

ABDEL HAMID GHALAB

Universidad de Minia

***El laberinto* de Fernando Arrabal como obra trágica**

Palabras clave: teatro español contemporáneo — Fernando Arrabal — *El laberinto* — tragedia.

1. Introducción

La obra teatral de carácter trágico debe reunir determinadas características para poder ser denominada o clasificada como una tragedia¹. Con el paso del tiempo, el criterio acerca de las obras literarias evoluciona y cambia, llegando a pasarse de un extremo a otro. Así ha sucedido con la consideración acerca del género trágico, ya que los elementos fundamentales que forman dicho género han evolucionado en paralelo al desarrollo natural de la problemática de la condición humana a lo largo de los siglos.

Como Fernando Arrabal no es tan conocido en Egipto como en Europa o en el ámbito cultural hispánico pensé realizar el presente trabajo de investigación por la gran originalidad de la obra, que la hace muy sugestiva. Igual que se han traducido al árabe y se han representado piezas de Federico García

¹ Las partes de tragedia según Aristóteles son cualitativas y cuantitativas, éstas son cuatro: El coro que tiene dos diferencias, una es la entrada y otra es la salida. El prólogo es una parte entera y procede a la entrada del coro. El episodio es una parte de por sí, y el intermediario entre la entrada y la parada del coro. La salida o la partida es una parte entera de la tragedia, después de la cual cesa totalmente la música. Pero, las cualitativas son seis: La fábula, que se divide en compleja y compuesta, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya. Véanse los capítulos 11 y 13 de la segunda parte de la *Poética* de Aristóteles donde se habla de la composición de la tragedia más bella y el análisis descriptivo de la fábula que se ordena en una prospectiva claramente normativa. También aparecen las obras dramáticas de los autores clásicos como demostración de lo que se narra y se describe en su magnífico libro teórico. Asimismo, figura la definición de la peripecia, que es el tercer componente de la fábula, y la definición del acontecimiento patético. Aristóteles, *Poética*, ed. de V. García Yerba, Madrid, 1974.

Lorca, Alfonso Sastre, Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo² y otros, si *El laberinto* hubiera tenido la misma suerte podría tener gran resonancia, porque encierra gran valor literario y teatral.

Entre los temas que presenta el teatro español en los años sesenta predomina el realismo social, y la temática de los autores de dichos años trata “la injusticia social, la explotación del hombre por el hombre, las condiciones inhumanas de la vida del proletariado, del empleado y de la clase media baja, su alienación, su miseria, su angustia, la hipocresía social y moral de los representantes de la sociedad establecida y la desmitificación de los principios que les sirven de fundamento, la discriminación social, la violencia y la crueldad de las buenas conciencias, etc.”³ En la misma época Arrabal crea un teatro totalmente diferente, de acuerdo con las corrientes predominantes en Europa. Escribe piezas similares a las mejores obras del teatro del absurdo en la escena parisina, donde brillan dramaturgos como Eugène Ionesco con su obra *La cantante calva* (1950) o Samuel Beckett con *Esperando a Godot* (1953).

Aunque *El laberinto* pertenece al teatro contemporáneo, creemos que no se debe olvidar el camino que siguieron los investigadores y teóricos del drama moderno en lo relativo al conflicto trágico, puesto que el concepto clásico implica elementos más grandilocuentes y nos presenta una acción extraordinaria, capaz de infundir piedad y terror, personajes ilustres, un estilo elevado, un desenlace funesto y una catarsis o liberación que debe revertir a favor del espectador (que no es más que la consecuencia de la piedad y el terror sostenidos)⁴.

Sin embargo, el siglo XX ha destruido las imágenes celestiales que los clásicos implantaron en el teatro y que el cristianismo consagró durante muchos siglos. Lo trágico a partir de la segunda mitad del siglo XX emana una determinada manera de ser y estar en el mundo y, sobre todo, una determinada manera conflictiva de concebir el tiempo⁵. Con el nacimiento de la

² En las ediciones anuales del Festival Internacional de Teatro Experimental en El Cairo, desde 1994 hasta 1997, participaron obras como *Escuadra Hacia la Muerte*, de Alfonso Sastre, *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, *La Camisa* de Lauro Olmo. Obras de García Lorca como *La Zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre*, *Casa de Bernarda Alba* se representaron en prestigiosos centros dramáticos en El Cairo durante los años setenta. También piezas como *El otro* y *El hermano Juan*, de Miguel de Unamuno fueron representados en los años ochenta en la capital egipcia.

³ F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, 1997, p. 216.

⁴ La definición de Aristóteles concuerda con lo que acabo de mencionar sobre el concepto de tragedia: “Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes, y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones”. Véase Aristóteles, *op. cit.*, p. 145.

⁵ En cuanto al drama moderno creo que George Lukács en su libro *La sociología del drama moderno* ha podido matizar un concepto claro y detallado al respecto. En una serie de preguntas y reflexiones aclara la relación que determina principalmente los estilos de todos los dramas y todas las estructuras que se basan sobre dónde el uno y el otro coinciden y divergen, y cómo el uno determina al otro. Así se pregunta: “¿Hasta qué punto el hombre moderno es responsable de sus actos?”

vanguardia teatral española que luchaba contra lo establecido, y que llegó a ser aceptada por muchos sectores de la sociedad, la tragedia se convierte en un conflicto entre el hombre y el tiempo, puesto que el ser humano empieza a vivir en un mundo inestable y el cambio radical que sucede en nuestra vida no es sinónimo del progreso, sino de la repentina extinción. A continuación veremos cómo concuerda *El laberinto* con los conceptos trágicos existentes a lo largo de la historia del teatro.

Si tomamos como ejemplo *Edipo Rey* como una tragedia clásica, para ver la confluencia entre esta pieza y *El laberinto*, se puede ver que la estructura de ésta es totalmente diferente a la de *Edipo Rey*, ya que la obra es una tragedia por su contenido y no por su forma según criterios clásicos. El protagonista en la obra de Arrabal, al igual que el héroe trágico en Sófocles, se encuentra en una situación irremediable desde el principio. Estando en esta actitud busca una salida legal y lógica. La progresión de la acción dramática en ambas obras es igual, donde la historia del héroe trágico pasa por un inicio que plantea una situación, un desarrollo en el que los hechos han de transcurrir y un final, como culminación y un resultado de la acción misma. El enfrentamiento de Edipo con la verdad y sus crímenes cometidos inconscientemente le conducen a la fatalidad, pero Esteban aparece desde el principio hasta el final como culpable sin crimen.

2. La libertad y el destino en *El laberinto*

La libertad humana siempre encuentra por todas partes resistencia y obstáculos inesperados, pero esas resistencias y esos obstáculos no tienen sentido sino en la libre elección que es la realidad humana. Esto es lo que uno de los más grandes pensadores libertarios, J. P. Sartre, afirmaba, en una frase muy conocida, “Estamos condenados a ser libres”⁶, la idea que es eje de su filosofía. Esta misma concepción la podemos encontrar en *El laberinto* de Fernando Arrabal, porque la historia del protagonista desde el inicio hasta el final es como una especie de condena a una absurda falta de libertad.

No se puede estudiar *El laberinto* sin resaltar la importancia de la libertad y el destino como temas tratados en dicha obra. Entre los temas fundamentales

En acciones el hombre desarrolla su ser. Llega a sí mismo en sus acciones. ¿Hasta qué punto son verdaderamente suyas? ¿Hasta qué punto el centro vital del hombre se halla realmente profundo dentro de él? ¿Cómo consigue el hombre una acción trágica? ¿Es el quién consigue? ¿Con qué medios? La verdadera cuestión de la teoría sobre el sentido trágico de la culpabilidad es la siguiente: ¿Es cierto que el personaje trágico cometió su acción trágica?, si no lo fue ¿Esa acción puede ser considerada trágica? [...]”. Véase E. Benhey, *The theory of the modern stage*, London, 1995, p. 428.

⁶ H. Arnau, *Textos y temas de filosofía*, México, 1993, p. 327.

que presentaron los románticos⁷ en sus obras teatrales encontramos el amor, la libertad y el destino⁸. Saltan a la vista los dos últimos como temas principales en *El laberinto*, pero lo más importante es el tratamiento de ambos por parte de Arrabal. El héroe, Esteban, se encuentra dentro de un laberinto sin saber el motivo de su presencia en él. La acción empieza con la lucha del protagonista contra las esposas que le unen con otro personaje a quien no conoce, que es Bruno. Desde el principio, Esteban es declarado culpable, acusado y encerrado. Cuando aparece Micaela, sigue luchando por conseguir su salida del laberinto, es decir, por acceder a su libertad y continúa el desarrollo de la acción dramática con la llegada del padre Justino, que escucha rigurosamente lo que expone el protagonista sobre su existencia en este sitio, esposado y encerrado. De ello se puede deducir que la rebelión de Esteban es una rebelión del individuo contra cualquier norma que le impida expresar sus propios sentimientos. Un individuo que mantiene una actitud idealista que no se corresponde con la realidad que le rodea y lo lleva a la rebeldía contra la patria, la sociedad y por supuesto contra Dios. Como consecuencia del enfrentamiento entre su espíritu idealista y la amarga realidad, se produce el desengaño. Demuestra todo esto la respuesta de Esteban al Juez para explicarle su actitud:

Esteban: Este hombre, sin ningún motivo, me trajo al parque y me hizo encerrar en medio de un laberinto, en un retrete inmundo y junto a una especie de cadáver viviente. Y todo esto sin ningún motivo, sólo por crueldad. [...] Es un criminal. Lo arregla todo a su manera⁹.

⁷ Hemos saltado de la concepción clásica al Romanticismo porque a lo largo de la edad media la teoría del teatro, así como otros ámbitos culturales y científicos, estuvo totalmente inmóvil y ausente. Los trovadores y las fiestas rurales establecieron una tradición teatral, pero ésta no estuvo sujeta a ninguna evolución de carácter crítico hasta el siglo XVI. A partir de este siglo, surgen comentaristas de los clásicos, una escuela de autores trágicos y un grupo de intelectuales con sus concepciones sobre la tragedia. Pero la mayoría de los escritores de aquella época siguieron los estatutos marcados por los antiguos. Alfredo Hermenegildo dice a este respecto: “El sumo ideal a que podía aspirar cualquier escritor o artista era seguir al pie de la letra las huellas de los antiguos. La mayor perfección se cifraba en llegar a igualarlos”. A. Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, 1973, p. 21. No debemos olvidar tampoco el esfuerzo realizado por Francisco Cascales en su obra maestra *Tablas Poéticas* (1604) cuya la última parte es dedicada a los géneros poéticos. También Alonso López Pinciano trata la teoría de los géneros literarios en *Philosophia Antigua Poética* (1596), igual que J.A. González de Salas, autor de *Nueva Idea de la Tragedia Antigua* (1633).

⁸ La libertad de los escritores frente a las rígidas reglas que imponía el neoclasicismo en la literatura en general, y el teatro en particular hasta finales del siglo XVIII, fue la piedra angular del nacimiento del romanticismo, pues los autores empezaron a expresar libremente sus sentimientos y aparecieron temas y argumentos exóticos. Los autores mezclan lo cómico y lo serio, la tragedia y la comedia. Los personajes suelen ser misteriosos o rebeldes que se enfrentan a la sociedad de su época. Existe una ruptura de la unidad de estilo, mezclándose prosa y verso. El tema fundamental es el destino, vehiculado normalmente a través del amor y el tema de la libertad como sentimiento. Se rompe la estructura del drama neoclásico y el número de actos puede variar entre tres, cuatro y cinco. Véase M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1985, pp. 516–518.

⁹ F. Arrabal Ruiz, *Obras completas*, ed. F. Torres Monreal, Madrid, 1997, t. I, p. 312.

La justicia que buscaba Esteban desde el inicio de la acción dramática para salvarse y lograr su libertad, es la única esperanza para él, pero cuando aparece el Juez en el segmento penúltimo en *El laberinto*, desaparece dicha esperanza. Con la idea de libertad en esta obra Fernando Arrabal intenta producir emociones y tocar sensibilidades en el lector, o el espectador. Esto nos hace recordar a los románticos, para quienes los sentimientos son más importantes que la razón.

Se observa que Arrabal utiliza el discurso cronológico en la construcción de la estructura formal de *El laberinto*. En dicho discurso la progresión y las secuencias de la acción dramática siguen la lógica de la historia. Se narra de forma muy ordenada y cronológica la historia de Esteban, que aparece encadenado a su compañero de lavabo, consigue liberarse e intenta huir del laberinto para conseguir la libertad; finalmente no lo consigue y es condenado a muerte. Así se puede deducir que, en la estructura formal de *El laberinto* están unidos el destino y la libertad como temas fundamentales en esta pieza.

Los segmentos o las situaciones en esta obra funcionan como complemento del argumento y sirven para añadir a la pieza una expansión psicológica y una aceleración del dramático proceso de degradación al que se ve sometido Esteban en una atmósfera de opresión. También dichos segmentos rememoran un pasado anterior a que estuviera Esteban, anuncian y profetizan el desenlace.

En cuanto al destino determinado por los dioses o semidioses en el teatro clásico, en el teatro romántico venía asociado con el amor. En *El laberinto*, sin embargo, el destino del héroe es totalmente distinto, ya que este pierde su propia libertad a lo largo de la pieza. Al principio se enfrenta con Bruno intentando separarse de él, pero cuando logra liberarse no puede hacer nada. Luego, se enfrenta con Micaela, que es un instrumento importante para acusar a Esteban. Ella se aprovecha de la debilidad de éste y se sitúa a veces a favor de él (en ausencia de su padre Justino), y otras veces en su contra. El único anhelo del protagonista era la justicia representada en el Juez, pero éste estaba manipulado por el tirano Justino. Después de pronunciar la sentencia del tribunal de urgencia el destino de Esteban es absolutamente indeterminado. Se observa un fatalismo excesivo, porque Esteban está condenado desde el principio de la obra a estar en una situación tan trágica que no tiene salida, ya que sufre las secuelas de una injusticia que engendra un desastre tremendo. El autor afirma que en *El laberinto* no hay esperanza posible y el protagonista queda totalmente paralizado. La ausencia de los efectos cómicos eleva el sentido trágico en casi todas las situaciones de esta tragedia.

3. Carácter especial de *El laberinto* como tragedia

Antes de hablar de la peculiaridad de *El laberinto* debo exponer lo que comenta Ángel Berenguer sobre la influencia kafkiana en Arrabal: “Nos con-

firma Fernando Arrabal esta influencia en términos harto elocuentes, ya que según nos dice el autor, el título original de *El laberinto* era homenaje a Kafka. Dicha influencia proviene, esencial pero no únicamente, de la novela de Franz Kafka, *América*¹⁰, que el autor español leyó durante esa convalecencia en el hospital Foch¹¹. El autor utiliza la forma expresiva de Kafka para transponer el proceso ridículo y trágico de un hombre encarcelado y perseguido. La inspiración de esta pieza no se deriva solamente de la influencia de Kafka, sino de la nueva variante de la crueldad de los opresores con los oprimidos.

F. Arrabal parte de una pesadilla, un mal sueño provocado por las molestias postoperatorias en el sanatorio de Bouffemont, en 1956. Nuestro dramaturgo lo recuerda de esta forma: “Así, pues, el tema de *El laberinto* es copiado: yo he soñado de verdad con ese hombre encadenado en los retretes. Era uno de mis compañeros de sanatorio que luego murió. En este sueño yo aparecía encadenado a él en los retretes. No tuvo final este sueño. Tampoco la pieza de teatro, que da la impresión de volver a empezar”¹².

De todas formas en *El laberinto* es posible descubrir muchos rasgos que convirtieron la obra en una tragedia de carácter moderno. Se observa que su autor plantea factores muy importantes para resaltar la complejidad del conflicto dramático que existe en la obra entre el héroe y las demás fuerzas dramáticas. Nos expone la realidad de un sistema todopoderoso y totalitario; la de una atmósfera agobiante y una represión incontrolada e inexplicable, además, el elemento biográfico caracteriza la obra y un concepto del ser humano en el que entran los aspectos conscientes e inconscientes, sus obsesiones metafísicas y sus sueños.

La lucha del protagonista contra un sistema establecido impregna la obra, junto al uso de la inocencia, presentando en escena los contrarios de la naturaleza humana. El ser humano en *El laberinto* siempre desea sobrevivir y continuar como un ser con digno ideal, pero la desesperanza y las fuerzas antagonistas impiden los intentos de mantener la dignidad del hombre. Aunque desconocemos los motivos que causaron el encarcelamiento de Esteban, él ha seguido los pasos legales en un mundo irracional para conseguir la justicia y la libertad, pero la obra termina sin saber qué va a hacer.

Las intervenciones de los personajes demuestran que es muy estrecho el margen que posee Esteban para defenderse y responder. Si nos fijamos por

¹⁰ La novela *América* de Franz Kafka, narra la historia de un personaje llamado Karl Rossmann, un joven alemán de dieciséis años que emigra a los Estados Unidos tras ser expulsado de su casa por haber sido seducido por una sirvienta y haberla dejado embarazada. El deseo que acompañó al autor durante toda su vida de escapar de su querida Praga y conocer otros países, ha sido motivo de la escritura de dicha novela. Sin embargo, Kafka nunca estuvo en América y no salió de Praga. Su idea sobre la primera es como la del protagonista de la novela, es la de una tierra de promisión que ofrece la esperanza de una salida digna a una situación vital comprometida.

¹¹ Á. Berenguer, “Introducción”, en: F. Arrabal, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto*, Madrid, 1981, pp. 109–110.

¹² F. Cantalapiedra, F. Torres Monreal, *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Kassel, 1997, p. 16.

ejemplo en el diálogo entre éste y el Juez, vemos que el último tiene treinta y cinco intervenciones mientras Esteban tiene sólo treinta. Pasa lo mismo con los demás personajes, incluso Bruno, el enfermo. Así, el protagonista recibe muchas interpretaciones y hace pocas, todos colaboran para condenar a Esteban. Cada uno de ellos parece instrumento legítimo manipulado por el sistema. Todo esto indica que Arrabal pudo diseñar perfectamente una estructura dramática de alto nivel dramático y literario, en la cual transpone la incapacidad de comunicación entre el individuo y la sociedad. Un individuo que intenta comprender y dialogar racionalmente con un mundo totalmente irracional y absurdo.

4. Un conflicto dramático no trascendente

Para complementar la naturaleza del conflicto dramático como choque de fuerzas antagónicas, la primera característica de dicho conflicto marca una función específicamente estética, que va a tener un efecto emocional en el espectador, pues traza las contradicciones de la existencia de la vida. El conflicto dramático representa la forma en que se reproduce en el arte el choque antagónico de las fuerzas humanas, de las ideas, anhelos, y pasiones. El conflicto surge y se resuelve sobre la base de la lucha entre determinadas fuerzas opuestas, siendo un personaje quien encarnará esto simbólicamente.

Como hemos señalado en apartados anteriores, el conflicto dramático varía de una época a otra. En las obras clásicas, el conflicto dramático de las tragedias era manipulado por fuerzas divinas, dioses o semidioses. El conflicto en aquella época se presentaba entre el hombre y los dioses. De esta manera, se puede afirmar que el conflicto se produce entre un personaje o grupo de personajes en lucha contra la naturaleza. Aquí quizás la naturaleza puede estar encarnada en los dioses. En *Prometeo encadenado* el titán debe enfrentarse al dios olímpico Zeus. También se engendran conflictos entre un personaje (o grupo de personajes) consigo mismo a consecuencia de sus propios actos, o de los actos de otro. Por ejemplo, en *Edipo Rey*, de Sófocles el personaje principal decide arrancarse los ojos después de enterarse que había asesinado a su padre y que había contraído matrimonio con su madre.

Transcurridos aproximadamente veinticuatro siglos, el conflicto dramático se ha transformado, y vemos que el teatro romántico encierra en sí el conflicto emanado de la separación del nivel de experiencia superior constituido por lo trascendente. Puesto que en la tragedia el conflicto ha revestido formas distintas, en el romanticismo dicho conflicto es interno porque el carácter ocupa la posición central y no la acción, y la reconciliación se torna complicada o difícilmente se da. Entonces podemos decir que el conflicto dramático basculaba entre dos elementos fundamentales que son lo real y lo ideal, o que el conflicto brota de dos principios opuestos: lo perecedero y lo inmortal.

El caso de *El laberinto* es distinto y concuerda con puntos de vista más filosóficos que dramáticos, ello debido a que el protagonista en esta pieza se mueve en un universo cercado o rodeado, sin posible salida. En términos teatrales, el conflicto surge y se resuelve sobre la base de la lucha entre determinadas fuerzas. Pero en esta obra no hay soluciones, por el enfrentamiento y la tensión dramática establecida, y porque estas fuerzas se escenifican y sitúan en un espacio cerrado y laberíntico. El resultado de los enfrentamientos entre Esteban y los demás personajes está muy lejos de todo lo que se dice por parte de los teóricos del teatro antiguo. Se puede deducir que Arrabal traza este tipo de conflicto para destacar la base de un poder incontrolado y anónimo. A este respecto Ángel Berenguer opina que: “La obra de Arrabal es esta crítica feroz del sistema que encarceló e hizo desaparecer a su padre. Más allá de nuestra guerra civil y sus horrores, se vislumbra el terror de una sociedad organizada sobre la base de un poder incontrolado y anónimo en el que se debaten los personajes arrabalianos, que viven el mundo trágico de nuestras sociedades avanzadas”¹³. El espacio escénico es propiedad de Justino, quien parece vivir en una mansión cerrada, incomunicada con el mundo. Tiene, como aclara Micaela en su diálogo, un servicio de información perfecto y organizado, y dispone de sirvientes a los que utiliza para controlar sus dominios. Descubrimos que dentro de este espacio laberíntico no existe resolución del conflicto, porque Esteban está bajo un control muy riguroso. Así lo expresa Micaela cuando habla de su padre:

Micaela: Hay que tener en cuenta que mi padre tiene todo perfectamente organizado. Se puede decir, sin error, que nada de lo que ocurre en la casa o en el parque lo ignora. Basta que falte una manta, una sola manta —tenga en cuenta que habrá millones y millones en el parque— para que él se dé cuenta en seguida y si a veces no interviene directa o inmediatamente ante la persona que la ha robado es porque en su tiempo, preciosísimo, tiene cosas mucho más importantes que hacer por el momento, ya que sin duda, pronto o tarde, siguiendo una orden —para mí demasiado complicado e incomprensible aunque reconozca su precisión— se encargará del asunto y lo resolverá con toda ecuanimidad teniendo en cuenta todas y cada una de las circunstancias atenuantes y agravantes del delincuente¹⁴.

Como el conflicto es el elemento que determina la progresión de la acción dramática, debemos determinar el tipo o el ejemplo de la lucha que se establece entre el protagonista y la fuerza antagonista (que puede ser contra una sociedad, un universo, la naturaleza o consigo mismo). Antes de concretar dicho ejemplo tenemos que saber que el héroe en las tragedias antiguas ataca en vez de defender, porque es un heroísmo de evidente agresividad; Esteban, en cambio, defiende en vez de atacar porque su heroísmo es de angustia y desesperación. No solamente se defiende delante del Juez del tribunal de urgencia, sino frente a todos los personajes, como si fueran los responsables de la justicia. Justino, el padre, y Micaela siempre le interrogan como si fuera

¹³ F. Arrabal, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto...*, p. 111.

¹⁴ F. Arrabal, *Obras completas...*, t. I, p. 315.

culpable y cuando se celebra el juicio, el juez no quiere darle el tiempo suficiente para defenderse.

El Juez: (*De pronto, se dirige a Esteban, señalándole con el dedo.*) He sido informado de su caso de una forma muy poco clara, Espero que usted no me hará perder demasiado tiempo y que para ello, de una manera lo más concisa posible, me explique su caso con el rigor debido¹⁵.

Las consecuencias o los resultados del conflicto en las obras clásicas se extienden más hacia el exterior y el héroe se enfrenta con fuerzas exteriores que resultan de los acontecimientos pasados, pero el conflicto del héroe en esta pieza se adentra más hacia el interior y se convierte en un conflicto del espíritu. Es enfrentado con acciones ajenas a él y también dirigidas contra él, puesto ya que cuando aparece en la escena, Esteban se encuentra esposado, acorralado y rodeado, sin saber por qué está en esta situación, cuándo y cómo conseguirá su libertad. Piensa, pues, que no es necesario que le juzguen. Lo expresa de esta forma: “En realidad, señor juez, pienso que no sería necesario ni siquiera juzgarme”¹⁶. De todo lo que acabamos de exponer sobre el conflicto en *El laberinto* se puede entender que Arrabal ha trazado un diseño muy especial del conflicto dramático con un tipo de reconciliación muy frío y abstracto. Por lo tanto, creemos que la visión arrabaliana sobre el mundo en que vivía en los años cincuenta y sesenta concuerda con lo que dice Schiller: “Si, como Kant arguye, el mundo es incomprensible para el hombre, entonces la tragedia no puede proporcionar una propuesta racionalista, por lo que es preciso buscar el poder trágico en otra parte”¹⁷. El conflicto establecido en esta pieza, por tanto, es el de un individuo que tiene que buscar un significado a la vida frente a lo absurdo de la existencia humana y podemos calificarlo como un conflicto contra un universo incomprensible o frente a una sociedad extraña y misteriosa.

5. La circularidad como estructura trágica

La estructura dramática es un modelo organizado de relaciones entre diferentes elementos que le permiten al dramaturgo contar una ficción representada por personajes, a fin de que esta tenga el mayor nivel posible de creatividad y complejidad, y que despierte el interés y la curiosidad del espectador. Como explica José Luis Alonso de Santos en un artículo en la revista *Las Puertas del Drama*: “La estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal

¹⁵ *Ibidem*, p. 350.

¹⁶ *Ibidem*, p. 351.

¹⁷ VV.AA., *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Cervantes*, Madrid, 2008, p. 244.

(estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje)”¹⁸. Se observa que Arrabal cuenta, en *El laberinto*, con una circularidad de carácter trágico en la construcción de esta obra, porque concentra la acción en un punto del futuro, que es la libertad inalcanzable de Esteban. Otra consecuencia inmediata de la presencia de lucha por la libertad como elemento estructural es la de producir un carácter bipolar en la acción dramática, puesto que el conflicto se estructura mediante la relación de oposiciones entre la razón y la libertad. Además, en el plano de construcción, los personajes se caracterizan por la relación de oposición entre la razón y lo absurdo, dirigido por una fuerza capaz de acabar con todos los anhelos del héroe.

Como su título indica la estructura de esta pieza es laberíntica, puesto que personajes como Bruno, Micaela y el Juez son instrumentos en manos de Justino para culpar a Esteban. Los diálogos de dichos personajes giran en círculos viciosos donde él no encuentra ninguna salida. En los segmentos, anteriores a la aparición de Justino, no alteran la acción, simplemente los personajes evocan un momento del pasado, pero no lo viven en escena. Micaela revela a Esteban como se formó el laberinto de mantas en el primer segmento y en el segundo ella explica a Esteban por qué no pueden escapar los dos y le cuenta lo que ha pasado cuando han intentado escapar otros. Es un momento decisivo en el desarrollo de la obra, una situación que no deja de presentar un evidente paralelismo con la vida personal del propio autor. La tragedia de Esteban tiene mucho que ver con la vida del mismo F. Arrabal, quien ha seguido muchos años las huellas de su padre, desaparecido el 17 de junio de 1936, y que por sus convicciones republicanas declaró “Soy partidario de la República y de la Libertad”¹⁹.

El protagonismo del héroe en *El laberinto* encarna esta circularidad que se manifiesta en su insistencia en hallar su libertad y su dignidad. Todo dentro de un espacio escénico cerrado que parece hecho para acorralar a los personajes impidiéndoles toda salida al exterior; es un espacio de condena, de agonía y de muerte. Por eso la figura del laberinto sostiene un subdiálogo con la acción total y el texto escrito, tanto principal, como secundario.

Es evidente la adecuación entre el espacio de la representación y lo representado por el juego dramático en su desarrollo y desenlace inexorables. El decorado del escenario formado por mantas es un actante o personaje mudo y es el participante más elocuente en la representación. El contrapunto aquí es cruel, puesto que el personaje oprimido (Esteban) durante toda la extensión de la pieza teatral se encuentra en un espacio impuesto. En consecuencia, también existe una tensión del espacio escénico frente al espacio del deseo, que es en este caso el espacio de la libertad anhelada.

¹⁸ J.L. Alonso de Santos, “Estructura dramática”, *Las Puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, núm. 10, primavera 2002, p. 5.

¹⁹ M.L. Gazarian-Gautier, “Fernando Arrabal: ¿genio o santo?”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, n° 16, enero de 2006, p. 55.

El planteamiento de la estructura y acción circular consiste en que la obra comienza y termina de la misma forma y en el mismo lugar, y el protagonista no ha escarmentado en su inclinación a dejarse llevar por la libertad. Como conclusión, el pánico que impregna esta pieza, es un modo de expresión, y ha sido generado por un ambiente social y caracterizado por la confusión y el terror.

6. Conclusiones

Aunque *El laberinto* no reúne las partes formales tanto cuantitativas como cualitativas de la tragedia según la concepción clásica, es una obra trágica por su contenido, ambiente y desarrollo. La diferencia entre los héroes clásicos y el de *El laberinto* consiste en que el destino de los héroes en obras dramáticas como *Antígona* o *Edipo Rey* lo determinan los dioses y es definitivo (como le sucede a Edipo que se ciega y se entrega al destierro, y a Yocasta que se suicida) mientras que en esta obra el destino del protagonista está sin determinar o se desconoce, y la obra se inicia y concluye de la misma forma y en el mismo lugar. Así la divergencia reside en el diseño del conflicto dramático y su resultado en la obra de Arrabal no supone reconciliación.

También es posible observar concordancias entre la obra de Fernando Arrabal con el concepto de tragedia del romanticismo, que plantea el contraste de todos los días, la lucha continua entre dos principios opuestos, que están siempre juntos en la vida. El caso de *El laberinto* plantea, sin embargo, contradicciones absurdas por las que se le hace vivir al personaje en una sociedad autoritaria, que mezcla la inocencia y la culpabilidad, el conocimiento y la ignorancia, lo racional y lo irracional. Al lado del verdugo va la víctima, junto a la tortura va la ternura. Por medio de este contraste entre valores positivos y negativos Arrabal expresa su rebeldía dentro de un marco social determinado.

Los héroes en la época del romanticismo suelen ser misteriosos y rebeldes frente a la sociedad. El héroe de *El laberinto* goza de la misma característica: desea sobrevivir y continuar como un ser con ideales dignos, pero la desesperanza y las fuerzas antagonistas impiden los intentos de mantener la dignidad del hombre. En la historia del héroe lo misterioso y extraño es el motivo que causa su encarcelamiento; este motivo le conduce a llevar adelante una causa lícita en medio de un mundo caótico e irracional, con la finalidad de llegar a conseguir la justicia —que realmente no existe—, así como la anhelada libertad.

También existe otra concordancia a nivel temático con el periodo anteriormente mencionado. El héroe romántico es un rebelde contra toda norma que no sea la búsqueda de la felicidad, por eso lucha por la libertad y la fuerza del destino. La lucha del héroe en *El laberinto* le hace vivir en un estado de confusión que alienta su condición humana. Esteban es un individuo que sufre los efectos de la injusticia de un sistema autocrático que le niega un proceso

justo y le convierte en un pelele. Se mueve en un universo cercado y rodeado sin posible salida: un laberinto absurdo.

Referencias bibliográficas

ALONSO DE SANTOS J. L.

2002 “Estructura dramática”, *Las Puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, Madrid, núm. 10, primavera, pp. 4–9.

ARISTÓTELES

1974 *Poética*, ed. de V. García Yebra, Madrid, Editorial Gredos.

ARNALDO J. (ed.)

1987 *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Editorial Tecno.

ARNAU H.

1993 *Textos y temas de filosofía*, México, Editorial Alhambra Mexicana.

ARRABAL RUIZ F.

1997 *Obras completas*, ed. de F. Torres Monreal, Madrid, Espasa Calpe, t. I.

1998 *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto*, ed. de Á. Berenguer, Madrid, Cátedra.

BENHEY E.

1995 *The theory of the modern stage*, London, Penguin Books.

BERENGUER Á., PÉREZ JIMÉNEZ M.

1998 *Historia del teatro español. Siglo XX*, vol. IV, Madrid, Biblioteca Nueva.

CANTALAPIEDRA F., TORRES MONREAL F.

1997 *El teatro de vanguardia de Fernando Arrabal*, Edition Reichenberger, Kassel.

GAZARIAN-GAUTIER M.-L.

2006 “Fernando Arrabal: ¿genio o santo?”, *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, nº 16, enero.

GONZÁLEZ DE SALAS J.A.

1778 *Nueva idea de la tragedia antigua*, Madrid, Antonio de Sancha.

HERMENEGILDO A.

1973 *La tragedia en el Renacimiento español*, Editorial Planeta, Barcelona.

LUZÁN I.

1974 *La Poética*, Cátedra, Madrid.

MENÉNDEZ Y PELAYO M.

1985 *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

RODRÍGUEZ ADRADOS F.

1999 *Del teatro griego al teatro de hoy*, Alianza Editorial, Madrid.

RUIZ RAMÓN F.

1997 *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.

SÓFOCLES

1998 *Edipo Rey*, Editorial Alba, Madrid.

VV. AA.

2008 *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Cervantes*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos.

Fernando Arrabal's *The Labyrinth* as a tragic play

Keywords: Spanish contemporary theatre — tragedy — Fernando Arrabal — *The Labyrinth*.

Abstract

The study focuses on the similarities between *The Labyrinth*, by Fernando Arrabal, and tragic plays. We begin with the description of the tragic classicist concept and then move on to the Renaissance humanists and commentators on the classics. Analyzing the work we have found that in *The Labyrinth* there are many features that turned the play into a tragedy of a modern character. It is observed that the author raises important issues to highlight the complexity of a dramatic conflict that exists in the work between the protagonist and other dramatic forces. Finally, we note that Arrabal exposes the reality as an a powerful and totalitarian system, which seems like a stifling atmosphere, unexplained and uncontrolled repression. In addition, the biographical element characterizes a concept of the human being which includes conscious and unconscious aspects, obsessions and dreams.