

El teatro de la generación del veintisiete

(Pedro Salinas, Rafael Alberti y Manuel Altolaguirre)

G. TORRES NEBRERA *

En 1956, en un discurso imaginario, Max Aub glosaba un Teatro también imaginario: el que hubieran podido hacer los autores que he recogido en este trabajo, si las circunstancias de uno y otros hubieran sido diversas¹. Rafael Alberti, desde Roma, subrayaba no hace mucho esa misma dificultad en su itinerario de dramaturgo: «Evidentemente —contestaba Alberti a un periodista— tampoco se sabe lo que hubiera hecho yo de vivir en España. Porque si hubiera estrenado cosas con regularidad, habría hecho teatro constantemente»². Con estas primeras palabras — y con estas citas— quiero apoyar una de las conclusiones valorativas de mi estudio, la referida a Rafael Alberti, quien, con una obra continuada y unas normales representaciones, hubiera contribuído, como Hernández, como Altolaguirre, como León Felipe o el propio Federico García Lorca, vivo, a una renovación teatral, que, en diferentes frentes, y con buen pie, se iniciaba al amparo de la segunda República.

Esas circunstancias a las que aludía —y que están en el ánimo de todos— impidieron la realidad del soñado discurso de Max Aub (nombre también militante en esa renovación escénica) dejando abortadas, o en su comienzo, más de una trayectoria literaria que a partir de entonces tuvo andadura de dificultades (literatura *transterrada* la llamaría Max Aub). Así, esas circunstancias y esas dificultades —las de llegada a los escena-

* Departamento de Literatura Española. Colegio Universitario de Logroño.

1. MAX AUB: *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*. Discurso leído por su autor en el acto de su recepción académica el día 12 de diciembre de 1956. Madrid, 1956.

2. ALBERTI POR ALBERTI: Entrevista recogida en magnetófono en octubre de 1970 por M. Bayo. (*Primer acto*, núm. 156, nov. de 1972, pp. 6-19.) Repetida en AMANDO C. ISASI ANGULO: *Diálogos del teatro español contemporáneo*. Ed. Ayuso, Col. Fuentetaja, 1, 1974, pp. 23-44.

rios, sobre todo— son denominadores comunes en los quehaceres dramáticos de Salinas, Alberti y Altolaguirre, autores de un teatro más para ser leído (hasta ahora) que para ser contemplado en su plenitud de realización (lástima, cuando el teatro de Alberti ofrece, en un alto porcentaje de sus títulos, una plasticidad, una composición pictórica y musical que ayudarían a lucirse al más mediocre de los directores de escena).

Teatro el de estos tres autores seleccionados que oscila entre cotas estéticas muy variadas y con intereses diversos, pero al que se le ha dedicado escasa atención crítica hasta la fecha, unas veces justificada y otras injustificadamente. Pero, en cualquier caso, los títulos revisados en mi trabajo suponen una parcela de la obra toda de los tres hombres del Veintisiete, cuyo estudio conduce a completar la panorámica de cada uno de ellos.

Una parte por cada uno de los autores articulan este estudio sobre el «Teatro del Veintisiete». La primera, dedicada a PEDRO SALINAS y a su teatro publicado en los años cincuenta, y compuesto en la década anterior, durante su voluntario exilio americano.

En Pedro Salinas, a diferencia de Rafael Alberti, se debe distinguir entre la labor de dramaturgo y la de crítico teatral (dentro de su labor general de crítico literario). De este segundo aspecto, son conocidos sus trabajos sobre Unamuno, Arniches y el «género chico», el esperpento de Valle, la «dramaturgia de la muerte» en Federico García Lorca, el teatro histórico (el primer teatro) de José María Pemán, a raíz de los estrenos de *El Divino Impaciente*, *Cisneros*, *Cuando las Cortes de Cádiz* y unas reflexiones en torno al teatro que buscaba innovaciones en el trienio republicano, el «teatro nuevo» como él lo llamó. Pero, el primer aspecto, la creación dramática saliniana, que, obviamente interesa más, incita a una necesaria y preliminar interrogante: ¿por qué escribe teatro Salinas?

Resumidos, estos son los argumentos que podrían argüirse para responder a tal pregunta:

1.º) Porque con la conquista de la «tablas» Salinas completaba (y agotaba) todas las posibilidades formales de variación de la comunicación poética, de su cosmovisión.

2.º) La nostalgia y el anhelo que el Salinas exiliado siente por la lengua hablada natal, a la que quiere *salvar* oyéndola en boca de sus personajes, ya sea el español correcto, académico, o el popular «a lo madrileño» (*La Estratoesfera*) o a lo «andaluz» (Pedro Salinas enseñó Literatura Española en la Universidad de Sevilla) en *La fuente del Arcángel*. Hacer teatro como una solución más para «asegurarse» la lengua viva en un entorno socio-lingüístico bien distinto, deseo del que habló en más de una

ocasión (ahí está su bello ensayo sobre *Defensa y Aprecio del Lenguaje*).

3.º) Salinas busca en su teatro un receptor concreto, físico (el público congregado en la sala donde se da la representación) que la poesía y la prosa no tenían.

4.º) Un cuarto motivo de la inclinación de Salinas al teatro pudo ser la misma inclinación del autor hacia lo popular.

5.º) Todos estos previos razonamientos pueden venir en apoyo del que considero más significativo: es lógico, hasta cierto punto, que la obra de Pedro Salinas acabase en teatro, que supone afán de vida concreta, que las ideas tomen cuerpo, *se objetiven*. El teatro, como un final lógico de objetivación literaria, desde la poesía y pasando por la experiencia prosística. Recordemos cómo los personajes del diálogo poético de *La Voz a ti debida* piden, pirandellianamente, cuerpo, concreción, para las sombras forjadas y compartidas por el *tú*, silencioso y activo, y por el *yo*, emisor y receptivo, que es tanto como pedir para ellos mismos un ser independiente, de bulto redondo, frente al autor. Afán de poner en pie las figuras de su mundo poético y a sus propios intérpretes. Luego, el teatro de Salinas es, en buena parte de sus títulos (en los dos primeros grupos clasificatorios), un nuevo diálogo entre ese *yo* y ese *tú* en busca de su hallazgo, de su esencialidad, aunque ese hallazgo sea, a veces, lo contrario, ruptura, y otras, se tiña de confianza final, de abierta significación.

Conjuntamente, el último Pedro Salinas, nos ofrece un paradigma de las ideas que el autor de *Largo Lamento* tenía acerca del teatro y de su fundamental papel dentro de la COMUNICACION, que tan sustancial es en la cosmovisión saliniana: así (y en esta opinión coincide —pienso— con la casi totalidad de los dramaturgos) toda obra dramática para Pedro Salinas alcanza únicamente su *realidad* total sobre un escenario. Todo texto dramático, sin el espaldarazo de la *representación* está incompleto. Por ello, los textos que hemos utilizado, rarísimas veces llevados a escena, no son en la concepción de su autor más que *guiones flexibles* que tras la prueba de la *representación* (o de las *representaciones*, preferible) conseguirán su última y definitiva estructura.

Salinas amaba y alababa el teatro, porque para don Pedro la forma más plena del lenguaje era justamente ese DIALOGO, y a la sombra de su mayestática valoración, el ensayista Salinas nos dejó una selección de ideas sobre el lenguaje y el DIALOGO que inciden también sobre sus opiniones acerca del teatro: el poder fabuloso y, en cierto sentido, misterioso, contenido en esas «leves celdillas sonoras» que son las palabras para Salinas (recordemos que en toda la obra de Salinas hay una constante SALVACION POR LA PALABRA, y en el teatro esa salvación se nota mucho más); el valor individual del lenguaje y el valor eminentemente social

del diálogo, valor de participación con el *tú*. Por eso pudo definir así Pedro Salinas el diálogo: «un leve puente de sonidos que el hombre echa por el aire, para pasar de su orilla, individuo irreductible, a la otra orilla del semejante, para transitar de su soledad a la compañía»³. Y en esa labor de salvamento del lenguaje por el diálogo, para un hispanohablante que vive aislado lingüísticamente en un medio sajón, representa una eficaz aportación, para Salinas, la palabra total, por la potencialidad que la palabra cotidiana alcanza en el marco de lo dramático, y por ser el teatro, en el que se inscribe como lugar preferente el diálogo, una plataforma inigualable de la relación individuo-sociedad, autor-público: la individual codificación se resuelve en infinitas y complementarias decodificaciones del público receptor de la sala, proceso que se repite —irrepetiblemente— en cada representación.

La obra dramática de Pedro Salinas se resiste a someterse a una clasificación, pues sea cual sea el punto de vista que se adopta, es difícil recoger todos los títulos, que, más bien, reclaman una consideración en bloque, como variaciones de un mismo tema dominante en el poeta.

Sin embargo, aún reconociendo esa dificultad, se ha intentado establecer una ordenación del teatro de Salinas que intenta agrupar las obras según una *triada* de ideas dominantes, necesitando aclarar previamente que casi todos los títulos de la bibliografía teatral saliniana podrían pertenecer parcialmente a alguno de los dos grupos distintos de aquel en el que están inscritos:

a) TEATRO DE HALLAZGO: *La fuente del Arcángel*, *La Estratoesfera*, *El Chantajista*, *Judit y el Tirano*, *El parecido*, *La isla del Tesoro*.

b) TEATRO DE RUPTURA: *La cabeza de Medusa*, *La Bella Durmiente*, *El Precio*, *El Director*.

c) TEATRO DE REBELDIA Y CONFIANZA: *Ella y sus fuentes*, *Cáin o una gloria científica*, *Sobre seguro*, *Los Santos*.

Sobre la puesta en escena de la obra dramática de Salinas no puede decirse demasiado. Casi no puede decirse nada, porque este teatro está prácticamente inédito en los escenarios comerciales o restringidos. De las escasas noticias que he podido recabar acerca de representaciones teatrales de Pedro Salinas hay que resaltar que siempre ha sido a cargo de grupos universitarios, en América y España, y un único título, *La fuente del Arcángel*, ha tenido la especial fortuna de representarse en dos oca-

3. Cfr.: *La responsabilidad del escritor y otros ensayos*. Barral, 1961.

siones, la primera —testificada por Dámaso Alonso— ante la regocijada presencia de su propio autor ⁴.

Alguna mejor suerte ha tenido el capítulo de publicaciones: casi coincidiendo con la muerte del poeta, Editorial Insula ofrecía un tomito con tres títulos de piezas en un acto, publicación a la que Salinas había accedido tras los encarecidos ruegos del director de la revista «Insula», don Enrique Canito ⁵. Dos o tres años después Juan Marichal publicaba en Ed. Aguilar un tomo titulado incorrectamente *TEATRO COMPLETO* (donde se reúnen además de las piezas dadas a conocer por «Insula» y otro título que había visto la luz en la revista uruguaya «Número», nueve piezas más) ⁶. He dicho que esta edición se hacía llamar incorrectamente *TEATRO COMPLETO*, porque —aparte de otros inéditos teatrales que puedan conservarse en Norteamérica— se había excluído, por razones de censura, la pieza *Los Santos* (el mejor logro teatral de Salinas a juicio de su fraternal Jorge Guillén, que suscribimos). Esta última pieza —*Los Santos*— de la que se hizo una traducción al italiano en 1955 ⁷, había aparecido en la revista «Cuadernos Americanos» ⁸.

Al hilo de los diversos análisis —pieza a pieza— que integran el desarrollo de los tres grupos señalados anteriormente, se puede elaborar un resumen conclusivo de los más importantes rasgos caracterizadores y formalizadores del teatro de Pedro Salinas, que nos vayan dando un esquema de vaciado en el que ajustar la cosmovisión y la construcción dramática del autor de *Largo lamento*.

Los títulos que he reseñado bajo el epígrafe general de «Teatro de hallazgo» suponen —como definición común a todos ellos— el proceso, sobre la escena, del encuentro del *yo* y el *tú únicos*, constituyéndose en pareja que se instala en un nivel de realidad, frecuentemente distinto del que ambos procedían por separado. Por ello, el encuentro —el *hallazgo* definitivo, operante— se produce siempre en el marco de una situación desacostumbrada, fuera de lo corriente, en un proceso de *seguro azar*, que ayuda a aislar a la pareja en el mismo anillo de su *unidad nueva*, en la que son *nuevos seres* abiertos a otro *espacio* y a otro *tiempo*.

Así pues, el teatro de Pedro Salinas, en su estructuración, está marcado por un proceso de trascendentalización de una primera realidad, dominio

4. *Poetas españoles contemporáneos*. Ed. Gredos, B. R. H., Madrid, 1958.

5. *Teatro* (La cabeza de Medusa, La estratosfera, La isla del tesoro). Madrid, Insula, 1952.

6. *Teatro completo*. Ed. Aguilira, 1957. Prólogo de Juan Marichal, 424 pp.

7. *I Santi* («Los Santos»), en *Inventario*, 1 de septiembre de 1955.

8. *Cuadernos Americanos*, XIII, núm. 3, mayo-julio de 1954.

de las apariencias, hacia otra, zona de las transrealidades, en sucesivos procesos de verticalidad, dejándonos a nosotros —espectadores o lectores— la sensación de asistir a la dramatización de un «prodigio», cuando se escucha la última palabra del último interlocutor. La transrealidad, o la nueva realidad (pensemos en *La fuente del Arcángel*, *La estratoesfera*, *El chantajista...*) va a empezar a vivirse detrás de los decorados. Antes hemos compartido su negativo, el mundo de las apariencias sensibles, y los comienzos de su desvelamiento. Al borde del presagio se baja el telón, pero la seguridad vivificadora, de salvación, de ese «presagio» ya se ha prendido del lector (o del espectador, en el mejor de los casos).

Esos dos planos, realidad I y realidad II, suelen contar, en casi todos los ejemplos de este primer grupo, con uno o varios elementos dramáticos que los interseccionan (por ejemplo, el caballero Florindo, en *La fuente del Arcángel*)⁹.

Hablando de los personajes dramáticos, en general, del teatro saliniano, hay que referirse, sobre todo, a sus *nombres*, que aparecen elegidos por una momentánea carga de sucesivos valores y significaciones caracterizadoras de su funcionalidad en la arquitectura significativa de la obra.

El espacio escénico ideado por Salinas para sus piezas suele contar con elementos de marcada valoración semiológica: por ejemplo, rara es la pieza escénica de Salinas que no cuenta con un amplio ventanal en su decorado, ventanal que ejerce la función, casi siempre, de ser posible marco por donde la *realidad segunda*, la que facilita el hallazgo, se hace realidad dramática presente.

La estructura de la mayoría de las piezas se obtiene a través de un movimiento de correlaciones, horizontal y vertical.

En todas las obras de Salinas, hay una muerte con una funcionalidad marcada, aunque no demasiado evidenciada, como también la hay en las narraciones de *El desnudo impecable*¹⁰. Suele ser una muerte liberadora que facilita el camino hacia la «instalación» en la trans-realidad. Con esa

9. Al final de la representación de la referida pieza, en el momento de instalarnos en la Realidad II, separándose de la I, el ámbito de Alcorada, el Caballero Florindo se fusiona (es) con el Arcángel-Eros y con el trapecista que *significaba* el origen (el pasado) de la trascendida Claribel.

10. *El desnudo impecable y otras narraciones*. México, Tezontle, 1951. (Contiene: «El desayuno», «La gloria y la niebla», «El desnudo impecable», «Los inocentes» y «El autor novel».)

muerte, física o metaforizada, el personaje en el que se produce el proceso de transcendentalización (proceso de verticalización, tras sucesivos previos procesos de traslación horizontal) se siente liberado de la «persona» que hasta ese momento era, del pasado que le tenía sometido, de la gravitación de la realidad primera. Y esa enajenación hacia otro ser (aquí radica la nota más importante, común a todo el TEATRO DE HALLAZGO) se hace plena con la nueva relación *yo =tú* que integra el eje caracterizador de esa realidad (el Caballero Florindo ofrece su mano, en señal de marcha, a Claribel e igual Alvaro a Felipa (*La estratoesfera*) o Julia Riscal al profesor Merlín (*Ella y sus fuentes*)).

Se ha puesto de relieve (y lo podemos ratificar) que toda esta problemática del *yo* en el teatro de Salinas podría cotejarse con el sentido total de la obra de Pirandello: lo que interesa es mostrar cómo acontece el descubrimiento de la personalidad inadecuada, en la que el personaje se halla instalado, y de la adecuada, hacia la que tiende, y buscar los caminos que posibilitan la trascendencia de una a otra ¹¹.

Ese modo de trascender, de instalarse en la realidad segunda, de la actuación del *tú* sobre el *yo* no se logra como mera presencia, sino a través de algunas experiencias que consciente o inconscientemente se provocan. En cada una de las obras estudiadas, una experiencia decisiva revela a cada uno de los *yo* que es ya, o por lo menos, que *puede ser otro*. Y también el mundo en que esta relación se establece se caracteriza por la vigencia de la indeterminación y el azar: indeterminación en el ser del hombre e indeterminación en el ser del mundo, donde este hombre habita, posibilitan una libertad radical, libertad que la influencia del otro podría poner en peligro, o por lo menos limitar.

El enfrentamiento de las *dos realidades* (I y II) que se ofrecen en los extremos del proceso de *verticalización* adquiere en todas las obras una dimensión «espacial» y se inserta a través de ellas en la acción dramática. Salinas tiene una lúcida conciencia de esta oposición de realidades, que constituye una de las constantes de toda su obra, tanto creadora como crítica. Y es que instalarse en una «nueva realidad» es *profundizar* en la realidad anterior de la que se parte, y no otra cosa. Y el *lenguaje* es el instrumento que sirve para transformar un *mundo caótico* en un *cosmos*. El lenguaje, en Salinas, sirve para ordenar el mundo exterior y nuestra propia intimidad.

Finalmente, he de resaltar la frecuente presencia y utilización de elementos materiales en el espacio escénico que —semiológicamente— adquieren función de *símbolo* o que sirven de formalización del proceso del

11. NEWBERRY, W.: «Pirandellism in the plays of Pedro Salinas», *Symposium*, Spring 1971, pp. 59-67.

paso a la segunda realidad, subrayando el sentido total de la obra. De entre todos, querría destacar la sobrevalorada función que la luz adquiere en la dramaturgia de Salinas (como las *sombras* en su poesía): es muy clara la referencia a la *luz* y a la *sombra*, según la posición en la realidad aparente o realidad esencial de cada personaje. Importancia de la luz, que se nota incluso en el nombre de alguno de los protagonistas femeninos: Lucía, Claribel...

El TEATRO DE RUPTURA supone, en sus cuatro ejemplos, una solución negativa, un paso adelante, en la conformación de la pareja en su unicidad. Mientras que el tercer grupo, las piezas que integran el TEATRO DE REBELDIA y CONFIANZA, se construye sobre patrones un tanto diversos a los dos grupos anteriores. Ahora no es la formación o la ruptura de una pareja lo que centra la trama, sino otros motivos de índole ético.

«De rebeldía» he llamado a las piezas de este apartado, porque pretenden afirmar, a través de sus principales personajes, las protestas del autor contra una sociedad de consumo, de guerra inútil y absurda. Y «de confianza» porque en cada una de esas muertes, como rebelde solución, que coronan las cuatro piezas, se abre un pórtico de esperanza, de trascendencia, hacia otra realidad.

En alguna ocasión, Pedro Salinas se refirió a las diferencias halladas desde su experiencia personal entre la creación poética, dramática y novelística. En este trabajo, siempre que ha sido posible, se ha intentado rastrear las concomitancias o paralelismos que pudieran existir entre determinados momentos de la poesía y prosa de Salinas con su obra teatral. Valga un ejemplo de muestra: la evidente proximidad entre el poema *Cero* (de *Todo más claro*), la novela *La bomba increíble* y la pieza en un acto *Cáin o una gloria científica*.

En resumen, se ha pretendido dejar evidenciado que el teatro de Salinas, muy personal, es una inteligente conjunción de ingredientes extraídos del sainete, la poesía y el cauce simbolista.

Vocación, motivaciones, circunstancias (y resultados) diversos encuadran el itinerario de Rafael Alberti como dramaturgo. Si Salinas compone teatro en su última etapa de escritor, los intentos teatrales albertianos aparecen desde la época más temprana (las piezas que he colocado en el epígrafe de PREHISTORIA TEATRAL se pueden fechar muy coetáneamente a los primeros títulos poéticos) y la labor de dramaturgo se mantiene, estrechamente, paralela a los libros de poesía a lo largo de la ya extensa bibliografía del gaditano, hasta el año 63, de momento, en el que Rafael

Alberti lleva a cabo la prodigiosa adaptación escénica de la novela de Francisco Delicado: *La lozana andaluza*.

Si en Pedro Salinas encontrábamos el teatro como el jalón último de un proceso de objetivación de su mundo personal y poético, en Rafael Alberti creo que influyó su condición inicial de pintor: que el manejar las palabras como sustituto del color se ahorma en el poema breve, como apunte impresionista (el juego metafórico y sinestésico de los primeros libros de versos, es prodigioso aparte de constante) o busca la composición más lograda en el cuadro escénico donde la palabra, la voz, el gesto, encuentran su triple dimensionalidad.

Desde su primer estreno profesional (*El hombre deshabitado*, en 1931) Rafael Alberti intentó situarse en la línea más agresiva de una vanguardia teatral en la que ya pretendían militar Gómez de la Serna, Azorín, Grau y Valle Inclán, y el mismo Lorca con sus primeros títulos.

Alberti concibe un teatro total, porque Alberti —otra diferencia con Salinas— demuestra ser auténtico «hombre de teatro», que conoce la técnica teatral con verdadera pericia, sabiendo imaginar la composición escénica y el movimiento de las figuras (y no anclarlas en un casi eterno diálogo de un *yo* y un *tú*, congelando todo lo demás, como hace casi exclusivamente Pedro Salinas). Pero este teatro albertiano, aun en los momentos más pretendidamente vanguardistas, responde fehacientemente a una tradición escénica que tiene en la comedia de Lope y su escuela o en el género menor del entremés (tan esperpéntico) sus legítimos antecedentes.

Por último, Alberti, desde su fuerte compromiso político que dramáticamente coincide con *El hombre deshabitado* y, sobre todo, con *Fermín Galán*) concibe exclusivamente la realización de un teatro comprometido, de lucha (sin que esto suponga, salvo algún momento de urgentes circunstancias, detrimento de los logros artísticos). Y ha sido fiel (sin olvidar su neotradicionalismo) a tal consigna. El mismo ha dicho, sobre esta idea, que «el teatro contrariamente a la opinión general, debe ser tendencioso, y retornar así a su fuente original: *el pueblo*... Nuestro tiempo exige una escena de acuerdo con sus inquietudes de carácter económico y social, preferentemente». Posición de estética marxista que puede envolver hasta la renacentista (y hedonista) sensualidad de Rampín y Lozana en la Roma saqueada por las tropas de Carlos V.

Al hilo de su cronología personal e ideológica, y del sucesivo giro que la obra de Alberti va tomando dentro de sus ejes constantes de neopopularismo, gongorismo parcial y neotradición, se ha establecido la siguiente clasificación de la obra dramática de Rafael Alberti:

a) PREHISTORIA TEATRAL: intentos o logros escénicos anteriores al primer estreno del año treinta y uno, de los que se conservan exclusivamente el prólogo y primer acto de *La pájara pinta* y la versión del romance *El enamorado y la muerte*. De este primer epígrafe merecen destacarse dos hechos: el afianzamiento del *neotradicionalismo* teatral al que antes aludía (la adaptación del romance es argumento suficientemente probatorio) y la utilización de un lenguaje en el que la sonoridad y el ritmo son los únicos constituyentes estéticos —pienso en el prólogo de *La pájara pinta*— potenciando a cotas extraordinarias lo que el profesor Ynduráin ha llamado «función lúdica del lenguaje», completando el esquema de Roman Jakobson¹².

b) TEATRO SURREALISTA: constituido por una única pieza, el auto sacramental sin sacramento, *El hombre deshabitado*, que representa el primer intento serio (aunque no rotundo, en cuanto a perfección escénica) de la labor dramática albertiana, en estrechísima vinculación con el libro más surrealista de Rafael Alberti, como es *Sobre los ángeles*. Aquí Alberti adopta la forma moderna de la imaginería y de los símbolos de la tradición de las antiguas *moralidades*, dando una dimensión actualizada a los personajes y al decorado de este «nuevo» auto sacramental del siglo XX, en el que el urbanismo coetáneo ha sustituido al viejo decorado del *misterio* medieval. Y en esta transposición está la audacia y la novedad.

c) TEATRO EPICO. TEATRO DE GUERRA: amplio grupo en el que puede acusarse una fuerte presencia del distanciamiento brechtiano —Brecht estuvo a punto de realizar por vez primera la pieza albertiana que más se ha representado hasta la fecha: *Noche de guerra en el Museo del Prado*—. Pero Alberti también nos ofrece en este grupo una gran variedad de resultados estéticos que oscilan desde el simple texto de compromiso —*Fermín Galán*— a realizaciones de perfecta adecuación pictórico-dramática como *Noche de guerra...*, que es con *El adefesio* el mejor texto dramático del autor de *La amante*. En medio, merece destacarse la adecuación, a las urgentes circunstancias de un Madrid sitiado, de una pieza clave del Siglo de Oro, como es la *Numancia*, de Miguel de Cervantes, o el drama épico, lleno de referencias autobiográficas, *De un momento a otro*, texto que pretende ejemplificar la postura de compromiso, individual y colectivo, de un intelectual ante la revolución de la clase obrera.

12. Esta función —para el profesor Ynduráin— se propone, dentro del factor del mensaje, no como una subespecie, sino como algo netamente distinto de la *función poética*: «entre las funciones *poéticas*, digo en textos así marcados, los hay con muy poca atención para el receptor y también con una casi total carencia de función *referencial*, como si se prescindiera del factor correspondiente del contexto. Para estos hechos del lenguaje se propone la denominación de *función lúdica*». «La función lúdica del lenguaje», en el volumen *Doce ensayos sobre el lenguaje*. Fundación March, Madrid, 1974 (la cita en la p. 220).

d) Hasta aquí la preparación del dramaturgo para la gran eclosión del teatro albertiano en lo que llamo TRILOGIA DEL EXILIO: una triple muestra mítico-poética, elevada sobre un escenario, con buen dominio de técnica escénica, en la que se profundiza sobre la realidad infrahistórica de una España en la que Alberti quiere auscultar el drama de viejas fuerzas contrapuesta, de la tragedia de la que está —cuando las escribe— recién vencido: una terna de títulos en todo comparables (y a veces, algo o bastante próximos) a los de la famosa trilogía lorquiana: *El trébol florido*, *El adefesio* y *La gallarda*. Terna que podría sintetizarse diciendo que es la historia, por triplicado, del disonante triunfo del tritón de la muerte sobre una víctima —llámese Aitana, Altea o Gallarda— que muy posiblemente represente a la propia España rota ante los otros tritones de una guerra civil.

e) Lo último, teatralmente hablando, de Alberti ha sido su adaptación de *La lozana andaluza*, respetando el original en su espíritu más esencial hasta el final, en el que Alberti imagina una defensa de Roma (como aquella de Madrid, como aquella de Numancia) a cuerpo y gracia de las meretrices de la Ciudad Eterna, capitaneada por la cordobesa y Rampín, en un gesto de resistencia imposible.

Y, para acabar con el capítulo del teatro del gaditano Alberti, los POEMAS ESCENICOS, que pretenden ser un esbozo de otros tantos dramas, desde lo mítico a lo esperpéntico, sea autobiográfico o ajeno, que subrayan y certifican la pericia de Alberti en la utilización del binomio poesía-teatro que desde *El enamorado y la muerte* o *La pájara pinta* ya anunciaba.

El malagueño Altolaguirre frecuentó también desde sus momentos iniciales como escritor, hasta el final de sus días, la confección de textos teatrales y guiones cinematográficos. En este estudio sólo he podido utilizar dos ejemplos de tal labor: la pieza *Tiempo a vista de pájaro* (aparecida en *Hora de España*) y la adaptación del viejo tema del «retablo de las Maravillas» a través de Cervantes, Andersen y su personal «visión» del tema en la sociedad norteamericana de los años veinte. Texto, éste último, inédito por el momento.

El tema del tiempo y de la muerte (tratado surrealísticamente) y el de la lucha realidad aparential/realidad esencial, tan saliniano (y a la vez, tan cervantino) son los dos motivos centrales de este teatro del autor de *Las islas invitadas* que he llegado a conocer y manejar.

Realmente, son pocas las conexiones existentes entre estas tres dramaturgias, como no sea la circunstancia de que los tres autores militaron en

el llamado Grupo o Generación del 27. Pero, no obstante, creo que se puede resaltar una nota común en la concepción y valoración de las tres obras dramáticas: su *cervantinismo*: en Salinas, ese inventar otro «tú» que domina, en el *Teatro del hallazgo*, podría ser una profunda huella cervantina, la de Alonso Quijano, cuando en su memorable carta escrita en Sierra Morena (carta que Salinas analizó con especial finura y veneración) inventa a Dulcinea a partir de Aldonza; en Alberti, la presencia cervantina —dramáticamente— también es constatable no sólo en que eligiese la tragedia de Numancia para adaptarla en dos ocasiones distintas, sino en que sus dos FARSAS REVOLUCIONARIAS se intentan entroncar con el teatro menor cervantino y especialmente con el tema del «engaño a los ojos», el mismo que eligió para recrearlo desde distintos ángulos temporales Altolaguirre en *Las maravillas*.