La exploración aquí pasa a ser muy libre a nivel de movimiento, pues Lis de estar sentada se para y comienza a bailar, cantar, correr, en otras palabras, se permite hacer concreto sus sueños, como si pudiera hacer uso de sus piernas una vez más. Otra vez aparecen las alas de hojas secas del antiguo laboratorio, lo que generó la imagen de Lis queriendo volar sin éxito, como metáfora de la posibilidad de volar a través de los sueños. Todas estas exploraciones partiendo de los esfuerzos de Laban se apoyaban en el trabajo de Pina Bausch, pues fue ella quien trabajó principalmente la visibilidad de las emociones en los movimientos; sin dejar de lado los estudios de Peter Brook acerca de la visibilidad de lo invisible. Es aquí donde las imágenes mentales adquiridas en laboratorios pasados tienen un papel fundamental, pues son ellas que, en un juego explícito y abstracto de movimiento expresan finalmente lo que se encuentra en la mente Lis. Era la gestualidad en el movimiento lo que otorgaba el sentido del discurso de Lis, la discapacidad emocional. Se compone entonces una partitura inicial de movimiento usando la canción *Sueño de amor* de Franz Liszt. En paralelo, a nivel dramaturgia decidí trabajar el primer cuadro de la obra original, pero como dije antes Lis se encontraba sola en escena, lo que llevo paulatinamente a que el

dialogo se fuera transformando a monólogo y que se dieran algunas variantes en el lenguaje, pues tenía que adaptar los textos de Fando hacía la voz de Lis para que las situaciones sean más claras. Es necesario mencionar que no creo que el tratamiento del texto deba llamarse adaptación propiamente, porque siguiendo lo dicho por Rimoldi sobre la resignificación, el nuevo enfoque de los signos en un trabajo actoral es inevitable porque todo está ligado al contexto de quien lo ejecuta, por lo tanto, la resignificación que iba haciendo de la discapacidad iba transformando orgánicamente cada aspecto de la composición, cada detalle. En esta etapa ya tenía un bosquejo de la primera parte del monólogo de Lis, y la partitura de movimiento ayudaba a la visibilidad de los aspectos de la *discapacidad emocional* de Lis.

La problemática que se presentó acerca de la visibilidad de la *discapacidad emocional* de Lis sirvió de camino para ir hacia el lenguaje multimedia, lo que posteriormente en articulación con el movimiento darían el ejercicio de la Intermedialidad. Entonces ya se tenía explorado situaciones acerca de la vida pasada y futura de Lis, como, por ejemplo, Fando la ataba a la cama y le pegaba con la correa (que se encuentra descrito en el texto), o en su futuro cuando se imagina jugando con los animales que Fando le regale (también en el texto). Y en paralelo llegan a mis manos el ensayo *Comunicación Virtual, pensamiento postmoderno y teatro multimedia (Un aporte desde la perspectiva de Elka Fediuk)* el cual me da una perspectiva sobre la fragmentación de los

espectáculos y la significancia del multimedia en escena. Este soporte teórico me lleva a tomar el riesgo de grabar videos que muestren a Lis en situaciones paralelas a las que estaban sucediendo en el aquí y ahora. El objetivo era proyectar videos, mientras el personaje en escena iba haciendo lo mismo, podía ser algo parecido o, todo lo contrario, y mediante estas contradicciones o reiteraciones apareciera una ventana que permitiera ver con claridad la *discapacidad emocional* de Lis. Teniendo las situaciones de pasado y futuro, se grabaron los videos, en uno veíamos a Lis disfrutar de las cadenas que tenía en el cuerpo, en otro se le veía muy contenta siendo empujada en su silla de ruedas por un hombre, en un tercero se le veía tratando de zafarse de las cadenas, y en un cuarto se le veía corriendo y jugando con su silla de ruedas. El multimedia y el movimiento articulados en acción, permitió entender que el personaje ingresa a dos planos de interpretación al mismo tiempo, es decir, puede mostrar su pasado mientras el personaje en escena vive el presente, o puede mostrar un anhelo una añoranza inexistente que solo se encuentra en lo más recóndito de su alma. Es en ese punto de la interacción del movimiento y el multimedia, que comprendo que ambos eran los medios para que el discurso del personaje, en este caso la *discapacidad emocional* sea visible hacia el espectador. Hasta allí se concretiza el uso de dos videos que ingresan cuando Lis recuerda el maltrato que Fando le hace, y otro cuando Fando la deja sola. El trabajo es presentado dentro de los lineamientos encontrados con aciertos y desaciertos.

4.2. Construcción del personaje desde la partitura de sus interacciones con: la escena, el texto, el público y el contexto cultural

Ya en la segunda mitad del año 2016, los hallazgos encontrados se tomaron como parte del material escénico para la visibilidad de la *discapacidad emocional* del personaje Lis. La percepción que tuvo el público sobre la muestra coincidía en que: los medios movimiento y el multimedia en su articulación, permitían que el discurso oculto del personaje (*discapacidad emocional*) pueda ser visible de una manera metafórica y a la vez concreta. Teniendo el feedback del público, opiniones acertadas de profesores y compañeros de trabajo, comencé a trabajar una segunda parte. En este momento, extraje de la obra el cuarto cuadro, porque es en el primero y el cuarto donde aparecen Lis y Fando solos. El primer cuadro es donde se expone la relación conflictiva que tienen Lis y Fando. En el cuarto cuadro, se ve a la pareja en un estado de conflicto más elevado, en donde Lis finalmente muere, quedando el círculo amatorio cerrado. El uso de los dos cuadros permitió el desarrollo de la acción dramática, con el énfasis en la *discapacidad emocional*. Para llevar a escena el cuarto cuadro, se trabajó una siguiente fase de laboratorio, pero ésta fue más corta porque el objetivo era desarrollar el cierre de la acción. Sucedió lo mismo con el tratamiento del texto, una vez extraídos los cuadros se agruparon hasta convertirse en monólogo. Lo dicho por Fando pasó a conformar el mundo imaginario de Lis pues nunca deja de escuchar la voz de Fando.

Es la deconstrucción del texto con sus respectivas agrupaciones, lo que permite mediante las intervenciones de los lenguajes escénicos hacer visible la *discapacidad emocional* de Lis. El monólogo fue dividido en tres fases: FASE REAL 1, FASE METAFORICA O DE SUEÑO, y FASE REAL 2. En la primera fase es donde se expone el tipo de relación y su cotidianeidad, en la segunda fase se ve a Lis interactuando con su mundo interior, y en la tercera fase las dimensiones de la realidad se intensifican para mezclarse por momentos muy cortos con su mundo interior, se ve a una Lis más enferma, más confundida. Estas tres fases a su vez están divididas en nueve unidades de acción.

Las intervenciones de los medios escénicos que discursan la *discapacidad emocional* de Lis se dan en las tres fases de la siguiente manera: En la primera fase se proyecta un video, cuando Lis encara a Fando sobre su comportamiento contra ella. En ese video se ve a Lis encadenada a su silla de ruedas queriendo librarse, pero no puede porque la cadena no la deja moverse. A su vez en la escena, la actriz ejecuta una pequeña partitura de movimiento, en donde trabaja la tensión de sus músculos y la inmovilidad mientras dice el texto. El movimiento de torsión y a la vez la inmovilidad y tensión en los músculos en esta fase, se utilizan cuando Lis se obsesiona con alguna idea y cuando Fando se molesta, para luego relajarlos en una especie de agotamiento corporal.

El segundo video aparece en la Unidad 5, después que Fando deja sola a Lis. Este video es muy importante pues se proyecta en la FASE METAFORICA O DE SUEÑO además se articula con el movimiento. Para este video se elaboraron imágenes que ayuden a visibilizar lo que hay en el interior de Lis, estos carteles guardan la estética de

las señalizaciones de tránsito, pero con palabras como: AFECTO, AUTOBOICOT, EXIT, NO EXIT. En el transcurso de la proyección del video, en escena se ve a Lis luchando por levantarse, luego queriendo correr y jugar, lo que expresa dando vueltas en círculos con su silla de ruedas. En paralelo el video también muestra a Lis corriendo en círculo con su silla de ruedas, lo que genera la sensación de que la ficción se ha convertido en realidad o también de que Lis en realidad si puede caminar y solo ha tenido que recordarlo. En esta fase algunos movimientos fueron hechos desde un enfoque abstracto, ya que la idea no era llevarlos por la forma explícita si no a la profundidad de su significancia. Luego Lis accionaba con sus alas de hojas secas, con las que intentaba volar hasta que se rendía. Finalmente, ante el sonido de la bocina y la proyección de la palabra AUTOBOICOT, amarraba una cadena de fierro a su silla, en la que se sentaba una vez más para ingresar a la FASE REAL 2. En esta etapa aparece el nombre de *La caminante parálitica* para la composición escénica, luego de muchas lecturas realizadas sobre la obra Fando y Lis en donde un crítico mencionaba que los personajes de Fando y Lis eran una especie de caminantes parálíticos que luchaban por sobrevivir. En este momento solo faltaba la imagen final con la que se cerraría el trabajo. Elabore unas piernas que estaban hechas de bolsas de basura, eran las piernas de Lis. Al principio se colocaron debajo de la cabeza de Fando, generando el efecto de que éste las tenía aprisionadas, luego la imagen mutó a una piñata de piernas, y se colocaron colgadas y ocultas, al final de la obra aparecían y Lis las intentaba romper con un bate de beisbol pequeño. Este cuadro final evocaba una fiesta infantil, lo que iba a acompañado de la

canción *Que bonito es un entierro* de la película *Fando y Lis* de Jodorowsky. La partitura de acciones final en este punto, resultado del conjunto de los elementos escénicos interactuando entre sí, intercambiando información con la Subpartitura escénica.

4.3. FITEC 2017, sobrellevar el cuerpo de Lis

A inicios del año 2017 fui convocada por mi escuela ENSAD, recibiendo la grata noticia de que deseaban que mi investigación formara parte de las muestras de los alumnos egresados, *Ficciones Teatrales Contemporáneas*, la cual se daría en una pequeña temporada en el mes de marzo. En esta etapa me permití trabajar a fondo los sentidos de los textos, nada parecía ser suficiente para seguir estudiando. Aquí apareció la idea de ingresar un video más, que sirviera de transito de una fase a otra. Para ello se recicló uno de los videos que se hicieron en dos etapas anteriores, en donde Lis aparecía comiendo sus propias cadenas y luego siendo empujada por un hombre, a lo que ella reaccionaba de manera muy alegre. También se exploró con el sentido de la violencia sexual, lo que hizo elaborar fotos de Lis desnuda, las que posteriormente se editaron en un Gift que se proyectaba en el FASE REAL 2. Otro momento de la FASE REAL 2 sucedía cuando Lis se queda dormida e intenta seducir a Fando y bailaba con él. A su vez se afianzaron, sin dejar de explorar, las partituras de movimiento, pues Lis no solo se movía en LA FASE METAFORICA O DE SUEÑO, sino en toda la obra, ya que se movilizaba con una silla de ruedas y estas hacían de sus piernas. En el transcurso de este proceso recibí percepciones diversas, algunas que corroboraban lo que se quería transmitir

a nivel escénico y otras que generaban más cuestionamientos. Luego de la experiencia que fue compartir este largo proceso y lo intenso que siempre ha sido sumergirme en el universo de Lis, pude contarle sobre lo sucedido al autor de la obra. Antes del proceso del FITEC, ya había tenido comunicación con Fernando Arrabal quien había accedido gustosamente a mis intenciones osadas con su obra. Cuando me comuniqué con él después del FITEC, no solo accedió a enviarme un permiso escrito a mano por el mismo para poder utilizar su obra en todos los confines de la tierra, publicando a la vez una foto de la obra en su Instagram. Gracias por tanto Fernando.

4.4. Exploración y aplicación de técnicas: corporales, espaciales, interpretativas y sonoplásticas

Con respecto al trabajo corporal, me apoyé en la teoría de los esfuerzos de Laban. En el laboratorio se analizó y exploró sobre el peso, flujo, espacio y tiempo, en las posibilidades de movimiento que podría tener el personaje, teniendo en cuenta su estado de invalidez. De esta exploración tomé los esfuerzos de torsión, salpiqueo, y flote. Estos esfuerzos escogidos, que a su vez tienen diversas cualidades, son traducidos a las actitudes del personaje, que demuestran en qué estado emocional se encuentra, tanto en su FASE REAL 1 y 2 como en su FASE METAFORICA O DE SUEÑO, en donde lo irreal es apoyado por el multimedia. También tomé como ejemplo el trabajo que hacía Bausch, explorando movimientos en base a imágenes mentales, imágenes corporales y situaciones del personaje. Como primer paso, me centré en desarrollar un movimiento de

corta trayectoria en base a una palabra, como: pesadez, alegría, cólera, ilusión, apoyándome en lo encontrado ya en la exploración con los esfuerzos de Laban. Luego, una vez más haciendo énfasis en la inmovilidad, trabajé ciertos verbos activos en imágenes corporales, como: molestarse, alegrarse, correr, llamar, llorar, comer, reír, etc. A su vez, el movimiento contenido generaba un efecto coreográfico-simbólico, lo que permitió sacar lo oculto del personaje, la *discapacidad emocional*, hacia algo concreto en el espacio escénico. También se exploró en base a situaciones ya dadas en la obra, pero en lugar de actuarlas tal y como estaban, se hacían en movimiento ya sea concreto o abstracto. Finalmente, este conjunto de exploraciones permitió el desarrollo del gesto en el movimiento.

Con respecto a lo actoral, tomé las técnicas de interpretación y análisis de texto aprendidas en 3er y 4to año en el curso de actuación, sobre los sentidos y los verbos activos. Se trabajó en la situación dramática del personaje, teniendo en cuenta el espacio, el tiempo, objetivos; también el escucha y el cambio de pensamiento, ya que Fando se encontraba personificado en un muñeco y esto generaba un trabajo de imaginación de la voz del otro, como se dijo anteriormente Lis nunca deja de escuchar la voz de Fando.

Por último, la sonoplastía de la propuesta tuvo como motivaciones acústicas los soundtrack de las películas de Fernando Arrabal como: “¡Viva la Muerte!” y la película dirigida por Jodorowsky “Fando y Lis”, basada en la obra *Fando y Lis*. Por otra parte, se exploraron con sonidos minimalistas tales como el soundtrack de la película *Fausto*. También indagué en la música clásica, entre ellos Liszt y Chopin, teniendo el objetivo de

despertar sensaciones en mi cuerpo como actriz e introducirla a la situación del personaje. Finalmente, estas piezas sonoras fueron engranándose en la puesta en escena, lo que apoyaba la atmósfera en la que se encontraba el personaje.

4.5. Realización del espectáculo: interpretación crítica, original y artística del personaje

Apreciación crítica de Lucia Lora, diciembre del 2016.

El trabajo presentado por Natalia Palacios es una deconstrucción, una reescritura escénica, en la que a partir de la selección de textos de Fando y Lis, de Fernando Arrabal, se discursa sobre la invalidez emocional, sobre la fragmentación y la dependencia afectiva. El uso de los elementos, por otra parte, nos habla, no solo de esta suerte de invalidez, sino también de la continua lucha de opuestos. La silla de ruedas, por ejemplo, nos habla de su poder y no poder caminar, como las alas nos hablan de su poder y no poder volar y la cadena de su abierta posibilidad de liberarse. Por supuesto los elementos no hacen esto por cuenta propia, la fragmentada infantilización de los movimientos es lo que genera este discurso en ellos. El personaje, de otro lado, está rítmica, energética, corporal y vocalmente construido de una manera sólida que permite que el tema aflore con claridad, mientras la unión de estos cuatro elementos genera un código de verosimilitud metafórica que permite que el espectador tome la necesaria distancia para ser co-creador activo y no simple receptáculo.

Conclusiones

Al finalizar el estudio teórico y luego de la realización del hecho escénico, sentí una profunda alegría por el proceso. Fue un camino difícil en el cual hubo aciertos y desaciertos, que a su vez despertaron en mí muchas preguntas, ya sea sobre la obra, de los hechos sociales, o sobre el trabajo del actor. Todo lo encontrando con respecto a la discapacidad y la violencia, permiten la composición espectacular de lo que se percibe en la composición de *La Caminante Parálitica*, la cual proviene de un telón mucho más amplio que el de un escenario, proviene de la propia vida, esta vida que debemos sobrellevar cada uno. Además, comprendí que los aspectos negativos en el ámbito social no cambiaran hasta que propongamos por medio de nuestro arte la reflexión y la acción hacia la humanidad.

El estudio y la interpretación del personaje *Lis* sirvieron para dar un nuevo enfoque del significado de la discapacidad física. En esta discapacidad encontré ciertos indicadores de su conducta como: dependencia emocional, apego afectivo y un aprendizaje construido acerca del amor, los que funcionaron como los componentes básicos de la discapacidad. Con estos indicadores, llegué a concluir tres cosas: la primera, es que Lis no tiene las herramientas emocionales suficientes para dejar de sufrir, por lo tanto, la verdadera discapacidad que posee es emocional. En la segunda, que la discapacidad física es una representación de la castración y construcción social aprendida hacia un enfoque femenino del amor. Y en la tercera, sobre la imagen explícita de la parálisis, entendí que funciona como un símbolo de encierro, su propio cuerpo, de lo que es imposible desligarse. Para que Lis se comporte de otra manera, debería

aprender otra vez que es un cuerpo, que es el amor, que es vivir. Por eso, partiendo de estas conclusiones puedo hipotetizar que la muerte de Lis en la obra representa su libertad, su llegada a Tar.

Con respecto a la propuesta escénica, exploré desde diferentes aspectos y niveles a partir del discurso corporal de la discapacidad física hacia la *discapacidad emocional*, lo que me llevo a encontrar dos medios escénicos para poder hacer visible dicha discapacidad. Posteriormente estos hallazgos se aunaron a la partitura de acciones, y significaron a partir de la representatividad de la discapacidad. Entonces, me fue posible visibilizar la *discapacidad emocional* en la partitura de acciones, mediante la expresión total de la corporalidad del personaje Lis, ya sea desde el movimiento al trasladarse con su silla, la quietud, o la relación con Fando. Sobre el primer medio utilizado, hice énfasis en el movimiento de la composición coreográfica o partitura de movimiento, en donde Lis luchaba con sus propios miedos y finalmente por un momento podía pararse y bailar. Esta partitura de movimiento se encontraba en la FASE METAFÓRICA O DE SUEÑO. Para utilizar el segundo lenguaje, el multimedia, me fue necesario articular en conjunto el movimiento y los videos proyectados. El multimedia mostró al personaje en dos planos, dos dimensiones de su realidad, dos caras de Lis que se encuentran lejanas y cercanas al mismo tiempo. Por un lado, el del aquí y ahora, y por el otro el del recuerdo o anhelo. Inclusive, estos dos medios articulados y en acción componen en totalidad a Lis, funcionan como la configuración entera del personaje, pues son las diferentes maneras en las que puede expresarse. Los signos utilizados y la articulación de estos oscilando entre el movimiento y el multimedia en el espacio escénico, permiten una visibilidad de la *discapacidad*

emocional, tanto desde las partes como hacia el todo representacional. A la vez, el uso de ambos medios y sus niveles metafóricos y simbólicos permite visibilizar la discapacidad de manera metafórica y simbólica, porque funcionan como códigos hacia el público y son los que permiten la receptividad de la discapacidad emocional en él. Estos códigos al encontrarse como cercanos a los receptores permiten el acompañamiento hacia la historia y la representación, ya sea por la reflexión, la compasión o la identificación con el personaje.

El tratamiento del texto original y el énfasis en la visibilidad de la *discapacidad emocional* en la representación, transforman el discurso de la obra. Puede leerse entonces, que Lis pudo haber tenido un periodo de mucho maltrato y violencia en su vida, lo que le causó un trauma que inevitablemente la obliga a comportarse de esa manera. Es por eso que ahora necesita repetir episodios pues los ha tomado como cotidianos y son los que alimentan su vida sin sentido, creando un mundo en el que su fiel compañero es un muñeco, un muñeco con cara de bebe que la ama y la atormenta a la vez. Lis sin embargo, no deja de tomar el papel de manipuladora por momentos.

En el estudio y la propuesta espectacular se ve reflejado el vacío de una sociedad y sus víctimas. En la historia de Lis vemos por pequeños momentos la posibilidad de poder escapar de ese vacío volando hacia su interior. Es posible que esta visión pueda parecer un final sin esperanza, pero creo que la armazón social en la que estamos sumergidos no podrá ser demolida fácilmente, y ello se ve reflejado en el mundo en el que viven Fando y Lis, el que no es Tar. Finalmente, la percepción que tengo de Lis desde la visión de *La caminante paralítica* me obliga a quedar en una dualidad, pues la veo empoderarse en su trono: una silla de ruedas, alzando su

voz interior, poniéndose de pie, bailando, osando volar. A la vez es inevitable verla como una víctima más de la sociedad y víctima de ella misma, incluso viéndola luchar por momentos con su discapacidad la cual según se estudió es una discapacidad construida por otros, la sociedad. Su discapacidad no es una condición, es una falta de conciencia sobre sí misma, el amor y la violencia. Lis lucha con el enemigo equivocado, su enemigo no es Fando es ella misma.

Referencias

- Abbas, K. (2012). Análisis de Fando y Lis, una Obra de Teatro del Absurdo de Fernando Arrabal . *Journal of King Saud University*.
- Alexandre, M. A. (2016). El uso de las estrategias de la intermedialidad en el teatro contemporáneo Brasileño de Belo Horizonte. *Telondefondo, Revista de teoria y critica teatral*, 217-226.
- Arrabal, F. (1975). El arbol de Guernica, película.
- Arrabal, F. (1982). El emperador del Perú, película.
- Arrabal, F. (1983). *Picnic. El Triciclo. El Laberinto*. España: Ediciones Catedra S.A.
- Arrabal, F. (2009). *Cementerio de Automóviles*. EE.UU.
- Artaud, A. (1979). *El Teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana S. A.
- Barcelona, A. (1992). El lenguaje del amor romantico en Ingles y Español. *Atlantis*, 5-27.
- Beckett. (s.f.). *Fin de Partida*.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominacion masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- Breton, D. L. (2002). *Antropología de cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision.
- Brook, P. (s.f.). *El espacio vacío*.
- Camus. (s.f.). *El Malentendido*.

- Ceballos, A. M. (2005). Arte de vanguardia y Espacio Escénico: "La partitura de acciones" o cuando la imaginación juega al equilibrio. *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, 11-18.
- Colombia, M. (87). Pina Bausch. *El Público*.
- Cornago, O. (s/f). Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. *artea*, 1-17.
- Deleuze, G. (2003). Un manifiesto menos. En C. Bene, & G. Deleuze, *Superposiciones* (págs. 75-95). Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Derrida, J. (1969). El teatro de la Crueldad y la clausura de la representación. *Ideas y Valores*, 5-31.
- Deza, S. (2012). ¿Por qué las mujeres permanecen en relaciones de violencia? *Revista avances de Psicología, UNIFE*, 45-55.
- Doat, J. (1944). *La expresión del comediante*.
- Duarte, N. (1991). *Cronicas del cuerpo*. Buenos Aires.
- Dubatti, J. (1994). Aportes para la teoría y la metodología del teatro comparado: el concepto de "adaptación teatral". *Letras*, 13-27.
- Eco, H. (s.f.). *El signo Teatral*.
- Esslin, M. (1962). *Teatro del Absurdo*.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiotica del Teatro*. Madrid: ARCOS/LIBROS S.L.
- Fuentes, A. (18 de 05 de 2017). *LA VANGUARDIA*. Obtenido de <http://www.lavanguardia.com/vida/20170518/422675858892/divan-cuerpo-complejo-organismo.html>

- Godinez, G. (2014). *Cuerpo: Efectos Escenicos y Literarios. Pina Bausch (Tesis doctoral)*. Las Palmas de Gran Canaria: España: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- Gómez, R. (2001). *Antropología de la discapacidad y la dependencia*. Madrid.
- Gonzales-Victoria. (2011). Artes de accion: re- significacion del cuerpo y el espacio urbano. *Nodo*, 55-72.
- González-Stephan. (2005). La in-validez del cuerpo del cuerpo de la letrada: metáfora patológica. *Revista Iberoamericana N°210*, 55-75.
- Hernandez, O. E., & Aragón, R. S. (2006). La violencia a través de las fases del amor pasional: porque la pasión también tiene un lado oscuro. *Revista Colombiana de Psicología*, 39-50.
- Humphery, D. (1959). *El Arte de crear Danzas*. New York .
- Ionesco. (s.f.). *La lección*.
- Ionesco. (s.f.). *Las sillas*.
- Jodorowsky, A. (1965). *Teatro Pánico*. Mexico: EDICIONES ERA S.A.
- Jodorowsky, A. (1968). *Fando y Lis, película*.
- Jodorowsky, A. (1970). *El Topo, película*.
- José Lorente Bilbao, Rosa de Diego Martínez, Lidia Vázquez Jiménez. (2012). Puesta en escena, comunicación e intermedialidad. Estrategias de la mirada en las prácticas escénicas contemporáneas. 1-17.
- Lagarde, M. T. (2010). Desarrollo de estándares internacionales en materia de salud mental. *dfensor*, 25-30.

- Lamadrid, G. (2011). *Estudio sobre la Violencia Simbólica en la escenificación de las relaciones de género en la obra Fando y Lis*. Xalapa, Veracruz.
- Lehman, H.-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Mexico: CENDEAC, Editorial Innova.
- Lora, L. (2012). Comunicación Virtual, pensamiento postmoderno y teatro multimedia (Un aporte desde la perspectiva de Elka Fediuk).
- Lozano, S. (2012). *La partitura de acción individual: una estrategia para la creación teatral*.
 INSTITUTO UNIVERSITARIO NACIONAL DEL ARTE DEPARTAMENTO DE
 ARTES DRAMÁTICAS.
- Mardel, R. (s.f.). *Arte acción y performance: ¡Periferias sin centro!*
- Meyerhold, V. (1979). *Teoría Teatral*. Las Matas: Técnicas Gráficas S.L.
- Pavis. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Peretti, C. d. (s/f). *Jacques Derrida texto y deconstrucción*. Anthropos.
- Picasso. (1970). *El deseo atrapado por la cola*. Buenos Aires: Proteo S.A.
- Rimoldi, L. (2012). El concepto de resignificación como aporte a la teoría de la adaptación teatral. *Revista Escena*, 161-172.
- Roudinesco, E., & Derrida, J. (2002). *Y mañana, qué...*. Argentina: Fondo de cultura económica de Argentina S.A.
- Sarmiento, J. (2012). *Fundamentos de la Investigación Teatral*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Sassone, H. (s.f.). *La Semiología aplicada al Teatro*.
- Tello, J. J. (s.f.). Dependencia emocional en mujeres víctimas. *Revista de Psicología*, 1-26.

Torres Monrreal, F. (1997). *Teatro Completo de Fernando Arrabal*. Edición de Francisco Torres Monrreal. Volumen I. Espasa.

Wacquant, P. B. (2005). *Una Invitación a la Sociología Reflexiva*. Buenos Aires: Editores Argentina S.A.

Yupanqui, M. (s.f.). Introducción a la comunicación: bases para el estudio de los signos.

Webgrafía

Artículo de Araceli Fuentes en la Revista: LA VANGUARDIA (18 de mayo del 2017)

<http://www.lavanguardia.com/vida/20170518/422675858892/divan-cuerpo-complejo-organismo.html>

Entrevista a Arrabal. La entrevista más “surrealista del mundo entre Usun Yoon y Fernando Arrabal

<https://www.youtube.com/watch?v=m7ptr4q38Mw>

Dossier Fando y Lis, TeatrodCerca

http://www.sgae.es/recursos/premio_max_2012/fando_lis_dossier_2.pdf

Diccionario Teatral de Patrice Pavis en línea

<http://pavis.pcazorla.com/#discurso>

ANEXO 1: Registros fotográficos

(Foto 1)



(Foto 2)



(Foto 3)



(Foto 4)



