Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

Volume 21 *La teoría de motivos y estrategias para el estudio de las artes escénicas* Article 7

1-2007

La guerra como motivo y la estrategia ceremonial en Guernica, de Fernando Arrabal

Diego Santos Sánchez
Harvard University / Universidad de Alcalá

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro

Part of the Spanish and Portuguese Language and Literature Commons, and the Theatre and Performance Studies Commons

Recommended Citation
Santos Sánchez, Diego. (2007) "La guerra como motivo y la estrategia ceremonial en Guernica, de Fernando Arrabal," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 21, pp. 133-146.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.
The views expressed in this paper are solely those of the author.

LA GUERRA COMO MOTIVO Y LA ESTRATEGIA CEREMONIAL EN *GUERNICA*, DE FERNANDO ARRABAL

Diego Santos Sánchez
(*Universidad de Alcalá / Universidad de Harvard*)
Traducción del inglés de Diego Santos Sánchez

Resumen

En el artículo se emplea la Teoría de Motivos y Estrategias, herramienta del GIAE, para realizar un análisis formal y temático de *Guernica*, obra de Fernando Arrabal sobre el bombardeo al que se vio sometida la ciudad homónima. Entendida como un lenguaje basado en la repetición, la ilogicidad y el carácter colectivo, la *ceremonia* se muestra como la estrategia adecuada para vehicular la *conciencia* alienada del autor respecto a la guerra.

Abstract

In this article the Theory of Motives and Strategies serves to explore the formal and thematic spheres of *Guernica*, a play about the bombardment of the town of Guernica during the Spanish Civil War, written by F. Arrabal. An understanding of *ceremony* as a repetitive, illogical and collective language makes it the appropriate formal strategy to convey the content of war and the alienated *consciousness* it generates in the author.

Palabras clave: Guerra. Repetición. Ceremonia. Dolor.
Key words: War. Repetition. Ceremony. Pain.

INTRODUCCIÓN

Según la cronobiografía de Arrabal que establece Berenguer (1983), *Guernica* fue escrita en el año 1959, es decir, viviendo el autor ya en París y habiendo escrito ya obras pánicas como *Los amores imposibles*, *Los cuatro cubos* o *La primera comunión*[1]. Este artículo no pretende discutir la problemática adscripción de *Guernica* al teatro pánico[2], generado en esos años, sino simplemente ejemplificar cómo la Teoría de Motivos y Estrategias, empleada por el GIAE (Grupo de Investigación de las Artes Escénicas de la Universidad de Alcalá), explica la génesis de la obra de arte a través de su análisis crítico. La hipótesis de partida será que la guerra encuentra su forma adecuada en la expresión artística a través del len-

[1] Para un panorama general de la trayectoria de Arrabal puede consultarse Santos Sánchez (2006).

[2] Una de las características del pánico es su liberación de toda referencialidad espacio-temporal mientras que en *Guernica*, como Bernard Gille indica (59), la acción se encuentra «[n]i hors du temps, ni dans une ville imaginaire, mais dans notre temps, dans une guerre qui nous fait mal [...]». La referencialidad de la obra, situada en la ciudad vasca de Guernica durante el bombardeo a que fue sometida en la guerra civil, hace difícil, a primera vista, su adscripción al grupo pánico. Desgraciadamente, la naturaleza del presente trabajo impide profundizar en este aspecto.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2007

guaje ceremonial. ¿Vehicula una configuración de dicho tipo los sentimientos que la guerra genera en el autor? ¿Por qué se escoge esta configuración formal para tratar el tema de la violencia bélica? Para dar respuesta a estas preguntas se procederá en primer lugar a la descripción y análisis formal de la obra, a través de la presentación de su materia narrativa y su configuración dramático-estructural. Más adelante, el empleo de la herramienta metodológica de las mediaciones iluminará el por qué de la elección del lenguaje ceremonial para, en una fase posterior, analizar la guerra como motivo y determinar su relación con la estrategia ceremonial.

1. CONFIGURACIÓN FORMAL: LA ESTRATEGIA CEREMONIAL

La anécdota de la obra puede resumirse como sigue: Fanchu y Lira son una pareja de «viejos vascos» (según la definición del autor) que viven en Guernica; tras el bombardeo a que la ciudad se ve sometida, la casa de la pareja se viene abajo y Lira queda enterrada por los escombros. A lo largo de la obra el lector/espectador asiste al diálogo entre los personajes, con la única presencia escénica de Fanchu, ya que Lira se encuentra enterrada bajo los cascotes. La conversación oscila radicalmente entre los lamentos dolorosos de Lira y las cuestiones privadas de la pareja: amor, rutina, celos, sexo, etc. Jalonando esta conversación, que cambia su foco de forma tan aleatoria y sin lógica, se observa una serie de acontecimientos que se repiten a lo largo de la obra:

- los continuos bombardeos, a los que sigue siempre la breve escena de una Mujer y su Hija corriendo a través de la escena[3];
- la entrada de un Escritor, acompañado de un Periodista, que asiste atónito al espectáculo de la guerra civil española y se regodea pensando en el libro que escribirá sobre los acontecimientos que está presenciando;
- y las escenas en que Fanchu, urgido por Lira a comprobar si el Árbol de Guernica sigue en pie tras los bombardeos, se asoma por la ventana para comprobarlo, encontrándose en ella con la figura del Oficial, que lo desafía y lo acobarda con su risa fría y su silencio.

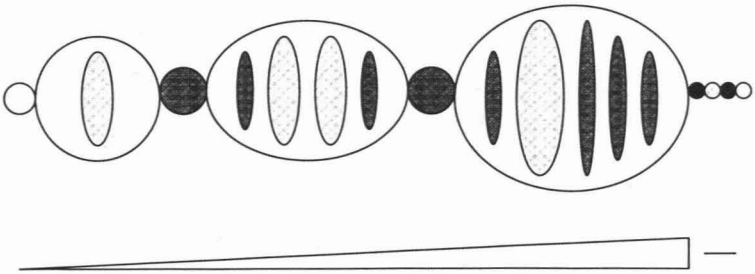
Estos acontecimientos, que se repiten constantemente a lo largo de la obra, vienen acompañados por un empeoramiento acuciante de la situación física de Lira; debido a los continuos bombardeos, su cuerpo se encuentra cada vez más cubierto por los cascotes, su dolor es más agudo y la viabilidad de su liberación más lejana. Un último bombardeo desencadena el final de la obra; ahora ambos personajes son enterrados bajo la nueva remesa de cascotes y mueren, tras lo cual dos globos suben al cielo desde el punto donde sus cuerpos han quedado sepultados. El Oficial se empeña en disparar a los globos, sin éxito, y sale rápidamente de la escena tras su fracaso. La Madre cruza de nuevo la escena tras el bombardeo, que también para ella ha sido letal; la Hija que antes la acompañaba se ve sustituida en esta ocasión por un pequeño ataúd que la mujer lleva consigo. Una última aparición del Escritor, entusiasmado por la novela que escribirá a partir de todo este material que ha presenciado, da paso al verdadero broche de la obra: un coro de hombres cantando el

[3] Caracteres extraídos del homónimo cuadro de Picasso.

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol21/iss21/7

Guernikako arbola, himno no oficial de los vascos, que canta al árbol que resistió el cruel bombardeo de la ciudad.

El crítico Robert Scanlan, de la universidad de Harvard, está desarrollando una herramienta metodológica llamada «plot-bead diagram» o *diagrama de cuentas*, que pretende alcanzar una descripción global de la obra de teatro como secuencia de eventos en el tiempo, rechazando concepciones más basadas en el contenido. Para el profesor americano, el dramaturgo *esculpe en el tiempo* de la siguiente forma (Scanlan, 30): «[a]ll plays are made this way: the ongoing sequence alternates between major scenes and connecting devices that can [...] be called «hinges».» Así, el análisis formal de la obra da como resultado un esquema que se representa bajo la forma de las cuentas de un collar, alternándose en él las *cuentas* mayores y las *bisagras*, que suponen el tránsito (a nivel temporal-escénico pero también conceptual-narrativo) entre ellas. Se trata de una concepción muy basada en la *Poética* aristotélica y en sus conceptos básicos de μύθος πράχξς, *trama* y *acción*. La obra, en este sentido, establece una secuencia de incidentes que constituyen, a su vez, la *trama* («plot» en palabras del crítico), cuyo sentido último es *imitar* la *acción* real de la obra. Aplicado este método a *Guernica*, el esquema resultante es el siguiente:



El gráfico revela una configuración definida y muestra todos los elementos ya enumerados más arriba: la primera cuenta, que abre la obra, representa el bombardeo inicial, responsable del derrumbamiento de la casa de los personajes; a continuación se observan tres *cuentas* principales, que son las escenas en que la pareja mantiene su conversación mientras los escombros siguen cayendo sobre Lira. A su vez, dentro de estas *cuentas*, aparecen otras más pequeñas, que señalan la serie de acontecimientos que se repiten de una manera constante a lo largo de la obra: las cuentas oscuras son los episodios en que Fanchu encuentra al Oficial, que le desafía con su actitud y sus risas; las cuentas con puntos son las escenas de bombardeo, en que la Mujer y la Hija atraviesan corriendo el escenario[4].

Las amplias escenas de la pareja (Fanchu y Lira), con estas leves interrupciones, constituyen un modelo que varía a lo largo de la obra: la primera de ellas es relativamente corta y la segunda y la tercera suponen ampliaciones temporales de la misma. Esta configuración, junto con la situación angustiosa de Lira, que va quedándose cada vez más enterrada como consecuencia de los continuos bombardeos, determinan el *in crescendo* de la obra, representado con el gráfico bajo el diagrama de cuentas.

[4] Estas *cuentas*, a su vez, presentan una variación formal, ya que en cada una de sus apariciones madre e hija llevan consigo distintos objetos: dinamita, escopetas, cartuchos, etc.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2007

Entre las tres cuentas principales aparecen, marcadas con cuadrícula, las *bisagras* de la obra, que son las apariciones del Escritor en escena. Constituyen una verdadera transición entre las escenas, ya que en ellas hay componente verbal (que no se da ni en las de bombardeo ni en las del Oficial): el monólogo del Escritor, que interrumpe la conversación de Fanchu y Lira y con el que estos nunca interactúan. Cuando llega el último bombardeo se alcanza la *catarsis* de la obra; ambos personajes mueren y, en términos formales, se sobreviene el anticlímax. En este momento se produce una rápida sucesión de tres cuentas menores, que sirven de colofón a la estructura de la obra: la primera de ellas es el bombardeo; después el Oficial entra en escena para intentar disparar a los globos que han salido del lugar donde los personajes han quedado enterrados; y por último el Escritor llena el vacío escénico, regodeándose una vez más en la gran novela que escribirá de todo lo que ha presenciado. El coro de hombres cantando el *Guernikako arbola* cierra definitivamente la *trama* de la obra.

Como puede observarse, se trata de un modelo de una factura formal impecable, que se construye a través de un modelo basado en la implementación del material dramático y la recurrencia de patrones, y que se cierra con las tres cuentas que lo han ido jalonando a lo largo de su desarrollo (Mujer e Hija; Oficial; Escritor), más una cuenta independiente final (coro), paralela a la cuenta independiente que lo abre (primer bombardeo).

Pero, ¿para qué nos sirve este análisis formal? Sin lugar a dudas es una herramienta útil para, de una manera gráfica y visual, determinar cuál es el lenguaje escénico empleado por el autor en la configuración de la obra. La recurrencia de patrones fijos y su modificación (la Mujer llevando diferentes objetos, las escenas de la pareja alargándose en el tiempo, el cierre de la obra con las tres breves escenas que la han ido jalonando a lo largo de su desarrollo) y la repetición de los mismos en una disposición *in crescendo* que contribuye a crear una intensidad creciente de angustia en el lector/espectador por la situación de Lira, son los elementos que dan forma a lo que bien podríamos denominar como *ceremonia*. Ángel Berenguer (1977: 322) habla ya de *ceremonia* o de lenguaje ceremonial para las primeras obras de Arrabal (las escritas hasta mediados de 1957, siendo la última de ellas *El cementerio de automóviles*) y define este concepto de la siguiente forma:

> [...] la cérémonie est en fait, dans le premier théâtre d'Arrabal et, probablement dans un secteur plus vaste de la production dramatique contemporaine, l'expression *adécuate* (d'où, précisément, sa fonctionnalité) d'une structure significative que nous avons typifiée, dans le cadre de notre objet d'étude, comme l'exil résultant d'une conscience de l'incapacité radicale de produire une oeuvre à l'intérieur d'un système n'offrant aucune perspective à l'individu qui partage la vision du monde d'un groupe social condamné à disparaître.

Así, la ceremonia la explica Berenguer en las primeras obras de Arrabal como el lenguaje escénico *adecuado* para expresar el exilio (primero formal y luego físico) a que el autor se ve sometido en el sistema social de la España de la posguerra; siendo su grupo social el de la pequeña burguesía que perdió la guerra y estando condenado a la desaparición en el nuevo régimen, la ceremonia constituye (1977:327):

> [...] l'expression, dans le cadre d'un espace clos et au travers d'une progression temporelle limitée quant à son aspect linéaire, de l'effort désespéré d'une collectivité pour communiquer avec un univers (extérieur à celui du groupe et supérieur à lui) et, en même temps, s'affirmer en

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol21/iss21/7

> tant que groupe dans un système (celui de l'univers extérieur), incompréhensible pour ledit groupe, mais qui condamne ce dernier groupe à la disparition.

Esta estructura ceremonial, que constituye un intento de comunicación y de afirmación del grupo, está basada, según Berenguer, en tres pilares fundamentales: el aspecto reiterativo, la inadecuación desde una perspectiva racional y su carácter colectivo. Berenguer justifica cómo un lenguaje escénico de este tipo es el adecuado para expresar la conciencia de exilio que tiene Arrabal. Ahora se trata de ver cómo esta misma estrategia estética se emplea en *Guernica*, una obra que versa sobre la guerra. Los tres pilares formales de la ceremonia se manifiestan en la obra: la repetición estructural, la falta de lógica (en la alternancia aleatoria de los diálogos de la pareja, por ejemplo) y la colectividad de la guerra (ya que Fanchu y Lira son, en este sentido, trasuntos de Guernica y España). De este modo se observa cómo la ceremonia es el lenguaje escénico de la obra.

Pero, ¿cuál es el origen de la ceremonia? ¿Cómo se configura? Lévi-Strauss, hablando sobre los mitos de la tribu Cimidyuë de América del Sur y de cómo estos tienden a representar la periodicidad anual o estacional, ofrece una explicación para este fenómeno narrativo, perfectamente aplicable a la ceremonia de la que estamos hablando por su similitud formal (1968: 104-105):

> Or, quelque chose d'irréversible se passe, pendant qu'une même substance narrative subit cette série d'opérations : comme le linge tordu et retordu par une lavandière pour exprimer l'eau qu'il contient, la matière mythique laisse progressivement fuir ses principes internes d'organisation. Son contenu structural se dissipe. Au lieu des transformations vigoureuses du début, on n'observe plus à la fin que des transformations exténuées [...] et la structure se dégrade en sérialité. Cette dégradation commence quand des structures d'opposition font place à des structures de réduplication : épisodes successifs, mais tous fondus dans le même moule. Et elle s'achève au moment où la réduplication elle-même tient lieu de structure. Forme d'une forme, elle recueille le dernier murmure de la structure expirante. N'ayant plus rien à dire ou si peu, le mythe ne dure qu'à condition de se répéter.

La materia narrativa, y la acción en el teatro, adoptan la repetición como patrón estructural y el molde original se repite hasta la degradación. Esto es, precisamente, lo que ocurre en la configuración ceremonial de *Guernica*, ya que la repetición de las estructuras originales lleva a la extenuación de las mismas, a su agotamiento, y conduce al final de la obra, donde se produce la destrucción total. Esta explicación estructural y conceptual de la ceremonia, por un lado, encuentra por otro una justificación más adaptada al Arrabal *individuo*: Berenguer habla (1977: 327) de cómo el joven Arrabal se encontraba durante su infancia en contacto con el universo ceremonial de la religión católica, así como con los ritos de la pequeña burguesía (convenciones sociales y buenas maneras), hechos que pueden haber contribuido a configurar este modo de expresión ceremonial ya desde un nivel subconsciente; téngase en cuenta que ambas esferas se basan, como la ceremonia, en patrones reiterativos, no supeditación a la lógica y carácter colectivo. Enteramente basado en su experiencia como parte de un grupo social condenado a su propia desaparición tras la guerra, el autor se basa en ese propio grupo (en sus *ceremonias* religiosas y sociales) para configurar un lenguaje a través del cual comunicar dicho grupo con el resto de la sociedad; sin embargo, la comunicación es imposible de partida, ya que el grupo, la pequeña burgue-

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2007

sía vencida en la guerra, no tiene lugar en el nuevo orden social de la dictadura: por eso la repetición, la degradación del molde se lleva hasta su extremo como intento desesperado, pero fallido, de comunicación[5].

2. LAS MEDIACIONES

La forma y el contenido, y la relación dialéctica que se establece entre ambos, son conceptos clave en la crítica literaria marxista. Arrancando desde el propio Hegel, el presupuesto de la adecuación formal en función de lo que se busca expresar ha venido preocupando a críticos como Lucáks y Goldmann. La teoría de motivos y estrategias es la aportación del profesor Berenguer a esta larga tradición de pensadores: situado en la inestabilidad y la ansiedad de su escisión del *entorno* con la llegada de la Revolución Francesa y la Contemporaneidad, el *yo* está sometido (Berenguer, en Internet 1) «a una tensión a la que reaccionará significativamente a través de estrategias». Esta reacción tiene como base un motivo específico, que en nuestro caso concreto es la guerra. Así, el *yo* de Arrabal se ve agredido por un motivo concreto, *la guerra*, y reacciona a él con una respuesta significativa, una obra de teatro, en la que despliega su estrategia formal: el lenguaje escénico de la *ceremonia*. Este sistema, pues, busca comprobar si un motivo concreto genera una estrategia formal, una forma de crear en el terreno artístico (teatral en este caso) que le sea adecuado. Berenguer demostró en *L'exil et la cérémonie* cómo la ceremonia era un lenguaje adecuado para expresar la conciencia de exilio en Arrabal; ahora, aplicando la teoría de motivos y estrategias, intentará justificarse que la ceremonia es también la estrategia apropiada para vehicular el motivo de la guerra, motivo que agrede al autor. Es decir, se intentará justificar que la forma es adecuada a su contenido.

Para proceder con esta explicación será necesario trabajar con las *mediaciones*, «estructuras cuya función consiste en establecer y sistematizar las áreas en que el YO se relaciona de una manera problemática (tensión) con el ENTORNO.» (Berenguer, en Internet 1). La teoría de motivos y estrategias define la mediación como «el conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y generan su inserción en un determinado grupo humano» y establece tres tipos fundamentales que buscan explicar el proceso de generación de la obra de arte, siendo la primera de ellas la *mediación histórica*. La guerra civil desempeña, en este sentido, un papel fundamental no sólo en la concepción y génesis de esta obra, sino en toda la creación artística de su autor.

Siendo el padre de Arrabal teniente del ejército de tierra en Melilla, su fidelidad a la República le hará no secundar el golpe de estado del 17 de julio de 1936, hecho que determinará su condena a muerte por el ejército rebelde. La pena será conmutada por treinta años de cárcel, que se cumplirán entre las prisiones de Ciudad Rodrigo y Burgos. Como bien indica Berenguer (1977: 352), «[c]e jour-là signifiera pour la famille Arrabal une rupture qui est déjà un modèle réduit d'une autre grande rupture, à l'échelle national, et surtout aux millions de *ruptures* qui mineront les structures familiales au sein de la société espagnole.»

[5] No es desdeñable el hecho de que en el psicoanálisis freudiano la repetición sea un símbolo de la muerte; así, la repetición estructural no sólo vehicula una visión del mundo sin salida en lo conceptual, sino que remite directamente a la muerte de los personajes a nivel temático.

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol21/iss21/7

Así, la historia (a que se referirá el autor como «madrastra historia» en una de sus obras más recientes, *Carta de amor. Como un suplicio chino*) juega un papel fundamental en la obra de Arrabal. Aunque el padre fue finalmente ingresado en el psiquiátrico de Burgos y escapó del mismo, Arrabal nunca más volverá a verlo. No sólo, pues, el levantamiento militar causaría la destrucción de su familia, sino que la guerra y el subsiguiente nuevo orden social dejaría a su familia en una posición nada favorecedora, como ya se ha comentado más arriba, sino en un grupo condenado a la desaparición.

Ya en París y en el año 1959 Arrabal decide escribir esta obra teatral sobre la guerra civil, en el año en que, como ha apuntado Berenguer (1977: 360), «[...] en Espagne est inauguré le monument funéraire le plus grandiose qu'aucune autre nation européenne ait en ce siècle dédié à ses morts à l'issue d'une guerre fratricide: *El valle de los caídos*». Quizá sea ésta, pues, la efeméride oportuna para volver sobre la guerra, motivo que le ha venido agrediendo durante toda su vida (por las funestas consecuencias que supuso a nivel familiar y social)[6] y al cual decide reaccionar generando *Guernica*. Su falta de comprensión de un motivo como la guerra se sitúa en dos planos: por un lado, en la esfera privada, la guerra española supone la destrucción de su familia y la separación de su padre. En la esfera pública, como indicaba más arriba Berenguer, el nuevo orden impuesto tras la misma trae consigo la desaparición de su grupo social y la inviabilidad de su futuro.

La ceremonia, pues, parece suponer, desde este punto de vista, la estrategia formal adecuada para expresar esta falta de comprensión del fenómeno bélico; volviendo a la explicación de Berenguer, la repetición, la ilogicidad y la colectividad parecen ser los elementos fundamentales que vehiculan los contenidos de falta de comprensión, inviabilidad de comunicación y desesperanza. Porque en la degradación estructural basada en la repetición de patrones y en la falta de lógica conductora de los diálogos reside una visión desesperada, una búsqueda fallida de salida, que no consigue encontrar nuevos modos de expresión más allá de la repetición, ya que las estructuras canónicas (como las del teatro realista, alineado de alguna manera con el nuevo régimen) no sirven para expresar la *conciencia* de exilio del autor. Por otro lado, el carácter colectivo de la ceremonia, en virtud del cual Fanchu y Lira se convierten en el símbolo de la población española golpeada por la guerra, pretende expresar la *visión del mundo* de la pequeña burguesía española, derrotada en la guerra civil, y sometida a patrones de destrucción familiar similares al caso de la familia Arrabal. Parece así, desde la perspectiva histórica, que la estrategia ceremonial es adecuada para la expresión del autor, en tanto que sujeto *privado* (o *individual*) y *público* (o *transindividual*).

La segunda de las mediaciones a tener en cuenta en el modelo teórico propuesto es la *mediación psicosocial*, «la respuesta consensuada de los diferentes grupos o sectores sociales» (Berenguer, en Internet 1) al proceso histórico que supone la *mediación histórica*. Como se apuntaba más arriba es fundamental la influencia de los lenguajes ceremoniales a que la pequeña burguesía se aferra tras la guerra civil para reforzar su identidad como grupo: la religión católica y las *buenas maneras* son lo único que le queda a un grupo social

[6] Martin Esslin (2001: 286) apunta ya cómo la primera obra de Arrabal, *Pic-nic*, que versa también sobre la guerra, fue escrita a la luz de las noticias que llegaban sobre la guerra de Corea. Y a nadie le resulta nueva la idea de que la Segunda Guerra Mundial será determinante a la hora de configurar el lenguaje escénico del absurdo. De esta manera, la guerra (y en concreto la española en el caso de *Guernica*) ha venido siendo de una manera constante un *motivo* de agresión en los creadores contemporáneos.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2007

cuya existencia niega el franquismo. Y la violencia bélica, de alguna manera, adquiere la estructura de estas ceremonias; ya en la novela *Baal Babilonia* el joven Arrabal comienza a identificar tanto la violencia como la religión con el concepto de lo ceremonial, cuando su tía le obliga a rezar el rosario con ella mientras lleva un cilicio en la pierna[7]. No es extraña, así, esta vinculación de la violencia y su irracionalidad con la estructuración cíclica (el rosario es, por antonomasia, una de las estructuras reiterativas hasta la degradación homologables con la que propone Lévi-Strauss) y ceremonial. La explicación sociogenética es también clara: Arrabal tiene de alguna manera interiorizado este patrón a través de los comportamientos de su *grupo*.

Esta tendencia a investir de violencia lo religioso-ceremonial no es algo nuevo en la cultura occidental, y quizá valga la pena traer a colación en este punto a René Girard, quien en su libro *La violence et le sacré* demuestra cómo las ceremonias de lo sagrado se inician siempre como un comportamiento mimético de situaciones fundacionales de gran violencia (Girard, 1990: 154):

> [l]a violence originelle est unique et spontanée. Les sacrifices rituels, au contraire, sont multiples; on les répète à saciété. [...] L'entreprise rituelle vise à régler ce qui échappe à toute règle; elle cherche réelement à tirer de la violence fondatrice une spèce de *technique* de l'apaisement cathartique.

En efecto, la configuración ritual o ceremonial, caracterizada por su repetición, busca una racionalización de una situación irracional y violenta, como la guerra en nuestro caso; busca *regular lo que escapa a toda regla*, en palabras del propio Girard. Sin embargo, en el caso de *Guernica* la configuración ceremonial no ofrece una explicación válida, precisamente en función de la mediación histórica: Arrabal está condenado, tanto como sujeto individual como transindividual, al exilio, a la alienación en el nuevo sistema. Y ni siquiera los modelos generados desde el punto de vista psicosocial por su grupo, como la ceremonia religiosa, pueden ofrecer una salida viable, una explicación convincente al fenómeno de la guerra. De este modo, la repetición, cuyo fin era en principio explicativo, acaba convirtiéndose en el modelo estructural que configura la obra y, anclado en sí mismo, se muestra incapaz de ofrecer respuestas al fenómeno de la guerra y la violencia.

En este punto puede enlazarse la *mediación psicosocial* con la *estética*, que es «el origen y estructura de los conceptos y de las técnicas aplicadas por los creadores en sus obras y el modo en que un estilo o una actitud artística se corresponde con una mentalidad en un momento histórico preciso» (Berenguer, en Internet, 1). En su *Avant Garde Theatre*, Christopher Innes (1973: 9) habla del *primitivismo* como una de las características fundamentales del teatro de vanguardia. En este sentido, «the borrowing of archaic dramatic models, mythological material or tribal rituals» nos conduce una vez más a Lévi-Strauss y Girard, y nos hace ver cómo la ceremonia es el lenguaje escénico (basado en su carácter reiterativo, ilógico y colectivo) que, por definición, se adecua a esta necesidad de volver a modelos arcaicos, basados en una violencia original que debe ser resuelta, como en el caso de *Guernica*, a través de la consecución de la catarsis.

[7] Scarry (1985: 34) habla de la presencia de la autoflagelación en la religión como un modo de hacerle entender al cuerpo que el mundo debe ser negado, idea sobre la que se volverá más abajo en relación a la estructura de la guerra.

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol21/iss21/7

Berenguer (2002) establece un recorrido de lo que él llama «actitudes vanguardistas» y que, comenzando con el temprano futurismo y dadaísmo, llega, a través del surrealismo, al lenguaje teatral de la segunda posguerra mundial, el «teatro del absurdo», según lo bautizó el crítico Martin Esslin. Esta línea teatral, que «incorpora el panorama trágico del destino humano en la nueva sociedad y hunde sus raíces formales en la tierra fértil y oscura de los lenguajes vanguardistas producidos entre las dos guerras mundiales» (2001: 27), manifestará la soledad, el aislamiento y la alienación del *yo* en un *entorno* hostil, marcado por la guerra y la violencia. En esta línea del «teatro del absurdo» se incluye de manera recurrente la primera parte de la producción dramática de Arrabal, que Berenguer, sin embargo, califica como «teatro de la ceremonia y el exilio».

En cualquier caso la *ceremonia*, como hemos visto, se muestra como el lenguaje adecuado para manifestar esta alienación ante la guerra y sus horrores. Y en *Guernica*, obra posterior a las analizadas por Berenguer, bien parece seguir observándose esta tendencia, aunque con una clara evolución con respecto a *Pic-nic*, la primera obra de Arrabal y que también habla sobre la guerra. Si bien en la primera obra la falta de lógica en los diálogos es mucho mayor, la estructura se deja llevar más por un desarrollo argumental y narrativo, que no observamos en absoluto en *Guernica*, donde la repetición constante evidencia una *conciencia* del autor mucho más alienada y pesimista ante la guerra en términos de estructura[8], siendo ésta mucho más perfecta y premeditada que en *Pic-nic*. El hecho de que esta obra haya sido escrita tras algunas obras pánicas, como *Los cuatro cubos* o *La primera comunión*, mucho más perfectas en su configuración estructural ceremonial y menos atentas al contenido anecdótico, puede servir de explicación a estas diferencias entre *Guernica* y las primeras obras.

Conviene señalar el hecho de que, como ya indicó más arriba Innes, la ceremonia y las configuraciones dramáticas basadas en rituales no son algo extraño a la vanguardia de finales de los años 50 y principios de los sesenta: los *happenings* y las *performances* del Nueva York de estos años nos han dejado muestras tan evidentes de este tipo de concepción como las producciones en que el artista John Cage aparece involucrado. *The serpent*, por ejemplo, es una obra de creación colectiva y configuración ceremonial, que lleva a escena el relato bíblico de Adán, Eva y la manzana, con una estructuración basada en la repetición y la fisicidad de los actores. En el caso de Arrabal, si bien sus primeras obras recogen configuraciones similares, el sentido lúdico y efímero de la ceremonia pánica llegaría sólo unos años más tarde y ya se entrevé en los textos pánicos escritos por Arrabal con anterioridad a *Guernica*.

Debe también mencionarse, al tratar la mediación estética, cómo Arrabal se nutre de alguna manera de la tradición; la figura de Lira[9] nos conduce inexorablemente al homónimo personaje de Cervantes en *Numancia*, obra que presenta una clara semejanza temática con

[8] Quizá esto no sea así en términos de la anécdota, ya que, aunque tanto en *Pic-nic* como en *Guernica* el lector/espectador asiste a la muerte despiadada de todos los personajes, es cierto que en esta última surgen dos globos del lugar donde los personajes han sido enterrados; y que, ante las risas que éstos desprenden, el Oficial, furioso, intenta sin éxito destruirlos. Así, una visión esperanzadora se manifiesta en lo argumental, contradiciéndose ésta con la *conciencia* de negación que vehicula la estructura formal de la obra. Sobre esta idea se volverá más abajo.

[9] Este nombre supone, como en muchas otras obras de Arrabal, una variación formal y fonética del nombre de su verdadera mujer: *Luce* (pronunciado en francés como [lys]).

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2007

Guernica: Numancia es la ciudad que resiste al saqueo romano durante años y cuyos habitantes deciden sacrificarse heroicamente antes de dejarse conquistar. Al igual que Lira insta a la lucha en la obra cervantina, la Lira de Arrabal muestra una constante preocupación por el estado del árbol de Guernica, símbolo de la fortaleza de la ciudad. Del mismo modo, en la obra de Cervantes (como en el cuadro de Picasso) aparece ya la figura de la madre arrastrando a su hijo, de forma irremediable, hacia la muerte. El empleo de estos personajes nos demuestra cómo la repetición y alteración de patrones y modelos en *Guernica* trasciende el nivel puramente formal y se manifiesta incluso en los *sujetos*, tomados (y manipulados) de la tradición literaria.

La configuración ceremonial, pues, parece no sólo justificada desde el punto de vista histórico (por la guerra como motivo de agresión) y psicosocial (por las respuestas repetitivas y ceremoniales, *sui generis*, que Arrabal como sujeto transindividual ofrece a las agresiones del entorno), sino también desde el estético, siendo una opción empleada no sólo ya por el primer Arrabal, sino por todos los creadores teatrales de vanguardia, como respuesta a los modelos de teatro comercial y realista, que no vehiculan la visión alienada del *yo* de la posguerra.

3. LA GUERRA COMO MOTIVO

Ya se ha visto, hasta ahora, cómo el motivo de la guerra y la violencia que ésta encarna encuentra su modo de representación en *Guernica* a través de la estrategia ceremonial. Pero ¿cómo, en esta ceremonia, se manifiesta dicho motivo no ya en lo estructural, sino en lo conceptual?

En cualquier caso, la guerra presenta una clara dicotomía: los que agreden y los agredidos. En la obra de Arrabal esta realidad es una metáfora de otra dicotomía, la que establece la nueva sociedad resultante de la guerra: los vencedores y los vencidos. Lira y Fanchu encarnan esta realidad de los agredidos (vencidos) y son la transposición del *yo agredido por la guerra* que es Arrabal. En la configuración de la obra la diferencia básica que distingue los dos grupos es, como ya notó Berenguer (1977: 345) para las primeras obras, el uso de la *palabra*: el Oficial, que encarna lo que en términos de Althusser podríamos calificar como perteneciente a los «aparatos represivos del estado», es un personaje silencioso porque da cuerpo a lo que es *incomprensible* para el autor, en tanto que *alógico* (etimológicamente, *carente de palabra*), mientras que los personajes *marginales* (desde el punto de vista de la sociedad imperante) tienen voz, porque son los trasuntos del autor. Así, cuando el Oficial entra en escena para *agredir* a Fanchu, éste se queda también sin voz, porque es ajeno, como el propio Arrabal, al sistema de la violencia y la guerra, y transmite esta ilogicidad precisamente negando el discurso. En una de estas escenas, sin embargo, Fanchu es *agredido* por el Oficial de manera visual y sin que medien palabras; Lira, ajena a esta situación, continúa hablando y su discurso, sin réplica en Fanchu, contribuye a crear una tensión especial en escena, que vehicula no ya sólo la irracionalidad de la guerra, sino el miedo que ésta infunde. La propia Lira, por ejemplo, se queda también sin discurso (523-524) tras uno de los bombardeos: los agresores buscan privar de la palabra a los agredidos. Y esto sucede a través del cuerpo.

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol21/iss21/7

El cuerpo es, de hecho, un valor fundamental en la obra[10], al igual que lo es en la realidad conceptual de la guerra, que la obra re-presenta. En su libro *The Body in Pain*, sobre las representaciones literarias del dolor infligido en la guerra, la profesora americana Elaine Scarry (1985: 31) habla del dolor como metonimia de la muerte, encontrando ambos su lugar de acción en el cuerpo humano y buscando, tanto uno como otra, la destrucción de la conciencia: «[...] physical pain always mimes death and the infliction of physical pain in always a mock execution». Aunque directamente el Oficial no es quien causa el dolor de Lira, sí representa este agente, que busca la negación del propio cuerpo: la ausencia de su cuerpo constituye esta negación a nivel conceptual y le da forma escénica. La búsqueda de la muerte del otro, pues, se lleva a cabo infligiendo el dolor, cuya consecuencia lógica es la negación de la conciencia (que ya vemos cuando cesa el diálogo), del cuerpo y de la vida.

Este proceso comienza, pues, con la aniquilación del lenguaje que, como ya hemos indicado, ocurre en dos ocasiones, una a cada uno de los personajes: «[i]ntense pain is also language-destroying: as the content of one's world disintegrates, so the content of one's language disintegrates; as the self disintegrates, so that which would express and project the self is robbed of its source and its subject». Sin embargo, antes de destruir el lenguaje, el dolor lo monopoliza: las quejas de Lira ocupan prácticamente la mitad de su discurso y sólo se ven interrumpidas por las conversaciones íntimas que mantiene con su marido. De esta manera, las quejas se convierten en la prueba de que el agresor tiene el poder. En este punto se establece la siguiente relación dialéctica entre los personajes: cuanto más dolor tiene el agredido más poder tiene el agresor y más capacidad de seguir infligiéndole dolor. Esta estructura, desgraciadamente, no parece ser susceptible de alterarse y cambiar de dirección y, por tanto, sólo podrá seguir agudizándose hasta que el dolor deje de ser metonimia de la muerte y pase a convertirse en la muerte misma. Ésta es la estructura que el *diagrama de cuentas* ha mostrado y a que la ceremonia da cuerpo: la repetición se convierte en principio estructurador y cada *cuenta* es una versión acentuada de la anterior, siendo el final inevitable del proceso *in crescendo* la muerte de los personajes.

El agresor, pues, busca la desintegración de la consciencia del agredido, a través de la negación de su palabra, y luego la destrucción de su mundo, hecho que se convierte a la vez en causa y consecuencia del propio dolor. No sólo Lira sufre por estar enterrada bajo su casa, sino que el hecho de la desintegración de su casa es, a la vez, un motivo más de dolor. En este sentido, es muy interesante la dicotomía que puede establecerse en base al concepto de «casa»; para Cirlot (1998: 127-128) la casa constituye una simbolización, a nivel psicoanalítico, del propio cuerpo. En *Guernica* ambos se vienen abajo y la casa[11] entierra al propio cuerpo: la guerra, pues, lleva a cabo su destrucción total del refugio, sin distinciones entre la esfera pública y privada de los ciudadanos/personajes. Porque en este caso no se destruye a Fanchu y Lira en tanto que sujetos públicos, es decir, pertenecientes a la pequeña burguesía a la que pertenece Arrabal y de la que habla Berenguer; el hecho de

[10] Así lo demuestra la propia ausencia de Lira que, enterrada bajo los escombros, ve reducida su presencia a las palabras que emite: «[...] so as long as one is speaking, the self extendí out beyond the boundaries of the body, occupies a space much larger than the body.» (Scarry, 1985: 33).

[11] La propia Scarry (1985: 45), hablando del cuento *The Pit and the Pendulum*, de Poe, muestra cómo la forma de tortura que a la vez representa a todas las demás es el derrumbamiento de los muros de una casa, enterrando con ellos el cuerpo de sus moradores.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2007

que estén en su propia casa, hablando de cuestiones de pareja, en la intimidad, y que el Oficial les esté observando por la propia ventana rompe todas las barreras entre ambas esferas y representa, de una manera explícita, la crueldad de la guerra. La ruptura de la barrera entre ambas trae consigo la soledad de la privacidad, pero sin la posibilidad de la seguridad que ésta tradicionalmente lleva asociada; de este modo se combinan el aislamiento de los personajes, a los que nadie puede ayudar, con su exposición ante el Oficial, que asiste a la negación de su identidad como sujetos *individuales* y *transindividuales*. Este hecho es una clara transposición de la figura de Arrabal, al que la guerra no sólo atacó como sujeto *público* (*transindividual*) negando toda posibilidad de futuro a su clase social, sino que también agredió al sujeto *privado* (*individual*), condenándole a la ausencia de su padre y al desmembramiento familiar.

De este modo, el cuerpo y la casa, cuyas elaboraciones sociales son la salud y la justicia (siendo ambas realidades metáforas del concepto de *refugio*), se ven violentadas por la guerra; no sólo se niega lo público (la justicia), sino que el dolor (que la medicina ahora no puede combatir) se inflige en lo más privado del hogar, en la casa, símbolo del refugio. La guerra, pues, se presenta desde este punto de vista como la *mimesis* inconsciente de la deconstrucción del refugio humano y, con él, de la civilización: ¿cómo expresar, pues, este contenido a través de una estrategia convencional, como las del teatro convencional o realista? Del catálogo de posibilidades que la mediación estética ofrece, Arrabal se decanta por la ceremonia, que no sólo es un lenguaje que ya conoce bien, sino que la vanguardia emplea para vehicular estos contenidos de alienación a través de la repetición incoherente y acuciante, la ilogicidad del entorno y la colectividad como mecanismo de unión ante la alienación que se intenta imponer al individuo.

Sin embargo, el final de la obra es sorprendente. Tras el derrumbamiento total de la casa sucede lo siguiente (Arrabal, 1997: 536):

> De entre las ruinas, del lugar exacto en que FANCHU y LIRA han desaparecido, se elevan lentamente dos globos hacia el cielo.
> Entra el OFICIAL con un fusil-ametralladora. Dispara a los globos sin tocarlos. Desaparecen éstos en el cielo. EL MILITAR les sigue disparando.
> De arriba bajan las risas felices de FANCHU y LIRA.
> El FICIAL, amedrentado, mira en todas direcciones y sale precipitadamente por la derecha.

Si bien la angustiosa situación de Lira durante toda la obra desemboca de manera inevitable, como ya se ha apuntado, en la destrucción y la muerte, y como consecuencia el torturador se impone en la relación dialéctica negándoles a los personajes el lenguaje, la consciencia, el cuerpo y el mundo, el final apunta claramente en otra dirección. Los globos que salen del lugar en que Fanchu y Lira han quedado enterrados, las risas que emanan de ellos y la incapacidad del Oficial de imponer su poder en esta ocasión parecen ser índices de un final reconciliador en que Arrabal deja la puerta abierta a la esperanza. Las risas del Oficial, que amedrentaban a lo largo de la obra al asustadizo Fanchu, dejan lugar ahora al acobardado Oficial, que huye de la escena ante las risas de la pareja.

Aunque durante el proceso de tortura parecía inevitable una inversión de los roles, y la estructura ceremonial así lo mostraba, parece que en el *epílogo* de la obra una nueva interpretación es posible. El clímax de la obra, que llega con el último derrumbamiento, es la consecuencia lógica (la destrucción) del proceso iniciado con el primero. Sin embargo, a

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol21/iss21/7

este momento le sucede un anticlímax que vuelve a recoger los elementos diseminados a lo largo de toda la obra; si bien la escena de la Mujer llevando el ataúd de su Hija no está en absoluto en esta línea esperanzadora, la escena de los globos parece una revancha de la pareja hacia el poder y la última escena (paralela estructuralmente del primer bombardeo), en que el coro de hombres canta al árbol de Guernica, supone un final temático y anticlimático bastante esperanzador. Torres Monreal (1997: 75) habla de esta escena en términos de un adelanto de lo que él llama «pánico-revolucionario», donde el sujeto transindividual del autor se refuerza y éste sale del *ensimismamiento* de las primeras etapas de su obra. La libertad (simbolizada en el árbol de Guernica) y el amor (en los globos de la pareja, que el Oficial no es capaz de eliminar) vuelven a ser en Arrabal los elementos que, como tantas otras veces, ofrecen un final esperanzador. En este caso, una respuesta a la guerra.

4. CONCLUSIÓN

El artículo ha presentado una definición de la ceremonia como lenguaje escénico que encaja a la perfección con la configuración estructural de *Guernica*. Agredido por la guerra (motivo), el autor escoge la ceremonia (estrategia formal) para crear una respuesta significativa (la obra de arte) en que dar voz a su *conciencia* alienada. Las mediaciones han mostrado la adecuación de la ceremonia (basada en su reiteración, su ilogicidad y su carácter colectivo) para expresar los horrores de la guerra. Un análisis temático de ésta presenta el hecho de cómo Arrabal se ve agredido no sólo en su faceta de sujeto individual, sino también transindividual, y muestra cómo el autor da cuerpo a esta doble agresión en la obra. En cualquier caso, queda demostrado que Arrabal recurre a la estrategia ceremonial para dar salida a la tensión que el motivo de la guerra le genera.

Por último se comenta cómo pese a vehicular una visión desesperanzada y angustiada sobre el mundo en guerra, la obra deja lugar estructural a un anticlímax en que el autor se reconcilia con el mundo a través de las aspiraciones de libertad y amor. Aunque *Guernica* es una obra incardinada cronológicamente en el período pánico de Arrabal, muestra fuertes disimilitudes con las obras *pánicas* canónicas; la configuración estructural (que muestra a través de sus características la inviabilidad de la comunicación), sin embargo, es muy similar a la de éstas, pero la localización detallada y el posicionamiento ideológico (a través del *Guernikako arbola*) hacen pensar en un anticipo del teatro «del yo y del otro» (en Internet 2) que arrancaría en 1967. Así, se trata de una obra que perfecciona formalmente las anteriores en la trayectoria de Arrabal y que presenta, al mismo tiempo, una innovación temática que se desarrollará plenamente unos años más tarde, pasados los furores del pánico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRABAL, F. (1973), *Le panique*, París: Union Générale d'Éditions.
— (1997), *Teatro completo, 2 vols.*, Madrid: Espasa.
— (2005), *Baal Babilonia*, Zaragoza: Libros del Innombrable.
BERENGUER, Á. (1977), *L'exil et la cérémonie*, París: Union Générale d'Éditions.
— (1983), «Introducción», en Arrabal, *Pic-nic, El triciclo, El laberinto*, Madrid: Cátedra.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 2007

— (2001), «El teatro y su historia (Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)», en *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* 13-14, 9-28.
— (2002), «Las vanguardias en el teatro occidental contemporáneo», en *Teatro y Antiteatro. La vanguardia del drama experimental*: Universidad de Málaga, 9-31.
— (2004), «El lenguaje literario en la Edad Contemporánea», en Fco. Ernesto Puertas Moya et al. (eds.), *El temblor ubicuo (panorama de escrituras autobiográficas)*, Logroño: Universidad de La Rioja, 71-93.
CCIRLOT, J. E. (1998), *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Siruela.
ESSLIN, M. (2001), *The Theatre of the Absurd*, London: Methuen.
GILLE, B. (1970), *Arrabal*, París: Seghers.
GIRARD, R. (1990), *La violence et le sacré*, París: Hachette Litératures.
INNES, Ch. (1993), *Avant Garde Theatre, 1892-1992*, Londres y Nueva York: Routledge.
LEICHT, V. B. (2001), *The Norton anthology of theory and criticism*, Nueva York: Norton.
LÉVI-STRAUSS, C. (1968), *Mythologiques, v. 3, L'origine des manières de table*, París: Plon.
SCANLAN, R. (próxima publicación), *Principles of Dramaturgy*.
SACARRY, E. (1985), *The body in pain*, Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
TORRES MONREAL, F. (1997), «Introducción», en Arrabal, *Teatro completo, 2 vols.*, Madrid: Espasa.

En Internet

BERENGUER Á. «Motivos y Estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos» [en línea], *Teatr@ Revista digital de Investigación* 1, http://doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B_MotivosEstrategias.pdf [consulta 27 de octubre de 2006].
SANTOS SÁNCHEZ, D. «Teatro de vanguardia: Arrabal y la Generación *Underground*» [en línea], *Liceus*, http://www.liceus.com/bonos/compra1.asp?idproducto=918 [consulta 27 de octubre de 2006].

http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol21/iss21/7