Lo mismo que la arbitrariedad de los temas escogidos en libertad por Rafael Alberti lo hacen hablar de la ciudad como estado de ánimo y del cuerpo como fondo expansivo de la urbe, se producen combinaciones, variaciones e inversiones de las estructuras métricas y expresivas (indistintamente en prosa y verso), hasta el punto de que éstas desembocan en un amplio abanico de dispersiones y emociones, incluidas las más sórdidas, que sólo habrán de resolver en el proceso de escritura/lectura, es decir, habrán de acompañarnos en estos años terminales del siglo.

Y es que vivimos a su través el conflicto del poeta contemporáneo, del poeta que camina hacia el siglo XXI buscando en el laberinto de la conciencia su imagen verdadera, mientras que los testigos (el lector primero y luego sus oyentes, no olvidemos que muchos de estos textos se han de leer en público) asistimos al proceso de desnudamiento de aquella voz como a una confesión a dúo. En *Versos sueltos de cada día* hallamos el latido albertiano más profundamente sustantivo, salpicado de objetos cotidianos, («Oigo siempre una radio pequeña, de bolsillo») que emergen en el paisaje de la noche. La manera como ellos se transmiten a un receptor-cómplice crea la desasosegante apoteosis del sentir que dialoga con otras posibilidades del ser exclusivamente en el poema: «Canción, no me dejes/ y si ella me deja/ cántame, canción,/ cántame con ella».

Pero no acaba aquí la propuesta de Alberti. *Versos sueltos de cada día* es, además, un libro que remite al viaje simbólico del hombre por los senderos del vivir, en cuya búsqueda infinita se empeña. Quizá por eso regresan los lugares soñados, los lugares pendientes («Por la puerta de Elvira/ entré hoy en Granada./ Dije, «entraré», hace dos años,/ y entré hoy en Granada».) el blanco originario del pintor, y la luz de la infancia (como en «Espacio» de Juan Ramón Jiménez, el último verso de Antonio Machado y el poema «Angeles» de León Felipe). Por ello *Versos...* es un libro auroral, impregnado de la querencia de los cuadros antiguos, un desvivirse en blanco originario de pintor, en cuya luz el niño enamorado de sus playas inicia (como también lo hiciera su bienamado Miguel de Cervantes) nuevamente la aventura del alba.

Fanny Rubio

El hombre deshabitado

La lectura de *El hombre deshabitado* continúa produciéndose entre los ecos del éxito y del escándalo de la noche de su estreno. Y el texto, publicado por la editorial Plutarco en junio de 1931, resulta inseparable desde entonces del llamado «grito Alberti», que el autor profirió en el proscenio del Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 26 de febrero de ese mismo año, en un gesto de innegable traza surrealista: «¡Viva el exterminio! ¡Muera la podedumbre de la actual escena española!»

El «grito Alberti» que hace referencia al juego practicado en la Residencia de Estudiantes de descubrir «putrefactos» en lo caduco y lo anacrónico, es una acción provocadora, desafiante y de combate, en principio, contra el pasado inmediato del teatro español, y contra parte del público, acomodado en los esquemas repetidos de ese teatro, que asistía al estreno de *El hombre deshabitado*. La pobredumbre a la que se refiere Alberti es la de la escena comercial, familiar y doméstica que escribían en ese momento autores como Jacinto Benavente o los hermanos Alvarez Quintero, autores que se encontraban esa noche en el Teatro de la Zarzuela,y que abandonaron la sala —según recuerda Alberti en *La arboleda perdida*— «en medio de una larga rechifla» [1].

La anécdota revela precisamente el alcance de la provocación del estreno de la obra y de las palabras dichas por su autor, y representa, sobre todo, un estallido, la fuga de un punto de tensión en un debate que se estaba

[1] *Rafael Alberti,* La arboleda perdida *(Barcelona, Seix Barral, 1975).*

produciendo en el ámbito de la literatura española, en plena búsqueda de unos caminos de expresión diferentes, en un momento de ruptura de viejos planteamientos, y en un momento, además, en que especialmente cada acción pública —y el teatro disponía en su escenario de un espacio privilegiado de lo público— significaba una acción política de alcance extraordinario.

La respuesta acalorada de los críticos teatrales de entonces nos confirma la expectación que precedió y que siguió a *El hombre deshabitado*, la primera obra de teatro estrenada por Rafael Alberti, anunciada como sacudida de la vieja escena española, y en un tiempo de lucha contra la dictadura, a menos de dos meses de la proclamación de la Segunda República.

Del alcance político que llegó a tomar, el autor recuerda en sus memorias los términos en que se produjo la última representación:

> Aquella batalla literaria del día del estreno quedó convertida en batalla política la noche de la última representación (...) José María Alfaro (...) leyó entre estruendosas aclamaciones llenas de sorpresa para los espectadores los nombres de los jefes republicanos condenados en la cárcel y de quienes, cuidadosamente, durante la mañana, nos habíamos procurado la adhesión: Alcalá Zamora, Fernando de los Ríos, Largo Caballero... Unamuno envió desde Salamanca un telegrama que, reservado para el final, hizo poner de pie a la sala, volcándola luego, enardecida, en las calles. [2]

Pero analicemos brevemente otros elementos que confieren a *El hombre deshabitado* ese carácter escandaloso. Algunos los tenemos expuestos en la *Autocrítica* que Rafael Alberti publicó en el diario *ABC* de Madrid el 19 de febrero de 1931, poco antes del tumultuoso estreno:

> Apoyándome en el Génesis, en *El hombre deshabitado* desarrollo desde su oscura extracción de las profundidades del subsuelo hasta su repentino asesinato y condenación a las llamas, un auto sacramental sin sacramento, libre de toda preocupación teológica, pero no poética. [3]

En efecto, el esquema de la obra responde al del auto sacramental, en el sentido que este concepto empieza a tener ya en el siglo XVI, al menos en dos de sus factores más peculiares: el carácter alegórico de los personajes y la carencia de la noción temporal. Y como ha señalado Robert Marrast, es en concreto *El gran teatro del mundo*, de Calderón, la obra que más influencia pudo tener, tanto temática como estructuralmente, en *El hombre deshabitado* [4].

Pero la utilización por Alberti del esquema de los autos sacramentales hay que ubicarla en la importante revalorización que experimenta este género, y el barroco español en general, durante los años veinte en Europa. Andrés Soria nos indica que antes que en España, en Austria se había impulsado el interés por los autos sacramentales, dentro —en líneas generales— de la perspectiva ideológica idealista que opera en Alemania y Austria tras la derrota de la Gran Guerra y como reacción al determinismo positivista hasta entonces imperante [5].

En España, Margarita Xirgu estrena *El gran teatro*, de Calderón, en 1930,y se publican en estos años diversas colecciones y catálogos de autos sacramentales. Poco más tarde, en este mismo clima de recuperación, y alentado, como el propio Alberti, por José Bergamín, Miguel Hernández editará su auto *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras.*

Pero *El hombre deshabitado*, valiéndose del artificio clásico de los autos, va a volverse precisamente contra los dogmas que sostienen el género, ataca al conjunto de un sistema de valores considerados intocables por la sociedad española de ese momento, y ofrece una solución negativa al problema del libre albedrío y de la gracia divina. Reconvierte la tradición barroca de los autos en modernidad de protesta y se sirve, en definitiva, de la tradición como forma de la vanguardia.

Porque es precisamente la utilización de un tipo de texto al que era familiar el teatro español, y que estaba de moda en esos años, la plataforma más idónea para ser tomada como punto de partida y como revulsivo, para que asumiera el texto el carácter de acto de rebeldía y de profanación de lo sagrado, dos actitudes centrales de los manifiestos de las vanguardias. En palabras de Theodore Bearsdley, «el estreno de *El hombre deshabitado* provoca un escándalo que sólo se comprende en

[2] *Ibid.*

[3] *Rafael Alberti,* Autocrítica: El hombre deshabitado, ABC, *19 de febrero de 1931, p. 23.*

[4] *Rober Marrast,* Aspects du théâtre de Rafael Alberti *(París: Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1967), p. 29.*

[5] *Andrés Soria Olmedo, «De la lírica al teatro:* El hombre deshabitado *de Rafael Alberti en su entorno», en* Estudios dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, *Granada, 1979, pp. 389-400.*

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-