Alberti: teatro abierto

Un grito de renovación

Resulta casi inevitable, a la hora de referirse a la producción teatral de Rafael Alberti, aludir al grito de «¡Muera la podredumbre de la actual escena española!» con que nuestro autor proclamaba su afán renovador al término de la representación de *El hombre deshabitado*, en febrero de 1931. En aquel grito, que era toda una declaración estética, se encerraba la decidida voluntad de acabar con la rutina y monotonía escénica de la época. Sin embargo, el empeño no fue posible. En una realidad teatral dominada por Benavente, los Quintero, Echegaray o Muñoz Seca, y en la que público, actores, empresarios y crítica estaban fuertemente aferrados a la tradición, los aires rupturistas y renovadores que ensayaba Alberti en su teatro parecían destinados irremisiblemente al fracaso. El siguiente rechazo de *Fermín Galán* vendría a confirmar la difícil apuesta que aventuraba el teatro albertiano ya desde sus inicios. Cierto que hablamos de textos aún inmaduros. Sin embargo, sus imperfecciones no ocultan el deseo de buscar nuevas soluciones a una escena caracterizada por lo rutinario y la monotonía realista. El teatro albertiano se distinguirá de los imperantes por la pluralidad de modelos y procedimientos empleados, en una búsqueda constante de una mayor comunicación con sus lectores y con su público. Alberti optará siempre por una clara alternativa dramatúrgica al teatro de la época, ensayando nuevos registros para el lenguaje teatral. El grito inconformista del final de la representación de *El hombre deshabitado* se convierte así, con el paso del tiempo, en un acto definitorio que alcanza a la totalidad de la escritura teatral de Alberti iluminándola esclarecedoramente.

Como hemos apuntado, la apuesta renovadora no prosperó. El estéril teatro comercial de los años 20 se impuso a las tendencias de mayor vitalidad y visión de futuro que encarnaban autores como Valle, el primer Lorca, Grau, Guillermo de Torre, Gómez de la Serna, Aub, Azorín o el propio Alberti. Quizá nuestro autor cometió la ingenuidad de creer que el escenario podía cambiarse y transformarse como había ocurrido con la poesía. Al decir de José Monleón:

> La idea de un teatro popular, históricamente crítico, sujeto a poéticas en nada semejantes a las del costumbrismo pequeñoburgués, era incompatible con una España en la que el poder económico seguía en las manos de siempre[1].

[1] Vid. *José Monleón. «Rafael Alberti y el teatro español», en* República de las Letras, *nº. 25, julio 1989, pp. 81 a 83.*

El orden teatral, pues, se atrincheraba en lo sabido y en lo conocido, en la ruina conservadora y en la tradición. Y, desde el principio, el teatro de Alberti se inscribió decididamente en la vanguardia artística. El tributo que pagó por ello fue el de la marginalidad y el alejamiento de la práctica teatral cotidiana. La normalización democrática de la sociedad española tras la dictadura ha supuesto para Alberti, además del fin del exilio, la obtención del Premio Nacional de Teatro y el estreno de algunas de sus obras más significativas en un clima de respeto y reconocimiento generalizado. Sin embargo, aún hoy algunas de sus piezas teatrales, como *La Gallarda*, siguen sin estrenarse.

Resultaría difícil aventurar la capacidad revulsiva y renovadora que puede concitar, en nuestros días, la representación de las obras inéditas de Alberti. El suyo es un teatro fuertemente enraizado en la realidad y la dinámica histórica, en el que se concilian su profunda identidad con los diferentes capítulos de la vida española. Cada tiempo ha tenido en Alberti su teatro. La dictadura de Primo de Rivera, la II República, la guerra civil, el exilio, el regreso y la normalización democrática, forman parte tanto de su experiencia vital como de su escritura. La enumeración de la producción dramática de Alberti y la referencia al tiempo en que sus textos fueron escritos, delimita una línea en la que se manifiesta la respuesta activa y creadora albertiana ante el devenir histórico. Sea como fuere, lo cierto es que el teatro de Rafael Alberti está hondamente marcado por su carácter de tentativa abierta, por la constancia del experimentalismo que lo diferencia de los modos rutinarios de la escena de la época. La inicial negativa de Alberti a continuar una tradición teatral desprovista de estímulo intelectual y de renovación técnica, se mantiene constante en sus ocho obras dramáticas mayores y en una media docena de piezas cortas[2]. En la suma de todas ellas, Alberti no sólo acude al drama del Siglo de Oro español, sino que se incorpora, al mismo tiempo, a las formas teatrales más significativas del siglo XX en Europa: expresionismo, «agitprop»[3] y teatro político, por un lado, y, por otro, el teatro épico de Brecht y Piscator, además de creaciones de marcado impulso poético. Las líneas que siguen son el intento de aproximación a algunas de las características y a la conformación de ese carácter abierto y renovador, entroncado con las corrientes europeas de la época, del teatro de Alberti.

Hasta que acabó la guerra

En los recuerdos que desgrana Alberti en sus memorias literarias de *La arboleda perdida*[4] hay aspectos de su vida que cobran especial significación por lo que tienen de clarificador para determinados elementos de su teatro. El viaje que realiza la familia Alberti de El Puerto de Santa María a Madrid, en 1917, es uno de ellos. Ese cambio de residencia supuso el contacto decisivo del joven Alberti, que tenía quince años entonces, con las galerías y los museos de la capital y, sobre todo, supuso el

[2] *Para una bibliografía de obras teatrales de Alberti consúltese Robert Marrast,* Aspects du théâtre de Rafael Alberti, *Societé d'Editions d'Enseignement Supérieur, París, 1967. También puede verse la que incluye Fernando de Diego en su* El teatro en Alberti, *Fundamentos, Madrid, 1988.*

[3] *El término surge de la apócope de los vocablos «agitación» y «propaganda», y denomina una modalidad de teatro de urgencia de marcado cariz político.*

[4] *Rafael Alberti,* La arboleda perdida *I y II. Seix-Barral. Barcelona, 1975 y 1987.*

fascinante descubrimiento del Museo del Prado. El interés de Alberti por la pintura contribuiría decisivamente a crear el fuerte reclamo visual que impregna su teatro. Al igual que otros exponentes del nuevo drama del siglo XX, como Gordon Craig o Yeats, el substrato artístico que informaba el conocimiento de Alberti le permitió intentar una mayor integración y complementariedad de los elementos dramáticos y los plásticos del hecho teatral.

Una grave enfermedad padecida por Alberti en aquellos años hizo, además, que profundizara en la lectura de los autores del Siglo de Oro, al igual que en las obras de Chejov, Dostoievski y Tolstoi que empezaban a publicarse en España. Igualmente, y según refiere en su autobiografía, Alberti conoció los movimientos vanguardistas españoles y del resto de Europa con especial interés por Apollinaire, Jules Romains e Ivan Goll. Por otra parte, los contactos con sus amigos de la Residencia de Estudiantes y, con ello, el interés por profundizar y enriquecer el conocimiento de las tendencias más modernas del mundo del arte, despertarían el asombro de Alberti ante el ballet y el cine.

Del ballet Alberti afirma que aprendió el poder expresivo del movimiento puro y el efecto que podía lograrse con la integración armónica del movimiento y puesta en escena. Y, así, se sintió vivamente impresionado, en los años 20, por las producciones de *El sombrero de tres picos* de Falla, *La Boutique Fantasque* de Rossini-Respighi y *Scheherazade* y *Tamar* de Rimsky-Korsakov. Por su parte, algunas películas impresionistas y surrealistas lo conmovieron profundamente. *El Gabinete del Doctor Caligari, Metrópolis* de Fritz Lang, *El acorazado Potemkin* de Eisenstein y, en 1929, *Un chien andalou* de Buñuel, junto al cine cómico de Chaplin, Keaton, Langdon y Laurel y Hardy, son citados por Alberti como acontecimientos que contribuyeron a crear en él una nueva visión, un sentido visual que hacía que contemplara los acontecimientos corrientes con una nueva luz. Como señala C. B. Morris:

> De esta manera paga tributo Alberti al cine por aumentar en sí y en los demás el marco de referencias visuales, por enriquecer la mente con nuevos conjuntos de grabados y escenas de tal variedad y color como las pinturas que contemplaba y copiaba en el Prado[5].

En ese clima de intensidad intelectual Alberti daría a la imprenta su primer libro de poemas, *Marinero en tierra* (1923), al que seguiría otro poemario, *La amante* (1925) y el que habría de ser su primer texto teatral, *La pájara pinta*, escrito en 1925. Pieza corta para marionetas, con unos personajes y un lenguaje peculiares, inspirados en gran medida por las rimas y canciones infantiles. El significado y el interés de *La pájara pinta* reside en el hecho de que, en ella, Alberti expresa el rechazo que sentía por el teatro naturalista. Al mismo tiempo, se alineaba entusiastamente con los impulsos experimentales que, muy modestamente, salpicaban el teatro español del momento.

Es en su primer texto dramático de larga duración donde Alberti intenta una obra esencialmente moderna y vanguardista. Inspirada en el gran teatro del Siglo de Oro español, *El hombre deshabitado*, estrenada como señalábamos más arriba en el Teatro

[5] *C. B. Morris.* This loving darkness: the cinema and spanish writers, 1920-1936. *Oxford, 1980.*

de la Zarzuela de Madrid el 26 de febrero de 1931, resulta ser un auto sacramental heterodoxo. Como ya ha quedado dicho en los numerosos estudios dedicados a *El hombre deshabitado,* Alberti convierte el regocijo por la salvación del hombre a través de Dios, característico del auto tradicional, en una afirmación del vacío espiritual y del absurdo de las aspiraciones humanas propios del siglo XX. La crisis espiritual de Alberti y su lucha con la oscuridad de la desesperación están en la raíz que inspira *El hombre deshabitado* y su poemario *Sobre los ángeles,* compuestos ambos en 1929 aunque el texto dramático no quedara completo hasta dos años más tarde. Las semejanzas entre la desolación espiritual que impregna ambos libros ya han sido observadas remarcando su íntima dimensión. Sin embargo, interesa señalar que esa dimensión personal asume una mayor relevancia al comprobar que Alberti la trasciende convirtiéndola en reflejo de la crisis espiritual de un tiempo marcado por las circunstancias de la primera guerra mundial y la desilusión, la desorientación y la ruptura de los valores tradicionales comúnmente aceptados que siguió después. Según escribe Gwynne Edwards:

> En ese torbellino de acontecimientos que cuestionaba todo lo que le había precedido no es de extrañar lo más mínimo que un hombre de la sensiblidad de Alberti hacia todo lo que le rodeaba viera su propia crisis espiritual como parte de un todo mucho mayor. Tampoco debe sorprender que habiéndose valido de la forma tradicional de auto sacramental para comunicar unos puntos de vista tan fuertemente personales, se valiera también de una técnica tan apropiada para expresar los sentimientos subjetivos. Nos estamos refiriendo a la técnica del Expresionismo[6].

El propio Edwards destaca la influencia que el auto sacramental tuvo sobre un considerable número de obras tanto en los precursores como en los propios expresionistas. Así, la trilogía de Strindberg *A Damasco,* escrita en 1898, donde se mezclan la historia bíblica del viaje de Saulo a Damasco con la propia autobiografía del autor, o también de Strindberg, *Un drama de ensueño,* escrita en 1902, de características similares y donde los personajes son el propio Strindberg y la humanidad en general. Igualmente, en un expresionista posterior como Georg Kaiser el parentesco con el auto sacramental de sus obras *Los burgueses de Calais* (1913) y *Desde la mañana hasta la medianoche* (1916) resulta evidente. La primera obra está creada en torno a la personificación de la virtud del sacrificio personal, y la segunda cuenta con una estructura que sugiere las estaciones de un «vía crucis». Aunque la obra de Alberti muestra sus propias peculiaridades, la relación que establece con algunas de las obras mayores del Expresionismo parece evidente. Y esto es así teniendo en cuenta que fue en 1931-2, después de la composición de *El hombre deshabitado,* cuando Alberti emprendió el viaje por Europa que lo llevaría a París, Alemania, Holanda, Bélgica, Escandinavia y Rusia, permitiéndole estudiar de cerca la obra de importantes dramaturgos y directores que, como él, buscaban renovar el rumbo del teatro: de Piscator a Brecht, de Max Reinhardt a Mayerhold y Tairov.

[6] *Gwynne Edwards.* Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX. *Gredos. Madrid, 1989.*

Sea cual fuere el contacto real que Alberti mantuviese con los expresionistas alemanes, *El hombre deshabitado* es una pieza dramática de gran originalidad y debió sorprender en su momento a un público acostumbrado a las coordenadas de un teatro convencional, especialmente cuando ese público contemplaba la división de un solo personaje en múltiples facetas, a la manera de Strindberg, o cuando comprobaba la propuesta de integración de cuadros escénicos, iluminación y movimiento, o cuando se percataba del intenso impacto emocional que reviste el lenguaje de la obra. Si bien es cierto que la pieza cuenta con algunas debilidades, como su carácter difuso y prolijo y la mala adecuación entre diálogos y efectos visuales, a partir de la tradición literaria del auto sacramental caracterizado por el empleo de la alegoría y el simbolismo, Alberti produjo un texto de una sorprendente modernidad dramática. Para ello supo acudir a la renovación que venía de la mano del Expresionismo europeo. Sin lugar a dudas, *El hombre deshabitado,* en cuanto a decorados, caracterización, diálogo y argumento, participa de la conmoción esencial que caracterizó al movimiento expresionista.

La dictadura de Primo de Rivera concluyó el 28 de enero de 1930. El año siguiente vería la proclamación de la IIª. República y, con ello, la promesa de una nueva era de libertades. Alberti, junto a intelectuales y escritores como Machado, Ortega, Pérez de Ayala, Unamuno, Valle-Inclán, y sus propios compañeros de generación, se alió con la esperanza y las aspiraciones republicanas. Fruto de ese entusiasmo republicano fue un nuevo texto teatral, *Fermín Galán,* estrenado por Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid el 1 de junio de 1931.

Inspirada en la vida de Fermín Galán, que se había sublevado en Jaca, en 1930, junto al capitán García Hernández, siendo ambos condenados a muerte y ejecutados, *Fermín Galán* está estructurada como un «romance de ciego». La obra fracasó. Fue un intento fallido de teatro popular en el que la proximidad de los acontecimientos en que se basaba impedía el necesario distanciamiento. Sin embargo, también aquí, como en *El hombre deshabitado,* se manifiesta la voluntad de Alberti de buscar nuevas fórmulas y estructuras para la expresión teatral. Así lo ha señalado César Oliva:

> ¿Que *El hombre deshabitado* es un auto sacramental equívoco? Evidente. ¿Que *Fermín Galán* es una obra inmadura? De acuerdo. Pero ni una ni otra en sus imperfecciones ocultan el deseo de buscar nuevas soluciones a una escena caracterizada por lo habitual. Sólo como recuerdo hasta el 36, señalemos las diferentes estructuras de dichas obras. La primera, con un único acto flanqueado por un prólogo y un epílogo, y la segunda con diez episodios, auténticos cuadros, más o menos concatenados, pero que fragmentan la historia de una manera distinta. También *Fermín Galán* acaba con un epílogo[7].

Tal vez el error de Alberti fue, precisamente, elegir el modelo de «romance de ciego» como forma dramática. Su misma índole narrativa y la elementalidad de recursos limita las posibilidades de una obra cuya acción está atomizada en episodios sueltos y cuya unión es más narrativa que dramática. Sin embargo, prevalece el intento, el riesgo de ruptura con la comedia burguesa acometido aquí por Alberti.

[7] *César Oliva.* El teatro desde 1936. *Alhambra. Madrid, 1989.*

Entre 1934 y 1938 Alberti escribiría una serie de piezas cortas dominadas por el compromiso político y las circunstancias de la realidad política del momento. Se trata de un teatro de urgencia, de carga ideológica, cuyo mensaje es presentado a través de un estilo esencialmente no realista y que se nutre de elementos como la caricatura, la distorsión o los efectos del teatro de marionetas. Un teatro antifascista, de exaltación republicana, de gran sencillez en cuanto a la forma y el contenido, y redactado con la mayor simplicidad para ser captado por un público de una elemental formación literaria. Fueron años en los que Alberti y María Teresa León trabajaron a favor del ideal de la República. Ambos fundaron la revista *Octubre;* viajaron a Moscú para asistir, en 1934, al Primer Congreso de Escritores Soviéticos; recorrieron América dando recitales y conferencias para solicitar ayuda económica para la víctimas de la rebelión de Asturias; y ya de vuelta en España, en 1936, dieron su apoyo al Frente Popular que, con Azaña, alcanzaba el poder en febrero de aquel año.

Bazar de la providencia y *Farsa de los Reyes Magos* fueron las dos *farsas revolucionarias* de 1934 escritas por Alberti para propiciar la consolidación republicana. La actividad política y la entrega intelectual a la causa de la República se verían intensificadas durante la guerra civil. Recordemos que Alberti fue Secretario de la Alianza de Intelectuales Antifascistas en cuya fundación colaboró en 1936, al igual que fue uno de los fundadores del periódico republicano *El Mono Azul,* y que en 1937 viajó a París al Segundo Congreso de Escritores Internacionales. Por otra parte, recordemos también la actividad desarrollada por Alberti y María Teresa en la *Nueva Escena* que actuaba en el Teatro Español de Madrid dentro de las actividades de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Paralelamente, María Teresa dirigía el *Teatro de Arte y Propaganda* en el Teatro de la Zarzuela y, con Alberti, participó en 1937 en el Consejo Nacional de Teatro, creado para coordinar las actividades teatrales republicanas. La propia María Teresa escribiría *Huelga en el puerto,* pieza que, junto a otras de corte similar, sería representada por las *Guerrillas del Teatro.* Con ellas acudieron Alberti y María Teresa al frente para escenificar esos dramas que querían entretener y elevar la moral de los combatientes. El carácter de este teatro de urgencia lo describía así Alberti:

> Hacen falta obritas rápidas, intensas —dramáticas, satíricas, didácticas...— que se adapten técnicamente a la concepción específica de los grupos teatrales. Una pieza de este tipo no puede plantear dificultades de montaje ni exigir gran número de actores. Su duración no debe sobrepasar la media hora. En veinte minutos escasos, si el tema está bien planteado y resuelto, se puede producir en los espectadores el efecto de un fulminante[8].

A los planteamientos señalados por Alberti responden *Los salvadores de España* (1936), *Radio Sevilla* (1937) y *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* (1938), sin olvidar la adaptación de la *Numancia* (1937) de Cervantes, que componían parte del repertorio de la «Nueva Escena» y del «Teatro de Arte y Propaganda». En todas estas piezas Alberti se suma a las tendencias del teatro «agitprop» europeo, amplia-

[8] *En* Teatro de urgencia, *Boletín de Orientación Teatral, 15 de febrero 1938.*

mente desarrollado desde la revolución rusa. El «Teatro de las Artes» de Moscú, el didactismo y antirrealismo de Brecht, el «Das Tribunal» y «Proletarisches Theater» de Piscator y, en suma, el esencial compromiso ideológico y social del «agitprop» alientan en estas creaciones urgidas por la realidad. Quizá sea *Radio Sevilla* la que con más valores dramáticos resiste el paso del tiempo, acabadas ya las circunstancias que la originaron. Y junto a ella, por supuesto, la versión libre de *Numancia* de Cervantes. Sus calidades han sido destacadas así por Gwynne Edwards:

> Sobre todo pone de manifiesto cómo Alberti, y ello ocurre con la mayor parte de su obra, se aprovecha de las formas tradicionales y de los temas —desde el Siglo de Oro hasta Goya— para crear algo nuevo que resulte también vivo y atractivo al público de su tiempo. A este propósito hay que decir que sus manifestaciones, según las cuales buscaba revitalizar el teatro español, tenían mucho de auténtico, porque su drama, al tiempo que se fortalecía y perfeccionaba, se convertía también en fuente de inspiración para otros[9].

En otras ocasiones volverá Alberti a nutrir su teatro de la tradición clásica, realizando versiones libremente originales, como ocurre con *La lozana andaluza* de Francisco Delicado o *El despertar a quien duerme* de Lope. Pero antes la guerra civil consumará la oscura y dolorosa partición de España, y Alberti escribirá su segundo drama político, *De un momento a otro* (1938-1939), subtitulado *Drama de una familia española.*

Expresión de una crisis de conciencia, de una toma de posición y de una rebelión individuales, *De un momento a otro* se nutre de un intenso componente autobiográfico a partir del cual Alberti construye la acción, el ambiente y los personajes. La acción está situada en una pequeña ciudad al sur antes del 18 de julio de 1936, fecha en que termina el drama. Obra más evolucionada formalmente que las anteriores, en ella Alberti nunca adopta un tratamiento realista, más allá de lo que la época le permite. Francisco Ruiz Ramón resume los valores de *De un momento a otro:*

> Alberti logra fundir dialécticamente el sentido trágico de la acción con su sentido épico, resolviendo, mediante una espléndida síntesis teatral, el drama de la división y la desagregación de una familia con un valor de signo —«una tragedia de España», según frase de un personaje— y la epopeya de una clase con conciencia de su misión histórica[10].

Pese al exceso determinante de los elementos autobiográficos y a la insuficiente objetivación de las fuerzas en conflicto condicionadas, al decir de Ruiz Ramón, por la intención didáctico-política de su autor, *De un momento a otro* supone un innegable y arriesgado intento de búsqueda en el lenguaje teatral.

Con el término de la guerra civil Alberti y María Teresa abandonan España para dirigirse a París. Los sucesos de la segunda guerra mundial les obligaron, en 1940, a dejar Europa y buscar refugio en Buenos Aires. Allí vivieron los siguientes veinticinco años. Y allí, en el exilio, Alberti seguiría intentando nuevos caminos para su creación dramática.

[9] Op. cit.,

[10] *Francisco Ruiz Ramón.* Historia del teatro español. Siglo XX. *Cátedra. Madrid, 1977.*

La creación en el exilio

La varia dirección de la literatura albertiana continúa desarrollándose en el exilio bonaerense. Si en sus primeras producciones teatrales Alberti se presentaba con decidida voluntad renovadora de la escena española, aunque no siempre el éxito acompañara sus tentativas, el exilio hará que los planteamientos atrevidos y renovadores se radicalicen, al no estar involucrado en los problemas de producción y puesta en escena inmediatas. Esa característica impregna la trilogía dramática compuesta entre 1940-46, conocida como neo-popular: *El trébol florido* (1940), *El adefesio* (1944) y *La Gallarda* (1944-5).

El teatro de Alberti, salpicado de pequeñas estrofas y de insinuaciones poéticas dentro de la prosa, se vuelca en el exilio en tales elementos como se constata en *El trébol florido,* tragicomedia en tres actos, repleta de cancioncillas, diálogos que se rompen en versos y resonancias poéticas en el texto. Sin embargo, la densidad de los símbolos líricos hace palidecer la acción dramática originando un conflicto en esencia poético. La fábula que Alberti pone en pie se estructura más lírica que dramáticamente, dejando a cada elemento del sistema su ser y sus funciones líricas. Según señala César Oliva:

> Esta preocupación innata de que surja un texto poético hace que el desarrollo dramático se beneficie de nuevas reglas del juego, y haya una distinta dimensión de las posibilidades del escenario que, por consiguiente, producirán experimentaciones en el lenguaje teatral. Esto se ve presidido por la actividad de la función poética que, como decimos, empequeñece las demás, incluso la propia función de comunicación[11].

Así, pues, el grado de expresividad en *El trébol florido* es tal que se hace difícil la adecuación entre el brillo poético de las palabras y el escénico de las imágenes. La obra, sin estrenarse aún comercialmente en España, fue puesta en escena en Francia en 1964. El resultado de la propuesta albertiana en este caso es un bello universo poético, una fiesta sensual para los sentidos y la imaginación, un deslumbrante espectáculo lírico, pero que adolece de tensión teatral.

Algo similar puede aducirse en relación con *La Gallarda,* en donde Alberti crea una fábula, subtitulada «tragedia de vaqueros y toros bravos», con un mayor número de personas dialogantes y actuantes, mas con un decir y un actuar de naturaleza y significación poéticas. En esta obra Alberti reduce aún más el cerco dramático al centrarse plenamente en la lucha erótica entre la mujer y el toro, donde el erotismo provocado no es físico y tangible, sino racional y simbólico. La difícil aceptación del mito que sustenta la obra: la pasión amorosa de la vaquera Gallarda por el toro Resplandores, vuelve arduo el asentamiento del eje del drama. Por otra parte, el hecho de que *La Gallarda* sea la única obra teatral de Alberti escrita totalmente en verso subraya su carácter de poema escénico. En el hábil juego de pasado y presente, de realidad y sueño que acomete Alberti tanto en *La Gallarda* como en *El trébol florido* hay que resaltar la impregnación plástica, pictórica e incluso musical que califica la creación dramática del autor. Así lo señala Ricard Salvat:

[11] Op. cit.

> La producción dramática de Alberti no debe explicarse como una tensión entre su quehacer poético y su vocación teatral, sino como la confluencia de tres actividades creacionales que coinciden en sus piezas teatrales. Dicho con otras palabras, la vocación innata de Alberti por el teatro, más o menos realizada, coincide con su dimensión de creador poético y su actividad pictórica es por tanto, un teatro sentido en poeta y pensado en imágenes. En el que a veces las imágenes poéticas y las plásticas coinciden y a veces no[12].

Entre *El trébol florido* y *La Gallarda* Alberti compuso la que es reconocida como una de sus obras mayores: *El adefesio*. Seguimos la argumentación de Ruiz Ramón[13] cuanto éste observa que, como en las dos obras citadas, en *El adefesio* la intriga es mínima, pero a diferencia de entrambas, conflicto, personajes y diálogo, así como su plasmación, son radicalmente dramáticos. Una diferencia, pues, cualitativa, no simplemente cuantitativa. En esta *Fábula del amor y las viejas*, como la subtitula su autor, Alberti opera con los símbolos como dramaturgo y no como poeta lírico. Pero además, lo esencial no son ya los símbolos, sino la «acción» en donde se dan, justo porque la categoría de «lo dramático» no aparece sólo como forma exterior, como simple objetivación escénica, sino como forma interior.

El adefesio fue estrenada por Margarita Xirgu en Buenos Aires en 1944. La obra permaneció ausente de en los escenarios durante más de veinte años hasta el montaje realizado por Ricard Salvat en Italia en 1966. Posteriormente se repuso en ocasiones sucesivas: en Francia en 1967, en Barcelona en 1969, y en Madrid en 1976 en el Teatro Reina Victoria. Para aquella ocasión, y a punto de retornar de su exilio, Alberti escribió un poema en el que saludaba y agradecía a la nueva España democrática la ocasión de presentar la obra ante el público para quien fue escrita.

En numerosas ocasiones han sido parangonadas *El adefesio* y *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, en lo que tienen de referencia al poder de la intolerancia y la intolerancia del poder. La diferencia fundamental viene dada por la tonalidad realista y trágica en Lorca, frente a la poética y grotesca en Alberti. Y, aún más, por el clima y la plástica esperpéntica acometidos por el poeta gaditano. Para representar la arbitrariedad del poder y la falsedad de los argumentos que lo sostenían, Alberti prefiere una dramaturgia enraizada en el realismo español secular como es el esperpento. Lorca, por su parte, había optado por la tragedia moderna. Las circunstancias extratextuales no son ajenas a ambas decisiones. Como señala Fernando de Diego:

> En el caso de la realidad andaluza lorquiana la situación del pueblo andaluz podía ser cambiada por la república; en el de Alberti toda esperanza había sido aniquilada por la dictadura que había tomado el poder en 1939[14].

La obra albertiana se configura, así, en la representación dramática de un poder inútil, desproporcionado y deformado. Un poder «que se representaba acuñando en las monedas su origen divino», en expresión de Fernando de Diego. En definitiva, el esperpento del poder franquista.

[12] Vid. Primer Acto, *nº. 178, marzo 1975, p. 16.*
[13] Op. cit.
[14] Op. cit.

E importa señalar aquí que la relación que se establece entre *El adefesio* y la estética valleinclanesca debe integrarse en una corriente europea que, por aquellas fechas, trataba de renovar la visión tradicional de un teatro concebido bajo las dramaturgias realista y naturalista. Antonio Risco señaló las similitudes existentes entre el proyecto de Valle y el Expresionismo, el Futurismo, el Dadaísmo y otras vanguardias europeas. Y añade Risco:

> En el esperpento valleinclanesco se profundiza más y más hasta alcanzar, como en todo ese arte moderno a que he aludido, una significación ontológica: la sistemática destrucción de la realidad que llega a poner en cuestión el ser[15].

Estas reflexiones se cumplen con fidelidad en el teatro que Alberti presenta en *El adefesio.* Como igualmente se cumple lo que podríamos calificar de subterráneo estremecimiento que recorre la obra emparentándola con el Quevedo de *Los sueños* y *La vida del Buscón* y con el Goya pintor de *Viejas mirándose en el espejo.*

Por otra parte, resulta obligado aludir a la relación de *El adefesio* con el teatro del absurdo. En la medida en que los personajes grotescos, cruelmente deshumanizados, de la obra representan la crítica mordaz que Alberti hace de la estrechez de miras y la intolerancia del sur de España, *El adefesio* participa de los elementos de sátira y crítica social característicos del teatro del absurdo en su denuncia de una sociedad mezquina e inauténtica. Igualmente, en la obra de Alberti, como en cierto teatro del absurdo, la intriga no es elemento capital en la construcción de la pieza dramática, siendo menos importante que otros elementos su función dentro de la estrucutura del drama. Sin embargo, en *El adefesio* no se impone la sensación de absurdo inherente a la condición humana, que es la característica más acusada de esa modalidad teatral. Aún así, los personajes grotesquizados al límite, desnudos de toda dignidad física y moral, sarcásticos e insultantes unos con otros, al decir de Gwynne Edwards[16] recuerdan a los personajes y situaciones que aparecen en obras como *Esperando a Godot* de Beckett, y *La fiesta de cumpleaños* de Harold Pinter.

En cualquier caso, el logro de Alberti reside en el uso coherente e innovador de modos y procedimientos dramáticos diversos para plasmar una ideología denunciadora del autoritarismo. El esperpento se mezcla en *El adefesio* con caracteres expresionistas y con una de las coordenadas clave de la dramaturgia albertiana: el uso del símbolo y la negación de una poética realista. De esta manera consigue Alberti en *El adefesio* una obra significativa dentro de la tradición teatral europea, anticipando algunos matices del teatro del absurdo de forma artística y lírica, y en un texto repleto de elementos hondamente expresivos.

Y llegamos así a la que es la obra más compleja y ambiciosa de Alberti, reconocida mayoritariamente como la pieza mayor de su escritura teatral: *Noche de guerra en el Museo del Prado.* Aceptada por lo común su datación en 1956, es preciso puntualizar, sin embargo, la existencia de cuatro versiones[17] cuya cronología comienza alrededor de 1955, con un primer texto inédito. De esta primera versión de *Noche de*

[15] *Antonio Risco.* La estética de Valle Inclán. *Gredos. Madrid, 1966.*

[16] *Op. cit.*

[17] *La primera versión nunca fue publicada. La segunda es la editada por Losada en Buenos Aires en 1964 y recoge el texto de 1956. La tercera apareció en EDICUSA en Madrid en 1975. Existe otra versión publicada en* El poeta en la calle *de Aguilar en Madrid en 1978, que reproduce el texto de 1956.*

guerra en el Museo del Prado se tiene noticia por las alusiones que a ella hace María Teresa León[18], y fue modificada en 1956 a sugerencia de Bertold Brecht quien le propuso a Alberti representarla en el Berliner Ensemble. La obra fue estrenada en España el 3 de diciembre de 1978, en el Teatro María Guerrero, bajo la dirección de Ricard Salvat. Sin embargo, antes había sido escenificada en México, en el Festival Cervantino de Guanajuato en mayo de 1974, y posteriormente en el Teatro Jiménez Rueda de ciudad de México, con dirección igualmente de Salvat. El propio Salvat dirigiría la obra dos años consecutivos en Italia, y Pierre Constant se encargaría de su puesta en escena en el Théâtre de la Cité Internationale Universitaire de París. Según indica Fernando de Diego[19] el montaje que presenció el público mexicano corresponde a la tercera versión de la obra. No tenemos noticias ciertas de qué versión vio escenificada el público italiano, pero sabemos que el público madrileño presenció una dramatización modificada por Alvaro del Amo y Miguel Bilbatúa. El público parisino presenció la versión realizada por Alice Gascar que, junto a otras obras de Alberti traducidas por ella misma y por Robert Marrast, aparecieron publicadas en Francia[20]. El contenido de las versiones varía. La primera es puramente hipotética, pero se tiene noticia de que era la misma que la segunda, sin el prólogo. La tercera incorpora una secuencia en la que aparecen Picasso y Goya y algunas réplicas que no difieren casi nada de la anterior. La cuarta versión cuenta con algunos añadidos que, en realidad, constituyen el «cuaderno de dirección» de la puesta en escena de la obra por Salvat. Generalmente es aceptada la redacción de Buenos Aires como la que encierra los elementos más significativos. En cualquier caso, ello no afecta al objeto de estas líneas que pretenden resaltar la utilización por Alberti de procedimientos del teatro épico en su tarea de renovación teatral.

En el análisis que Francisco Ruiz Ramón hace de *Noche de guerra en el Museo del Prado*[21] señala que se trata de la mejor pieza de teatro político albertiano y, a la vez, un valiosísimo ejemplo de teatro popular auténtico, no adulterado por forma alguna de fácil didactismo, populismo o lirismo. En el prólogo, el autor narra los sucesos ocurridos en noviembre de 1936 cuando soldados milicianos salvaron los cuadros del Museo del Prado del bombardeo de las tropas franquistas que atacaban Madrid, trasladándolos a los sótanos del museo. El autor va hablando de cuadros famosos de Rubens, Velázquez, Fra Angélico, Tiziano y de dibujos y aguafuertes de Goya, y su narración se ve auxiliada por la proyección cinematográfica de esos dibujos y pinturas, paralelamente a su discurso. Igualmente, voces individuales y corales de los personajes de los cuadros se incorporan al relato principal. De esta forma, Alberti consigue crear una eficaz introducción dramática, con procedimientos propios del teatro épico, al tema de la obra: «una noche de guerra de Madrid durante los días más graves del mes de noviembre de 1936», según se dice en el texto.

Mas los recursos de la dramaturgia épica se verán magistralmente acentuados en el desarrollo del largo «acto único», que tiene por escenario la sala grande del Museo del Prado. La acción comienza con el sonido de los cañones de los sitiadores del Ma-

[18] *María Teresa León.* Memoria de la melancolía. *Losada. Buenos Aires, 1970.*

[19] Op. cit.

[20] *Alice Gascar.* Rafael Alberti: Théâtre I. *L'Arche. París, 1962 y Robert Marrast.* Rafael Alberti: Théâtre II. *L'Arche. París, 1963.*

[21] *Op. cit.*

drid de 1936. Concitados por el ruido del bombardeo, personajes de «otra» guerra, de la Independencia, tal y como Goya los inmortalizó en *Los fusilamientos del 2 de mayo,* acuden para organizar la defensa con las mismas armas, el mismo heroísmo y por las mismas causas del pasado. La guerra de estos personajes y la nueva guerra quedan identificadas dramáticamente en una sola: la del pueblo español sitiado. Con esa metáfora, Alberti provoca un sistema de correlaciones de sentido, provocando en el espectador una síntesis dialéctica mediante la cual el sitio de Madrid del 36 se carga de un complejo y de valencias históricas concretas. Integradas en una unidad dramática y escénica e identificadas en forma y contenido, dos noches de guerra distantes en el tiempo, la de 1808 y la de 1936, cobran un unívoco significado. Alberti utiliza así, con gran originalidad y eficacia, la técnica brechtiana del «distanciamiento» transformándola en proceso de identificación. El tiempo del drama no es sólo el pasado absoluto ni el presente actual, sino el presente histórico, que es superación e integración de ambos a la vez. Del mismo modo, y como indica Ruiz Ramón en su análisis, cada término de la acción y de la palabra del drama plasma escénicamente el «fue» y el «es» como expresiones dramáticamente simultáneas de una sola y misma realidad.

Digamos, por otra parte, que la presencia en *Noche de guerra en el Museo del Prado* de canciones y poemas que se intercalan en el texto para complementarlo, al igual que su estructura fragmentaria, entre otros recursos, son elementos habituales del teatro brechtiano. Alberti pretende, con todo ello, romper la ilusión dramática que secularmente representó la dramaturgia aristotélica para situar la obra dentro de nuestra modernidad. Como señalamos más arriba, en su viaje por Europa en 1932 Alberti entró en contacto directo con las teorías dramáticas y las técnicas didácticas de Brecht y Piscator. De ese encuentro y de la evolución propia de su dramaturgia, surge la inequívoca impronta épica que caracteriza *Noche de guerra en el Museo del Prado.*

El Alberti pintor, enamorado de los tesoros del Prado, se manifiesta igualmente con total intensidad en la obra, ya desde su mismo subtítulo de «aguafuerte en un prólogo y un acto». Estamos ante el teatro de un poeta pintor que utiliza rayos de luz, pantalla en donde proyectar imágenes y cuadros, descripciones coloristas, escenas tan pronto iluminadas como oscurecidas, todo un cúmulo de recursos de concepción plástica y visual aplicados a la estructura dramática. E igualmente el espacio sonoro participa de innovaciones cuando las voces fantásticas se mezclan con las reales a semejanza de los personajes. *Noche de guerra en el Museo del Prado* es, pues, una de las escasas obras españolas de ese período que da la espalda al habitual realismo. Sonido, movimiento, luz, color, fiesta, rito, discurso, parodia se aúnan en una intensa amalgama con la que Alberti potencia todos los poderes y las funciones del lenguaje teatral, creando uno de los mejores dramas populares contemporáneos plenamente partícipe de la modernidad.

La pasión de un hombre de teatro

Para completar la dimensión teatral de Alberti habría que aludir a los *Poemas escénicos* (1962), escritos durante el período italiano de su exilio, así como a sus adaptaciones libres de la novela de Francisco Delicado, *La lozana andaluza* (1963) y *El despertar a quien duerme* (1979) de Lope de Vega. Del mismo modo tendríamos que referirnos a la actividad de Alberti como intérprete y rapsoda en diferentes espectáculos creados en torno a la poesía, propia y ajena, acompañado habitualmente por la actriz Nuria Espert. Son aspectos que manifiestan la apasionada actividad de un hombre de teatro. Ellos vienen a completar la dimensión teatral de Alberti, abierto en su experiencia vital como en su escritura escénica a las manifestaciones enriquecedoras de la creación dramática. Bástenos de momento con lo hasta aquí expuesto. Y añadamos, a manera de colofón, que el teatro de Alberti es la síntesis original de pasado y presente, de la experiencia de los otros y la propia creación individual, de la tradición vigente y la innovación solidaria con el pasado. Su teatro, fuera de toda aproximación a la comedia burguesa, establece una línea de renovaciones poéticas y plásticas siendo representante de una tendencia que no encuentra paralelo en la España del momento. Alberti, como Valle y Lorca, se opuso al teatro comercial de su época mediante constantes y arriesgadas tentativas dramáticas. Su intento de rejuvenecer la escena española hizo que acudiera a formas tradicionales del teatro español, como el auto sacramental o el teatro de títeres, para otorgarles nueva vida y nuevos significados. Igualmente, las tendencias y corrientes renovadoras de la escena europea están presentes en sus obras, desde el expresionismo al teatro épico. El suyo es un teatro abierto y vivo. Su escritura dramática es propia e inconfundible. Su voz se ha ocupado de los temas más relevantes de nuestro tiempo, convirtiéndose en eco íntimo y poético, en verbo solidario, y en grito acusador de la tiranía y la opresión. Su pasión, su imaginación y su independencia siguen siendo un espejo en que reflejarnos.

Sabas Martín

Sin herir los fanales
nocturnos de la alcoba,
por la ciudad del aire.

Con María Teresa León en 1963