

Teatro e infancia de Rafael Alberti

Sólo el llamado «teatro de urgencia», vinculado a las campañas electorales del período republicano o a nuestra guerra civil, descubre de un modo directo sus claros objetivos de propaganda, tomando nítidamente partido por una de las causas en conflicto y denunciando a la otra a través de formas satíricas, de trazo esperpéntico, donde a menudo se mezclan —de ahí el término «ensaladilla» empleado en más de una ocasión— diversas tradiciones populares, desde el guiñol al pliego de cordel.

Salvo ese teatro, del que no voy a hablar aquí, el conjunto de la obra albertiana, desde *El hombre deshabitado* (1931) a su versión de *La lozana andaluza* (1963), por citar sólo los dos extremos cronológicos de su teatro mayor —aunque algunos de sus poemas escénicos posteriores contengan un extraordinario y ya verificado potencial dramático—, podría considerarse como el alumbramiento de ciertas impresiones y reflexiones de su infancia y juventud, es decir, del período que va desde sus primeras letras en el Colegio de los Carmelitas del Puerto a sus comienzos madrileños, cuando se descubrió «marinero en tierra» y cambió, nunca del todo, su vocación de pintor por la de poeta. Así, por ejemplo, habrá que esperar al año de la *Elegía cívica* (1930) para que aparezca, clara, turbulenta e inequívoca, la posición revolucionaria del poeta. Sin embargo, *La arboleda perdida* restablece perfectamente la trayectoria y deja claro que Alberti encontró en las manifestaciones estudiantiles del ocaso de la dictadura un programa de acción claramente conectado con su experiencia infantil y adolescente. Y lo mismo podríamos decir de todas sus obras capitales.

La historia irá enriqueciendo, dando contenido y conciencia a un núcleo de ideas y experiencias que, aún no cumplidos los dieciocho años, conformaron ya, de un modo embrionario pero nítido, la personalidad de nuestro autor. La cita de Unamuno, «No sé cómo puede vivir quien no lleva a flor de alma los recuerdos de su niñez», que figura al comienzo de *La arboleda perdida*, vale por un manifiesto.

Un teatro de la memoria

La novela es, en buena medida, una rebelión de la memoria. La novela de Proust es el paradigma. Pero la cosa no resulta igualmente clara en el teatro, donde el autor acaba viéndose mucho más arrastrado por la dinámica de los personajes y de las situaciones. La relación entre memoria y fabulación es distinta, sin duda, en uno y otro caso, porque el teatro es la representación de una acción, con el consiguiente sacrificio de esa complicidad confesional que sí permite, y aún parece demandar, la novela. El escritor está detrás de las palabras y el dramaturgo está detrás de los actores, lo que implica que este último ha de encarar mediaciones mucho más decisivas, códigos mucho más autónomos. Por eso se dice, con razón, que cada representación de una misma obra es distinta, aunque el texto permanezca inmóvil.

Esta es una de las razones de que muchos escritores se hayan alejado del teatro. Y, en general, han hecho bien, puesto que los dramas se escriben para que *otros* los hagan, y no deben meterse en este campo quienes deseen «conservar» o «definir a toda costa» el significado preciso de sus obras. En la literatura caben, como es lógico, lecturas e interpretaciones diversas de los textos, pero el «objeto» permanece, como permanece la «literatura dramática», que es algo muy distinto de la representación teatral, «objeto» siempre variable. Al menos —para desesperación de ciertos críticos y eruditos— cuando está vivo e incorpora artísticamente a quienes lo hacen en vez de limitarse a ilustrar la anécdota y la literatura.

Desde esta perspectiva, un «teatro de la memoria» resulta difícil y contradictorio. Porque parece aspirar a cierta fijación, más propia de la literatura que del teatro. Alberti «está» en *La arboleda perdida* como difícilmente lo estará —él u otro— ningún autor en la representación de sus dramas. Tadeusz Kantor, la más genial expresión moderna de un «teatro de la memoria», ha resuelto el problema no sólo reservándose la función de dramaturgo, director de escena y escenógrafo, sino incluso saliendo al escenario para vigilar el curso de la representación, marcar su ritmo y, en definitiva, establecer una relación causal de dependencia entre ella y las exigencias, precisas y puntillosas, de su memoria.

Kantor se dramatiza a sí mismo —a través de la confrontación entre la memoria y un presente que la niega, cuyo resultado es, gracias al arte, la victoria y encarnación de la primera, es decir, de la muerte— en cada uno de sus espectáculos, sobre la base de asumir la totalidad de su «escritura escénica». ¡Qué distinta no sería una representación de *La clase muerta*, *Wielopole-Wielopole* o *Que revienten los artistas*, sin la autoría «total» de Kantor! O, mejor aún, ¿sería esto siquiera posible?

Yo creo que no, porque Kantor no ha construido ninguna partitura para que otros la interpreten. Su memoria hace cada uno de sus espectáculos, con mediaciones absolutamente creadas y controladas por él, como las palabras de un escritor o los colores de un pintor.

¿Qué sucede, entonces, con el teatro de Alberti, que posee una fuerte raíz en la memoria? ¿Hasta dónde el sentimiento de frustración que han producido muchas de las representaciones de ese teatro no se deberá, en buena parte, a que sus directores no han atendido a esta subjetividad, este ámbito de la memoria, que reclama? ¿Y cómo expresarlo si los avatares políticos, las circunstancias en las que Alberti ha escrito y estrenado, le han impedido totalmente la vinculación al mundo teatral, a la creación escénica de sus dramas?

Alberti, por la última razón señalada, no se ha planteado nunca, obviamente, ser un Kantor. Ha creado metáforas poéticas susceptibles de ser interpretadas por otros. Su teatro, aun siendo de la memoria, posee una dosis de «objetividad» que le permite asumir la autonomía de sus mediadores. Aun así, es obvio que, precisamente por ser un teatro de la memoria, contiene una voluntad de «propuesta total», de situaciones, palabras, imágenes, colores, atmósferas, ritmos, que deben vertebrarse en esa armonía dictada por la coherencia «secrta», profunda y sin normas, del recuerdo. Nada de eso se ha hecho entre nosotros con el teatro de Alberti, desatendido plásticamente y sin el cordón umbilical que lo ata a la memoria del autor.

La bahía de Cádiz

El primer goce fundamental de Alberti es el descubrimiento del paisaje en que ha nacido, su identificación sensorial y cultural con la Bahía de Cádiz. Pocos escritores, en efecto, han manifestado con tanto entusiasmo y tanta constancia, en la felicidad y la desgracia, en la frecuentación y en el exilio, a lo largo de las décadas, su amor por la tierra donde nacieron y vivieron su infancia. Un paraje que para Alberti —un hombre de probada conciencia internacional, dispuesto a interesarse por los pueblos más diversos, el poeta español que ha cantado con mayor verdad e intensidad el mundo físico y social de América Latina— no tiene el valor simplemente melancólico de nudo que ata a cualquier ser humano con su niñez. En junio del 89, con ocasión de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando —única a la que ha querido pertenecer, después de rechazar reiteradamente la posibilidad de ingresar en la Academia de la Lengua—, Alberti, en un esfuerzo por sintetizar las líneas maestras de su identidad, afirmaba:

Yo nací para la pintura. Mi primera, intensa, alegre vocación fue ella, entre blancas paredes de cal, playas y olas, y en el Puerto de Santa María. Alternaba mis clases en el colegio jesuita de San Luis Gonzaga, con mis salidas a la playa para pintar olas, barcos e inventadas sirenas. También escalaba las azoteas para divisar tejados y altas perspectivas de calles...¹.

He aquí cuatro dimensiones de la obra de Rafael: los colores marinos del Puerto, la referencia al colegio de los jesuitas, la introducción mitológica, nada paisajística, de las «inventadas sirenas», y la voluntad de mirar más allá, de buscar las «altas

¹ La palabra y el signo, edición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1989.

perspectivas». Si a esta rosa de los vientos añadimos la realidad familiar en el marco de la sociedad portuense, tendremos las fuentes estéticas y políticas del entero Rafael. El qué y el cómo de cada una de sus obras, sus respuestas y tomas de partido —literarias y vitales—, estarán siempre dictados por la memoria de su niñez y adolescencia. Naturalmente, la historia, el estudio y el campo de sus lecturas, irán dando a la evolución y madurez de Alberti un trazo preciso, hijo de sus circunstancias personales y de su tiempo y, a la vez, incluido ya en la vida potencial de aquel muchacho que escapaba de las aulas del colegio de los jesuitas —con la conciencia de quien elige entre contrarios, entre realidades incompatibles— para perderse feliz en las dunas de la Bahía.

Preguntarse hasta dónde el imaginario de Rafael alteró los datos «objetivos» de su mundo infantil sería tanto como volver al origen de la teoría del conocimiento. El arte es siempre un acto de creación. Y, en este caso, la bahía gaditana es la bahía de Alberti, reconocible por todos los que hoy llegamos a ella, y, a la vez, absolutamente personal e íntima, integrada a la existencia singular del escritor.

Con todo, aún siendo esta una característica inherente a la relación de la memoria con el imaginario, bueno será recordar que en la vida de Alberti se dieron una serie de circunstancias que contribuyeron a potenciarla. Me refiero a la conciencia del exilio, que nace ya en el 17 —a los quince años del escritor—, cuando sus padres deciden trasladar la residencia familiar a Madrid, cobra una dimensión política en el 34, cuando el gobierno de la CEDA le impide regresar a España por algún tiempo, y adquiere una dimensión biográfica y poética esencial en el 39, cuando, vencido el ejército republicano, abandona el país para no regresar hasta treinta y ocho años después.

Ya en el 19, con ocasión de una breve estancia en el Puerto, apenas dos años después de su llegada a Madrid, Rafael —según nos dice en *La arboleda perdida*— sintió que lo que veían sus ojos no era lo que guardaba, vivo, su memoria.

Si el puerto me pareció, tal como nunca había dejado de soñarlo, una maravilla, lo encontré triste sin ella (se refiere a una tía suya, Lola) muerta al poco tiempo de nuestra marcha; triste con su colegio jesuita de San Luis Gonzaga, en el que finalizaban aquel año su bachillerato mis viejos compañeros; triste... Triste por tantas cosas: porque tampoco ya existía Milagritos Sánchez, aquella inalcanzable niña de pan-torrillas gordas que me comunicó el amor desde el pretil atardecido de su blanca azotea, y porque en todo lo que no era aire, el sol, el mar, el río, las casas, los pinares, había caído como un polvo amarillo que lo bañaba de una melancolía de flor a punto de doblarse... Lo que al regresar a Madrid sentí de nuevo por el Puerto fue la aguda nostalgia de sus blancos y azules, de sus arenas amarillas pobladas de castillos, de mi infancia feliz llena de trasatlánticos y veleros al viento relampagueante de la Bahía.²

El título de su primer gran libro de poemas —Premio Nacional de Poesía del 25— *Marinero en tierra* es ya la confesión poética, nunca desmentida, de este destino existencial.

En 1976, vísperas del estreno «solemne» —puesto que Ricard Salvat y Mario Gas lo habían hecho antes, en el marco de los teatros independientes— en España de *El adefesio*, con María Casares en el papel de la Gorgo, hice al autor y a la actriz, en la casa parisina de esta última, una larga entrevista, parcialmente publicada por en-

² La arboleda perdida, Seix Barral, Barcelona, 1975. Libro II, pp. 115-116.