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 «secreta», 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 pantorrillas 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.*

tonces en la revista *Triunfo* y, por primera vez en su integridad, en mi libro, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti.* El autor, que postergaba su regreso a España hasta el momento en que la «transición democrática» legalizara la totalidad de los partidos —y, por tanto, el PC, del cual era notable militante— vivía ya la emoción del cercano reencuentro. Tras el recuento de sus experiencias teatrales y de poner el acento en la significación de *El adefesio* —desde su estreno en el Avenida, de Buenos Aires, en 1944, con Margarita Xirgu, hasta su inmediata presencia en el Reina Victoria de Madrid, con la primera (y, significativamente, nunca repetida) participación de María Casares en un reparto español—, el autor volvía a su recuerdo del puerto:

> Mi infancia pesquera, vinícola, marinera, me marcó de tal forma, para mí tuvo tal poder de claridad —para los ojos y el sentimiento—, que yo estoy tocado de una forma verdaderamente extraña y obsesionante por aquellos paisajes y por aquellos años. Naturalmente se me han mezclado con mi larguísima vida y con los terribles acontecimientos que me han sucedido, pero rara es la cosa que yo escriba que no salga, de una manera o de otra, del mar —aunque cuando yo diga mar no sea el mar de la bahía, en el fondo siempre lo es—, y de todo aquello que en mí sigue siendo fundamental. Si yo no hubiera tenido aquella infancia y aquellos tíos locos andaluces, todos tan religiosos y tan borrachos, no creo que hubiera escrito y es fácil que sólo hubiera sido pintor... [3]

«...Tan religiosos y tan borrachos»

Rafael se refiere ampliamente a su familia en *La arboleda perdida.* A la evocada «religiosidad» y «borrachera» —en un sentido que, sin duda, excede en mucho de la estricta embriaguez producida por el exceso de alcohol— habría que añadir la de la «decadencia económica», con todo lo que ello implicaba en una sociedad donde la propiedad era el supremo valor. Más aún: la imagen de «aquellos tíos locos andaluces, tan religiosos y tan borrachos», es indisociable de su realidad económica.

Si el poder económico exigía, como signo social, la práctica ornamental de la religión católica y conllevaba el ejercicio de un poder político generalmente aceptado, bien se entiende que la pérdida de ese status generaba una situación patética y humillante, de la que eran expresión las calificaciones de «locura» y «borrachera» aplicadas por Alberti a su familia. A este respecto, el teatro español no sólo ha dado testimonio de ese conflicto, sino que ha hecho de él uno de sus temas, quizá —frente a su habitual conservadurismo y a su respeto servil a las clases dominantes— porque los «empobrecidos» que se niegan a aceptar su condición, los «nuevos pobres», han constituido un sector molesto, que urgía separar de los que, de un modo real, detectaban la propiedad y, por tanto, debían detectar el poder social. Si el «nuevo rico» ha solido rescatar su grosería espiritual con la evidencia de su dinero, el «nuevo pobre» ha sido el sujeto grotesco de dramas y comedias, el individuo que intentaba defender —rota su antigua realidad— la «apariencia». Apartado por los ricos, e incapaz de asumir la condición social que le correspondía, el «nuevo pobre» ha vivido

[3] Tiempo y teatro de Rafael Alberti. *Primer Acto y Fundación Alberti. Madrid, 1990, p. 456.*

en una especie de agonía, sabiéndose despreciado por los que, hasta hacía poco, fueron los «suyos», e intentando, a través de la ceremonia de las «apariencias», mantener una imagen pública cada vez más artificiosa. Desde la cursilería de ciertos personajes benaventinos al horror adefésico pintado por Alberti, pasando por las tragicomedias de Arniches y el orden falaz de las Rositas y las Bernardas lorquianas, no encontramos sino la manifestación de la decadencia económica de ciertos sectores sociales —difícilmente asimilables a lo que se califica en Europa de burguesía—, estrictamente definidos por su propiedad inmobiliaria. Grupo social que no debe confundirse con ese otro, igualmente patético, formado por quienes, habiendo sido siempre pobres, han intentado «acercarse» a las clases ricas, ofreciéndose como monaguillos de la ceremonia.

Aquí hablamos de la compulsión y la violencia de quienes se aferran a una imagen «perdida» y sienten la vergüenza de presentarse ante una sociedad donde —sobre todo por quienes fueron sus «iguales»— ya no se acepta. Compulsión que se traduce, entre otras cosas, en la fervorosa integración en los estereotipos sociales y políticos de clase, que incluían por entonces, de manera destacada, las buenas relaciones con la Iglesia y la condena pública de cuantos —amparándose en el arte, la cultura o la política— rechazaban esa dependencia.

En *La arboleda perdida* hay varias referencias que explican la nueva situación de la que fuera un día próspera familia de los Alberti.

> Mis abuelos habían sido cosecheros de vinos, grandes burgueses, propietarios de viñas y bodegas, católicos hasta la más estrafalaria locura y la más violenta tiranía. Ellos y otras cuantas familias poderosas eran, aún a principios de este siglo, los verdaderos amos del Puerto. [4]

De esta situación, por el abandono, la torpeza y la mala administración de los tíos del escritor, la fortuna de los Alberti había ido a menos, al punto de que el propio padre de aquél había tenido que aceptar el puesto de representante de un bodeguero rival, quizá con el ánimo de aprovechar los obligados viajes profesionales para alejarse de las mortificaciones sociales del Puerto. El resto, cuantos seguían viviendo en el Puerto, eran la expresión adefésica de la agonía familiar.

> Lo que más preocupaba a toda mi familia era nuestra educación religiosa, nuestra formación en los principios más rígidos de la fe católica con todas sus molestísimas consecuencias. Preferían mis padres, tíos y demás parientes un buen recitado, sin tropiezo, de la Salve o el Señor mío Jesucristo a una mediana demostración de la lectura o escritura. Así, mi tío Javier, por ejemplo, a sus veintitantos años de edad conocía a la perfección todas las obligaciones del cristianismo, mas durante la misa tomaba el devocionario al revés, frunciendo con recogido sufrimiento la frente analfabeta [5]

La condición del mundo infantil de Alberti se define. Al escritor le faltan aún varios años para leer a Dostoyevsky y descubrir un oscuro parentesco entre los extraviados personajes de sus novelas y su propia familia del Puerto. El novelista ruso le dará

[4] La arboleda perdida, *ed. cit. Libro I, p. 12.*

[5] *Id. ed. cit. Libro I, p. 28.*

una especie de señal estética, una indicación literaria, que nuestro autor conectará con su propia voluntad de recordar a sus parientes en dramas, poemas y memorias. La palabra «locura» se impondrá como expresión de conductas situadas «fuera de la realidad», de enajenación social y rechazo del curso de la historia.

La reducción de la práctica religiosa a una actitud simplemente ceremonial, vacía de ideas y sentimientos ajenos a su «objetivo social», genera un tipo de conducta a cuya expresión dedica Alberti *El adefesio*. La teatralización continua de la religión católica, lejos de operar, como ocurre en el gran teatro, al modo de una máscara protectora para poder decir la verdad, se vuelve un sistema que identifica a los personajes con sus máscaras, es decir, que se limita a encubrir cuanto hay debajo de ellas. A la mirada del niño Rafael Alberti y la pluma del Rafael Alberti adulto les corresponde percibir y expresar esa identificación falaz, el devocionario del revés en el gesto devoto del tío Javier, o la violencia encubierta de tantas manifestaciones «públicas» de la piedad.

Conviene subrayar que la visión albertiana del mundo familiar de su infancia, no cae nunca en la condena o menosprecio de las personas. Lo que rechaza Rafael es su significación social. Y cuando se le cruza algún buen recuerdo, no vacila en reflejarlo con cierta ternura. Si nuestro autor consigue hacer de este viejo mundo familiar un material dramático es, precisamente, porque la relación que su memoria guarda con él no es de tipo moral, sino social y político. Alberti siente a esos personajes en la tragicomedia de tener que afirmarse como lo que no son, de sufrir la humillación profunda de implorar un reconocimiento social que, dadas sus circunstancias económicas, se les niega. De ahí su duplicidad, el juego entre el rostro y la máscara, que es lo que el dramaturgo Alberti intenta potenciar, débil y angustiado el primero, cruel e intolerante la segunda, patético uno y condenable la otra, capaz de provocar en nosotros ese sentimiento de lo contrario que, según Pirandello, definía la naturaleza del humor.

Personajes odiosos por sus actos, dignos de compasión por su desesperada defensa de «las apariencias», a la vez víctimas y verdugos en la aplicación de la moral católica y los principios socioeconómicos tradicionales, sometidos, en fin, a un medio donde el empobrecimiento equivalía a la caída en los infiernos. Por eso Alberti los califica de locos, de borrachos, de adefésicos y nunca, simplemente, de canallas.

La importancia de este mundo familiar es tal en la personalidad de Alberti, que, según confesión propia —incluida entre las citas de este trabajo—, quizá de no contar con él hubiera seguido en la pintura. Es difícil e irrelevante hacer cualquier cábala en ese sentido. Pero las palabras de Rafael sí indicarían algo de gran interés en el contexto de este trabajo: que si los colores del Puerto le llevaron a tomar lápices y pinceles, fue el comportamiento, el desequilibrio de algunos de sus tíos y primos, el que lo situó por vez primera ante una realidad social e ideológica que necesitaba ser penetrada por las palabras.

La educación religiosa

La última cita introducía los temas de «la educación religiosa» como signo de clase y el de la oposición entre los objetivos que ésta perseguía y aquellos que corresponden a la cultura y el arte de nuestro tiempo. El paso de Rafael, en primeras letras, por el colegio de los carmelitas y, más tarde, y de un modo decisivo, por el de San Luis Gonzaga, regido por jesuitas, agudizará la conciencia del problema.

Por lo que se refiere a la religión, Rafael distinguirá reiteradamente a lo largo de su vida —y ahí están las cariñosas referencias a la fe de su madre— entre dos concepciones de la misma. Una, pertenece a la tradición popular, a los misterios, milagros y leyendas, con que las gentes sencillas han enriquecido su interpretación de la existencia. Es un mundo personal y poético, que Rafael siempre ha respetado y que, en una ocasión, tras pasar varios días en el monasterio de Silos, le inspiró su *Santa Casilda*, obra perdida durante mucho tiempo, rescatada hace poco, y de inmediata publicación por la Fundación Alberti. En ese ámbito, religión, arte y cultura no entran en conflicto. Privada la primera de toda identificación con el poder, se convierte en una vivencia libre, en torno a la que florecen poemas, canciones y delicadas creaciones del imaginario. La otra concepción de la religión es la que la asocia al poder, convertida en un instrumento de intimidación del sistema dominante, poblada de magnificencias eclesiáticas, de hogueras y excomuniones para los incrédulos, y de la consoladora felicidad eterna para los desheredados. Esa es la religión que irrita e indigna a Rafael por su complicidad en las desdichas de la historia humana.

Sólo en *El hombre deshabitado* se permitirá Rafael formular la pregunta que, según nos dice en *La arboleda perdida*, le atosigaba en sus años de alumno de los jesuitas: por qué Dios, que sabe cuanto va a suceder, permite que muchos hombres vayan al infierno; por qué los hay que viven con todas sus circunstancias a favor y alcanzan el cielo sin esfuerzo, mientras otros, desde su nacimiento, son empujados por una serie de factores al fuego eterno. En la obra, Alberti da la respuesta que le enseñaron en el colegio: no hay respuesta, porque se trata de un misterio. Así que su «auto sacramental» se queda sin sacramento y el hombre proclama que la aceptación de los cinco sentidos —que, paradójicamente, le ha entregado el propio Dios—, el dejarse habitar por la vida conduce, inevitablemente, a la rebelión. He aquí el dilema: vivir deshabitado, despreciando los sentidos, es decir, los instrumentos de la vida, para alcanzar sonámbulamente la Gloria o aceptar la Creación en su plenitud, para acabar, inexorablemente, cargados de memoria y de preguntas, en los infiernos. Dilema al que Alberti, encarando cuanto le enseñaron en las aulas, reponde nítidamente en *El hombre deshabitado* y en su vida.

Ahora bien, si la religión —o mejor, la alianza entre la vida y el infierno, por una parte, y la resignación y el cielo, por otra— es el tema «teológico» de *El hombre deshabitado*, puede decirse que, en su dimensión social e histórica, reaparecerá en varios de sus dramas, a veces de un modo directo, como es el caso de *El adefesio*

o de *El bazar de la providencia* y la *Farsa de los Reyes Magos*, estas dos escritas para la campaña electoral del 34, a veces, formando parte del telón político de fondo, como sucede en su versión libre de *La lozana andaluza*.

A los fines de este trabajo, cuanto dice Alberti en *La arboleda perdida*, referido a sus años infantiles en el Colegio de San Luis Gonzaga, es de una enorme significación. Allí está, a nivel de experiencia, el embrión de lo que será luego parte esencial de su pensamiento y de su obra.

> Mi educación religiosa corresponde, no ya a la gran época de los altares y cornucopias doradas a fuego, sino a la decadente y lamentable de los oros fingidos y de los resplandores engañosos, de los sagrados corazones fabricados en serie y esos necios milagros productivos de una Virgen de Lourdes o un Cristo de Limpias... De los *Autos Sacramentales* de Calderón al *Divino impaciente* de Pemán, pasando por el oportunismo económico-místico de Eduardo Marquina. De la fe con grandeza, llena de truenos y relámpagos, a la más baja hipocresía y a la explotación más miserable... Resumiendo: del oro puro de las estrellas a la más pura caca moribunda [6]

Otra cita nos ayudará a concretar el juicio político que a Rafael le merece esta educación, cuanto hay en ella de embrutecimiento y de «entenebrecimiento de los azules del cielo», lo que equivale, por parte del poeta, a identificar la vida con los colores y la religión con la muerte y las tinieblas, según aparece en *El hombre deshabitado* y, sin alusión expresa a la religión —sustituida por el fascismo— en *Noche de guerra en el Museo del Prado*.

Dice Alberti:

> De todos aquellos colegios andaluces, tanto de los de primera como de segunda enseñanza, se salía solamente con la cabeza loca de Padrenuestros, pláticas terroríficas, y con tal cúmulo de faltas ortográficas e ignorancias tan grandes que yo, aun a los veinte años, después de cinco ya en Madrid, me sonrojaba de vergüenza ante el saber elemental de un chiquito de once, alumno del Instituto Escuela o cualquier otro centro docente. ¡Lamentables generaciones españolas salidas de tanta podredumbre, incubadas en tan mediocres y sucias guaridas! Aunque en la actualidad deteste y odie el imbécil alarde antirreligioso, si no peor en su extremo, por lo menos tan desagradable e inculto como el más cerril de los beatos, quiero consignar *una vez más* en mi obra la repugnancia que siento por ese último espíritu católico español, reaccionario, salvaje, *que nos entenebreció desde niños los azules del cielo*, echándonos cien capas de ceniza, bajo cuya negrura se han asfixiado tantas inteligencias verdaderas [7]

Noche de guerra en el Museo del Prado es, a partir de una anécdota real —los riesgos del Museo bajo los bombardeos de la Guerra Civil, la acumulación de los cuadros en los espacios menos vulnerables y la evacuación a Valencia de los más valiosos—, una dramatización de ese sentimiento conservado y crecido en la memoria de Alberti desde sus años de juventud: los cuadros del Museo eran los «azules del cielo»; los aviones de bombardeo, la tiniebla, la religión, el fascismo.

[6] *Id. ed. cit. Libro I, pp. 35-36.*

[7] *Id. ed. cit. Libro I, pp. 28-29. Los subrayados son míos.*

Clases sociales

Comentábamos antes hasta qué punto la familia de Alberti se veía sometida a la tragedia social de tener que defender las «apariencias» de su antigua clase, cuando todo el Puerto —o, al menos, todo el sector adinerado— conocía su empobrecimiento. La humillación que ello suponía la vivió Alberti desde su infancia y, a buen seguro, contribuyó a despertar la conciencia social del futuro escritor. Este es un punto importante para alzarlo contra quienes identifican la militancia en un partido con la aceptación a pies juntillas de su credo y su programa y, en consecuencia, zarandea la figura de Alberti como la de un disciplinado comunista. La génesis del comunismo de Alberti es otra, y otro ha sido su papel de militante.

Rafael siente y descubre en su infancia los dolores causados por el orden social. De entonces hasta hoy, sus tomas de partido sólo son la adaptación a la circunstancia precisa en que vive de aquel —enriquecido luego por la experiencia— sentimiento infantil. La dictadura de Primo de Rivera lo pone junto a los estudiantes que reclaman la República. La evidencia de que la nueva realidad institucional —¿qué libertad?, ¿para quién?, ¿en qué orden económico?— no altera la situación material de las clases populares y de que en la República militan muchos sectores que sólo buscan el modo de frenar el cambio social a través de un nuevo juego político —la lapidaria frase de *El gatopardo*, de Lampedusa, tantas veces repetida—, le empuja hacia el marxismo. Su estancia en la Alemania nazi le descubre los objetivos del fascismo; sus meses en la URSS, la identificación histórica entre antifascismo y comunismo. La rebelión asturiana del 34 y, dos años más tarde, la guerra civil, fijan y radicalizan su posición. Los años del exilio argentino, en un ámbito donde es mínima la presión del PC, los vive como un comunista libre, que nada sabe de los problemas y presiones que padecen muchos de sus amigos y antiguos correligionarios en la URSS y en otros países a los que llega, directo y cotidiano, el brazo de Moscú. Sus esporádicos viajes a Europa, que no se inician hasta después de un período de aislamiento en Argentina, no le descubren la realidad, sometidos como están a rígidos y ceremoniosos programas, aunque el viaje de los 50, a raíz del 20 Congreso del PCUS, tras la denuncia kruschoviana del stalinismo, les quite tanto a él como a María Teresa León— que contará en *Memoria de la melancolía* el horror que sintió al conocer el destino de muchos de sus viejos amigos militantes y, en más de un caso, héroes de la guerra civil española— más de una venda. Instalado en Italia, apoya el eurocomunismo y la actitud pacificadora de Santiago Carrillo, sufriendo en Moscú los desaires que este oportunismo provoca entre los viejos ortodoxos. Y vuelto a España, abandona pronto el escaño de diputado por la provincia de Cádiz, ganado en una campaña en verso, dedicada a cantar al pueblo andaluz y a condenar una serie de lacras históricas. Si en la obra de Alberti no faltan algunos poemas ocasionales, claramente escritos por encargo del Partido —por ejemplo, los que dedicó a Ramón Tamames cuando fue

candidato a la alcaldía de Madrid— constituyen una parte insignificante, en número y calidad poética, dentro del conjunto de su obra.

Rafael, como poeta, necesita conectar su protesta social con las fuentes de su identidad, originadas en su infancia. Cuando abandona esa estrella y avanza por otros rumbos su personalidad política se minimiza. Porque él no es un analista de la realidad social ni un estudioso de las relaciones económicas, sino alguien que ha ido construyendo una secuencia con todas las injusticias registradas en su retina y que, al pie del cañón, o al pie de obra, ha escrito cuanto le ha dictado ese encuentro con la realidad. Así hasta hoy, en que sigue siendo un poeta listo para cantar todas las causas que su corazón considera justas.

Probablemente si Rafael hubiera nacido en el seno de una familia próspera y vivido en el Puerto con todos los privilegios inherentes, su sensibilidad social, su percepción de la injusticia, habrían tenido otro desarrollo. Tampoco su familia habría desprendido esa imagen de locura y de ruina que tanto le impresionó. Pero tal como fue su infancia, se sintió muy pronto como un extraño en el mundo que la tradición familiar —en pugna con su realidad— le imponía. Así que vivió como niño y sin la menor resignación, las humillaciones que vivían y aceptaban sus mayores. La vertebración de su eterno antagonista resultó, pues, relativamente sencilla. Estaba hecho de riqueza, religión católica española, educación jesuítica, ignorancia, entenebrecimiento de la vida y de los sentidos, humillación de los débiles, deshabitación del hombre... De ahí su progresiva construcción, literal y biográfica, del personaje vital, revolucionario, laico, sensorial, habitando, que oponerle.

Citemos de nuevo un fragmento de *La arboleda perdida*:

> Con motivo de no sé qué suceso revolucionario —masónico, según mi tío abuelo—, ocurrido en España a mediados del siglo XIX, los jesuitas del Puerto tuvieron que escapar momentáneamente de su recién fundado colegio refugiándose muchos en las casas más ricas de la capital gaditana y pueblos de su bahía. Mi familia fue de las más gustosas en recibir gran número de aquellos listísimos y temerosos padres, cuyos no menos aprovechados descendientes habían de ser, rodando el tiempo, mis fríos y hasta crueles profesores. En agradecimiento a aquella labor encubridora de los ricos, decidieron abrir los jesuitas, tan sólo para los muchachos portuenses, un externado gratuito, que fue a donde me llevó mi madre y donde tuve que soportar, junto a ocios y rabonas reveladoras, humillaciones y amarguras que hoy todavía me escuecen. [8]

El hecho de que Alberti escribiera este texto en los finales de la guerra civil, perdida ya para su causa, muestra hasta qué punto las «humillaciones y amarguras» fueron profundas y permanecían siempre vivas, orientadoras, en su memoria.

Finalmente, si nos remitiéramos a *De un momento a otro*, el más autobiográfico de los dramas de Alberti, encontraríamos a muchos de sus parientes reales, trasladados al escenario con particularidades que se corresponden literalmente con las atribuidas en *La arboleda perdida*, es decir, en sus memorias. Sólo el personaje que le representa —al que da el nombre de Gabriel— no coincide con su propia biografía,

[8] *Id. ed. cit. Libro I, p. 33.*

sino con otra hipotética —y quizá deseada—, comprometida con la clase obrera del Puerto y cerrada con esa muerte heroica que el viejo poeta del 27 deseó, en los tiempos de la *Elegía cívica,* y volvió a perseguirle cuando pensó que su amigo Federico había sido asesinado en su lugar.

Civilizaciones de lo azul y de lo blanco

La «presencia» del Puerto en toda la obra de Alberti supone no sólo el constante retorno a las fuentes biográficas de su infancia, sino, de manera profunda, un sentimiento determinado del color y del valor de los sentidos. Sus numerosas referencias a la bahía incluyen siempre un amor a su paisaje, a sus dunas, a su mar, a sus mitos milenarios, a un ámbito con valor emblemático de civilización. El dolor que conoció en 1917, cuando su familia se trasladó a Madrid y tuvo que abandonar el espacio físico del Puerto, debió de parecerse al que produce una mutilación. Rafael había comenzado siendo pintor, porque esta actitud era la que más le acercaba a la comunión con su paisaje. Hasta que un día pensó y sintió que la poesía le permitía expresarse mejor que los pinceles, que éstos no bastaban para poner afuera sus reflexiones sociales y sus demandas interiores.

El cambio no supuso nunca el abandono de su identidad artística inicial, sino la búsqueda de un modo mejor y más complejo de manifestarla. De ahí los conocidos cruces entre la pintura y la literatura a lo largo de toda su vida, y a los efectos de este trabajo, la condición pictórica de sus dramas, el valor que siempre tiene en ellos el lenguaje de los colores y de las imágenes. Estamos ante un problema de fondo que nos ayudaría a entender una de las causas de que el teatro de Alberti haya solido ser tan mal representado en una civilización, o tradicion española, del realismo psicológico, tesis verbal y carácter meramente indicativo de la decoración escénica.

En el teatro de Alberti, con independencia del lugar donde ocurra la acción, hay siempre una resonancia mitológica que lo sumerge en la sensorialidad mediterránea. No importa que las cosas ocurran en la Ibiza de *El trébol florido,* en la tierra taurina de *La Gallarda,* en las salas cerradas del Museo del Prado, o en la cárcel familiar de *El adefesio.* La gran protagonista del teatro de Alberti es siempre la luz, blanca y azul, en pugna con la tiniebla, es decir, las dunas de sus tardes de rabona contra las negras sotanas de los jesuitas de su colegio. Este entramado entre los colores y las ideas es parte sustancial del teatro y la personalidad de Alberti, un fenómeno poético que espera aún su expresión escénica, una y otra vez traicionado por quienes montaron sus obras en función de sus palabras o de las posiciones políticas del autor. El teatro de Alberti se ha representado hasta hoy con luz madrileña, o, como sucedió en el montaje que hizo José Luis Alonso de *El adefesio,* con tintes tomados a la Granada de Lorca o al esperpento de Valle Inclán. Existían, desde luego, razones ideológicas para caer en esa trampa, afinidades palpables entre los tres autores, y aun referencias

del propio Alberti al origen ruteño, no gaditano, de la anécdota de su obra. Pero la respuesta escénica, teatral, no estaba ahí, como no lo ha estado en esos cinco sentidos severos de auto sacramental calderoniano, que aparecieron en *El hombre deshabitado*, de Emilio Hernández.

Alberti trae de su infancia del Puerto, de sus horas marinas, de sus tardes en busca de novillos a los que dar un capotazo, de sus primeros dibujos, de la casas blancas, de los barcos y las inventadas sirenas, una mitología iconográfica, un ámbito vital sin el cual su teatro pierde sentido, verdad y temperatura. ¿Cómo contar la historia del toro Resplandores que acaba siendo una constelación (*La Gallarda*), la lucha entre el mar y la tierra (*El trébol florido*), la resurrección de los personajes pintados del museo (*Noche de guerra en el Museo del Prado*), la sensorialidad gozosa y protagonista de Roma (*La lozana andaluza*), o las ceremonias erótico-piadosas de Gorgo (*El adefesio*), sin dar entrada a ese mundo metaconceptual, a esa afirmación sencilla y colosal de la luz contra la tiniebla?

> Comprendí que aun a pesar de los alados grises, platas, azulados y rosas de Velázquez, de las nubosidades celestes de Murillo, los azufres candentes de El Greco, los marfiles y blancos de Zurbarán y el poderío cromático de Goya, mis ojos y mi sangre, todo yo pertenecía por entero a aquel mundo de áurea y verde paganía, de quien Ticiano, sobre los grandes otros —¡oh, Tiépolo!—, se llevaba la palma. El más que nadie, por su sentido perfilado de lo luminoso, me hizo confirmar luego, de manera definitiva, la pertenencia de mis raíces a las civilizaciones de lo azul y lo blanco, eso que había bebido desde niño en las fachadas populares, los marcos de las puertas y de las ventanas de los pueblos de mi bahía, sombreados por aquel azul traslúcido que nos viene de los frescos de Creta, pasando por Italia, azulando todo el litoral mediterráneo español hasta los pueblos gaditanos del Atlántico, siguiendo su viaje Huelva arriba, hacia los confines de Portugal [9]

Rafael se llevó de Cádiz su destino teatral de desterrado. Al menos hasta la hora en que las olas mediterráneas derriben las puertas de los escenarios madrileños.

José Monleón

[9] *Id. ed. cit. Libro II, p. 103.*

TEATRO AVENIDA

Av. de MAYO 1222 • Empr. EDUARDO AMOROSO • U.T. (38) 2295

(10)

Hoy JUEVES 8 de Junio de 1944

NOCHE a las 22

DEBUT de la Compañía

ESTRENO

El Adefesio

(Fábula del amor y las viejas)

Tres actos de

RAFAEL ALBERTI

REPARTO

(por orden de aparición)

UVA	AMELIA DE LA TORRE
AULAGA	TERESA LEON
BION	EDMUNDO BARBERO
GORGO	MARGARITA XIRGU
ANIMAS	MARIA GAMEZ
ALTEA	ISABEL PRADAS
MENDIGO 1.º	GUSTAVO BERTOT
MENDIGO 2.º	MIGUEL ORTIN
MENDIGO 3.º	EDUARDO NAVEDA
MENDIGO 4.º	JORGE CLOSAS
UN HOMBRE DEL CAMPO	JOSE M. NAVARRO
EL QUE NADIE ESPERABA	ALBERTO CLOSAS

La acción, en un pueblo de la Serranía del Sur de España.

Escenografía sobre bocetos de

SANTIAGO ONTAÑON

realizados en los talleres de TESTA.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

	Valor	Impuesto Ley 12.704	Total
Palcos Avant-Scène Bajos (con 4 entradas)	$ 19.05	$ 1.—	$ 20.—
» Avant-Scène Balcón (con 4 entradas)	» 17.10	» 0.90	» 18.—
» Bajos (con 4 entradas)	» 15.20	» 0.80	» 16.—
» Balcón (con 4 entradas)	» 13.30	» 0.70	» 14.—
» Altos (con 4 entradas)	» 9.50	» 0.50	» 10.—
PLATEA	» 3.30	» 0.20	» 3.50
Super Pullman	» 2.85	» 0.15	» 3.—
Pullman	» 2.35	» 0.15	» 2.50
Tertulia	» 2.10	» 0.10	» 2.20
Entrada a Palco	» 3.30	» 0.20	» 3.50
Delanteras de Paraíso	» 1.40	» 0.10	» 1.50
Entrada general al Paraíso	» 1.—	» —	» 1.—

PLATEA (con impuesto) $ 3.50

MAÑANA. — Vermouth a las 18.30 y Noche a las 22 horas:

EL ADEFESIO

LUNES: DESCANSO DE LA COMPAÑIA

«POR DISPOSICION MUNICIPAL (Art. 201-CD 545.24) queda prohibido en las salas de cines y teatros, la permanencia de personas con el sombrero puesto una vez iniciado el espectáculo.»

Serantes Hnos. — Defensa 619