

da también *Primer Acto*) Alberti había obtenido su mayor éxito en el teatro español con la adaptación de un Lope ligero, que en su pluma adquiere nuevos alicios: *El despertar a quien duerme*. Una recuperación y una *revisión* del teatro albertiano bastante completas que tiene, todavía, tres títulos inéditos en los escenarios españoles: *El trébol florido*, *La Gallarda* y *De un momento a otro*.

2. Teatro y compromiso: entre el clavel y la espada

Precisamente es este último título el que abre la cronología del teatro albertiano del exilio y también el que plantea más abiertamente una característica absolutamente constante en todo este teatro, como es su postura de compromiso político e ideológico. Efectivamente, *De un momento a otro*, redactada en el penúltimo año de la guerra y ultimada en los primeros meses del exilio (de hecho el prólogo un tanto brechtiano refiere, como tiempo próximo pasado los sucesos del 18 y 19 de julio en una «pequeña ciudad del sur») denuncia de una forma directa, escueta, sin oblicuidad alguna, el compromiso, hasta la muerte, de un intelectual pequeño burgués con la lucha del proletariado que arranca el 18 de julio de 1936, tras ese proceso de rechazo de estructuras caducas de su propia clase social, y una posterior identificación con los planteamientos de quienes, tradicionalmente, habían estado enfrente, en el plano de los pescadores, bodegueros, sirvientes, obreros: los explotados por el capital pequeño burgués, al que inicialmente pertenecen Gabriel y su familia. En ese proceso de crisis y conversión del protagonista hay un irreprimible peligro de volcarse hacia una exaltación algo maniqueísta del héroe (que no en vano se llama «Gabriel», y que funciona también como emisario de una buena nueva) frente a sus oponentes (la familia, la Iglesia, la ideología regresiva, la evasión, la locura o el silencio cómplices). *De un momento a otro* es la historia de un *iluminado*, de un *arrebatao* en la defensa comprometida de una causa, como antes lo había sido, en la concepción escénica de Alberti, el republicano Fermín Galán; pero, además, *De un momento a otro* recoge toda la práctica de un teatro urgente de guerra (probablemente se concibió como un texto más para tan dramáticas circunstancias) pero con una reelaboración, tal vez ya del primerísimo período del destierro, que la aleja un tanto de la inmediatez empobrecedora del teatro de combate. Por otra parte —y lo he mostrado pormenorizadamente en otro lugar— *De un momento a otro* está hecha sobre la reelaboración de muchos materiales autobiográficos que se evocan en *La arboleda perdida*.

En resumidas cuentas, *De un momento a otro* supone un excelente comienzo para el teatro albertiano en el período del exilio, del que me voy a ocupar ahora. El mismo dramaturgo ha recordado en alguna entrevista sus no escasos valores actuales: «Sin vanidad alguna, creo que es un anticipo..., plantea un problema que luego ha estado

muy de moda: la situación de un intelectual ante la revolución, ante el proletariado, incluso ante al partido». Y un crítico e historiador como Guerrero Zamora ha reconocido que este texto es el mejor logro de teatro comprometido de toda la bibliografía albertiana.

En lo que sí adquiere una clara significación esta pieza es en el lugar que ocupa en la trayectoria dramática de Alberti. Por una parte adelanta algo de la estructura compositiva de *Noche de guerra*. El viejo y la viuda del brevísimo prólogo introducen un cierto perspectivismo temporal en la historia de Gabriel, poniéndolo como ejemplo a seguir («Atended hoy a la [vida] de uno, cuyo recuerdo merece perpetuarse»). Por otra, es una explícita formulación, desde lo que supone la todavía cercanísima guerra civil, de un *cainismo* mezclado con la intolerancia más brutal, que se repite (mítica y simbólicamente reelaborado) en la trilogía *El trébol florido*, *El Adefesio* y *La Gallarda*. A este respecto recordaré dos detalles de diverso alcance, que pueden mostrar algo de esa proyección posterior, aunque estén referidos ambos a *El Adefesio*: del alienado Tío Vicente se dice que «hace versos, domina muchas lenguas, conoce muchos pájaros, muchas plantas, *caza murciélagos por las tardes*», como luego harán Gorgo, Uva y Aulaga en el acto segundo de la pieza citada. Y eso lo dice Andrés el Beato, clarísimo antecedente, apenas retocado, del Bion de *El Adefesio*. Claro que —yendo hacia atrás en la cronología— en este «drama de una familia española» repercuten imágenes (casi obsesiones) y símbolos que habían aparecido (desde la reelaboración de experiencias propias) en *El hombre deshabitado*: así, la aparición de los cinco sentidos del interior de otros tantos toneles, y la inmensa araña negra que se deposita sobre el Hombre asesino de su alma, una araña como las que siente descender sobre su cuerpo la asustada Araceli, en las oscuras bodegas familiares.

De un momento a otro articula la crítica antirreligiosa (jesuitas del colegio de infancia, rituales de beatería ñoña, hipócrita caridad pequeño burguesa) con la crítica de estructuras políticas negativas que dividen el mundo en señoritos y siervos. Una sociedad caduca que se resquebraja —como se resquebrajan los muros de la casa familiar, imagen emblemática de un microcosmos en derribo— ante el limpio empuje de una nueva actitud compartida, la que Alberti personal y literariamente adoptó a partir de su «Elegía Cívica» y más de un eco intertextual de este poema podría señalarse en la primera pieza teatral del exilio.

Pero si compromiso político progresista, ruptura, rebelión, lucha solidaria, había ya implícitamente expresados en la desautorización sacramental del primer *auto* y se acentuaba en las farsas revolucionarias del 34, ese mismo compromiso activo, políticamente activo desde el ejercicio de la literatura teatral, informará y presidirá las relecturas de clásicos que hace Alberti en esos años: de tal modo que si seis años después Margarita Xirgu rescataba, en un teatro de Montevideo, la adaptación albertiana de la *Numancia* cervantina que Ontañón y María Teresa habían escenificado bajo el miedo de los bombardeos madrileños, aunque el texto recupera parte de su sentido original y pierde, lógicamente, los añadidos y alteraciones que respondían a las circunstancias de 1937, no por ello desaparecerá de la versión uruguaya una últi-

ma y básica significación del heroísmo numantino, resaltada al soslayar el adaptador, también en aquella reposición de 1943, la amplia escena de conjuros y premoniciones negativas de la jornada segunda, tal y como la concibió Cervantes: que *Numancia* es el símbolo de la libertad en el teatro. Alberti busca en el texto cervantino lo heroico y silencia lo derrotista; subraya la virtud del cerco como alimento suficiente de una moral de combate, que nunca debe bajar la guardia; añade voces propias que aseguren el mensaje, haciendo de Numancia, en boca de La Fama, otra «capital de la gloria», como ya lo había sido (en el recuerdo «de lo vivo lejano» lo seguía siendo) el Madrid sitiado del largo noviembre del 36.

No de forma muy distinta a lo hecho con *Numancia* procede Alberti con las otras dos adaptaciones escénicas de textos de Delicado y de Lope. Lo que une *La lozana andaluza* y *El despertar a quien duerme* (al margen de lo que las diferencia, en la interesante manipulación teatral a la que Alberti somete los mamotretos de Delicado y las escenas y personajes del Fénix, aspecto que he tratado en otra ocasión y que no viene a cuento en la presente) lo que las une —repito— es su toma de partido, al final, y contra lo determinado por los respectivos autores, en favor de una acción popular y justiciera contra el invasor de una ciudad o el usurpador de un poder legítimo. La lozana de Alberti, a diferencia de la de Delicado, no abandona la Roma sitiada por las tropas imperiales, sino que ofrece las únicas armas que tiene, las de su cuerpo, para doblar soldados enemigos y coadyuvar a un nuevo «no pasarán» en la Roma de 1527. Por su parte Ruggiero —en la adaptación de la comedia de Lope— logra restablecer su legítimo poder sobre Barcelona, obteniendo la rendición del tirano usurpador, pero no resuelve el conflicto con una justicia poética de paños calientes, como en Lope (que resulta inconsecuente, en opinión de Alberti) sino sancionando el justo castigo que el usurpador merece: «que duerma/ en destierro para siempre», para evitar —y Alberti *actualiza* históricamente la anécdota lopesca— «que los tiranos de la patria quieran/trocarla siempre en una noche oscura». *El despertar a quien duerme*, al final de la cronología, por el momento, de la dramaturgia albertiana, sirve también para comprobar que el teatro de Alberti, desde aquella adaptación romanceril de *El enamorado y la muerte*, o la versión heterodoxa de una fórmula calderoniana, ha buscado siempre la vinculación con la mejor tradición literaria —y escénica— de nuestra historia teatral. Por ello Lope no podía estar ausente del teatro albertiano, no sólo en esta versión, sino también en muchos momentos del lirismo escénico de piezas como *La Gallarda* o *El trébol florido*.

3. De mitos y rituales. La tragedia de España

Esta última —*El trébol florido*— estrenada en 1964 en Francia, pero inédita todavía en nuestros escenarios, representa el primer eslabón de un trilogía que camina entre la tragedia y el esperpento y que Rafael escribe en un intenso lustro de producción

literaria, del 40 al 45. *El trébol florido*, como luego *El Adefesio* y *La Gallarda* marca las pautas de un teatro político albertiano que dramatiza, metafóricamente, el drama de la España perdida desde el desgarrón todavía muy vivo del exilio. Las tres piezas de esta trilogía —Marrast la ha llamado, con indudable acierto, «trilogía del terror», porque mucho de catarsis conllevan en sus cruentos sacrificios finales— tienen innegables factores literarios y teatrales en común. Las tres dramatizan otros tantos mitos (en algún caso —como *El Adefesio*— devaluados por el ropaje de lo grotesco): el ancestral enfrentamiento, tan albertiano, de mar y tierra, conjugado con la bíblica oposición cainita, en *El trébol florido*; una síntesis de gorgonas y parcas en las tres viejas de *El Adefesio*; el mito de Pasifae, revestido con el más importante componente ritual y folclórico de nuestra cultura, los toros y su valor totémico, en *La Gallarda*. Tres sustratos míticos que se formalizan teatralmente en otros tantos rituales encadenados, rituales que vienen a presentar cada una de las piezas de la trilogía como el sacrificio, en nombre de oscurantistas intolerancias, de una *víctima inocente* que se llama, respectivamente, Aitana, Altea y Gallarda. Tres víctimas de otros tantos males inveterados y atávicos en la España que Alberti añora desde el destierro: el enfrentamiento fraterno en la primera; el honor familiar, la cerrazón oscurantista en nombre de unos privilegios de clase burguesa, en la segunda; y el clásico asunto de la honra conyugal, de los celos, de la hombría retada y ofendida, en la tercera. Las tres lacras de una sociedad —la española, vista, vivida, sentida por Alberti— que el dramaturgo, en el comienzo desgarrado de su exilio, dramatiza en la envoltura de los tres mitos referidos, dejándonos el testimonio de un válido teatro poético en el que no se excluyen la acusación, la crítica y la nostalgia de unas gentes y de unas tierras —con sus trágicos enfrentamientos a costas— que el escritor desarraigado a la fuerza de su patria denuncia y compadece.

Por todo ello, estas tres piezas, escritas con muy poco espacio de tiempo entre una y otra, casi obsesivamente, son otras tantas alegorías de una España (símbolo en el que confluyen las tres víctimas femeninas) desgarrada por brutales y maniqueístas enfrentamientos, en donde la fuerza de unos dogmáticos principios, atávicos y siniestros muchas veces, han impedido la comprensión, la tolerancia, el amor, la limpieza en la mirada, la paz...

Alberti ha meditado sobre España en esta «trilogía del destierro», sobre toda la España de *cales negras*, que se había cerrado sobre sí misma, con una crucifixión interior, como la de Altea presidiendo la mesa de amargura y desolación del final de *El Adefesio*.

Suele reputarse este título (*El Adefesio*) como la pieza principal de esa terna. Con ella se empezó la recuperación de Alberti en nuestros escenarios y a ella se han dedicado más estudios monográficos que a las otras dos. Por ello, y porque creo que la pieza que cierra la trilogía merece una atención crítica mayor, es por lo que dedicaré unas páginas todavía a *La Gallarda*, en vez de hacerlo a la «fábula del amor y las viejas», que es como Alberti subtitula *El Adefesio*.