

Porque *La Gallarda* (pieza no representada ni tampoco traducida, y el dato no es ocioso) es el reto más atrayente que ahora mismo plantea a cualquier hombre de teatro la dramaturgia de Alberti. Probablemente porque el dramaturgo ha concebido un texto que, como espectáculo, es difícil de plasmar en su integridad. El hecho es que hoy por hoy *La Gallarda*, como ha señalado hace bien poco José Monleón, es un *texto sin escenario*.

*La Gallarda* es una verdadera tragedia, la de la mujer enfrentada con el código de los celos, la fuerza poderosa de la venganza y la maternidad insatisfecha y sublimada en el símbolo totémico de ese encontronazo cainita. Esposo e hijo, vaquero y eral (co-fundidos en su mente enloquecida) se enfrentan en un espacio de muerte —el ruedo de carros de Val de los Ramos— y con el ritual de las tres suertes taurinas, incorporadas a la dramatización desde el signo paraverbal del clarín de la fiesta. *Gallarda* es la víctima omnipresente de una venganza que explota, y cuyos antecedentes reconstruimos en el segundo acto, uno de los momentos más creativos de la dramaturgia de Rafael Alberti. Porque en ese acto lo que hay que escenificar (y esto se escribe en 1945) es un largo sueño, una larga pesadilla premonitória que transcurre en el espacio interiorizado de la mente de *Gallarda*, al mismo tiempo que fuera de escena sucede el real enfrentamiento de la res y del vaquero en el ritual tan hispano de la corrida de toros. Escénicamente asistimos a una doble codificación de la tragedia en su ceremonial de reto, lucha y sangre: por una parte —narrándolos— los sucesos de la lejanía (de lo que está fuera de la escena); por otra —dentro del espacio escénico, representada— la vivencia onírica, subjetiva, de ese mismo enfrentamiento entre *Gallarda* y sus pretendientes. La mujer proyecta, en su pesadilla, el mismo código conformador del ritual taurino; asume incluso la condición del novillo (*Resplandores*) en cuanto víctima propiciatoria del rito y se define como la corporización de un deseo de posesión que obsesiona al mayoral de la venganza y a los tres vaqueros. En estas largas escenas oníricas Alberti despliega sus más válidas cualidades para concebir el texto teatral como espectáculo. Lo que se acota sobre la proxémica de los cuatro personajes que se mueven en escena, debe conducir a la visualización de un verdadero ballet escénico, que imita en el requiebro y en el asedio amoroso de la mujer, actitudes, movimientos, signos trasplantados del rito taurino. Por otra parte el espacio escénico en sí mismo necesita una suerte de sustanciales transformaciones y la luz se potencia de tal modo en sus posibilidades paratextuales, que *La Gallarda* se configura en un texto que, en cuanto texto espectacular, es de una indudable modernidad. Pero la validez de *La Gallarda* en este teatro del destierro albertiano no está sólo en sus enormes posibilidades (y también dificultades) escénicas, sino que todo ello se enriquece y se sustenta sobre un excelente texto literario, en el que el extraordinario poeta que es Rafael Alberti se alía con el no menos destacado dramaturgo que se nos revela con sólo imaginar este espectáculo. Efectivamente, a las peculiaridades apuntadas une *La Gallarda* otra cualidad no menos importante que las comentadas: se trata de un texto escrito íntegramente en verso, reforzando así, y de

una manera intensísima, los atributos de un texto poético (entiéndase: utilización de un texto dramático ya potenciado en sus posibilidades rítmicas, semánticas y retóricas, como base de un texto espectacular) que se apuntaban probablemente en *El Adefesio*, en *El trébol florido*, en alguna escena de *El hombre deshabitado*, e insinuado con no poca gracia en una pieza de la prehistoria teatral: *La pájara pinta*. Si es absolutamente cierto que cada fase de la trayectoria teatral albertiana deja entrever íntimas concomitancias con el momento poético coetáneo en su obra total, este paralelo se hace gozosamente convergente en esta «tragedia de vaqueros y toros bravos». Al estar toda ella escrita en verso, Alberti despliega un variado catálogo de posibilidades métricas y estróficas (desde el soneto al romance, desde la décima a la seguidilla) que si por una parte acercan la pieza a la tradición de nuestra mejor comedia barroca, por otra dan testimonio elocuente de la fructífera unión entre texto poético y texto teatral. La tensión dramática que la tragedia necesita, y que *La Gallarda* ofrece de forma constante, no se ve ni alterada ni disminuida por la profusión de imágenes y hallazgos líricos que, al contrario, refuerzan todos los constituyentes oníricos, folclóricos y simbólicos de la obra, dentro del rico ámbito de lo taurino combinado con la pasión amorosa y el drama de celos que se le correlaciona. Un ejemplo, entre decenas, corroborará lo que digo: Babú incorpora, con su narración, el ritual de la lidia, fuera de la escena, a la vivencia subjetiva y onírica que tiene Gallarda de ese mismo ritual de muerte, aplicándole a su persona y a los encelados pretendientes. Cuando se evoca una suerte de la corrida de Val de los Ramos, la de banderillas, que es también el primer desafío concreto entre el hombre y el toro (entre las dos mitades que conforman la razón de ser de Gallarda) oímos estos bellísimos octosilabos, propios de los mejores libros de Rafael:

Dos fuertes llamas  
blande en las manos arriba.  
Grano a grano, se oye lenta  
la arena en las zapatillas.  
Las lumbres ya se separan,  
se unen ya, ya se perfilan  
Manuel Sánchez...  
—¡Aquí toro!—  
juntas las deja prendidas.  
Val de los Ramos desprende  
estrellas y golondrinas.

En *La Gallarda* Alberti eleva a la máxima expresión icónica, simbólica y poética un motivo muy reiterado en su obra toda, como es el de la tauromaquia, en lo que tiene de festividad ritual y drama implícito. Por ello en el texto de *La Gallarda* pueden rastrearse muestras inequívocas de una intertextualidad albertiana que alcanza desde las alegres «Chufllillas al Niño de la Palma» o las cuartetos en que se glorifica a Joselito, a los herméticos poemas de *Cal y canto* (empezando por el que ya se titula abiertamente «Corrida de toros») sin olvidar, por supuesto, la elegía a Ignacio Sánchez Me-

jías, o —sobre todo, porque está más cerca de la cronología y de las connotaciones alegórico-políticas de *La Gallarda* —toda la sección cuarta del primer libro del exilio, *Entre el clavel y la espada*, que justamente se titula «Toro en el mar», la piel de toro, tótem de la España arrebatada, despeñada, como el eral Resplandores en la tragedia. Y sin salir de este libro, en la sección «Metamorfosis del clavel», se anuncia la transformación a la que asistimos en la pieza teatral —el animal convertido en la constelación de Taurus— en otra metamorfosis que habla de maternidad y de incesto entre la mujer y la fiera, como se sugiere también en *La Gallarda*:

Mamaba el toro, mamaba  
la leche de la serrana

Al toro se le ponían  
ojos de muchacha

Ya que eres toro, mi hijo  
dame una cornada

Verás que tengo otro toro  
entre las entrañas

(La madre se volvió yerba  
y el toro, toro de agua)

un poema que, en realidad, surge de un cantarcillo tradicional castellano, ya señalado por Marrast, y que pudo también servir de arranque argumental para la tragedia, además del romance salmantino «Los mozos de Monleón», texto musicado por Lorca y sobre el que las Guerrillas del Teatro ya ensayaron algún esbozo de escenificación.

Poesía, mito, alegoría, símbolo, un puzzle de elementos que Alberti combina con notable originalidad para obtener una verdadera tragedia enraizada en la tradición cultural y antropológica de nuestro país. Una tragedia que, como la morfología clásica del género exige, tiene su coro, encomendado a los zagales y mozos del campo castellano, y sobre todo sugerido en la figura de Babú, verdadero hallazgo escénico de la pieza: con su constante deambular por la escena, con sus sentencias y comentarios subrayando el proceso del drama, encarna unas funciones escénicas a mitad de camino entre el coro griego y el narrador brechtiano: a su voz se confían los versos que resumen el sentido trágico de sus agonistas. De la mujer advierte que:

su destino será llorarle siempre,  
ser la errante pasión de una venganza

y del animal, sublimado hasta el mito, sentencia:

Y Resplandores fue toro de estrellas  
en el llanto sin fin de *La Gallarda*.

El cuerpo embravecido del animal se hunde en el profundo pliegue de una sima, para enseguida dibujarse en puntos de luz, en el techo del escenario. Resplandores recorre toda la escala del significado: del signo al símbolo, y del símbolo al mito.

#### 4. Hacia un teatro integrador: *Noche de guerra en el Museo del Prado*

He querido resaltar en las líneas dedicadas a la última pieza de la «trilogía del exilio» las cualidades espectaculares del texto, y la voluntad manifiesta de Alberti para incorporar a sus versos el conjunto de códigos paraverbales —luz, vestidos, proxémica, objetos, colores, utilización del espacio escénico, ruidos, etcétera— que lo convierten en un texto teatral enormemente sugerente, cuyas posibilidades espectaculares se podrán comprobar si algún día se le concede un escenario. En este sentido creo que *La Gallarda* retoma antiguos atisbos de potenciación escénica del texto, que se apuntaban, por ejemplo, en *El enamorado y la muerte*, y desde luego en *El hombre deshabitado*, hacia la meta de un teatro integrador de diversos códigos estéticos, de un teatro total, que en la dramaturgia albertiana lo consigue con creces *Noche de guerra en el Museo del Prado*.

Convendrá recordar, en este sentido y para empezar la consideración de esta obra, que Alberti subtitula «aguafuerte», es decir, que califica una estética escénica próxima al expresionismo valleinclaniano con un término que nos remite al ámbito de los códigos pictóricos y a una técnica muy claramente identificable con una época y un pintor: la revuelta popular contra las imposiciones del Antiguo Régimen y Goya. De hecho, un grupo nutrido y bastante destacado del extenso reparto de personajes se corresponde con tipos y figuras sacados de los cuadros, dibujos y aguafuertes del genial pintor aragonés, uno de los descubrimientos del adolescente Alberti en el Casón del Buen Retiro, allá por 1917. Por otra parte *Noche de guerra* corrobora —con una madura elaboración artística— otra constante del teatro albertiano que ya se ha enunciado aquí: un teatro de compromiso volcado a la acción solidaria, un teatro de fuertes connotaciones políticas, en suma. *Noche de guerra...* es la definitiva reescritura de un teatro de combate que —al igual que la *Numancia* cervantina— evoca aquel cerco madrileño.

Pero no es esa la faceta de la lectura de *Noche de guerra...* que ahora me va a interesar, sino la otra que la complementa: lo que hay de despliegue, de puesta en pie, de un teatro integrador de tres registros estéticos con confluyen en el artista Alberti: el poeta, el dramaturgo y el pintor.

*Noche de guerra...* es un perfecto ejemplo de transcripción de un excelente libro de poemas —*A la pintura*— a los signos icónicos, proxémicos, lumínicos y auditivos de un espectáculo estructurado sobre un juego temporal que une circunstancias —que son ya historia— con atemporales recreaciones de signos estéticos —cuadros del Prado, cuadros de Angélico, Tiziano, Velázquez, Goya...— logrando la sublimación estética y comunicativa de una dura historia del largo noviembre madrileño del 36, que Alberti empezó a contar en un artículo de urgencia en *El mono azul* («Mi última visita