

VISPERAS ESPAÑOLAS DE ALBERTI Y DE MARIA CASARES

ENCUENTRO en la casa de María. Un bajo silencioso, perdido en una callejuela de París. Fachada destartada, con el nombre de la Casares, escrito a mano, junto al botón del timbre; puerta grande, pintada de verde, que en nada promete lo que guarda. Tras la puerta, un espacio amplio, que la dueña ha dividido y amueblado confortablemente. Al fondo, la cocina, con una mesa de mármol, parecida a las que antes había en los cafés —aún no se llamaban cafeterías, ni servían platos combinados; estaban para tomar café, jugar al dominó o a las cartas y, sobre todo, para reunirse y hablar— españoles. María Casares —pelo corto, aire de campesina gallega— está nerviosa y me ofrece contra el calor una tajada de sandía. Casi a la entrada, un tresillo cómodo, gastado y nada aparatoso. Allí se sienta María, con el aire de quien va a examinarse, y allí está ya Rafael Alberti, sonriente, claro, con su nunca perdido aire de marinero en tierra. Me digo en seguida que mis preguntas serán cordiales o no serán nada. Son muchas las cosas que andan moviéndose en el corazón y en la memoria de la actriz y del escritor en este encuentro ante un periodista español para hablar de "El adefesio". Decido intentar no defraudarlos y que, por ejemplo, no le preguntaré a María por la vida política de su padre, ni a Rafael por las cartas y noticias que quieren amargarle su nuevo reencuentro con España a través de "El adefesio". Los dos han pagado bien por ser españoles. Y los dos se han reunido en París —Rafael ha llegado exprofeso de Roma y María ha interrumpido sus breves días de descanso lejos de la capital— porque esperan algo de este diálogo. Y de mí, la buena fe de no entorpecerlo y de acercarlos de un modo llano a la España de hoy.

Con todo, mi primera pregunta o reflexión ha de referirse necesariamente al sentido de sus dos nombres juntos en un mismo cartel teatral español. ¿Qué piensan ellos de ese estreno —aunque la obra haya sido montada antes por algún grupo independiente— de "El adefesio" con María Casares en el personaje de Gorgo? ¿Qué papel desempeña en su vida de españoles exiliados y artistas universales? ¿Qué

esperan de su encuentro —ella, desde la misma escena; él, aún físicamente ausente, desde su obra— con el público español de nuestros días?

EL ESTRENO DE "EL ADEFESIO"

RAFAEL ALBERTI.—Para nosotros se trata de una bomba. Así lo hemos pensado desde el principio y así lo sentimos en nuestras conversaciones. Y lo es porque, aun cuando María salió muy niña, siempre ha sido española y galaica, aparte de una de las más grandes actrices que ha tenido Francia. Esto no deja de ser un hecho extraordinario, aunque las circunstancias por las que ha atravesado España no hayan permitido, durante muchos años, hablar claramente de él; aparte de que el nombre de Casares haya tenido unas connotaciones políticas, por encima de la significación teatral de María. El hecho de que haya aceptado hacer esta obra supone su vinculación al estreno español de "El adefesio", ya que así ha de calificarse su próximo montaje, aun reconociendo el esfuerzo anteriormente realizado por los grupos más o menos menores que la representaron. Si pensamos que mi nombre no ha gozado precisamente de olor de santidad, tendrás explicado por qué creemos que se trata de una bomba, en el sentido cultural, en el sentido artístico y en el de su significación política.

MARIA CASARES.—Cuando, últimamente, decidí cortar mi condición de refugiada y volver a España, pensé hacerlo sin trabajar. Es decir, sólo para ver lo que pasaba, porque yo me marché de España a los trece años, tengo un recuerdo muy vivo —porque cuando se produce un corte repentino no existe nada que modifique las cosas que han pasado antes; mi recuerdo es como una fotografía fija— y quería ver yo misma lo que sucedía, sin dejarme influir por nadie. Estaba, pues, dispuesta a volver sin más, pero, al mismo tiempo, me desagradaba el tono turístico de ese regreso. Además, creo que, al menos en un caso como el mío, que llevo tantos años trabajando en el teatro, no debe separarse la personalidad teatral de la personalidad privada.

Ambas van juntas y tenía la impresión de que a España iba sólo la mitad de mí misma. Por eso, cuando me propusieron hacer "El adefesio", de Alberti, fue la salvación. Antes me habían propuesto otras cosas, que rechacé, pero esta vez, por lo que representa Alberti en todos los sentidos, por lo que representa su obra, y porque me gusta muchísimo, tenía la oportunidad de volver entera a España. Y eso nunca lo olvidaré ni podré agradecerlo bastante a Alberti.

POETA EN LA CALLE

JOSE MONLEON.—Yo también creo que es una obra adecuada para ese regreso. Sería tonto ver el estreno como una simple cuestión de nombres. Se trata de un drama sobre la sociedad española, que

plantea, a través de una pequeña historia andaluza, un conflicto general. Estaríamos, pues, ante dos nombres como los vuestros, metidos con toda coherencia en una historia estremecedora de España, alzada ante nuestra propia sociedad... Rafael, ¿cuándo volverás a España? ¿No irás al estreno? ¿A qué esperas exactamente para regresar?

R. A.—No sé cuándo será el momento de volver físicamente. Yo ni quisiera ni puedo regresar a España turísticamente. Yo quisiera volver a España con una amnistía grande y general para todos los españoles. Por lo demás, vaya o no vaya, yo estoy allí y lo estaré de la mejor manera posible con el estreno de "El adefesio"; si, además, puedo ir, estaré de una doble manera y vivirá la satisfacción grande





Rafael Alberti: "Yo quisiera volver a España con una amnistía grande y general para todos los españoles".

del encuentro con los españoles que han seguido nuestra obra y han estimado nuestra conducta.

J. M.—Tu nombre se oye en España cada día más. Desde que una serie de circunstancias favorecieron la realización de ciertos actos de afirmación democrática, el nombre de Rafael Alberti es cada vez más público. Durante años, Rafael Alberti fue una figura conocida y respetada en el campo de la cultura progresista española, pero ahora suena en la plaza de Fuente Vaqueros, en el homenaje a Lorca, o en un restaurante madrileño, tras el agasajo a Buero. Y siempre con un eco multitudinario. Ya no eres, pues, un escritor cuya obra y cuyas ideas conoce una minoría culta, sino una figura pública.

R. A.—Estoy orgulloso de eso, porque, ya en el año treinta y tantos, me llamé poeta de la calle. Y ahora, a esta altura de mi vida, realmente lo soy. Ahora se cumple un título que empleé con cierta vacilación, pensando que quizá algún día tendría una proyección grande. En la actualidad soy un poeta en la calle y no puedo ser otra cosa. En las calles de Italia, de una manera extraordinaria, como no sé si en España. Yo me recorro Italia entera hablando de España, hablando de Chile, hablando de todo lo que pa-

sa, y tengo que rechazar muchas peticiones, porque realmente no podría trabajar ni hacer otra cosa. He visto que en España empieza a pasar eso; así que cuando vaya, me van a despedazar y tendré que mandar un pedazo de cuerpo a cada parte donde me soliciten. Uno lo enviaré a Cádiz, otro a Alcalá de los Gazules, otro a Alcalá de los Zegries, donde quiero hacer un mitin por la tarde y un recital por la mañana... Creo que se avecinan los más hermosos y más terribles días de mi vida...

EL EXILIO

J. M.—¿Qué ha sido para vosotros el exilio? En tu caso, Rafael, pienso en el exilio que te separó de España, pero pienso también en tus transtornos anteriores. Te separaste de una educación que descubriste represiva e hipócrita; tuviste que separarte del mar y ser marinero en las sierras de Rute y Guadarrama; hasta llegar a esos cuarenta años de exilio...

R. A.—En esto del destierro hay que hacer una división muy importante entre los que salíamos de España ya con cierta formación—con libros y con una personalidad definida—y aquellos jóvenes, muchos y muy buenos poetas y escritores,

que habían hecho la guerra con veinte años y estaban destinados a ser los verdaderos desarraigados. Aquellos para quienes el tronazo de la raíz era realmente doloroso. El mío también ha sido muy terrible y muy fuerte, porque yo soy un poeta que, aun cuando tenga un sentido universal, conservo unas raíces muy profundas en el sitio donde he nacido, como pudiera tenerlas Federico, sino que, en mi caso, como soy de un horizonte marino, quizá sea, en cierto sentido, menos local. Y eso lo dijo Antonio Machado en una nota que hizo sobre Federico y sobre mí. Pero esa arrancadura me agarró, como ya te digo, con cierta formación. Yo ya había hecho teatro, publicado libros importantes, y el llegar a un país de lengua española, como era la Argentina, como eran los países de América Latina, no era lo mismo que aquellos exilados alemanes que yo he visto llegar a Francia, sin saber absolutamente francés, o a otros países, de los que no sabían nada, y, en una cifra impresionante, suicidarse, porque se encontraban bloqueados, sin entender absolutamente nada y sin poderse desarrollar. El hecho de que para nosotros, gentes de lengua española, existiera la América Hispánica, o la América Latina, como ahora se la llama,

fue una cosa verdaderamente salvadora, extraordinaria. La emigración española ha hecho un trabajo positivo, inmenso, que en España todavía no se conoce. No se murió el exilado español, ni los intelectuales ni quienes salieron como obreros. La prueba es que, en América Latina, casi las mejores editoriales las fundaron los españoles de acuerdo con las gentes de los diversos países. Yo creo que el hecho de vivir la lengua que uno conocía le quitó mucho dolor a la emigración española.

M. C.—Mi caso es diferente, porque he tenido que trabajar con una lengua extranjera. Y trabajar en el teatro con el que yo llamo creador, o sea, el autor, es la cosa más íntima que existe. Quiero decir en su lengua. De eso me di cuenta en seguida. Para hablar en francés basta aprenderlo y ya está. Pero trabajar en francés, hacer obras francesas, me obligó desde el principio a hacer un esfuerzo inmenso. Siempre tenía la impresión de que mi línea era paralela a la línea de la obra, y que cuando llegaba a vencer una de las líneas rectas para tocar la otra línea era el resultado de un duro trabajo. Forzada a hacer en Francia lo que te digo, no sé siquiera cómo hablo español, porque no lo hablo con nadie. La primera cosa que me prohibió fue leer en español, porque cada vez que lo hacía me volvía todo el acento, y, todavía, cuando estoy cansada, me sale. Ello me obligó a hacer un esfuerzo continuo para separarme de España, forzada como estaba a ello. Por consiguiente, ahora, al ir a España, voy a conocerla, con toda la apertura y toda la disponibilidad posibles, y, también, con todo el miedo que llevo dentro de no saber adónde voy, ni cómo voy a estar, ni lo que voy a encontrar, ni lo que soy ni de quién soy. Quiero ir a España a ver lo que pasa, con un punto de interrogación increíble. Es una cosa nueva, completamente nueva, que no tiene nada que ver con lo que fue...

EL ARTE Y LA POLITICA

J. M.—Un tema insoslayable en esta entrevista es el de las relaciones entre el arte y la política. Mucho hay escrito al respecto, desde las posiciones que separan ambos conceptos a las que sostienen que, por proponerse dentro de una realidad social, el arte siempre es, en algún sentido, político. Pero eso nos llevaría a interrogarnos sobre lo que cada uno entiende por arte y por política y no es una discusión de ese tipo la que propongo. Quisiera que, para empezar, tú, Rafael, de un modo mucho más concreto, desde tu experiencia y tu obra personal, desde tu poesía comprometida y la que canta la pintura, desde tu versión de "La Numancia" en el Madrid del treinta y siete y el conflicto mar-tierra de "El árbol florido", desde la meditación, en fin, de

"Entre el clavel y la espada", me dijeras qué piensas, a estas alturas, sobre el valor político de tu poesía, o, al revés, sobre el valor poético de tu actitud política.

R. A.—Cuando uno se vincula a una política tan estricta y tan rigurosa como a la que yo puedo haberme vinculado, se atraviesan etapas diferentes. Al principio existe la ingenuidad de creer que estás haciendo una religión nueva, que tienes que cumplir con una serie de preceptos. Pero, teniendo talento y viendo que uno está rodeado de gente inteligente para comprender el problema, uno se va desprendiendo de eso. Yo jamás he sentido ninguna coacción que me haya impedido escribir lo que quisiera. Porque yo he escrito, por ejemplo, "El adefesio", que, desde un punto de vista ortodoxo y puestos a ser rigurosos, quizá no debía parecer del todo bien...

M. C.—Desde luego que no.

J. M.—¿Por qué? ¿Cuál es la herejía de "El adefesio"?

M. C.—Creo que es hereje por muchas razones. Yo he tenido que ver con Brecht. Me dije que era un gran poeta y traté de hacerlo. Montamos "Madre Coraje", no exactamente como en Berlín, porque, aun cuando existan los modelos que muchos brechtianos repiten, nosotros pensamos que no vale la pena hacer siempre la misma cosa. Pero cuando me encontré realmente frente a la obra, no pude con ella. La hice, claro, porque una vez se ha dicho que sí, hay que cumplir. Había momentos en que parecía que Brecht podía ser tan lírico, en el sentido de libertad total, como Shakespeare, y no lo era.

R. A.—Bueno, pero...

M. C.—¿No siento eso ni un minuto delante de "El adefesio" ni lo puedo sentir! "El adefesio", que hace pensar en el surrealismo, es una herejía constante contra todo y contra todos. Y con todo y por todo.

R. A.—Pero puede haber otro tipo de teatro. Un teatro calificado de profundamente político, aunque a mí esa palabra no me gusta mucho, y preferiría llamarlo civil o lo que corresponda a lo que se quiera hacer en ese momento. Yo creo en la posibilidad auténtica de hacer un gran teatro en la calle, que sea de una gran eficacia y que sirva para algo. Lo creo profundamente. Lo importante es hacerlo bien, porque si a un poeta le mandan que lo haga y él no sabe hacerlo o no tiene conciencia de eso, hará un mamarracho o un artículo de fondo en verso o en prosa. Pero en la literatura corriente, sin compromiso ninguno, sucede exactamente lo mismo. Hay cosas horribles, de poquísima calidad, tratan de lo que tratan, de la libertad más grande o de la más estúpida. Yo no quisiera desaparecer de este mundo sin inten-

tar algo para lo que hay que tener una gran libertad. Porque cuando no hay libertad, incluso en una sociedad que te parece democrática, no puedes hacer ciertas cosas. A mí me interesaría hacer un gran teatro de la calle, una gran manifestación poética que sirviera para algo, para hacer la revolución, para cambiar lo que está mal. Pero con una inmensa calidad, una inmensa inventiva, con todos los ingredientes y todo el aprendizaje que puedo haber tenido en mi vida, con todo lo que sé, y que no fuera una cosa pasatista, de aire periodístico, como suelen ser buena parte de las obras llamadas políticas. Pero, ¿por qué no va a haber un gran teatro civil, que sea nuevo y que no repita lo de siempre, como "vamos a tomar el poder" y todas esas cosas?

M. C.—A condición de que la propaganda no se coma ese teatro.

R. A.—¿Propaganda puede haber en todo!

M. C.—En cierto sentido, ya sé que vivimos y hacemos siempre propaganda. Yo hablo de otra cosa.

R. A.—Propaganda hay en Calderón, y fantástica, cuando saca la custodia en "El Gran Teatro del Mundo" o en tantos autos sacramentales. Pero está hecho con tal genialidad que uno lo acepta. En cambio, cuando está planteada de un modo sintético, esquemático, resulta una tontería.

M. C.—Es la vieja cuestión de las obras de tesis, que anteponen lo que quiere demostrarse al drama como tal y nos dejan fuera.

R. A.—El problema está en la capacidad de creación del que quiera intentar esa aventura.

M. C.—Se trata siempre de volver a la idea de que el teatro es un lugar de creación de vida. Si pones la idea antes de la vida, de tal manera que esta última esté comida desde el principio por una "toma de partido", el teatro no es posible. Ahora bien, si eres blanco y haces una obra de teatro, sales blanco. Y si rojo, rojo. Y si azul, azul.

R. A.—Lo que uno no puede es levantarse pensando en que ha de ser rojo todo el día. Es ahí donde fallan las cosas. Porque muchos escritores, que se creen comprometidos, se arman en eso los grandes líos. Están tan dispuestos a ser rojos en cada frase que escriben, que, cuando llega la noche, todo lo que han escrito es una birria.

M. C.—Y además les sale de otro color.

R. A.—Pasa lo mismo con la palabra vanguardia. Hay muchos jóvenes y no jóvenes que quieren ser vanguardistas a base de hacer una estrofa normal, que parece un soneto, machacarla luego catorce veces, quitarle la sintaxis, poner números para acá y para allá, hasta llegar a lo que creen una gran cosa y sólo es una puñetera mierda. Yo creo que en todo esto lo que cuenta es la invención y la capacidad creadora de quien hace las cosas. Si eso se da, puede tratar lo que le dé la gana. Partiendo de la cosa más absurda puede hacer una maravilla. La poesía va desde las es-

trellas del cielo al mismísimo barro; está toda la escala para elegir.

ARTAUD, LOS SURREALISTAS Y EL COMUNISMO

J. M.—Un tema que incide en la contemplación de los conceptos de arte y política —y sobre el que los dos tenéis cosas que decir— es el del conflicto de Antonin Artaud con los surrealistas. Artaud se adscribe al surrealismo por lo que hay en él de revolución radical. Luego, cuando la dirección del equipo surrealista se compromete con el Partido Comunista, Artaud abandona a sus compañeros por entender que ello minimiza y burocratiza el concepto que él tiene de revolución.

R. A.—Ese compromiso de los surrealistas con el partido fue muy al comienzo. Luego tomaron otro camino. Vino el trotskismo y una serie de cosas. Ese primer momento yo lo conozco, porque, entre otras cosas, estoy más cerca de él, por mi edad, que María. La polémica de los surrealistas con Artaud no la viví, pero la he leído luego. Es el momento de Buñuel, Dalí, Eluard, Aragón, etcétera. Momentáneamente se hacen del partido, luego el partido discrimina con ellos y se van. Pero no se va Aragón, no se va Eluard y no se van otros menos conocidos. Se produce entonces la gran escisión y el surrealismo continúa como un movimiento muy interesante, uno de los más extraordinarios de nuestro tiempo, dando margen a creaciones muy importantes. Pero, en el sentido político, se produce una ruptura muy fuerte, muy fuerte. Dalí, por ejemplo, se convirtió en un majadero. Cuando yo le conocí en la Residencia era un muchacho genial. Llegó a Francia y en poquísimo tiempo se convirtió en uno de los pintores surrealistas más importantes; poco después hizo con Buñuel "Le chien andalou" y "L'Age d'or", peleándose a continuación. Ahí empezó Dalí a discriminarlo todo, a decir que Buñuel era un "bruto stalinista" o no sé qué cosa parecida, mientras él se iba convirtiendo poco a poco en otra clase de bruto. La conducta de Buñuel ha sido bien clara; no será un militante a rajatabla, pero su actitud ha sido intachable. Y lo mismo la de Eluard, la de Aragón y la de otros surrealistas. En esa línea puedes colocarme a mí también, puesto que yo he tenido la misma posición que esos surrealistas franceses, grandes amigos míos. A Artaud le conocí cuando era muy joven y trabajaba en un montaje de Charles Dullin. Le conocí con Supervielle, y Artaud me pareció un tipo extraño, con una mandíbula muy grande. No me acuerdo del título de la obra.

M. C.—Resultado difícil imaginar a Artaud trabajando en un grupo. Él siempre aparecía solo.

J. M.—Pero él fue un excelente actor, que trabajó en varias compañías, que intervino en el cine y que dirigió su interrumpido Teatro Jarry.

M. C.—A Artaud le vi una sola vez. Fue con motivo de una emisión de radio, que luego estuvo prohibida durante mucho tiempo. Se titulaba "Pour en finir, le jugement de Dieu". Pasó que cuando yo empecé a trabajar en París en el teatro debía de hacerlo de tal manera que toda la gente que rodeaba a Artaud comenzó a tirarme hacia él. Pero yo no sabía entonces quién era Artaud. Yo había llegado aquí a los trece años y debuté a los diecinueve. Durante ese tiempo hice mi Bachillerato, aprendí el francés, me quité el acento español —en realidad, gallego—, hice los cursos del Conservatorio...; todo como si fuera un caballo de carreras. No sabía nada de nada; sólo me ocupaba de lo que había que resolver en el momento. Ya en el teatro, comenzaron a hablarme de Artaud y, muy poco después, hice ese programa del que salí enferma, Artaud acababa de recibir el alta de una casa de reposo, en la que, evidentemente, no se había recuperado bastante. Tenía una presencia extraordinaria. Además de Artaud, estaban Blin y tres mujeres, una que lloraba en un rincón, otra que estaba furiosa y otra que miraba. En ese momento yo tenía mucha vitalidad y era una persona clara, solar. Llegué ante ese hombre que babeaba, rompía los palillos de un tambor —y había que buscarle nuevos palillos por la emisora— y hablaba gallo o perro. Me impresionó de una manera tremenda y recuerdo que, cuando dije convencionalmente mi versito, él repitió varias veces que no. Al final lo dije y, mucho tiempo después, al oírlo, sentí que aquella no era mi voz, que yo estaba poseída por Artaud. La locura de Artaud me angustió, pero lo que no pude soportar era todo aquello que le rodeaba. En lugar de hablar, cacareaba o ladraba, y lo triste es que quienes estaban a su lado, todos muy sanos de espíritu, le contestaban imitando al gallo o al perro. Yo temblaba como una hoja y Artaud también. Después no volví a verlo, aunque firmé varios documentos para que lo sacaran de las casas de reposo...

MARGARITA XIRGU Y GARCIA LORCA

J. M.—Los dos habéis conocido a Margarita Xirgu; y tú, Rafael, fuiste un gran amigo de Federico, tú hiciste "Yerma" en la Argentina. En la medida en que fueron dos grandes nombres del teatro español, además muy vinculados entre sí, me gustaría que hablarais de ellos. También vosotros, que pertenecéis a su mismo mundo, a su misma España, vais a vincular vuestros nombres para siempre a través de un cartel de teatro.

R. A.—Como soy el abuelo, ejerceré el derecho de primacía. En cuanto a Margarita, jugó el papel de gran defensora y agitadora del mejor teatro español que se escribía en su época. Ella estrenó "Divinas palabras", de Valle, en un



María Casares: "Cuando me propusieron hacer en España "El Adefesio", de Alberti, fue la salvación".

tiempo en que a don Ramón se le consideraba poco teatral, y ella ayudó decisivamente a Federico montando su "Mariana Pineda", y en plena dictadura, cosa que tenía su peligro. A mí me apoyó haciendo una obra completamente loca, mi "Fermín Galán", escrita sobre la marcha, muy política, concebida como un romance de ciego. La hice en veinte días y yo le iba mandando los pliegos a Margarita. Aparecieron cosas que jamás se habían visto en la escena española, como el que una virgen bajase de un altar con una bayoneta para ir a matar al general Berenguer y a Alfonso XIII. A estas alturas, sigue siendo un hecho escénico insólito, que no creo que se repita. Saqué también borracho al cardenal Segura en la casa de la duquesa de la Victoria... Por todo lo cual, al término de la representación, cuando avanzaron los espectadores de derechas con ánimo de matar a Margarita o de matarme a mí, hubo que bajar el telón metálico, ese que echan para que lo vean los bomberos o si hay fuego en el teatro. Fue en el Español, y era mi segunda obra. Al día siguiente, cuando Margarita paseaba tranquilamente por el Retiro, acompañada de una muchacha catalana que la ayudaba, se bajó una señora de un elegante coche tirado por cuatro caballos y le preguntó: "¿Es usted la señora Xirgu?". Margarita, muy fina, contestó: "Sí, sí; soy yo". Y la otra le dio dos bofetadas al tiempo que le decía: "Por lo de anoche". Luego, Margarita me comentaba: "Tú eres el causante de que la aristocracia española me haya roto la cara". En su actitud con los autores, Margarita fue es-

tupenda. Cuando Casona empezaba y escribió "La sirena varada", su mejor obra y la que apuntaba mayores posibilidades, fue también Margarita quien la montó, sabiendo los riesgos que corría. Margarita se lo jugó todo en esto de un modo formidable. Luego se convirtió en la actriz de la República Española, amiga de Azaña, etcétera. Y todo eso tuvo que pagarlo muy caro. Cuando vino la hora del exilio famoso, Margarita no pudo volver más a España; estuvo bastante tiempo viviendo en Chile, sin hacer nada, retirada del teatro. Volvió a Buenos Aires con "El adefesio"; luego la nombraron directora del Sodre, el teatro oficial de Montevideo, donde lo primero que montó fue la adaptación que yo había hecho en España, durante nuestra guerra, de "La Numancia", de Cervantes. La estrenamos en el teatro de la Zarzuela, durante la defensa de Madrid, dirigida por María Teresa...

M. C.—A Margarita la conocí yo siendo niña en Madrid. A mis doce años había visto su "Yerma" y recuerdo que venía algunas veces a casa. Yo llevaba entonces una vida muy salvaje y me limitaba a saludarla, volviendo en seguida a mis cosas. Así y todo, yo escuchaba elogiar a Margarita con palabras muy parecidas a las que acaba de pronunciar Rafael, y, por tanto, el paso del tiempo no hizo sino madurar mi admiración y mi estima profunda por todo lo que ella había hecho en el teatro y por el carácter liberal de su personaje. Así que cuando me invitaron a trabajar en Argentina por vez primera y me preguntaron con quién quería ha-

cerlo, respondí inmediatamente que con Margarita Xirgu. Elegimos "Yerma", que ella conocía bien. Creo que yo trabajé con Margarita en un momento en el que se separaba del teatro, quizá porque, después de tantos años de trabajo, había llegado a ese punto en el que es cuesta seguir. Pienso que, pese a ello, aceptó hacer "Yerma", porque la vimos como una especie de transmisión de algo, el paso de una persona a otra, con su carga simbólica. En definitiva, estoy muy contenta de haber trabajado con Margarita, incluso en las condiciones en que lo hice.

R. A.—A Federico lo conocí yo a raíz de una exposición muy rara que hice en el Ateneo de Madrid, porque yo ya quería pintar las palabras. Por entonces ya escribía, porque sentía que la pintura no me satisfacía del todo. Fue un cambio de vocación que me hizo sufrir mucho y me costó un enorme trabajo. En cuanto a mi relación literaria con Federico, nuestro común sentido andaluz de la poesía lo tenía también Juan Ramón Jiménez, lo tenía también Antonio Machado, y lo había tenido Manuel Machado, autor de un libro titulado "Poemas del Cante Jondo", claro precedente del que luego hizo Federico. Como somos poetas que hemos vivido una Andalucía parecida, aunque yo sea de una Andalucía marítima, en ciertos momentos estamos muy vinculados y tenemos una serie de recíprocas influencias. A mí me importa tres pepinos si yo la tengo más de él o él de mí; ese asunto no me interesa nada. Yo tengo mis padres conocidos; sé lo que le debo a Quevedo, lo que le debo a Lope y a

todas las cosas que me han gustado. Esto lo digo más que nada porque siempre ha habido momentos en la vida de Federico y mía en que han querido más o menos infernar la cosa y presentarnos como no amigos, cosa completamente falsa. Yo he sido un gran amigo de Federico —puede que en algún momento hayamos discutido, pero jamás nos hemos separado— y, hace muy poco, he terminado un libro gráfico importante, titulado "Nunca fui a Granada", con poemas que ya se cantan en Europa, dedicado a Federico. Me desagrada profundamente cualquier referencia a una enemistad o rivalidad que jamás existieron, y mi mayor deseo es que sigamos apareciendo juntos en vida como en muerte. Creo que somos dos poetas fraternales, que significamos una cosa para España, para la poesía española y para la poesía andaluza.

M. C.—La primera vez que dije cosas de Lorca fue durante la ocupación alemana. En la sala Pleyel hacíamos reuniones a las que acudían todos los refugiados españoles, y en las que se cantaba y se bailaba. A mí me tocaba recitar el "Romancero gitano", para un público muy popular, como un homenaje al poeta muerto. De "Yerma" no sabría qué decir, porque no tuve la impresión de encontrar a Federico, aunque no sé si es porque era la primera vez que trabajaba en español, por las características del teatro o por cierta lejanía de Margarita... Por otra parte, si lo comparo con Alberti, tengo la impresión, puramente personal, de que Lorca, en todas sus obras, habla de lo que es la locura española, mientras que con Alberti me parece que esa locura aparece, está ahí, vive. No es que Alberti esté loco —o quizá sí lo está un poco—, pero lo cierto es que, vistas las obras de ambos desde fuera, Lorca resulta más distante, más observador, de esa locura viva que creo que siempre ha habido en el país...

(María nos despide con un aforismo "¡hasta pronto!", que es, esta vez, un oscuro "¡hasta España!". Minutos después debe salir hacia La Rochelle, para apurar sus últimos días de descanso, mientras Alberti y yo nos vamos en busca de un restaurante. Entrego a Rafael un carrete de fotos recientes del Puerto de Santa María. Fotos de la casa donde nació. Fotos de sus casas sucesivas. El patio de una de ellas: "¡Ahí es donde guardábamos las cosas con que hacíamos teatro cuando yo era niño!". Le explico que llegué cuando arrancaban la palmera del patio. Se queda mirando la foto del espacio desarbolado. Y la de la camioneta llevando a lomos la arrancada palmera. "¡Es fantástico que llegarais en ese momento!". Por el tono de su voz, por el modo de entomar los párpados, sé que esas raíces al viento de la palmera de su infancia le multiplican sensitivamente las imágenes de su propia vida de exiliado, y, en lo profundo, intransitable.) ■ J. M. Fotos: JOSE LUIS PELLICENA.