

**LA PAROLA, EL SOGNO, LA MEMORIA.
EL LABERINTO (1956) DI FERNANDO ARRABAL**

Simone TRECCA

(Pisa: ETS, 2005, 121 págs.)

La bibliografía crítica sobre Fernando Arrabal y su teatro —nutrida en Francia, apreciable en España y en aumento en lengua inglesa— todavía resulta exigua en Italia. Por lo tanto el presente ensayo, prolongado esfuerzo hermenéutico tributado a una de la piezas más conocidas del período *prepánico* del dramaturgo melillense, descuella en primer lugar por plantearse como relativa excepción en el marco cultural del que procede. Que el cometido se lleve a cabo con conciencia lo testimonia la premisa que antecede las cuatro secciones que conforman la monografía. Allí Trecca arraiga su discurso reseñando de manera sucinta la tradición crítica existente sobre el primer Arrabal para emprender a continuación su propio derrotero. El acervo de estudios sobre *El laberinto* se puede cifrar, en una primera fase, en la preponderante orientación sociogenética, fruto de las tendencias reinantes en los sesenta y alentadas en lo específico por el hecho de que en Arrabal el apartamiento de la madre patria y la pérdida del padre son acontecimientos que trascienden lo personal y ascienden a categoría de relevancia histórica. Ya alejada de la inicial deuda para con los trabajos de Lucien Goldmann, aquella orientación cede el paso, especialmente en los ochenta, al análisis de

la matriz psicológica y arquetípica de las imágenes recurrentes en el cosmos dramático de Arrabal. Un cosmos sometido a un natural despliegue diacrónico que conoce, en opinión compartida por los estudiosos, una aceleración alrededor de 1968, cuando se aprecian en su corpus unos cambios a los que ha dedicado notaciones acertadas Torres Monreal: «La diferencia entre estos dobles o trasuntos con las proyecciones del Yo de las etapas anteriores es neta: frente a las proyecciones, identificables con el Yo como sus propias emanaciones, los dobles tienen una existencia exterior y previa al yo». El encuentro con el otro también incluye la vertiente femenina, ahora objetivada y falta de la anterior caracterización maternal con su correspondiente tendencia devoradora.

La estratificación de estos materiales críticos expone al riesgo de convertir sus valiosos logros en jaulas conceptuales antes que en herramientas perdurables para el análisis. Sobre este fondo destaca el talante que anima el ensayo de Trecca: la posibilidad de abordar obras como *El laberinto*, ya dotadas, con su más de medio siglo de vida, de la perspectiva histórica suficiente como para ser acometidas por sí mismas con un minucioso estudio textual, que, sin ignorar los *realia* ni las coordenadas existenciales e ideológicas que presidieron la composición del drama, se centre en un demorado examen de éste como artefacto literario y teatral. *El laberinto* manifiesta, por medio de un teatro *de palabra*, inquietudes que vuelven en otras obras de Arrabal, probando que la imagen central responde a una estructura profunda que, contrariamente a lo que en ocasiones se ha dicho, no se limita a ser una respuesta ante el apremio de un malestar circunstancial.

El acercamiento de Trecca se vale de un análisis performativo y actancial (según las teorías de Anne Ubersfeld), integrado, en el último tramo, con un corte intertextual. Consta, como se apuntaba, de cuatro partes, coronadas por sendas conclusiones. En la primera se explora, a manera de punto de partida, «La sintassi labirintica», es decir, los espacios, las figuras y su sentido en la obra. Uno de los logros duraderos de la pieza reside en que no hay una identificación mecánica y burda del laberinto con la situación histórica de la España de los cincuenta: persiste una vacilación entre probable espacio referencial (la nación franquista) y sugerente espacio simbólico. La indagación de las dimensiones espaciales —espacio escénico, textual, referencial, simbólico, psíquico— y de las figuras humanas que las ocupan lleva a la construcción, en el ensayo, de diferentes esquemas, culminados en el que pone de manifiesto (pág. 41) que el verdadero motor de la acción, detrás de las dinámicas superficiales, es el laberinto en sí, cuyo fin es su propia conservación. Ello hace de Esteban la negación de un sujeto, un no-sujeto, ya que todas sus

acciones no son sino inútil repetición que preparan el terreno al advenimiento de otro prisionero que actuará como él. El doble movimiento de exilio y ceremonia o ritual señalado por Berenguer cobra, pues, su pleno sentido con tal de negarle a Esteban el valor de individuo, injertándolo en el sistema de la repetición cíclica (pág. 43) que vacía de significado cada desplazamiento en el espacio, evitando *de facto* toda posible progresión. Los otros personajes, por su parte, se muestran ambiguos e indescifrables y niegan las expectativas que levantan: así Micaela o, en otro orden, el juez.

En la segunda parte, «Il linguaggio labirintico», cuyas argumentaciones sería pretencioso querer resumir aquí, se subraya que la enunciación en el interior del laberinto no siempre es fiable; y que es imprescindible una confrontación entre el personaje y lo que de él se dice. Esto vale en teatro y en literatura, creo yo, también fuera del laberinto. Lo malo es que, a veces, en el laberinto puede resultar más que difícil, cuando no imposible, establecer la fiabilidad de la enunciación: el ejemplo de Micaela es modélico en este sentido (pág. 67). Esteban, además de actuar sin provecho aparente, acaba comprometiendo su condición como enunciador porque parte de una situación lingüística cuyos fines se le escapan: no sólo no consigue salir del laberinto, sino que en la tentativa de justificarse cae en la trampa de la autoacusación (págs. 57 y 69).

En la tercera sección, «La *performance* labirintica», Trecca propone una posible segmentación del texto («la injusticia ilógica», «la huida», «el pacto», «el proceso») y aísla en él unos cuantos *performers*, es decir, funciones lógicas que rigen el discurso en relación a un sistema global y no a una mera situación comunicativa. Entre ellos, el eufemismo o espiral representa la base, y el ritual el más destacado; otros —la ocultación, la remoción, la «mnemoproyección»— contribuyen a precisar la función del eufemismo. El proceso pone de manifiesto que todo el drama en realidad no ha sido otra cosa que eso, un proceso, un rito predefinido cuya víctima, Esteban, ignora, además de las causas de su prisión, el alcance y el sentido de la maquinaria que lo apresa. Al encontrarnos en un ámbito ceremonial, los contactos entre el protagonista y los otros personajes adquieren el sentido de iniciaciones: Micaela es al principio el camino del conocimiento, luego con sus aflicciones el del dolor; Justino, el del poder; el juez, el de la justicia. Sin embargo, la acción se convierte en el recorrido del individuo hacia la toma de conciencia de lo necesario de su culpabilidad. El rito puede entonces concluir presumiblemente con la muerte sacrificial de la víctima, de manera que el ritual arranque de nuevo, imponiendo su construcción en forma de espiral (se vuelve al mismo punto aun sin recorrer el idéntico camino). La necesidad, el carácter

predeterminado, implacable y autosuficiente de la ceremonia marcan un parentesco con el teatro de la crueldad de Artaud, referente que Trecca vuelve a recuperar, ahora con la mediación —tamizada— de Derrida (págs. 79 ss.).

El siguiente apartado repasa primeramente la relación de *El laberinto* con modelos literarios y estímulos intertextuales ya aducidos en el pasado por la crítica o sugeridos por el mismo Arrabal, tales como Lewis Carroll y, sobre todo, Kafka (no se olvide que en un primer momento el título de la pieza fue *Homenaje a Kafka*). Con algunas de las obras de estos autores (en relación al escritor pragués se traen a colación aquí, además del consabido *América*, también *El proceso* y, cabe destacarlo, algunos cuentos como *La condena* y *Ante la ley*), la pieza de Arrabal comparte la imposibilidad de escindir forma y fondo, el estatuto autónomo del juicio al que son sometidos los personajes, así como la autonomía del lenguaje, favorecida, especialmente en el caso de Alicia, por el imponerse del significante sobre el significado. Si acaso, es la presencia de la dimensión ritual lo que distancia *El laberinto* de *El proceso*. En cambio, en la actitud de Alicia, que, al hallarse —de manera afín a Esteban— ante la presencia necesaria e incuestionable de la culpa y la arbitrariedad del mundo, suspende el juicio, se detectan deudas para con el concepto de *epoché*, de derivación escéptica y fijado modernamente por Husserl.

Unas claves se ofrecen para desatar los nudos interpretativos de *El laberinto*, justificando el título de la presente monografía: la primera es el sueño, que está en la misma génesis de la obra (la pesadilla sufrida por Arrabal en el sanatorio de Bouffémont), vuelve en varias piezas del autor y representa un primer paso en la toma de conciencia, por parte del individuo, de su condición de espectador ante un sistema autónomo de signos. La segunda clave es la memoria, con su poder de potenciar lo onírico y de reactualizar los acontecimientos (parecido al que en la fiesta religiosa o ceremonia permite revivir un acontecimiento primordial). Como escribe Trecca en la pág. 115 de su ensayo: «Sia il sogno che la memoria [...] non attaccano il labirinto per distruggerlo, bensì ne mantengono il principale meccanismo costitutivo, l'eufemismo». En esta cuarta y conclusiva sección tales elementos temáticos se valen de un enfoque ampliado, que busca un entramado de conexiones, a través de la persistencia y la metamorfosis, con otras obras de la producción arrabaliana, detectando en *Carta de amor (como un suplicio chino)*, publicada por Arrabal en 1999, una especie de matriz *a posteriori* de la imagen laberíntica.

En el carácter inmovible del laberinto —donde resulta imposible dar un rostro al opresor y es inútil la búsqueda de responsabilidades— se aprecia

un siniestro parecido con el mundo de los campos de concentración o, más bien, con las raíces recónditas de los totalitarismos del siglo xx. Frente a él, sin embargo, la dramaturgia arrabaliana, casi desde sus comienzos, transmite una toma de conciencia que, mediante la *epoché*, deja que palabra, sueño y memoria doten a la experiencia individual y a su lenguaje de un sentido nuevo y liberado de la lógica inhumana con la que ha de medirse el hombre.

En definitiva, se ven ya en el Arrabal *prepánico*, creo, unas constantes que con el tiempo se precisarán: la primacía del «subtexto sobre el texto» (que diría, más generalmente, César Oliva), un ambiguo afán alegórico, el parentesco con el teatro del absurdo y la familiaridad con lo paradójico, aunque despojado de aquellos ribetes humorísticos más desarrollados en otras obras suyas. El ensayo de Trecca, de lectura algo trabajosa en algunas páginas a raíz de su envergadura teórica (fenómeno no infrecuente en monografías que proceden de reelaboraciones de tesis doctorales), pero siempre llevado con sumo rigor, tiene el mérito de profundizar de manera analítica en una pieza representativa de una década de silencios y medias verdades (piénsese, en el interior de los confines nacionales, en la casi contemporánea *Mordaza* sastreana), a la vez que se detiene en la imagen clave que de la obra se desprende. Símbolo de magna tradición, desde los cimientos mitológicos de la historia de Teseo y del Minotauro hasta las implicaciones ideológicas y metafísicas de la película *Cube*, el laberinto ha angustiado a lectores y espectadores, y conoce, en la obra de Arrabal, una de las inflexiones más cotidianas y originales de un siglo en el que el hombre pareció haberse extraviado en el camino.

Enrico di Pastena
Università di Pisa