

L'arbre de Guernica de Fernando Arrabal o la memoria como 'conocimiento bárbaro'

ELENA CUETO ASIN
Bowdoin College

Con la película *L'arbre de Guernica*, Fernando Arrabal retoma en 1975 el referente de la ciudad destruida en abril de 1937 que ya explorase en su obra teatral de 1959, *Guernica*, como primera incursión en su trayectoria del tema de la Guerra Civil. En el umbral de la democracia en España y de su posibilidad de conjurar en libertad el recuerdo de ese periodo, Arrabal ofrece desde su destierro francés un relato de la confrontación y su desarrollo en los parámetros del “pánico”, estética definida por él mismo con base de expresión en lo grotesco y lo onírico de influencia surrealista, donde lo obsesivo y los conflictos internos encuentran sentido terapéutico.¹ La villa bombardeada como motivo en el film se aleja bastante de la pieza dramática, centrada en el diálogo de una pareja atrapada en su casa durante el ataque aéreo hasta quedar enterrada en escombros, que los estudiosos del autor sitúan en los inicios de esas bases “pánicas” a partir del absurdo que domina su primera literatura (Berenguer 37; Torres Monreal 24). La incursión del autor en el cine en la década de los setenta no se inicia desde el teatro sino desde la narrativa, coincidiendo además con una más directa implicación de su producción en lo político, lo que incluye críticas a la situación de España, sobre todo tras su detención allí en 1967 (Berenguer 203).² La ruptura, la incomunicación, el exilio, la prisión y la pena de muerte, la represión a todos los niveles en suma, que en su primer teatro se representan en contexto abstracto, se

manifiestan explícitamente en relación a su país natal en obras como . . . *Y pusieron esposas a las flores*, de 1969, *En la cuerda floja*, de 1974 o *Vive la muerte!*, film de 1970 basado en su novela de 1958, *Baal Babilonia*.³ Como novedad respecto a ellas, que presentan la guerra siempre como punto de referencia en el pasado, con *L'arbre de Guernica* Arrabal se enfrenta al régimen franquista abordando de pleno el periodo que vivió muy de niño y que permanece en su psique unido a un trauma particular: la pérdida de su padre.⁴

La personalísima visión de Arrabal, mal acogida por la crítica en España, pide, como el resto de su cinematografía, un análisis que se hace tanto o más oportuno en un momento de revisión como el actual, tanto de los resultados de la guerra como de su incompleto tratamiento posterior, revisionismo que apela a la recuperación de la memoria como vehículo de re-conocimiento del pasado violento. Este estudio parte de incluir *L'arbre de Guernica* en una meditación del pasado de confrontación desde dentro, considerando el espacio de creación francés como plataforma de distancia y como marco de ideas desde los que el autor español perfila su peculiar representación de la circunstancia histórica y anímica de su país. Dos aspectos, independientes pero intrínsecamente relacionados, se destacan como punto de partida en dicha representación: el tratamiento libre de la reconstrucción de los hechos y el uso de Guernica como motivo.

En vísperas del rodaje, realizado en Italia, Arrabal expone las claves de su aproximación, al anunciar su intención de plantear el tema con la independencia creativa que le caracteriza y sobre todo, con independencia del relato histórico:

Voy a hacer una película de la realidad tal y como yo la imagino, sin tener sobre mí el peso de un partido que exigiría unas normas, defender unas ideas, ni un conocimiento histórico de los hechos. Yo no tengo más que el conocimiento bárbaro de lo que me contaron y, especialmente, de las anécdotas que he oído. Nada más que eso . . . (Berenguer 86)

A la hora de exponer en imágenes esa impresión de “conocimiento bárbaro” sobre un periodo real de la Historia, el dramaturgo cineasta acude al intercambio entre información y figuración poseída en torno a aquél. Es decir, reclama el papel de la

imaginación como archivo individual de la conciencia de una experiencia vivida, pero también y sobretodo de aquélla heredada a través del relato colectivo. Recurre así a la idea de “memoria histórica” según la define Maurice Halbwach, como la experiencia memorística prestada, que sin haberse experimentado de primera mano se asume a través de narraciones, tradiciones y símbolos creados por las instituciones sociales. Una memoria, en suma, que no se recuerda realmente, sino que se imagina bajo el molde de la influencia social (51). Por otro lado, la elección de Guernica pide tenerse en cuenta en tanto apropiación de un mito que ya lo es, como apunta John Kronik respecto a la obra teatral, en su doble vertiente histórico simbólica: como lugar del árbol y del bombardeo, este último cristalizado en la memoria colectiva por el mural de Picasso, cuyo rol en el espacio de la Transición democrática en España resultar factor importante, si bien extrínseco, en la recepción de la visión arrabaliana (15).

El lugar llamado Guernica sólo es escenario de una parte del film, que se desarrolla de otro modo en la localidad imaginaria de Villa Ramiro. De allí salen camino a Francia, huyendo del caos, Vandale, mujer bella pero marginada, y Goya, poeta surrealista e hijo de una familia cacique del lugar. En Guernica, donde ambos coinciden y se enamoran, les sorprende el ataque aéreo, tras el cual se despierta en ellos una conciencia política que antes no existía y que les empuja a regresar a su pueblo y luchar activamente en la resistencia ante el avance franquista, de cuya victoria y represión consiguen huir juntos al final. *L'arbre de Guernica* como título refiere al roble que reside en la ciudad vizcaína como símbolo de las libertades vascas, y que Arrabal transforma en símbolo de libertad del pueblo español, pero manteniendo su emplazamiento original como locus dentro de la ficción. Tal identificación generalizada, a parte de resultar problemática de cara a mucho del público vasco, no se equipara al sentido universal que concede Picasso a su composición. Bien es verdad que tampoco se alude a ésta en la película directamente, como se hace el drama de 1959 al incluir dos de sus figuras como personajes sin diálogo. Se pueden hallar en la cinta únicamente alusiones muy indirectas, como la protagonista femenina tomando en sus brazos el cadáver de un niño tras el bombardeo, un caballo blanco que de él surge corriendo o las

palomas que se lanzan instantes antes como símbolos de paz, y que, en cualquier caso, no pertenecen en exclusiva al universo imaginario del malagueño.

La conexión real con la pintura existe sin embargo. Estriba en el aprovechamiento de Arrabal de la resonancia del episodio histórico una vez universalizada por Picasso, de modo que la presencia directa de la representación pictórica se hace innecesaria, se asume como presente de facto en la conciencia del espectador, invocada por la asociación. Tanto en la obra teatral como en el film, el autor se presenta ante un público internacional con uno de los pocos asuntos relacionados con la guerra española que a éste puede resultar familiar. Cabe considerar este uso oportunista, sin suda, no obstante también hay que reconocer un papel menos superficial, pues con él se vuelve a contextualizar el famoso tema picasiano en su razón de ser histórica, restaurando así la conciencia de su origen en la guerra española como campo de pruebas de una armamentística destinada a castigar severamente a la población civil. Es una conciencia que se pierde en gran medida durante la larga estancia del mural en el Museum of Modern Art de Nueva York, donde paulatinamente deviene símbolo universal de la paz, sirviendo durante los años sesenta como imagen de protesta contra la intervención en Vietnam, mientras que en España, circula reproducida en posters como representación de un motivo histórico silenciado. Recordemos que el hecho del bombardeo por parte de la Legión Condor de la aviación nazi al servicio del bando militar sublevado es negado por ambas partes, a fin de eludir la reacción internacional de rechazo ante una acción de tal magnitud, achacando a su vez la autoría de la destrucción a las tropas republicanas y a separatistas vascos. A partir de los juicios de Nuremberg de 1945, durante los que se reconoce el ataque, la dictadura franquista opta por silenciar el tema, minimizando su gravedad y desviando toda responsabilidad a Alemania.

El autor dice considerar el suyo “un documento único en la Historia” y lo es, por ser efectivamente, el primer largometraje de ficción que aborda el tema considerado tabú (Berenguer 38). Lo que en el cine hasta entonces existe sobre el asunto concreto de Guernica son documentales, basados en gran medida en material de archivo de noticiarios de información y propaganda de diferentes

países y posiciones ideológicas, algunas neutrales, que dejan lógicamente de circular tras la guerra.⁵ Compartiendo el título *Guernica*, surgen a mitad de siglo tres documentales que parten ya de un interés por la representación pictórica. El de mayor impacto es el de Alain Resnais y Robert Hessens, *Guernica*, de 1950, un montaje con texto poético de Paul Eluard, que toma el bombardeo como punto de partida para tratar el cuadro como síntesis en la carrera de un artista comprometido. El de los daneses Helge Ernst y Fritz Ostergreen, también de 1950, resulta un alegato contra la guerra, y la del norteamericano John Flaherty, un año antes, busca en los detalles del mural los hechos que lo inspiran. Los tres insertan, como hará luego Arrabal, material histórico de archivo. En 1962, Frédéric Rossif en *Mourir à Madrid* aborda el conflicto español desde ese material, partiendo de los años de la República e incluyendo entre sus capítulos el de la destrucción de Guernica, con datos precisos que enfatizan el poder de la aviación moderna sobre una población indefensa y en legitimidad democrática. Como respuesta enfurecida del gobierno franquista a este trabajo, que provoca incluso una crisis diplomática, el documental dirigido por Mariano Ozores, *Morir en España*, contesta a muchas de las claves de Rossif pero elude completamente el episodio de la villa arrasada, como hace Pedro Lazaga en su exitosa adaptación de 1968 de la novela de Luis de Castresana *El otro árbol de Guernica*, sobre unos niños vizcaínos refugiados en Bélgica.⁶

Aunque no haya documentación al respecto, cabe especular que Arrabal conoce estos trabajos, sobretodo los de Resnais y Rossif. Con el primero compartiría la meta artística, pero *Mourir à Madrid* puede verse como posible inspiración en varias direcciones: en su estructura cronológica que arranca desde antes del conflicto, y en el uso indiscriminado del montaje con material de archivo, que Arrabal inserta en la ficción de manera efectiva, aun sin establecer correspondencia directa con el contexto que ilustra. Hay otros dos elementos temáticos fundamentales en la provocación de Rossif que también recoge *L'arbre de Guernica*: la visión de una España rural atrasada y la idea de la colaboración alemana como crucial en la victoria de Franco. Estos dos últimos en la versión de Arrabal instigan reacción, no ya por la idea en sí sino por la forma de representarla, pues *L'arbre de Guernica* ni estiliza la imagen del

campesino para dignificarlo ni personifica el terror nazi de modo realista. Y es que tras la dictadura, la provocación de Arrabal no reside en retar el discurso franquista, sino hacerlo desde ese modo plástico y foráneo de “épater le bourgeois” que antes de él ya adoptara Luis Buñuel.⁷

En enero de 1976, aparece en *Estreno* el ensayo “La alienación franquista”, donde comenzando con las palabras “Franco ha muerto . . .” Arrabal anticipa optimista una nueva era para dramaturgos hasta entonces “amordazados o desterrados” (10). En el mismo número aparecen artículos dedicados a su teatro, entre ellos el de Kronik sobre *Guernica*, que aun con recortes y bajo el título *Cigruena*, está entre las primeras obras del autor publicadas en España. El que ésta constituya un primer ejemplo de temática española en la trayectoria del dramaturgo es hecho a tener en cuenta en el contexto del abierto cuestionamiento de su identidad como escritor español, amén de la de su compromiso político. Y es que para la plena aceptación en su país, Arrabal no sólo cuenta con el obstáculo de un poder dictatorial que censura. Aun estando ya publicadas en castellano muchas de sus obras, durante el periodo de la Transición son mayoría los que en el ámbito literario y crítico no lo aceptan fácilmente dentro del panorama nacional, incluido el reivindicado como marginado o silenciado en la dictadura. Buen ejemplo es la opinión de Ricard Salvat, quien lo considera un autor francés, cuyo narcisismo “trasnochado y antihistórico” sólo “se justifica” después de escribir una obra como la centrada en la destrucción de la villa vasca (Isasi 472).

Paradójicamente o no, cuando *L'arbre de Guernica* se estrena en España, en la primavera de 1982, cuenta con una recepción bastante negativa, y no sólo por parte de sectores ultra conservadores, como los jóvenes detenidos por interrumpir la proyección del filme en una sala de Segovia o los miembros del Ejército que piden el secuestro oficial de la cinta por injuria (*El País* 21-6-82). La prensa desestima el tercer largometraje de Arrabal de manera casi unánime. Se le acusa sobretodo de falta de “rigor” a la hora de presentar los hechos desde una óptica que se considera “simplista” o “esquemática” (CSF; Gorina; López Llaví). En segundo lugar, y aun sin dejase de valorar la personalísima aportación estética de la cinta, sus imágenes, en especial su vertiente sacrílega, se tildan de “chirriantes,

grandilocuentes y ampulosas”, en aras de una trasgresión poco efectiva por considerarla “visceral” o “epidérmica”, que “frivoliza”, en suma, un asunto grave como el de la contienda (Santos; López Llaví; CSF). Tampoco faltan las reseñas que traslucen resentimiento hacia la proyección fuera de España del artista “que durante 20 años a chantajeado a la opinión internacional”, en especial a la “languideciente Rive Gauche parisina” (CSF; Santos). Curiosamente, esa proyección foránea viene casi siempre asociada a la percepción del uso de tópicos con respecto a la cultura, la cual se traduce, sobretodo desde la periferia, en acusación de “españolismo decadente” y de título engañoso, al no restringirse el film al tema de “las libertades euskeras” (Gorina; López Llaví). Los que defienden tímidamente el trabajo se limitan a rescatar la figura del autor como crítico con la derecha, sin lanzarse tampoco a una valoración abiertamente positiva (Lara; Vicente).

Fuera de la reseña de prensa, *L'arbre de Guernica* ha merecido muy poco estudio crítico. Ramón Freixas reitera unos años más tarde su rechazo a la simplificación, “de mitos de buenos y malos” y las libertades estéticas del autor, en las que “se confunde la guerra civil y la religión, la profanación y la blasfemia, exorcismos personales, la parafernalia de curas, uniformes, enanos máscaras y toros. El ruedo ibérico chez Arrabal” (138). Y esta alusión a lo francés va con la consecuente crítica de que para el director “sólo existe la España del tópico, la charanga y lo folklórico, de una españolada eterna” (138). En los trabajos sobre cine en el contexto vasco durante los mismos años se reitera la misma desaprobación. Para Alberto López Echevarrieta “el espectador no puede tomar en serio tal sucesión de blasfemias ni de situaciones totalmente ilógicas. Allá Arrabal con sus obsesiones” (69). Santiago de Pablo califica recientemente el film de “esperpento”—lo que en sí no es negativo por aludir, de nuevo, al más original de los escritores—sin dejar de considerar su táctica como típicamente “revanchista” por anticlerical, infructuosa y fallida, otra vez, en su falta de una verdadera asociación con lo vasco (38).⁸

En la película, efectivamente, se reconocen muchas de las características descritas. No obstante, el balance tan negativo deja ver una óptica que halla en parte explicación en las constantes que operan entre la fecha de producción de la película y de su

proyección en España. En esos siete años, ha habido, para empezar, una evolución estética que se despega de los modelos heredados de la experimentación de la década de los sesenta, con la que el film de Arrabal puede conectarse en muchos sentidos. A la mente vienen las creaciones de Glauber Rocha, por ejemplo, quien en *Antonio das Mortes* plantea un escenario del Sertão brasileño y su Historia reciente en términos de similar estética, con un uso del ritual y la violencia en torno a la representación de lo religioso y al conflicto de orden social, en un escenario eminentemente rural y aislado. Hay que recordar que tampoco la representación de Rocha queda libre de controversia en su país desde posiciones políticas de una izquierda en la que de otro modo se encuadra su visión intelectual.⁹

Posibles desfases estéticos aparte, y aunque la mala impresión se alargue hasta nuestros días, no puede sino observarse en ella la marca característica de ese periodo transitorio, en el que la revisión histórica se ve empujada por fuerzas que reclaman, por un lado, la oportunidad y necesidad de acceder a información antes velada, y, por otro, la reserva en abordar abiertamente la violencia y la represión de un grupo sobre otro. Viene al caso recordar el escándalo producido en 1981 por *El crimen de Cuenca* de Pilar Miro, a causa de sus escenas de tortura, no siendo ambientadas éstas en el marco de la Guerra Civil sino en uno anterior (Crusells 217). Ese reparo está conectado con el tan debatido pacto social que propicia el cambio político de la dictadura a la democracia, en el que se acusan grandes dosis de desmemoria vertida en aras de un pacífico proceso constitucional, aunque paralelo a él se reconozca la existencia de una narrativa extensa, tanto textual como visual, con respecto al contexto general de la guerra.

Con relación a Guernica en particular, en los años que van de 1975 a 1982 se asiste a acontecimientos claves que se enmarcan en esa doble ansia de libertad de esclarecimiento y de cautela reconciliadora. En 1977 salen finalmente a la luz y se publican en España los datos concretos del fatídico 26 de abril de 1937, después de que en la misma Villa Foral, con la efemérides del cuarenta aniversario, se organice el encuentro de historiadores en comisión de investigar y determinar rigurosamente “la verdad” de los hechos, esclarecimiento que viene a señalar, entre otros, la tan negada

complicidad en ellos de los mandos militares españoles (Van Hensbergen 328). Se lleva a cabo entonces un homenaje en el que participan, junto a políticos e intelectuales, los herederos de Picasso, ya involucrados en los controvertidos y lentos trámites para trasladar el Guernica de Nueva York a un museo en España que acaba siendo el Casón del Buen Retiro de Madrid. Allí se instala en 1981, envuelto en un aura de extrema reverencia y precaución, propias de su valor de obra de arte, así como de símbolo de aquéllos enfrentamientos a superar definitivamente con su emblemática presencia. Porque a través del ritual de reconocimiento y el suficiente apoyo mediático, el Guernica ejerce de mediador simbólico en esa consolidación democrática que sus dirigentes sólo creen posible vía el tácito acuerdo sociopolítico de liquidar, en lugar de afrontar, las deudas con un pasado de violencia y represión.

La crítica a la falta de una veracidad rigurosa en *L'arbre de Guernica* apunta obviamente a las libertades que Arrabal toma a la hora de crear un relato que no obedece siempre a un curso ordenado de los hechos que definen su progreso, a su carácter de interpretación libre y a favor de un efecto estético, a menudo sujeto a un imaginario personal obsesivo: Villa Ramiro, que imaginado en el Norte de Castilla debería estar en zona nacional, es en un trasunto del Madrid del “no pasarán”, con grupos republicanos que entonan canciones de letra improbable y niños que juegan entre ataúdes profanados. Las tropas nacionalistas lucen parafernalia nazi o religiosa, aparecen a medio vestir o en actitudes homoeróticas, torturan públicamente los genitales de sus prisioneros en ceremonias que remiten al circo romano, celebran corridas en las que se clavan banderillas a un preso que hace las veces de res y ejecutan de otras maneras harto creativas. El acusado esquematismo en la configuración política va dirigido a la visión del pueblo llano unánimemente unido contra la Iglesia y las clases pudientes, aunque ante ello hay que apuntar que, entre todos sus personajes, el autor viene a identificarse con el del maestro pacifista del pueblo, quien se mantiene al margen y termina no obstante castigado. Sus verdugos son militares, y no el cacique quien, de hecho, intenta salvarlo.

La insatisfacción de una narrativa que no informa debidamente se encuentra con la manifestación de violencia, incómoda por desmedida en su exposición. La mayor reacción es hacia su

vertiente irreverente, que se representa sobretodo en la acción descontrolada de masas populares y soldados contra lugares y personas de culto en las primeras fases del conflicto: un Cristo en la Cruz destrozado a disparos o una masturbación ante una imagen mariana. Tales acciones, que aluden simbólicamente a hechos ocurridos realmente, parecen presentarse demasiado gráficamente para ser digeridos por un público conservador, ante quien se reproduce la consabida irreverencia de entonces, pero también para el más liberal, que se ve así frente a unos hechos de violencia ineludibles, perpetrados por ambas partes, pero inicialmente por un pueblo irracional e iracundo. Se trata de una representación afín, en el fondo, a la que de la masa republicana hace el llamado cine “de cruzada” en años posteriores a la victoria franquista, del cual no hay mejor ejemplo que el film *Raza*, escrito por el propio Franco en 1941 como visión de la confrontación desde los esquemas que fundamentan su acción represiva. Arrabal parece con ello provocar una reacción entre los mismos que califican como fallida su intención provocadora.

Realmente, el cineasta reproduce aquella imagen de barbarie asociada a las masas que hereda, como muestra ya en *Baal Babilonia* y *¡Vive la muerte!*, de su educación en el seno de una familia católica y en una España donde el ataque anticlerical viene a ser la narrativa más utilizada en la justificación del alzamiento militar como cruzada. Tal inculcación parece estar superpuesta a una explicación más madura, que no necesariamente justificadora, de la ira desatada como producto de las limitaciones vitales y culturales sufridas por esas masas, caracterizadas con actores enanos. Realiza el acoplamiento lógico, según Halbwach, de la memoria asumida en la intimidad familiar al marco de lo socialmente concebido de esa memoria, una vez abandonado aquel espacio próximo para adquirir experiencia del mundo (81). Y hay que decir que allí Arrabal traiciona su anunciada intención de ceñirse a lo fragmentado de la anécdota, delatando así un conocimiento más unitario de la Guerra Civil en una estructura reconocible incluso desde lo imaginativo de su puesta en escena, donde se aportan datos específicos, nombres de personajes y de batallas, así como elementos visuales, como carteles de propaganda política, a los que sólo ha podido tener acceso una vez fuera de España.

Arrabal se delata, dejando no obstante intacta su intención de poner énfasis en el impacto de lo imaginario. Como muchos intelectuales de su generación, Arrabal es recipiente de narrativas contradictorias sobre la guerra y sus consecuencias, versiones sujetas, entre otros, a la historia familiar de cada uno, a los discursos oficiales que han dominado el espacio de la niñez y adolescencia, a la formación contestataria que determina su oposición a la dictadura. Y todas ellas apoyadas inevitablemente en un mosaico de imágenes creadas por representaciones bien ya hechas a través del cine, el arte, la propaganda, bien producto de la fábrica de la imaginación individual, igualmente modelada por mitos, miedos e ideología.

El uso mismo de barbarie como noción comunica la superposición de sentidos hechos imágenes. Si por un lado el ataque a la religión se articula desde los vencedores como afrenta a un concepto de civilización, occidental y cristiana, reiterado en el apelativo “hordas (rojas o marxistas)”, el adjetivo “bárbaro” está entre los más utilizados en la propaganda contra el bando nacionalista, y por extensión el fascismo, a la hora de acusar bien su la falta de sensibilidad hacia el orden intelectual bien la brutalidad de sus acciones militares. Buen ejemplo es el relativo al bombardeo de Guernica, acto bárbaro por antonomasia, según la locución y reseñas del noticiero de Sobrevila: “que mostrará al mundo la obra de los nuevos bárbaros . . . una de las pruebas más vivas de barbarie realizadas por los secuaces de Franco al servicio del crimen” (Del Amo 518).

No sólo es recordar un acto de imaginación, y por tanto de reinterpretación y confabulación, como apunta Joan Ramon Resina, apoyándose en Halbwach y otros estudios sobre el funcionamiento del cerebro. La distorsión, como la selección, continúa Resina, es factor inseparable de la reorganización creativa de hechos recordados para ser contados, “to retrieve the part is also to encode it”, y los discursos del pasado reciente español creados durante el periodo de la Transición no pueden estar de ello exentos (88). El código usado por Arrabal para recuperar o rescatar ese pasado, que por otra parte anuncia como recreo de un imaginario personal y lejos de toda pretensión de Historia, rebasa obviamente los límites de distorsión aceptables para muchos en un contexto determinado por la posición ideológica o de identidad cultural.

Guernica es en *L'arbre de Guernica* elegido como emplazamiento mítico, ya anterior al bombardeo por albergar desde antiguo un símbolo tangible y sencillo como un árbol, iconografía que fascina al autor que elige imaginarlo como orgullo de una comunidad que crea concursos de bonsais en su día de mercado y coloca junto a él un cartel explicativo de su razón de ser. Esta elección de escenario se enmarca dentro de rasgos culturales vascos muy vagos. Se lleva a cabo en un paisaje ajeno a la particularidad regional, de fisonomía más bien mediterránea que encaja en una visión global del territorio español como espacio simbólico. En esta simbología, rechazada sobretudo desde una identidad periférica a la definida como la nacional, parecen doler especialmente los elementos definitorios considerados como lugares comunes. La fiesta taurina, entre esos elementos folklóricos, se resuelve en el film como espacio de crueldad y violencia ritualizada, donde lo estético y lo socialmente jerárquico se tornan espectáculo en una configuración abierta de lo hispano, como antes hiciese Valle-Inclán en su *Ruedo Ibérico*, cierto, y antes de él Goya, y después el propio Picasso. Con ellos, Arrabal dice identificarse en tanto que creador de estéticas novedosas mal entendido o non grato en su país, lo cual reitera en obras escritas tras la experiencia de su arresto, así como en entrevistas y ponencias (Isasi 236). Para Danièle Ruyeter-Tognotti se trata del autor ejemplificando las dinámicas del emigrado político español típico de la década de los cincuenta, el cual busca el distanciamiento y al mismo tiempo el modelo de la generación precedente, y cuya incapacidad de desentenderse totalmente de un país y de un pasado que rechaza aborda situándose como sujeto fuera de la Historia, en una suerte de exilio interior (56). Marcel Oms apunta al factor de incomodidad provocadora en *L'arbre de Guernica* como estrategia acertada, efectivamente, al usar los mitos españoles sin matices—“une Espagne de la fête, de la dépense et de la folie”—para un público que es el suyo siendo otro que el que lógicamente debe compartir su trauma: “sa paradoxale originalité, celle de l'exile intérieur en fin exprimé à l'étranger” (257).

Conviene tener en cuenta que, al lado de la acepción que describe el uso de la fuerza en detrimento de la inteligencia, “bárbaro” reza en el diccionario como sinónimo de “extranjero” a partir de cómo se denomina en Grecia y Roma a los “pueblos y

cosas ajenas a su cultura” (Moliner 341). Para la cuna de la civilización clásica, aquellos pueblos son los germánicos y hostiles que terminan por abatirles, y puede, efectivamente, que la idea del fascismo surgiendo de Alemania enlace con esa idea tal y como es utilizada en la propaganda hecha contra la ideología misma durante los años treinta. No obstante, la noción del extranjero como colectivo capaz de violencia desmesurada puede muy bien sugerir el punto de referencia que Arrabal toma desde su radicación en el centro cultural que es Francia, de donde adquiere información de la Historia de su país pero también la visión de éste como lugar vecino y sin embargo lejano en desarrollo, recipiente de un sentido mediterráneo primitivo y visceral, de impulsos que sólo se entienden de un modo plástico por resistir la articulación de un discurso en los parámetros de la lógica común y cercana.

La identificación con Picasso no es gratuita ni narcisista por parte de Arrabal. Nos devuelve, de hecho, a la cuestión de la elección de su temática y la apertura de interpretación asumida. Tratándose de títulos que no anuncian supuestos contenidos, el nombre del mural no deja de ser problemático, más allá de la consabida coincidencia del bombardeo del 26 de abril con la preparación del pintor de un lienzo de grandes dimensiones, comisionado por el gobierno de la amenazada República para exponerse en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París ese mismo 1937. Sabemos que Picasso responde con sentida condena ante lo que supone un primer ataque de guerra total contra población civil en Europa. Lo hace sin embargo desde su condición de artista que mantiene su afiliación política al margen de su pincel, de ahí que el resultado final sea el de denuncia contra la guerra como desastre humano desde un contenido muy abierto, sin referencia directa a un lugar y evento concretos. En sus propias declaraciones al respecto se basa el consenso que interpreta tema y título en tanto alegoría de la guerra moderna, recurso mediante el cual se evoca de forma abstracta una situación particular para provocar respuestas en una dirección universal (Roskill 95). No es decir que no sienta el artista solidaridad con el pueblo vasco. Con igual ansiedad recibe Picasso las noticias de ataques sobre Madrid, sobre su ciudad natal y sobre Barcelona. Es ansiedad recibida desde lejos, distancia que hace posible la perspectiva intelectual y creativa de reconocer el impacto del asunto

llegado de segunda mano, a través de la prensa ilustrada y del reciente desarrollo del fotoperiodismo, recipientes todos de la polémica en torno a la autoría del ataque. Esa percepción mediatizada sirve como explicación de la estética en grises del mural, a instancias sobretudo de Jean-Louis Ferrier, quien propone a Picasso, “dont la pensée plastique a toujours procédé par flashes,” como el primero en concebir su obra según la impronta de esos nuevos medios (47).

Lo cierto es que la afluencia de información que se tiene de esa guerra, primera en ser cubierta ampliamente por los medios, no se traduce necesariamente en conocimiento o comprensión profunda de su realidad, ni en su día ni posteriormente. Pocos casos dan cuenta de ello como el de Guernica, sujeto a la ambigüedad de la cínica negación y las acusaciones partidistas. Picasso, expuesto a la absurda controversia y consciente con los prospectos negativos de una polarización ideológica, reconoce en su obra maestra que la fuerza que la impresión psicológica de horror opera por encima de una ordenada explicación de acontecimientos. Arrabal, desde el mismo centro parisino, reconoce casi cuarenta años después que la percepción del sino de su país, y de la condición que marca su infancia, es algo que se debe a la recepción de imágenes y relatos fragmentados y subjetivos que se amoldan o superponen en su imaginación a los adquiridos fuera del entorno inmediato. La misma distancia geográfica opera independiente de la distancia de los hechos que separa a los dos artistas por una generación, lo cual se traduce en la proximidad del primero a los hechos como persona consciente pero espectador indirecto, y en la proximidad directa pero inconsciente del segundo, cuyo trauma sólo recibe explicación con el tiempo.

Termino situando la cinta de Arrabal en un contexto contemporáneo de narrativa visual con respecto a la guerra. El conocimiento del periodo entre público general español en los albores democráticos es así mismo reducido, fragmentado y “bárbaro” a pesar de la labor historiográfica desplegada, siempre de interés minoritario y no justamente adecuada al ámbito de la enseñanza. Desde el cine y la literatura aparecen textos memorialísticos de intelectuales que presenciaron el periodo, surgiendo los dos primeros en tener algún éxito en 1982

precisamente: *Las bicicletas son para el verano* de Jaime Chavarrí, a partir de drama de Fernando Fernán Gómez, y *La plaza del diamante* de Francesc Bertriu, adaptación de la novela de Mercé Rodoreda. También comparte la fecha el primer y más extensivo trabajo documental con divulgación televisiva, la coproducción hispano-británica *La Guerra Civil Española*, donde, el testimonio de meros supervivientes se hace hueco junto al de historiadores y figuras políticas. Esa estructura que cede espacio al recuerdo personal se instauro progresivamente en el género documental, hasta dar en los últimos diez años con un material basado principalmente en la mera inserción de “la memoria del sujeto en el relato colectivo del pasado,” sin que este sujeto se erija en protagonista de la Historia, sino que reclame su posición vocal desde la mera supervivencia (Mínguéz 96).

Articulada desde el concepto de “recuperación de la memoria histórica”, esta tendencia o fenómeno, desde todos los géneros pero sobretudo el audiovisual, supone un medio de crítica y corrección a la carencia de narrativas que se basen en la experiencia y no tanto en la Historia con pretensión de objetividad y de neutralidad. Porque en la neutralidad que responde al objetivo de reconciliación es donde se detectan las deudas con la parte humana que sufre las consecuencias de la guerra. Las narrativas de la experiencia como sufrimiento, como trauma, se reivindican en esta producción presente a la manera de espacios de memoria, “lieux de mémoire” definidos por Pierre Nora como restos físicos o simbólicos que reclaman la memoria de una Historia que les abandona, a fin de poder re-construirla públicamente (24). Y como parte de esa reclamación, como expone Carmen Moreno-Nuño, la narración de la violencia histórica encuentra finalmente camino, “se concibe como una práctica necesaria, políticamente urgente y socialmente catártica” siguiendo la idea de otro francés, Maurice Blanchot, de que la violencia del pasado, “le désastre” sólo revela sus verdaderas dimensiones en el futuro (85).

La transformación poética, que Nora reconoce como inevitable en el proceso sufrido por la memoria al convertirse en Historia y pasar a ser sus contenidos del ámbito literario, se lleva a cabo en *L'arbre de Guernica* en un marco estético temporal muy distante de esas propuestas recientes, también insertadas de material de

archivo, pero basadas en la entrevista y con fines más divulgativos que de experimentación estética (43). No se trata de eludir diferencias obvias sino de situarlas en cierta perspectiva, pues el caso es que en estas producciones, pese al escrutinio de la crítica que alerta del riesgo de aceptar el testimonio oral como índice de veracidad y como catalizador emocional de un pasado, sí se hace respetar la dosis de trauma individual y de versión partidista de la experiencia colectiva (Sánchez- Biosca 33). En respeto a la memoria personal del sobreviviente no especialista, se acepta la subjetividad, fragmentación y distorsión del relato, no sólo del que abarca el ámbito íntimo o local, sino también el que desde allí interpreta el escenario más amplio de los acontecimientos. Es un respeto ganado de supuesta víctima inocente, sin sospecha de provocación ni de conocimiento sofisticadamente barbarizado desde otra orilla.

Eligiendo un ejemplo en relación a Guernica en su inefable fuerza simbólica, cito a un personaje de *Los niños de Rusia*, premiada película de Jaime Camino del 2001, muy niña cuando los hechos que relata con evidente margen de error:

Quando empezó la guerra toda mi familia se fue a defender la República, porque los fascistas, lo primero que atacaron fue Euskadi... y entonces fue cuando bombardearon Gernika, que fue la masacre más grande y más canallesca, en un domingo de venta, con las aldeanas y los niños... bueno, ya ves el cuadro Guernica... Con motivo de la masacre de Gernika, empezaron a meterse los aviones del franquismo . . . (diálogo)

Dentro o independientemente de ese nuevo marco de recuperación, abierto a la percepción distorsionada y personal del pasado nacional, esa propuesta única e inclasificable que es *L'arbre de Guernica* no está exenta de una posible revisión de sus contenidos y propósitos que la puedan redimir de su negación hacia ella en España. No lo debe estar, al menos, de reclamar, como hace ya la dramaturgia de su autor, un lugar aceptado en el panorama español, como pionera reflexión sobre la Guerra Civil en clave de memoria histórica y como ejemplo de un hacer artístico en clave, si no exilio propiamente dicho, de lúcido distanciamiento cultural.

Obras Citadas

- Arrabal, Fernando. "La alienación franquista". *Estreno 2* (1975):9-10.
- . *L'arbre de Guernica*, dir. Babylone Films, 1975.
- Berenguer, Ángel. *Fernando Arrabal*. Madrid: Fundamentos, 1976.
- . "Fernando Arrabal: El cine y la televisión". *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 2002: 201-221.
- Camino, Jaime, dir. *Los niños de Rusia*. Tibidabo Films, 2001.
- Crussells, Magí. *La Guerra Cívil española: Cine y propaganda*. Barcelona: Ariel, 2003.
- CSF. "El árbol de Guernica de Fernando Arrabal". *ABC* 20 de mayo de 1982.
- De Pablo, Santiago. "El bombardeo de Gernika en el cine de ficción: silencio, esperpento, símbolo e Historia". *Gernika eta Zinea...Gernika y el cine*. Gernika-Lumo: Gernika-Lumoko Historia Bilduma, 2003: 25-53.
- Del Amo, Ed. *Catálogo general del cine de la Guerra Cívil*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Ferrier, Jean-Louis. *De Picasso à Guernica. Généalogie d'un tableau*. Paris: Hachette, 1985.
- Freixas, Ramón. "Imágenes internacionales de la guerra de España". *Dirigido por* 138 (1986): 50.
- Gorina, Alejandro. "El árbol de Guernica. Fernando Arrabal ve España como una españolada histórica y permanente". *El Noticiero Universal* 5 de mayo de 1982.
- Halbwach, Maurice. *On Collective Memory*. Trans Lewis A. Coser. Chicago: U of Chicago P, 1992.
- Isasi Angulo, Armando C. *Diálogos del teatro español de la posguerra*. Madrid: Ayuso, 1974.
- Kronik, John. "Arrabal and the Myth of Guernica" *Estreno 2* (1975): 15-20.
- Lara, Fernando. "El árbol de Guernica". *Guía del Ocio* 14 de junio de 1982.
- López Echevarrieta, Alberto. *Cine vasco:de ayer a hoy*. Bilbao: Mensajero, 1984.
- López Llaví, Joseph M. "Les constants d'Arrabal". *Avui* 8 de mayo de 1982.
- Mínguez, Norberto. "Historia y memoria en el documental español contemporáneo". *Revista de Occidente* 302-303 (julio-agosto 2006): 80-99.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1998.
- Moreno-Nuño, Carmen. *Las huellas de la Guerra Cívil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2006.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997.
- Oms, Marcel. *La guerre d'Espagne au cinéma*. Paris: Les éditions du cerf, 1986.

- Resina, Joan Ramon. "Short of Memory: the Reclamation of the Past Since the Spanish Transition to Democracy". *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam: Rodopi 2000: 83-125.
- Ruyter-Tognotti, Danièle. "L'émigré espagnol et sa perspective historique dans le théâtre d'Arrabal et de Gatti". *CRIN* 20 (1989): 55-74.
- Roskill, Mark. "Guernica and the Traditions of Visual Allegory". *The Spanish Civil War and the Visual Arts*. Ed. Kathleen M. Vernon. Ithaca: Cornell Studies in International Affairs, 1990: 88-96.
- Sánchez-Biosca, Vicente. "Políticas de la memoria. La Guerra Civil en el cine y el reportaje televisivo". *Cuadernos de la Filmoteca* 49 (2005): 33-53.
- Santos, César. "El árbol de Guernica". *Sábado Gráfico* 15 de mayo de 1982
- Torres Monreal, Francisco. *Introducción al teatro de Arrabal*. Murcia: Godoy, 1981.
- Van Hensbergen, Gijs. *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*. Barcelona: Debate, 2005.
- Vicente, Pedro. "Un grupo de jóvenes ultraderechistas interrumpe la proyección de *El árbol de Guernica*". *El País* 21 de junio de 1992.

Notas

1. Arrabal describe las bases de este estilo en 1962, en el ensayo "El hombre pánico". Se publica en España en 1965 junto a *El cementerio de automóviles*, *Los dos verdugos* y *Cigruena* (versión alterada de *Guernica*).
2. Arrabal es acusado de blasfemia a partir de una dedicatoria que hace al firmar en una librería un ejemplar suyo.
3. Cito el título de las obras en español puesto que existen publicadas en este idioma, en el que escribo y en el que Arrabal reconoce haberlas escrito originalmente. No hago así con las películas, sólo existentes en la versión original en francés.
4. El padre de Arrabal es condenado a muerte en Melilla al inicio de la guerra y un año más tarde la pena le es conmutada por la cadena perpetua. Tras pasar por diversas cárceles, en noviembre de 1941 se le da por desaparecido después de haberse notificado su huida. En la adolescencia Arrabal llega a sospechar la implicación en estos hechos de su propia su madre, proveniente de una familia de militares adheridos al alzamiento del 18 de julio de 1936.
5. De origen español son los de Nemesio Sobrevila de 1937, montado en Francia bajo el título *Guernika. Aux secours des enfants d'Euskadi* y los patrocinados por falange de 1938 *Frente de Vizcaya* y *18 de julio y España heroica*, este último coproducción hispano-germana de Joaquín Reig Gonsalbez. El artículo más completo sobre los varios que recoge la

existencia de estos documentales del periodo es el de Santiago de Pablo, "El bombardeo de Gernika: información y propaganda en el cine de la Guerra Civil". *Film-Historia* 8 (1998): 225-248.

6. De esta controversia se ocupan los artículos de H  l  ne Lioger, "El escándalo de *Mourir    Madrid*: una película ofensiva para España", y de Nancy Berthier, "Por qué *Mourir en España* contra *Mourir    Madrid*: las dos memorias enfrentadas", ambos publicados en *Cuadernos de la Filmoteca* 51 (2005): 109-137.

7. De hecho, el primer documental sobre Guernica en la democracia, el de Francesc Ribera de 1979, *Guernika Arde*, adopta sin mayores consecuencias el formato informativo de Rossif para alternarlo visualmente con las técnicas de superposición usadas en los de Resnais y Flaherty.

8. Una investigación exhaustiva y pionera como la de Santos Zunzunegui de 1985, *El cine en el País Vasco*, ni siquiera menciona la creación de Arrabal.

9. Con *Antonio das Mortes* gana Rocha en 1969 el premio al mejor director en el festival de Cannes.