su totalidad desde el punto de vista del renacimiento del auto»[6]

Por otro lado, la apoyatura referencial de los textos bíblicos, hace evidentemente más intenso el carácter de la subversión. La historia, situada fuera del tiempo, de un hombre vacío al que su creador concede un alma, cinco sentidos y una mujer para que pueda alcanzar la felicidad, y que, posteriormente,es engañado y seducido por el personaje de la Tentación, que se vale de los cinco sentidos para que mate a su esposa, nos remite sin duda a la historia de la creación del hombre relatada en el Génesis. Pero es en la última parte, en el epílogo, donde Alberti subvierte el sentido y el espíritu de la tradición. El creador, que ha asesinado al hombre por medio del espectro de su mujer, lo castiga también a las llamas del subsuelo, y el hombre se rebela acusándole por sus juicios y maldiciéndole.

Como puede verse, la preocupación teológica que negaba Rafael Alberti en su *Autocrítica,* existe sin embargo en el planteamiento del texto y, además, en una confrontación dialéctica tradicional: la relación Hombre-Dios. El rechazo de Dios por parte del hombre no cuestiona, sin embargo, la existencia de la Divinidad, sino la axiología que esta pretende imponer. Es decir, lo que se hace es oponer a la libertad del hombre la autoridad vital y moral de la religión.

En *El hombre deshabitado,* por otra parte, podemos distinguir la lógica de sujeto, que Juan Carlos Rodríguez indica que se concreta, en un cierto teatro a partir del romanticismo, en la lógica del héroe[7]. En nuestro caso se trata del héroe concebido como encarnación de un «espíritu colectivo» enfrentado a la fuerza mayor de su creador. Es el mismo personaje, la misma manifestación discursiva —como ha señalado profusamente la crítica— que observamos en *Sobre los ángeles,* y con la que se inicia de algún modo el compromiso político de Alberti en su obra literaria, el conceder al individuo única y exclusivamente la capacidad de elegir y de rebelarse, de luchar por su propio destino[8]. Un compromiso que Rafael Alberti resuelve inicialmente en una orientación ácrata y populista, como salida del vacío y de la angustia existencial, y que en *Fermín Galán,* su siguiente obra de teatro, tomará las posiciones de un combate abierto.

[6] *Theodore S. Beardsley, «El sacramento desautorizado:* El hombre deshabitado, *de Alberti, y los autos sacramentales de Calderón», en* Studia Ibérica, *Munich, Francke Verlag Bern und München, 1973, pp. 93-103.*

[7] *Juan Carlos Rodríguez,* La norma literaria *(Granada, Excma. Diputación Provincial, 1984), p. 184.*

[8] *Rober Marrast,* op. cit., *p. 43.*

Luis Muñoz

El Adefesio

Nos encontramos en un paisaje nórdico. Más exactamente al oeste de Noruega, a orillas de un gran *fjord,* según la acotación aclaratoria de Ibsen para situarnos en el espacio en que se va a desarrollar su drama *Espectros,* drama escrito en 1881, hace ya más de un siglo, y estrenado en Helsingborg en 1883, sesenta y un años antes de que Margarita Xirgu interpretara por primera vez a Gorgo, en Buenos Aires. Sesenta y un años que podrían marcar la distancia ideológica entre una mentalidad —la posible de quien está emancipado de atavismos religiosos en el norte de Europa— y la que la tradición ancestral determina en los habitantes más viejos de un lugar cualquiera de su profundo sur. La señora Alving, viuda de un gentilhombre de cámara, hembra, pues, de acomodada clase burguesa, conoce el secreto familiar celosamente guardado: sabe que su doncella, Re-

es hija natural de su difunto marido; hermana, por tanto, de vínculo sencillo, de su hijo Osvaldo, el pintor alucinado que encontrará en su enfermedad mental el pretexto para desentenderse de otros problemas que no sean los propios. Y la señora Alving, sabiendo que el amor entre los dos jóvenes es un amor incestuoso, lo estimula pese a todo, porque piensa que sólo a través de ese amor puede encontrar su hijo la salvación. Es una postura anticonvencional ante un planteamiento condenado por las Sagradas Escrituras, que de una forma o de otra se proyectan todavía en nuestro ámbito cultural.

El dramaturgo isabelino John Ford, dos siglos y medio antes que Ibsen, trescientos años antes de que Alberti concibiera *El Adefesio*, da otra posible solución al problema: el protagonista, sólo noble por el linaje, de *Lástima que sea una puta*, sucumbe a la pasión incestuosa, pero sólo a los efectos que le son favorables, para después condenar hipócritamente a su lastimada hermana con la exclamación conmiserativa que da título a la tragedia. Y, en fin, para no agotar abusivamente la enumeración de obras que parten de un no resuelto misterio bíblico —cómo se reprodujeron no nuestros primeros, pero sí nuestros segundos y terceros padres—, ya que el incesto ha originado innumerables melodramas, un contemporáneo y amigo de Rafael Alberti, Federico García Lorca, en el romance de Thamar y Amnón, se recrea con las delicias de la ambigüedad ante un supuesto caso de violación fraterna tras el que cualquier abogado habría puesto de manifiesto la previa incitación de la víctima, aunque al final el justiciero David corte con unas tijeras las cuerdas del arpa.

Dejando a un lado a John Ford y a Federico, es en las diferentes posiciones de Ibsen y Alberti donde me interesa fijar la atención de mi lectura de *El Adefesio*, ya que es en ellos donde se polarizan las actitudes que pudiéramos calificar de raciales, característica en la que no creo, y sí más bien en la consecuencia temporal de la Historia, con sus corrientes de opinión alienantes, diferentes según los condicionantes sociológicos, donde no sería difícil encontrar cómo en la esencia de una creencia religiosa o un pensamiento filosófico se encuentra también una concepción muy concreta de las estructuras de la propiedad. De una concepción religiosa y, claro, de una concepción moral.

Nos cuenta Rafael Alberti en *La arboleda perdida* el origen de su tragedia, qué fuente la inspiró y cómo, durante su estancia en Rute en 1926, intentó desentrañar el enigma de *La encerrada*. Cuando muchos años más tarde, en su exilio argentino, lo convierte en pieza dramática y aporta una posible solución al misterio, fijémonos bien en el procedimiento, porque es importante: no parte de un hecho —el incesto— para a través de su exposición, y anudando los hilos de la trama como cualquier parca inspirada por Melpómene, llegar a un desenlace, el suicidio, sino que lo hace al revés: parte del suicidio para, al remontar la corriente del río para llegar a su manantial, a sus causas, imaginar cuáles pudieron ser éstas. Y, al imaginarlas, no lo hace en función de su propia manera de pensar, sino colocándose en el terreno colectivo —el pueblo de Rute, la tradición cultural de Andalucía, el fatalismo religioso— que supone manejaron los hilos que acabaron con la pobre marioneta estrellada en el suelo de un patio interior. ¿Cómo él, si no, que —según afirmó un día— no era andaluz, sino noruego por intuición y por simpatía personal a Gustavo Adolfo Bécquer, podía haber desembocado en algo tan en las antípodas del pensamiento de Ibsen? Probablemente, Rafael Alberti, al caricaturizar como espantajos a los horrorosos adefesios que empujan a Altea desde lo alto de la torre, y colocarlos ante el espejo cóncavo que define el esperpento, viene a decirnos, al revés para que lo entendamos mejor, que lo razonable, pero antidramático, habría sido propiciar, como la Sra. Alving, la realización en paz, alegría y fiesta, de los amores de Altea y Cástor. Porque lo que resulta indiscutible es que ni un solo momento muestra el autor la más mínima simpatía por Gorgo, y que las razones sanitarias que pueden justificar el rechazo de la endogamia llevada a sus últimos extremos no son tan importantes como la vida de un ser humano, y no vale la pena impulsar a nadie al suicidio para evitar, más que unas posibles catastróficas consecuencias, el rechazo moral del ambiente oscurantista.

Vista así, la fábula del amor y las viejas puede también interpretarse como un retrato político de la España de posguerra —tengamos en cuenta la fecha de su redacción y estreno, y quién y dónde firmaba la obra—, en el que sería innecesario señalar a quién corporeizaba Gorgo en la intención del autor. En definitiva, todos los

comentaristas coinciden en definir *El adefesio* como un ritual del poder. También al, a la sazón, escritor latinoamericano, pues en Argentina vivía, Rafael Alberti, le acució la necesidad de dar su especial versión del valleinclanesco *Tirano Banderas*, esa criatura magistralmente emigrada desde Galicia a la Guatemala de *El señor presidente*, al Paraguay de *Yo, el Supremo*, a la Colombia de *El otoño del patriarca*... o a la Cuba proyectada en el Haití de Henri Cristophe por obra y gracia de Alejo Carpentier.

No sé si el título propuesto para esta comunicación, «Lectura de *El adefesio*» parte de un vicio aceptado por moda, que identifica lectura con interpretación, razón por la que he intentado dar la mía, consistente en señalar cómo no hay tanta contradicción entre Henrik Ibsen cuando escribe *Espectros* para, en definitiva, decir que el problema del incesto no es tan grave si se prescinde del prejuicio social, y Rafael Alberti, cuando muestra, *sensu contrario*, cómo la tragedia nace de la intransigencia. Porque no todo el mundo piensa como el Papa, que la única finalidad del amor es la procreación. Sea cual fuere el sentido de la propuesta, no es posible, a mi juicio, comentar *El adefesio* sin relacionarlo con *La casa de Bernarda Alba*, ya que el drama del amor y las viejas y este otro de mujeres en los pueblos de España tienen evidentes puntos de contacto, sin mengua de la originalidad y la grandeza de Alberti, hasta el punto de que Bernarda se proyecta en Gorgo, Martirio en Aulaga, Adela en Altea, y Pepe el Romano en Cástor. Hasta el punto de que los muros, altísimos, del caserón de Bernarda Alba, ennegrecen con toda su tenebrosidad el patio umbrío, donde Gorgo, Aulaga y Uva tejen, con el de Altea, su propio ropaje harapiento, negro y podrido de adefesios.

Hay, sin embargo, una diferencia fundamental que está en el pensamiento de sus autores. Si ya dije que, en Alberti, el proceso de creación había ido del efecto a sus causas, en García Lorca es al revés: plantea las causas para que de ellas se deriven los efectos. Y aunque haya coincidencia en el análisis del autoritarismo, el sentido de la represión sexual, menos universal por más localista, más típicamente español —que en la tragedia lorquiana no se produce porque una maldición bíblica condene el amor de la misma sangre, sino porque España y yo somos así, señora—, es diferente en Lorca hasta convertir el sexo en protagonista del drama. No en Alberti, pese a que sea el motor del comportamiento de un personaje secundario, Aulaga, ya que Altea está dibujada con los trazos delicados de la idealización romántica. Es *El adefesio*, prescinciendo de la anécdota en torno a la cual se desarrolla su misterio —anécdota consistente en la investigación por Alberti del porqué de un suicidio—, fundamentalmente una reflexión en torno al poder, hecha por un exiliado que ha perdido la guerra, y que desde la otra orilla del Atlántico tiene puestos los ojos en España, que ha quedado fijada en su retina con los perfiles ideológicos de un pueblo oscurantista andaluz visitado en 1926. La barba de don Dino, atributo masculino que vemos a través del espejo cóncavo, y que no pertenece a Gorgo, pero que ella usurpa como se usurpa una corona... o la soberanía popular, puede tener, más allá del significado viril, otro político en la intención más o menos subconsciente del poeta. Que piensa, tal vez, en su propia situación de exiliado. No olvidemos que las primeras palabras que pronuncia Gorgo, después de las tres imprecaciones a sus súbditos, son: «¡Qué tiemblen desde hoy los de esta casa! ¡Los que me conocéis y los que nunca me hayan visto! ¡Los que se mueven cerca, bajo la punta de este palo, y los que se hallen lejos!» Y enfatiza: «¡Ay de los que se hallen lejos!» Cuando ya el invierno de su desventura se ha trocado en un glorioso estío por el nuevo sol de York, Ricardo de Glóster pronuncia palabras parecidas. O, en todo caso, así quedan grabadas en la imaginación del receptor de la tragedia shakesperiana por el poder sugeridor de la palabra poética, cuando el poeta consigue, desde la primera descripción de su personaje, situárnoslo en el centro de nuestra percepción con caracteres ya inamovibles. Gorgo, con atributos de realeza que no le pertenecen, dispone de los ajenos destinos en virutd de una mesiánica intensión que ella misma define al margen del coro trágico —Uva, Aulaga, Animas, Bion— que no pone en duda el ejercicio de su autoridad.

No es, sin embargo, un coro indiferenciado, esquemático, de siluetas intercambiables. Los resortes que mueven la voluntad de Uva, el más aparentemente neutral de los personajes, difieren de los de Aulaga, pretendida rival de Altea, aunque en realidad lo sea de Gorgo, ya que es el sentido de la posesión —y no sólo el amor— de Cástor, lo que subyace en el fondo de su sexualidad, emparentándose así con Gorgo, en quien la posesión es

la pasión dominante —la posesión, la autoridad—, aunque sea otro el objeto de su ansia posesiva. Pasión posesiva y sexo: los hilos que mueven a las sombras creadas por O'Neill en *Deseo bajo los olmos*, un drama que también tiene, por esas raíces psicológicas, algún punto común con *El adefesio*. Y volviendo a los estímulos determinantes en esta obra, no es tampoco Bion un simple gorrón que sólo busque el acomodo parasitario, como la obediencia de Animas tiene en cambio otra raíz: la incapacidad para emanciparse del yugo que la convirtió, primero en barragana de don Dino, y después en esclava de quien, con las barbas, usurpó su poder.

Teatro poético, en cuanto ofrece muy diferentes interpretaciones, no reducible a una exclusiva formulación temática, característica típica del teatro realista, podría ser calificado, quizá con más justeza, de teatro de ceremonia, ya que la liturgia del poder impele a Gorgo a someternos a un ritual. *El adefesio*, que basa su fuerza, y tal vez más que otras obras de Alberti, además de en la plasmación dramática del conflicto que encierra, en la utilización de un lenguaje alado, sugerente, de rica polisemia, quizá pierda poco al descender del escenario a la intimidad de la lectura (ahora sí, lectura), porque obra de tan difícil captación requiere una pausa meditativa que la dinámica teatral no posibilita. Quizás, en efecto, lo que requiera fundamentalmente *El adefesio* sea muchas lecturas, es decir: leerla muchas veces; no darle muchas interpretaciones. Aunque, para los que asistimos a su reposición en los primeros años de la llamada *transición democrática*, resulte inolvidable el momento (que no habría podido ser posibilitado por una simple lectura) en el que María Casares se apoderó literalmente del escenario del *Reina Victoria* de Madrid, y nos hizo rememorar en un momento muchos años perdidos de la Historia de España.

Porque lo que muchos de los asombrados espectadores que nos enfrentábamos con una parte de ella creímos que lo que acabábamos de revivir era una fábula, si del amor y las viejas, también del ejercicio ilegítimo del poder, lo que equivale a decir una fábula sobre toda la historia de nuestro país, y el adjetivo esperpéntico no sé si debemos situarlo acompañando a la palabra fábula o a la historia de nuestro país.

Carlos Álvarez

Imagen primera de...

En ocasiones se oye hablar, casi siempre con poco afecto, de «prosa de poeta». Prosa de poeta como equivalente de un algo un tanto vagaroso y pintoresco —por no emplear adjetivos más lamentables.

No sé.

Desde luego, no acaba siendo lo mismo la prosa escrita por un poeta que la prosa poética escrita por un prosista. En modo alguno.

Precisamente las características que parecen definir esa *prosa poética* —que generalmente no es ni prosa ni poesía, y menos que nada prosa poética— se pueden rastrear con más facilidad en la obra de los narradores que en la obra en prosa de los poetas.

¿Y cuáles son esas características que parece ostentar —o más bien padecer— la llamada prosa poética? Creo que poniéndonos en el peor de los casos, esas características no son otras, hablando en general, que la *blandura* de estilo y la delicuescencia de tono.

Ahora bien, si se repara en algunos de los poetas de este siglo que han elaborado obra en prosa, resulta difícil hallar en ellos esas características maléficas que acabo de señalar, por cierto con bastante simpleza. Recuerden ustedes, por ejemplo, a prosistas como Luis Cernuda, Pedro Salinas o Juan Gil-Albert. Recuerden los textos en prosa de García Lorca, de Neruda, de Gerardo Diego. Tengan presente la prosa de Juan Ramón Jiménez, la de Antonio Machado, la de Bergamín, la de Alberti. Y no hago larga una lista que resultaría, desde luego larga, y desde luego, sorprendente, pues a través