

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 no¹².

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 Ramón¹³ 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 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 1939¹⁴.

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, n.º. 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 ser¹⁵.

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 estructura 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 Edwards¹⁶ 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 versiones¹⁷ 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. *Gre-dos*. 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 Aguil-lar 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 León¹⁸, 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 Diego¹⁹ el montaje que presencié 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 presencié una dramatización modificada por Alvaro del Amo y Miguel Bilbatúa. El público parisino presencié la versión realizada por Alice Gascar que, junto a otras obras de Alberti traducidas por ella misma y por Robert Marrast, aparecieron publicadas en Francia²⁰. 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. Paris, 1962 y Robert Marrast. Rafael Alberti: Théâtre II. L'Arche. Paris, 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