

Arrabalesco

Posted on 28 de febrero de 2014 by Martín Schifino



La nueva obra de Fernando Arrabal, atractivamente montada por Juan Carlos Pérez de la Fuente en la sala pequeña de las Naves del Español, un espacio ideal para una pieza también pequeña pero potente, imagina un diálogo entre Dalí y Picasso entablado el 29 de abril de 1937 en un estudio de París. Como indica el «versus», el encuentro se plantea como enfrentamiento pugilístico, pero es la fecha la que dicta los términos del combate. Ese día, la prensa parisiense acababa de informar de que aviones alemanes e italianos habían bombardeado Guernica el 26 de abril anterior; y, mientras en España retumbaba la Guerra Civil, en Francia se esperaba la inauguración de la última Exposición Universal, en la que Picasso se había comprometido a colaborar con el pabellón republicano español. Estos dos hechos se unirían en la historia del *Guernica*, que se exhibió por primera vez en la exposición y se convirtió de inmediato en símbolo antibélico.

Arrabal juega con la génesis del cuadro, tergiversándola para acentuar la relación problemática entre arte y política, uno de los temas de su obra, mientras aprovecha la realidad de una negociación un tanto azarosa entre el Gobierno y el pintor, sobre la que historiadores como Joaquín de la Puente o Gijs Van Hensbergen han escrito libros enteros. Si no en la pieza, en la vida real sucedió más o menos lo siguiente: en enero de 1937, Picasso recibió en su *atelier* de París a una comitiva española que quería encargarle obras para presentar en la Exposición. El pintor, que por entonces tenía otras propuestas oficiales, como dirigir el Museo del Prado, no respondió de inmediato, pero al cabo se comprometió a diseñar un mural de gran tamaño y alquiló un estudio más amplio en el que montarlo. Ni la elección del tema ni la ejecución, en cualquier caso, fueron rápidas. De acuerdo con los bocetos que se conservan, Picasso no empezó a trabajar en el encargo hasta mediados de abril, y la obra que por entonces planeaba no era el *Guernica*: había figuras semiexpresionistas y alegorías sobre el arte de la pintura, pero nada que señalara los horrores de la guerra.

El tema dio un golpe de timón cuando llegaron las noticias del nefasto bombardeo a la población civil. Se ignora en qué momento exacto se enteró Picasso; pero el 1 de mayo empezó a bosquejar un cuadro que se convertiría en el que conocemos hoy, como atestiguan no sólo los bocetos, sino las fotografías que tomó la artista Dora Maar, por entonces su amante. Sobre el lienzo en sí, Picasso empezó a trabajar diez días más tarde, el 11 de mayo; y el 4 de junio lo dio por terminado. Al ritmo que solía pintar, no parece especialmente

inaudito que despachara una tela de treinta y dos metros cuadrados en un mes; pero las fechas están lo bastante pegadas al compromiso oficial como para levantar sospechas de otro tipo. ¿Hubo oportunismo en el hecho de que, llamado a representar a la República, el pintor echara mano del nombre de Guernica sobre la marcha, aumentando la resonancia política del encargo? Pero la lectura opuesta también es posible: el acontecimiento traumático inspira una respuesta urgente, y la urgencia traba la obra irrevocablemente con la historia. La cuestión se complica cuando nos enteramos de que Picasso, que supuestamente donaría el cuadro, recibió doscientas mil pesetas del Gobierno español en concepto de gastos (¿tantos gastos?), un 15% del coste del pabellón. Ante el dolor de los demás, ¿Picasso hizo negocio?

Entretanto, la obra de Dalí también se cruzaba con la política, de manera indudablemente oportunista. El año anterior, Dalí había completado *Construcción blanda con judías hervidas*, un cuadro que lleva por subtítulo «Premonición de la guerra civil»: en este caso, el problema no es tanto que nada en él parezca indicar, presentir, prever o siquiera simbolizar la Guerra Civil; es que Dalí lo terminó seis meses *antes* de que empezara el conflicto y le confirió el estatuto de premonición con un subtítulo inventado a posteriori. Esto sólo bastaría para avalar la imagen del artista como charlatán y provocador gratuito que se tiene de él en algunos sectores (véase *La vida desafortada de Salvador Dalí*, de Ian Gibson, donde «desafortada» adecuenta el original inglés *shameful*, «vergonzosa»). Abriendo un poco el foco, el final de los años treinta es, además, la época en que Dalí empieza a mirar con cariño a la Falange. Y, por supuesto, más tarde se convertiría en caprichoso entusiasta del franquismo, lo que no impidió el ascenso de su estrella como figura mediática de bigote laqueado y ojos de huevo duro. Pero esto vendría más adelante: Arrabal lo sorprende justo al borde de su desquiciamiento político.

No es que el personaje, tal como lo pinta, sea poco desquiciado. En la sólida interpretación de Roger Coma vemos todos los rasgos que se asocian comúnmente con el pintor: el exagerado acento catalán, el vocabulario campanudo y delirante («escribo y hablo el más prístino y ultracuántico “neoespañol”, con acento ampurdanés de pura cepa»), los gestos aparatosos, la pretenciosidad, la falta de escrúpulos en materia artística. Aquí es Dalí quien insta a su colega a poner en manos del Gobierno español un cuadro supuestamente ejecutado para otro cliente, la Compagnie d'électricité de París, que lo rechaza. Arrabal ha imaginado, de hecho, una farsa de la negociación que ocurrió en la vida real, comprimiendo los tiempos y aumentando las doscientas mil pesetas a un millón. El embajador español hace el encargo el día de la visita de Dalí, por intermediación de su esposa Gala, pidiendo que el lienzo esté listo en cinco días. Picasso argumenta en vano que nadie va a creerse que ha pintado un cuadro de semejante porte en ese tiempo, por no hablar de que este se secará.

Dalí desoye estas razones, y hasta es partidario de «que cambie el título», o «le ponga un subtítulo reivindicativo, antifranquista...». En otras palabras, de que intervenga a posteriori en la obra, dándole sentido de manera retrospectiva, como él ha hecho en *Construcción*.

Construcción es la otra pintura sobre la que se habla en la pieza, y la única que está presente en escena (por cuestiones de derechos, no ha podido exhibirse una reproducción del *Guernica*). El diálogo entre los pintores incluye una feroz crítica recíproca. Picasso (un hipnótico Antonio Valero) le critica a Dalí no sólo la provocación, sino que «en su pintura apocalíptica sobre la España de hoy [...] ni el cielo es español». Y Dalí, en uno de los mejores pasajes de la pieza –que es también una incisiva observación por parte del autor–, contraataca con: «Desde que comenzaron los tiros el 17 de julio de 1936 [...] en todos y cada uno de sus cuadros desde el primer chupinazo, usted sólo única y exclusivamente ha tratado un tema. [...] Su único y obsesivo tema desde que comenzó la escabechina española, olvidando la tragedia que yo pinto con mis judías hervidas es... el cho-cho, el melocotón, el milhojas, el coño, la rosa, la raja de su [amante]». Estas críticas y contracríticas dan forma a los personajes, pero cabe recalcar, como se evidencia en el lenguaje de la cita, que estamos en las antípodas de una representación realista, en las que hablan dos reconstrucciones plausibles de sujetos históricos; aquí se trata más bien de un baile verbal en torno a obsesiones consabidas del autor, como las fluctuaciones de la personalidad, las imposturas privadas, el papel del artista en la historia, la opresión o el destierro. Dalí y Picasso se convierten al cabo en «Dalí» y «Picasso», dos máscaras en un juego con mucho de macabro y, más aún, de desesperado.

En consonancia con lo anterior, las actuaciones rozan el expresionismo, con grandes gestos, vocalizaciones y mucho movimiento de un lado a otro, en medio de una escenografía estupenda. Esta obra es una de esas pocas, de hecho, en las que el uso de medios tecnológicos agrega sustancia, en vez de mero adorno, a la representación. Así, al fondo del escenario se proyecta la silueta de un personaje alegórico, que representa la sexualidad de Picasso, y durante todo el desarrollo se hace un uso muy inteligente del audio pregrabado. Y es que, aunque hay dos actores de carne y hueso, los personajes son cuatro, con constantes intervenciones de Gala y Dora Maar desde fuera de escena. La interacción con sus voces está calculada al microsegundo, y los detalles han sido cuidados hasta el punto de contratar a una actriz oriunda de Rusia, Irina Kouberskaya, para recrear el acento extranjero de Gala y a una de Argentina, Julieta Cardinali, para interpretar a Dora Maar, una francesa que creció en ese país. Ambas han hecho un trabajo estupendo, pero uno se concentra, naturalmente, en quienes ponen el cuerpo. Y vaya si lo ponen. La dirección de Pérez de la Fuente les exige no sólo bailes y aspavientos, sino incluso desnudarse de cara al público, a uno de ellos por completo. Si para pedirle algo así a un actor tiene que haber buenas razones, aquí las hay:

conforme avanza, la obra va descarriándose y los personajes van perdiendo el uso cabal de la razón. Es casi natural que pierdan también la ropa, que al principio actúa como una señal de identidad, con Dalí vestido de Dalí y Picasso vestido de Picasso.

La progresión está lograda, pero a la obra puede criticársele cierto anacronismo en el planteamiento central. El teatro como ceremonia, abandono de esquemas lógicos o simbolización de la crueldad –etiquetas todas ellas que podrían utilizarse para caracterizar el desenlace– se asocia indefectiblemente con las vanguardias de mediados del siglo XX. ¿Y hay algo menos acorde con lo contemporáneo que una vanguardia de otra época? Mucho se ha hablado, con razón, de la vitalidad que demuestra Arrabal a sus ochenta y tantos años. También es cierto, sin embargo, que *Dalí versus Picasso* repite esquemas probados, convirtiendo casi en fórmulas lo que cuarenta o cincuenta años atrás eran una verdadera búsqueda de nuevos lenguajes dramáticos. Es notable, por ejemplo, su similitud con clásicos del autor como *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (1967), donde se entabla una lucha simbólica entre dos personajes que acaba de la manera más real imaginable: uno se come al otro. Aquí la cosa no llega a tanto, pero todo se encamina a un *coup de théâtre* con visos de inmolación ritual. No voy a desvelarlo, porque sería injusto privar a los espectadores del placer de descubrirlo desde las butacas; y, en relación con Arrabal, tampoco quisiera dar la impresión de que estoy acusándolo de haber escrito una pieza demasiado arrabalesca. Lo cierto es que, durante la representación, una acepta de buen grado sus premisas. Y lo hace porque, si el teatro es persuasión, su voz sigue siendo tan persuasiva como la belleza o lo terrible, que aquí se funden en una misma cosa.