

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 II^a. 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, *Fermin 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, *Fermin 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 equivoco? Evidente. ¿Que *Fermin 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 *Fermin Galán* acaba con un epílogo⁷.

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 fulminante⁸.

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 otros⁹.

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), subtulado *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 histórica¹⁰.

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 comunicación¹¹.

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.