

# Alberti: del teatro político al teatro integrador

## 1. Alberti en el teatro español del exilio. Su recuperación en el teatro español actual.

**M**il novecientos treinta y nueve (¡medio siglo ya!) fue el comienzo de una traumática diáspora que afectó al teatro español, como a otros frentes culturales, de una manera especialmente grave, más incluso que a los otros géneros literarios. Desde Machado a Grau, desde León Felipe a Casona, desde Madariaga a Sénder, desde Alberti a Max Aub, nuestro teatro, nuestro mejor y prometedor teatro, desapareció de los escenarios y de las librerías, dejando una sensible orfandad, que las muertes de Valle, Unamuno y Lorca, en el mismo aciago año de 1936, patentizaron aún más crudamente. Aquel grito de Alberti al bajarse el último telón, en el estreno de *El hombre deshabitado*, había sido un detonante y una aldabonazo de renovación, de urgente y necesaria renovación, en la escena española, que la guerra y el exilio tiraron por tierra, y sin posible solución. Apenas un par de nombres de ese teatro republicano que prometía logros maduros traspasaron el negro túnel de la guerra (Pemán, Jardiel, más los sobrevivientes Marquina y Arniches junto al momificado Benavente). Y por supuesto el teatro que en la diáspora se siguió escribiendo, editando y representando (cuando se podía) para nada contó, durante varias décadas, en el teatro de la España de Franco. Cuando se dice que el mejor teatro español de los años cuarenta se produce fuera de España, no se está faltando a la verdad, pero no menos cierto es que ese teatro resultó inoperante (e inexistente) para el público natural al que debiera haberse dirigido, el español que se evadía entre las tesis moralistas pemanianas, los melodramas azucarados de Torrado, los absurdos perfectamente dosificados y controlados de Mihura y las contradicciones (antes, *Santa Rusia*; después, *Aves y pájaros*) de don Jacinto Benavente. Como alternativa, los clásicos que Felipe Lluich mostraba en *El Español*, los espectáculos folclóricos o los inocentes atrevimientos de Celia Gá-

mez. Los más iniciados e interesados podían consolarse con esporádicas representaciones matinales en el salón de actos de algún instituto de enseñanza media a cargo de los muchachos de «Arte Nuevo». Todo el rico e interesante teatro del exilio era un perfecto desconocido que había que recuperar algún día, y en ello estamos aún.

Ese teatro —el del exilio— al que aportaron su oficio no sólo dramaturgos (algunos de una manera muy esporádica) sino también escenógrafos (como Santiago Ontañón), actores y actrices (como Diosdado, López Lagar, Edmundo Barbero, Pilar Muñoz, Amelia de la Torre o —indiscutiblemente la mejor— Margarita Xirgu) y directores (como Rivas Cherif o Ángel Custodio; como Martínez Sierra o José Estruch), este teatro —como digo— tiene en la obra dramática de Rafael Alberti un ejemplo fehaciente de la calidad que —de forma aislada, casi adánica— este teatro logró alcanzar en el contexto del exilio hispanoamericano, preferentemente.

Alberti encabeza el teatro del exilio con Aub y Casona, seguido de cerca por una nutrida nómina en la que se pueden incluir desde los mayores del grupo, como León Felipe, Salvador de Madariaga o Jacinto Grau, o los coetáneos de Rafael, como Sènder, Masip, Salinas, Bergamín, Dieste, Altolaguirre, María Teresa León..., o los más jóvenes como José Ricardo Morales, Alvaro Custodio, José Antonio Rial, José María Camps, Manuel Andújar, etcétera.

Esas son las piezas de un puzzle que tuvo diversa andadura, diferente historia y mucho olvido durante demasiados años. Un puzzle en el que el tema de la España perdida, directa, alegórica o históricamente tratado, es un lógico común denominador. España está presente —desde sus heridas, desde sus tradiciones, desde su añoranza— en Aub (*Las Vueltas*), en Casona (*La dama del alba*), en Salinas (*Los Santos*), en León Felipe (las piezas de *El Juglarón*), en Sènder (*Jubileo en el Zócalo*), en Madariaga (piezas sobre el Cid, Colón o los Reyes Católicos), en Rial (*La muerte de García Lorca*), en José María Camps (*El edicto de gracia*), etcétera. Y España está omnipresente, de una forma directa o levemente escondida tras sus mitos, tras sus clásicos, en todo el teatro albertiano. ¿Qué lugar ocupa el teatro de Alberti en el teatro español del exilio? ¿Qué características peculiares y comunes presenta este teatro con el del resto de los transterrados? Indudablemente un lugar y un perfil muy destacados. Ya se ha dicho antes que Alberti integra una triada con Aub y Casona. Recuérdese que Alberti contó con la compañía encabezada por Margarita Xirgu para estrenar *El Adefesio* en 1944, y la misma actriz había encarado un año antes el papel simbólico de España en la reposición de la *Numancia* cervantina, en Uruguay; que Brecht (nombre importante, si los hay, en el ámbito de la dirección escénica en la Europa de este siglo) concibió un montaje de *Noche de guerra en el Museo del Prado*; que esta última pieza ha contado con excelentes versiones en Italia, Francia y España, firmadas —algunas de ellas— por Ricard Salvat; que sus adaptaciones de clásicos como Delicado o Lope de Vega finalmente han encontrado una atención inmediata entre un público fiel con el dramaturgo, si bien la recepción crítica de este teatro no ha sido todo lo favorable que se desearía: en ello también Alberti comparte suerte y circunstancias con el teatro de Aub.

Alberti elabora en el exilio un teatro muy personal (como habían sido el de pleguerra y el de guerra) que tiene suficientes diferencias y algunas semejanzas con el resto de dramaturgos del exilio: unas alegorías míticas y una recreación de clásicos que le acercan a León Felipe; un cervantinismo que se refleja también en las adaptaciones de Altolaguirre, o de Sender; un trasfondo lírico indudable que se aproxima y se diferencia a la vez del que despliega Casona; y un compromiso permanente que se alinea con la postura y el teatro de Max Aub; una ironía en la presentación de figuras y situaciones que recuerdan el estilo dramático de José Ricardo Morales; una relectura de modelos consagrados que se repite —como otros muchos casos— en la corta obra escénica (e inédita) de María Teresa León. Pero, a la vez, Alberti es fiel a los componentes más destacados de su primer teatro (el que se forja con *El hombre deshabitado* y *Fermín Galán*) durante ese largo período de exilio. Si aquellas dos piezas de la República (prolongadas en el «teatro de urgencia» de la guerra) conjugaban por un lado vanguardia innovadora sobre fórmula tradicional (el auto sin sacramento) y por otro, testimonio comprometido sobre estética esperpentizante (*Fermín Galán*), esos mismos parámetros se proyectan sobre el teatro posterior, desde *De un momento a otro* a *El despertar a quien duerme*, como vamos a tener ocasión de revisar en las páginas siguientes. Y si en la pieza de 1931 se reflejaba, escena a escena, el mundo poético obsesivo e inquietante de *Sobre los ángeles* o de *Sermones y moradas*, no otra cosa va a ocurrir en el teatro del exilio. Es sobradamente conocida la interrelación que hay entre el libro de poemas *De un momento a otro* y el texto teatral homónimo, y más aún la que se establece entre *Noche de guerra en el Museo del Prado* y *A la pintura*. La Roma por la que deambula, sensual y bulliciosa, valiente y dolorida, Lozana, mucho tiene que ver con la Roma plasmada en un precioso libro de poemas de 1968, y poemas de los libros primeros están en la base de las historias de Aitana, Altea y Gallarda. Más todavía: si el poema escénico es una constante en la literatura versificada de Alberti (desde los ejemplos que se podrían señalar en *Marinero en tierra*), poemas escénicos extraordinarios como «El matador», «La soledad», «Funerales de arena» o «El testamento de la rosa» rematan una trayectoria teatral en la que lo lírico, lo dramático, lo tragicómico, lo satírico o lo burlesco se dan la mano en reducidísimos textos que son apuntes de nuevos posibles ejemplos de un teatro que transita permanentemente aliado con el momento poético que ocupa y preocupa al poeta Alberti. Recordaré también, a mayor abundamiento, que dos poemas escénicos del libro aludido antes, *Roma, peligro para caminantes*, están en la base de la dramatización de *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, otro exiliado, como Alberti, en la Roma que asedió Carlos V.

La recuperación de los dramaturgos del exilio sigue siendo un reto pendiente en nuestro panorama escénico actual, a partir de 1975. El caso especial de Alejandro Casona, reproduciendo en los años sesenta los éxitos comerciales que había obtenido en los teatros bonaerenses entre 1941 y 1957, no se repite con ningún otro autor teatral del destierro. Además —como ha apuntado César Oliva— «el corte estilístico que

se produjo fue clamoroso: mientras que la comedia burguesa disponía de un tono igualador, el teatro del exilio tiene profundas diferencias estéticas entre sus creadores». Ni siquiera la recuperación parcial del teatro albertiano, con no haber sido escasa, ha logrado (son otros momentos en la sociología de la escena y en la sociología del público) la aquiescencia que hace veintitantos años lograban *La tercera palabra*, *La dama del alba*, *La barca sin pescador* o *El caballero de las espuelas de oro*. Las razones deben ser obvias para todos: Casona ofrecía un teatro que en el mejor de los casos —pienso en *La dama del alba*, por ejemplo, estrenada por la misma compañía de la Xirgu el mismo año, y en el mismo teatro, que *El Adefesio*— no ofrecía más que una prolongación de la fórmula benaventina con adornos poéticos simbólicos que lo convierten en un texto tan evasivo y amable como correcto en su factura, un teatro que coincidía esencialmente con lo que habían hecho en la escena española de los cincuenta autores como López Rubio, Ruiz Iriarte o Edgar Neville. La recuperación «oficial» del teatro albertiano (su obra poética, en sus títulos fundamentales, circulaba ya entre nosotros con bastante normalidad) llega en 1976, casi como un anuncio de la inmediata vuelta física de Rafael a nuestro suelo. El 24 de septiembre de ese año José Luis Alonso estrenaba *El Adefesio*, con María Casares en el papel que un día encarnara Margarita Xirgu, y con un reparto de importantes actores de nuestra escena, en el que José María Prada repetía el papel que se encargó en 1944 a Edmundo Barbero, y que los personajes que habían encarnado Amelia de la Torre, Teresa León, Isabel Pradas y María Gámez, en el estreno bonaerense, se repetían, en el estreno madrileño, a cargo de las actrices Laly Soldevilla, Julia Martínez, Victoria Vera y Tina Sainz. Un joven, Daniel Alcor, encarnaba el corto papel de Cástor, papel que entonces, en Buenos Aires, había hecho otro joven llamado Alberto Closas. Este comienzo oficial de la recuperación intramuros del teatro albertiano tuvo toda una contextualización sociopolítica que no pasó desapercibida a cuantos tenían que hacer la crónica de aquel estreno. Así, Lorenzo López Sancho —por citar un solo ejemplo— no podía por menos que comentar, en las páginas de *ABC*, que aquel estreno tenía un valor añadido: «Era el momento en que las dos Españas separadas cruelmente por la guerra civil, se reencontraban en el arte, sin vencedores ni vencidos». Pero, en rigor, esta representación madrileña de *El Adefesio* no fue la primera representación del teatro albertiano en nuestro país. La incorporación del dramaturgo a un teatro que buscaba renovaciones ya se había producido —si bien de modo casi clandestino— en 1969, en Barcelona, dirigida por Salvat. A partir de aquella fecha de 1976 hubo necesidad, y tal vez prisa, de recuperar el teatro de Alberti: rápidamente suben a escena *Noche de guerra* y *La lozana andaluza* (ambos montajes dirigidos por Salvat y Collado respectivamente); hace un par de años se rescataba un curioso e incompleto texto de los comienzos. *La pájara pinta*, y hace un año no más, coincidiendo con la primera edición española de *La Gallarda* en la revista *Primer Acto*, el Centro Cultural de la Villa de Madrid programaba *El hombre deshabitado*, uno de los textos capitales del teatro albertiano, junto con *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Antes (e inclui-