

al Museo del Prado») y a plasmar en sencillos versos del libro *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, en cuyo cuarto poema leemos:

El Prado.
El Prado.
El Prado.
Arde Madrid. Ardía
por sus cuatro costados.
Llueve también. Llovía
mientras que sus paredes se quedaban vacías.
Tristes y ciegos claros,
salas sólo de huellas en los muros desiertos.

Y es que también, desde ese punto de vista, *Noche de guerra en el Museo del Prado* es la última y la mejor pieza de aquel grupo de textos que Alberti escribió para exaltar el comportamiento de un espacio humano, Madrid (metonimizado en su pinacoteca), que resiste de igual modo ante una e idéntica agresión, sea la de 1808 o la de 1936. Aquí el distanciamiento histórico (la guerra contra el francés) es más identificación aproximativa con una dialéctica intrahistórica constante: *opresión frente a libertad y la lucha para conseguirla*. Es el mismo objetivo que se perseguía en el memorable montaje de la *Numancia* que María Teresa León dirigió en La Zarzuela, repleto de los mismos milicianos que vigilaban las desiertas galerías del museo, después de la primera evacuación. Y el uso escénico de la luz en el «aguafuerte», marcando los límites de un tiempo y otro, tiene también su curioso antecedente en los focos de viva luz con los que aquella imaginativa directora de escena que fue María Teresa León, dirigía la atención de los espectadores en la referida memorable representación, ya en el primer plano del campamento de Scipión, ya en el fondo épico de la ciudad sitiada.

Pero acabo de advertir que *Noche de guerra...* me interesa como síntesis integradora de códigos artísticos aunados en el espectáculo y como síntesis, también, de todo el teatro albertiano. Por ello deberé recordar que junto a la importancia fundamental que el uso paraverbal de la luz adquiere en este texto y la no menor del ruido —los bombardeos del sitio madrileño del 36 se dejan escuchar constantemente durante toda la representación, aunque sean interpretados de diversos modos, incluido el escatológico, en las diversas secuencias escénicas— junto a esos dos códigos (iluminación, sonido) básicos en cualquier puesta en escena, lo que más destaca en *Noche de guerra...* lo que verdaderamente la hace una obra singular, es la continua y ajustadísima armonización de signos de un código pictórico y signos de un código teatral: la recreación plástica, rítmica, verbal: en una palabra, sensorialmente viva, de unos cuadros (de Goya, de Velázquez, de Tiziano, de Fray Angélico) que se conforman como sucesivos espacios dramáticos en el espacio escénico que los unifica, las desiertas galerías del Museo del Prado donde estaban, y están, detenidos en el tiempo, presos en sus únicas dos dimensiones. Para ello Alberti pone en juego no sólo la evocación de experiencias, sino también la precisión del pintor que nunca ha dejado de ser. Las acotaciones son muy expresivas al respecto: los personajes, especialmente los tomados de

las pinturas de Goya, deberán reproducir en escena el mismo colorido, el mismo ropaje y hasta la misma proxémica que ofrecen en los instantes congelados del cuadro o del grabado. Es una manera válida de transcribir a la vitalidad del tiempo y de la acción unos signos estéticos e históricos, que adquieren, así, nuevo sentido en el compromiso político que enmarca todo el texto: la defensa de Madrid se hace épica y a la vez ensoñadoramente íntima, reproducida en el simbólico espacio de un museo, donde la historia anima la ficción, y la ficción se compromete, ejemplarmente, con la historia. Al Madrid de las barricadas, levemente actualizado en la escena con las intermitentes intervenciones de los milicianos, se le suma una barricada más, la que hace —permanentemente— el pueblo masacrado que Goya inmortalizó en sus pinturas. Es la alucinación de una noche de guerra alucinada en el espacio sentido, a la vez, como íntimo paraíso perdido y como símbolo colectivo de una historia hecha a golpe de desencantos fratricidas.

Pintura, verbo, teatralidad, tres facetas armonizadas en esta pieza y tres facetas que Alberti ha ejercitado con maestría. Por ello *Noche de guerra en el Museo del Prado* es un texto integrador de registros, los del poeta, los del pintor y los del dramaturgo. Pero, además, *Noche de guerra...* es el punto de llegada y el lugar de encuentro de dos componentes teatrales que Alberti ha puesto en práctica desde los primerísimos títulos: el distanciamiento épico, se pueda o no calificar de brechtiano, y la óptica esperpéntica en el tratamiento de personajes y, sobre todo, de situaciones. La figura del autor y el prólogo didáctico/presentativo de las pinturas que luego cobrarán vida en el «aguafuerte», tiene no pocos antecedentes en la dramaturgia albertiana, empezando por el «narrador» del romance escenificado *El enamorado y la muerte*, o *El Ciego* de Fermín Galán. Por otra parte, el diálogo lleno de descalificadoras escatologías de las viejas de la barricada, o del rey Felipe IV y su bufón Sebastianillo de Morra, ya había sido ensayado en la primera escena, de cosecha propia, con la que Alberti abrió su adaptación de *Numancia*, entre «Macus» y «Baco»; y la esperpéntica y carnavalesca escena del juicio popular contra Reina y Valido, contra María Luisa y su Generalísimo (escena que remata brillantemente *Noche de guerra...* estoqueando al pelele que representa al «Príncipe de la Paz») había tenido una primera formulación en la irrisoria fiesta taurina con la que se esperpentizaban las charlas de Queipo en *Radio Sevilla*, en pleno teatro de urgencia. Y los mitos sustentando una trama escénica, que hemos visto aflorar en la «trilogía del exilio» (y señalaré, de paso, que ya el Fermín Galán que Alberti sacó a escena en 1931 se teñía de los semas propios del héroe mítico) también (esos mitos) se utilizan en *Noche de guerra...* al recrear dos cuadros que exponen sendos relatos de una mitología pagana y de otra cristiana, respectivamente, y que tienen un punto en común: el amor desgarrado, imposibilitado por la guerra; las palabras, en amor, entre Venus y Adonis, y la salutación en esperanza de buena nueva, de Gabriel a María.

Mitos, distanciamiento histórico, compromiso vigente y actualizado, plasticidad escénica, epicismo y esperpentismo, nostalgia de un paraíso arrebatado, clausurado...;

todo ello se viene a conformar integradoramente en *Noche de guerra en el Museo del Prado*, recomponiendo unitariamente piezas de un discurso teatral totalizador que Alberti había ido perfilando a lo largo de su trayectoria como poeta y como dramaturgo.

Hace algunos años Alberti se refería a su paso personal por el teatro con cierta nostalgia, y también con cierta frustración, cuando declaraba a Manuel Bayo: «Evidentemente tampoco se sabe lo que hubiese hecho yo de vivir en España. Porque si hubiera estrenado cosas con regularidad, habría hecho teatro constantemente». En estas palabras hay, por un lado, la constatación de las carencias que ha tenido, por sus inherentes circunstancias, el teatro español del exilio, y en su contexto el propio teatro albertiano. Pero también esas palabras nos confirman la voluntad decidida y la vocación indudable que Alberti siente por el teatro. A causa del exilio, ese exilio que ahora estamos evocando y homenajando una y otra vez, el teatro español perdió para su historia más inmediata autores y títulos que hubiesen exigido, y encontrado probablemente, otro público, otras escenografías, otros intérpretes, otros espectáculos, si hubiese sido otra la historia de nuestra literatura hace cincuenta años. Un teatro en el que Alberti dejó bastante y mucho más pudo haber aportado si las circunstancias lo hubiesen permitido. En esa recuperación de la literatura del exilio, y del teatro del exilio, en la que estamos comprometidos desde hace algunos años, la dramaturgia albertiana es una parte importantísima de nuestro patrimonio escénico a la que es urgente no renunciar de ningún modo. El reto queda en pie. El teatro de Alberti debe encontrar definitivamente, y entre nosotros, el escenario que no debió haber perdido jamás.

Gregorio Torres Nebrera



colección
voz imagen

EL ADEFESIO

de Rafael Alberti

24 con textos de José Monleón
y José L. Alonso



cine