

Alberti: teatro abierto

Un grito de renovación

Resulta casi inevitable, a la hora de referirse a la producción teatral de Rafael Alberti, aludir al grito de «¡Muera la podredumbre de la actual escena española!» con que nuestro autor proclamaba su afán renovador al término de la representación de *El hombre deshabitado*, en febrero de 1931. En aquel grito, que era toda una declaración estética, se encerraba la decidida voluntad de acabar con la rutina y monotonía escénica de la época. Sin embargo, el empeño no fue posible. En una realidad teatral dominada por Benavente, los Quintero, Echegaray o Muñoz Seca, y en la que público, actores, empresarios y crítica estaban fuertemente aferrados a la tradición, los aires rupturistas y renovadores que ensayaba Alberti en su teatro parecían destinados irremisiblemente al fracaso. El siguiente rechazo de *Fermín Galán* vendría a confirmar la difícil apuesta que aventuraba el teatro albertiano ya desde sus inicios. Ciertamente hablamos de textos aún inmaduros. Sin embargo, sus imperfecciones no ocultan el deseo de buscar nuevas soluciones a una escena caracterizada por lo rutinario y la monotonía realista. El teatro albertiano se distinguirá de los imperantes por la pluralidad de modelos y procedimientos empleados, en una búsqueda constante de una mayor comunicación con sus lectores y con su público. Alberti optará siempre por una clara alternativa dramática al teatro de la época, ensayando nuevos registros para el lenguaje teatral. El grito inconformista del final de la representación de *El hombre deshabitado* se convierte así, con el paso del tiempo, en un acto definitorio que alcanza a la totalidad de la escritura teatral de Alberti iluminándola esclarecedoramente.

Como hemos apuntado, la apuesta renovadora no prosperó. El estéril teatro comercial de los años 20 se impuso a las tendencias de mayor vitalidad y visión de futuro que encarnaban autores como Valle, el primer Lorca, Grau, Guillermo de Torre, Gómez de la Serna, Aub, Azorín o el propio Alberti. Quizá nuestro autor cometió la ingenuidad de creer que el escenario podía cambiarse y transformarse como había ocurrido con la poesía. Al decir de José Monleón:

La idea de un teatro popular, históricamente crítico, sujeto a poéticas en nada semejantes a las del costumbrismo pequeñoburgués, era incompatible con una España en la que el poder económico seguía en las manos de siempre¹.

¹ Vid. José Monleón. «Rafael Alberti y el teatro español», en *República de las Letras*, n.º 25, julio 1989, pp. 81 a 83.

El orden teatral, pues, se atrincheraba en lo sabido y en lo conocido, en la ruina conservadora y en la tradición. Y, desde el principio, el teatro de Alberti se inscribió decididamente en la vanguardia artística. El tributo que pagó por ello fue el de la marginalidad y el alejamiento de la práctica teatral cotidiana. La normalización democrática de la sociedad española tras la dictadura ha supuesto para Alberti, además del fin del exilio, la obtención del Premio Nacional de Teatro y el estreno de algunas de sus obras más significativas en un clima de respeto y reconocimiento generalizado. Sin embargo, aún hoy algunas de sus piezas teatrales, como *La Gallarda*, siguen sin estrenarse.

Resultaría difícil aventurar la capacidad revulsiva y renovadora que puede concitar, en nuestros días, la representación de las obras inéditas de Alberti. El suyo es un teatro fuertemente enraizado en la realidad y la dinámica histórica, en el que se concilian su profunda identidad con los diferentes capítulos de la vida española. Cada tiempo ha tenido en Alberti su teatro. La dictadura de Primo de Rivera, la II República, la guerra civil, el exilio, el regreso y la normalización democrática, forman parte tanto de su experiencia vital como de su escritura. La enumeración de la producción dramática de Alberti y la referencia al tiempo en que sus textos fueron escritos, delimita una línea en la que se manifiesta la respuesta activa y creadora albertiana ante el devenir histórico. Sea como fuere, lo cierto es que el teatro de Rafael Alberti está hondamente marcado por su carácter de tentativa abierta, por la constancia del experimentalismo que lo diferencia de los modos rutinarios de la escena de la época. La inicial negativa de Alberti a continuar una tradición teatral desprovista de estímulo intelectual y de renovación técnica, se mantiene constante en sus ocho obras dramáticas mayores y en una media docena de piezas cortas². En la suma de todas ellas, Alberti no sólo acude al drama del Siglo de Oro español, sino que se incorpora, al mismo tiempo, a las formas teatrales más significativas del siglo XX en Europa: expresionismo, «agitprop»³ y teatro político, por un lado, y, por otro, el teatro épico de Brecht y Piscator, además de creaciones de marcado impulso poético. Las líneas que siguen son el intento de aproximación a algunas de las características y a la conformación de ese carácter abierto y renovador, entroncado con las corrientes europeas de la época, del teatro de Alberti.

² Para una bibliografía de obras teatrales de Alberti consúltese Robert Marrast, *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, Société d'Éditions d'Enseignement Supérieur, París, 1967. También puede verse la que incluye Fernando de Diego en su *El teatro en Alberti*, *Fundamentos*, Madrid, 1988.

³ El término surge de la apócope de los vocablos «agitación» y «propaganda», y denomina una modalidad de teatro de urgencia de marcado cariz político.

⁴ Rafael Alberti, *La arboleda perdida I y II*. Seix-Barral. Barcelona, 1975 y 1987.

Hasta que acabó la guerra

En los recuerdos que desgrana Alberti en sus memorias literarias de *La arboleda perdida*⁴ hay aspectos de su vida que cobran especial significación por lo que tienen de clarificador para determinados elementos de su teatro. El viaje que realiza la familia Alberti de El Puerto de Santa María a Madrid, en 1917, es uno de ellos. Ese cambio de residencia supuso el contacto decisivo del joven Alberti, que tenía quince años entonces, con las galerías y los museos de la capital y, sobre todo, supuso el

fascinante descubrimiento del Museo del Prado. El interés de Alberti por la pintura contribuiría decisivamente a crear el fuerte reclamo visual que impregna su teatro. Al igual que otros exponentes del nuevo drama del siglo XX, como Gordon Craig o Yeats, el substrato artístico que informaba el conocimiento de Alberti le permitió intentar una mayor integración y complementariedad de los elementos dramáticos y los plásticos del hecho teatral.

Una grave enfermedad padecida por Alberti en aquellos años hizo, además, que profundizara en la lectura de los autores del Siglo de Oro, al igual que en las obras de Chejov, Dostoievski y Tolstoi que empezaban a publicarse en España. Igualmente, y según refiere en su autobiografía, Alberti conoció los movimientos vanguardistas españoles y del resto de Europa con especial interés por Apollinaire, Jules Romains e Ivan Goll. Por otra parte, los contactos con sus amigos de la Residencia de Estudiantes y, con ello, el interés por profundizar y enriquecer el conocimiento de las tendencias más modernas del mundo del arte, despertarían el asombro de Alberti ante el ballet y el cine.

Del ballet Alberti afirma que aprendió el poder expresivo del movimiento puro y el efecto que podía lograrse con la integración armónica del movimiento y puesta en escena. Y, así, se sintió vivamente impresionado, en los años 20, por las producciones de *El sombrero de tres picos* de Falla, *La Boutique Fantasque* de Rossini-Respighi y *Scheherazade* y *Tamar* de Rimsky-Korsakov. Por su parte, algunas películas impresionistas y surrealistas lo conmovieron profundamente. *El Gabinete del Doctor Caligari*, *Metrópolis* de Fritz Lang, *El acorazado Potemkin* de Eisenstein y, en 1929, *Un chien andalou* de Buñuel, junto al cine cómico de Chaplin, Keaton, Langdon y Laurel y Hardy, son citados por Alberti como acontecimientos que contribuyeron a crear en él una nueva visión, un sentido visual que hacía que contemplara los acontecimientos corrientes con una nueva luz. Como señala C. B. Morris:

De esta manera paga tributo Alberti al cine por aumentar en sí y en los demás el marco de referencias visuales, por enriquecer la mente con nuevos conjuntos de grabados y escenas de tal variedad y color como las pinturas que contemplaba y copiaba en el Prado⁵.

En ese clima de intensidad intelectual Alberti daría a la imprenta su primer libro de poemas, *Marinero en tierra* (1923), al que seguiría otro poemario, *La amante* (1925) y el que habría de ser su primer texto teatral, *La pájara pinta*, escrito en 1925. Pieza corta para marionetas, con unos personajes y un lenguaje peculiares, inspirados en gran medida por las rimas y canciones infantiles. El significado y el interés de *La pájara pinta* reside en el hecho de que, en ella, Alberti expresa el rechazo que sentía por el teatro naturalista. Al mismo tiempo, se alineaba entusiastamente con los impulsos experimentales que, muy modestamente, salpicaban el teatro español del momento.

Es en su primer texto dramático de larga duración donde Alberti intenta una obra esencialmente moderna y vanguardista. Inspirada en el gran teatro del Siglo de Oro español, *El hombre deshabitado*, estrenada como señalábamos más arriba en el Teatro

⁵ C. B. Morris. *This loving darkness: the cinema and spanish writers, 1920-1936*. Oxford, 1980.

de la Zarzuela de Madrid el 26 de febrero de 1931, resulta ser un auto sacramental heterodoxo. Como ya ha quedado dicho en los numerosos estudios dedicados a *El hombre deshabitado*, Alberti convierte el regocijo por la salvación del hombre a través de Dios, característico del auto tradicional, en una afirmación del vacío espiritual y del absurdo de las aspiraciones humanas propios del siglo XX. La crisis espiritual de Alberti y su lucha con la oscuridad de la desesperación están en la raíz que inspira *El hombre deshabitado* y su poemario *Sobre los ángeles*, compuestos ambos en 1929 aunque el texto dramático no quedara completo hasta dos años más tarde. Las semejanzas entre la desolación espiritual que impregna ambos libros ya han sido observadas remarcando su íntima dimensión. Sin embargo, interesa señalar que esa dimensión personal asume una mayor relevancia al comprobar que Alberti la trasciende convirtiéndola en reflejo de la crisis espiritual de un tiempo marcado por las circunstancias de la primera guerra mundial y la desilusión, la desorientación y la ruptura de los valores tradicionales comúnmente aceptados que siguió después. Según escribe Gwynne Edwards:

En ese torbellino de acontecimientos que cuestionaba todo lo que le había precedido no es de extrañar lo más mínimo que un hombre de la sensibilidad de Alberti hacia todo lo que le rodeaba viera su propia crisis espiritual como parte de un todo mucho mayor. Tampoco debe sorprender que habiéndose valido de la forma tradicional de auto sacramental para comunicar unos puntos de vista tan fuertemente personales, se valiera también de una técnica tan apropiada para expresar los sentimientos subjetivos. Nos estamos refiriendo a la técnica del Expresionismo⁶.

El propio Edwards destaca la influencia que el auto sacramental tuvo sobre un considerable número de obras tanto en los precursores como en los propios expresionistas. Así, la trilogía de Strindberg *A Damasco*, escrita en 1898, donde se mezclan la historia bíblica del viaje de Saulo a Damasco con la propia autobiografía del autor, o también de Strindberg, *Un drama de ensueño*, escrita en 1902, de características similares y donde los personajes son el propio Strindberg y la humanidad en general. Igualmente, en un expresionista posterior como Georg Kaiser el parentesco con el auto sacramental de sus obras *Los burgueses de Calais* (1913) y *Desde la mañana hasta la medianoche* (1916) resulta evidente. La primera obra está creada en torno a la personificación de la virtud del sacrificio personal, y la segunda cuenta con una estructura que sugiere las estaciones de un «vía crucis». Aunque la obra de Alberti muestra sus propias peculiaridades, la relación que establece con algunas de las obras mayores del Expresionismo parece evidente. Y esto es así teniendo en cuenta que fue en 1931-2, después de la composición de *El hombre deshabitado*, cuando Alberti emprendió el viaje por Europa que lo llevaría a París, Alemania, Holanda, Bélgica, Escandinavia y Rusia, permitiéndole estudiar de cerca la obra de importantes dramaturgos y directores que, como él, buscaban renovar el rumbo del teatro: de Piscator a Brecht, de Max Reinhardt a Mayerhold y Tairov.

⁶ Gwynne Edwards. *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX. Gredos. Madrid, 1989.*