

E MPECEMOS por las circunstancias del estreno. Primero de los títulos que se ofrecerán, en turno de repertorio, en el María Guerrero. De las obras largas de Alberti —pues sabido es que tiene otras, llamadas de "urgencia", dotadas de la virulencia propia de este tipo de teatro—, una de las pocas específicamente políticas, escrita en los años cincuenta con los recuerdos de la defensa de Madrid. Más aún: de los recuerdos concretos de una visita al Museo del Prado y de los trabajos hechos, como secretario de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y comisionado del Gobierno de la República, para evacuar los cuadros más valiosos a lugar seguro. Evocación, pues, de los días más duros de la lucha, que corrieron en otro mes de noviembre, el de 1936. Evocación hecha, por lo tanto, con pasión de combatiente y de exiliado, sin levaduras, utilizando las palabras, los calificativos y los argumentos que el bando republicano esgrimía contra el campo enemigo.

Al margen del valor dramático concreto de la obra —del que en seguida hablaremos— "Noche de guerra en el Museo del Prado" comparecía, pues, con una importante connotación política. Si, hace año y medio, el regreso de Rafael constituyó uno de los signos externos más aparatosos de la liquidación de un período —tal era la fuerza con que el poeta había expresado su exilio—, el estreno de "Noche de guerra..." podía considerarse como la reafirmación escénica y definitiva de un cambio sustancial. El que luego no sólo se anunciara el estreno, sino que se hiciera en el marco del Centro Dramático Nacional, daba a aquél aún mayor significación.

Así estaban las cosas cuando llegó la nueva ofensiva de noviembre, con las dos grandes manifestaciones de la derecha, el descubrimiento de la "operación Galaxia" y el ataque sistemático de la prensa más reaccionaria al Centro Dramático. El estreno se postergó. Se temía lo peor. Y, durante unos días, incluso se rumoreó que el turno sería alterado y que "Noche de guerra..." no abriría ya la temporada del María Guerrero. Finalmente, se anunció el estreno. Y sonaron las canciones de la defensa y el himno de las Brigadas Internacionales en un teatro totalmente abarrotado. Ningún incidente. Ninguna perturbación ni, tampoco, ningún aplauso extemporáneo. Y, al final, los saludos tradicionales del autor, del director, del equipo de colaboradoras y de toda la compañía. Curiosamente, de los tres estrenos de Alberti en España, estando él entre nosotros —no incluyo "Numancia", que fue una adaptación de la tragedia cervantina, estrenada durante la guerra, ni "El adefesio", que se montó antes de su regreso—, éste fue, con mucho, el más plácido.

1936-1978 ESTRENO EN MADRID DE "NOCHE DE GUERRA EN EL MUSEO DEL PRADO"



JOSE MONLEON

Esta vez no se oyeron los famosos gritos juveniles que siguieron al estreno de "El hombre deshabitado", en 1931; ni, tampoco, cayó el telón metálico de la escandalosa noche del "Fermín Galán", cuando ya teníamos República y la obra navegaba a favor de la corriente. El hecho, objetivo y significativo, es éste: que Rafael pudo, al fin, saludar tranquilamente desde un escenario español, recordar unos versos del Romancero de la guerra civil, nombrar al director y a los autores de la "Exposición histórica" prologal, agradecer el esfuerzo de la compañía y ver cómo decrecían los aplausos de un modo natural...

Habría en este hecho, me parece, un elemento a tener en cuenta, por elevado que fuera el número de funcionarios asistentes al estreno y por muchas cosas que pudieran suceder en futuras representaciones. Y es que, para la conciencia social española, la guerra, tan cercana hasta hace dos o tres años —cuando los desfiles de la Victoria rubricaban una política destinada a recordárnosla en todo instante—, es un hecho que comienza, ¡al fin!, a ser historia, a perder su valor inmovilizador de referencia. Si la "operación Galaxia" o el paroxismo de

ciertas manifestaciones nos pusieron en el trance, emotivo y aterrador, de volver a "sentir" la guerra civil, la plácida representación de una obra como "Noche de guerra en el Museo del Prado" estableció, un tanto paradójicamente, lo contrario, porque estando sustancialmente alimentada por la experiencia de aquellos días fue escuchada y recibida con absoluta serenidad.

Hablemos ahora de la obra. Y digamos que se trata del último de los dramas de Alberti enteramente original, puesto que después sólo ha escrito su extraordinaria versión de "La lozana andaluza" y ha arreglado ligeramente una comedia de Lope.

Sabido es, en todo caso, que le leyó una primera versión a Bertolt Brecht, con ocasión de un viaje a Europa, y que éste le aconsejó que añadiera un prólogo —pensando en que la obra podría presentarse ante públicos que desconociesen la importancia y aun la existencia del Museo del Prado—, que es el que actualmente figura en el texto bajo la forma de un monólogo del autor dirigiéndose, como tal Alberti, al público. Desgraciadamente, Brecht murió mientras Rafael preparaba ese prólogo, truncándose así la po-

sibilidad de que el autor gaditano entrara en el repertorio del Berliner Ensemble.

Tres momentos biográficos se conjugarían en la obra. Alude a ellos, Alberti, en el prólogo: "Buenos días, señoras y señores... Pero, ¿buenos? No, buenos, no, malos y más que malos para esta casa de la pintura, aquellos que corrieron a raíz de aquel 18 de julio de 1936". Este sería, pues, el más claro de los momentos biográficos —noviembre del 36— presentes en la obra. Luego, habría otro fundamental, expresado en estas palabras: "Casa de la Pintura, sí. Y la llamo así, casa, porque para mí fue la más bella vivienda que albergara mis años de adolescencia y juventud". El acento que pone Rafael en la palabra "Casa" es dramáticamente importante. Sin esa familiaridad con el edificio, sin las innumerables horas pasadas en sus salas, el propósito del autor, quizá hubiera sido vencido por la frialdad de la alegoría. Así, no. Porque el Prado es, en el continuo recordar-recrear de Rafael, Madrid entero, su casa verdadera, su juventud y hasta un poco —según revelan algunos de sus versos— los colores del Puerto de Santa María.

El segundo período recogido sería, pues, el de sus años de asiduo visitante al Museo. El tercero, el exilio, y, desde él, su retorno de "lo vivo lejano": "... las tres diosas de la gracia, lozanas y redondas, como aquel fauno de los campos de Flandes las ofreciera un día a nuestros ojos. Los cierro ahora, sí, señoras y señores, y al cabo de tan largos años de destierro y de angustia, todavía las veo sorprendido".

En el plano formal, esta acumulación de tiempos —Bergamín me decía en una ocasión que "Rafael siempre estaba en otra parte y en otro año"— se enriquece aún con la confusión deliberada y poética de mayo de 1808 y noviembre de 1936, representado aquél por personajes de Goya y éste por milicianos del Madrid republicano. Determinadas claves —al hablar de los moros que figuraban en el ejército napoleónico o al poner énfasis en el término Generalísimo aplicado a Godoy, por poner sólo dos ejemplos— contribuyen a una aproximación de esas dos realidades, que a veces llega al punto de hacer que los combatientes del 2 de mayo se dirijan a los agresores de noviembre.

Sin embargo, eso que pudiera quedarse en dos momentos de patrimonio, no le basta —lógicamente— a Alberti. La vinculación entre los combatientes de una y de otra época ha de ser más honda. Lo dice el Enano, cuando se dirige a Fel-

pe IV: "Ese tirar la renta en vanos lujos y sandeces... Ese siempre creer que las gentes honradas pueden vivir sólo del viento". O el Fusilado, en su diálogo con el Estudiante: "Si nos matan, resucitaremos". Se habla, en fin, de clase social, que lucha no tanto por una España abstracta como por su libertad. 1808 y 1936 son así, en el pensamiento de Alberti, dos manifestaciones de una misma lucha popular.

Finalmente, subrayemos la importancia de que la obra transcurra en el Museo del Prado y no en otro lugar. Ahí reside, me parece, el mayor encanto formal del drama, el sentimiento —tan arraigado en Alberti— de que la guerra es enemiga de la belleza, de cuanto sea delicado y vital. La suma de figuras pictóricas —que, a veces, sólo desfilan un momento enmarcadas por el cuadro, pero que a veces actúan y viven como personajes— expresan, sobre todo, esa realidad sensorial y luminosa, enriquecida por el recuerdo de Rafael, que padece los "horrores de la guerra". "Salvar el Museo" es salvar esa vida plena y hermosa de las bombas incendiarias, es salvar lo que Rafael identifica profundamente —desde el mismo recuerdo de su infancia— con la causa revolucionaria.

El discurso conceptual, las referencias históricas, las formulaciones ideológicas, todo cuanto se ad-

vierte de inmediato en una primera lectura de "Noche de guerra en el Museo del Prado" puede carecer de valor si la escena no consigue hacernos sentir ese acoso de la metralla y la negrura al mundo de los sentidos, de la muerte a la pintura.

Hablemos del espectáculo que vimos en el María Guerrero.

De inmediato, la pregunta: ¿Cómo objetivar escénicamente, materializar, ese acoso de la muerte a la pintura? Pienso que en el ámbito de nuestras tradiciones teatrales es enormemente difícil. El teatro español es profundamente conceptual y literario. Nuestros escenarios son muy pobres en imágenes y resuelvan casi siempre con ligereza el papel de la luz, de los cuerpos, de los rostros, de cuanto no sea la conformación de una iconografía estereotipada en la que apoyar los diálogos.

Para mí, el secreto de las mejores obras de Alberti está ahí, en la presencia del mito, en la transposición de la realidad a un plano poético, es decir, a una creación personal del autor que, sin embargo, la contiene. Preguntarse hasta dónde la tradición estética de la escena española —y aún de la escena occidental en general— puede formalizar los conflictos propuestos por Alberti, me parece, sin ánimo de poner al autor por encima del problema, el arranque de una indagación apasionante.

En el caso de "Noche de guerra

en el Museo del Prado" era obvio que tanto Salvat, como sus colaboradores, como los actores, iban a defenderse apoyándose en todo lo que contiene el drama de documento histórico. La misma escenografía dominante —una grande y amazotada escalinata— es ya una negación rotunda de la dimensión pictórica de la obra, un entorno que iguala a los personajes de carne y hueso con las figuras goyescas y aun con los que aparecen como "pintura pura", indisolubles, porque es su expresión y no lo que dicen, de su color y de su línea. La pesadilla albertiana tiende así a conceptualizarse, a ser toda ella una prolongación de esa "exposición histórica", de Alvaro del Amo y Miguel Bilbatúa, con que comienza la sesión. Lo cual, por otra parte, es totalmente explicable, por cuanto el hecho evocado contiene una carga política tentadora.

Algunos reprocharán a Salvat el carácter frío y verbal del montaje. Otros dirán que la obra no permite otra cosa y se meterán así con el autor. Otros, haciendo el juego a esas posiciones, defenderán el drama y su montaje ciñéndose a su valor histórico. Queda, me parece, otra posición —que es la mía—, la cual, reconociendo la disciplina y el ritmo del montaje, cuanto ha habido en él de lectura política de un texto, se pregunte si el drama de Alberti no debería contar con otro tipo de imágenes, menos narrativas y más capaces de mostrar en sí mismas la condición de tanta belleza arrinconada en los desvanes del Museo y amenazada por la guerra.

Bien se ve que un examen de "Noche de guerra en el Museo del Prado" exigiría un larguísimo espacio, justamente porque escapa a muchos de los supuestos con que juzgamos el teatro. Rafael es un poeta antes que un político o que un dramaturgo. Y su teatro se salvará no "por lo que dice" ni por la "sabiduría teatral" en el modo de decirlo, sino por lo que contiene de ruptura del marco de siempre, por su capacidad mítica, por su apelación a una sensorialidad pictórica, a un gozo existencial, sin los cuales su teatro se minimiza. Quizá hoy —y ese ha sido el montaje de Salvat, que merecía sobradamente el honor de estrenar la obra en Madrid, después de haberlo hecho, en tiempos difíciles, en Italia— interesa la obra como el testimonio de una "noche de guerra". Tiempos vendrán en los que, tal vez, adquiera su necesario valor expresivo el hecho de que ocurriera, precisamente, en el Museo del Prado. Lo cual, ya digo, presupone un tipo de indagación formal que nunca se ha dado —que yo recuerde— en nuestros escenarios. ■

La suma de figuras pictóricas expresa, sobre todo, esa realidad sensorial y luminosa, enriquecida por el recuerdo de Alberti, que padece los horrores de la guerra. Dos escenas de "Noche de guerra en el Museo del Prado".

