

# ENTREVISTA A RAFAEL ALBERTI

Ricard Salvat

No recordo amb gaire precisió la data en què vaig fer l'entrevista. Sé que la vaig preparar pensant en una revista madrilenya, però se'm va dir que ja havien publicat molts articles sobre Alberti, i que potser caldria esperar. No recordo si hi vaig insistir. És possible que no ho fes.

De tota manera, l'entrevista va romandre perduda, en els meus arxius, i ara, un cop retrobada, com a contribució a l'homenatge a Rafael Alberti en ocasió dels cent anys del seu naixement, decideixo publicar-la.

Penso que pot servir per recuperar un moment important en la vida teatral de Rafael Alberti. La xerrada va tenir lloc a Roma després de les representacions de la primera versió de *Noche de guerra al Museo del Prado*, en què es va usar la primera versió, la publicada per l'Editorial Losada al final de la temporada 1972-73. Devíem fer-la al començament de la temporada 1973-74, quan preparàvem la nova versió que Rafael Alberti va fer per encàrrec nostre i que es publicà a *Cuadernos para el Diálogo*.

Sigui com vulgui, considero que devia ser després del 16 de desembre de 1973, perquè recordo que parlàrem de Miguel Ángel Asturias, i Rafael Alberti em passà un article publicat a *La Vanguardia* d'aquell dia que es titulava, sota la secció «Quién y Quién»: «Rafael Alberti, poeta y pintor mágico». Rafael Alberti, Miguel Ángel Asturias i qui signa aquestes ratlles havíem coincidit feia poc en una reunió del Consell Mundial de la Pau, i recordo que Alberti em parlà de la gran generositat de Miguel Ángel i em digué que, en aquest article, hi explicava molt bé la relació entre la seva pintura, les seves reflexions sobre els pintors que més estimava i que publicà en el bellíssim llibre *A la pintura*, i a l'obra *Noche de Guerra en el Museo del Prado*. Penso que és oportú de recuperar part d'aquest text:

Vegetales raros, flores submarinas, sueños fantasiosos, diríase que el gran poeta español buscaba, intuía, más allá de la poesía, otras formas de belleza, otros medios de expresión, para poder decir lo inexpressado. Se trataba de un arte nuevo y necesitaba un nombre y Alberti les llamó «lexicografías». Llovizna de gracia, lluvia de gracia, diluvio de gracia. Símbolos de intención cabalística modulados en tono de alegres comparsas, acompañan poemas del mar, aleteos de ángeles, exaltaciones de amoroso contenido, mensajes de ensueño, duelos de nostalgias (la distancia de Andalucía a las márgenes del inmenso Paraná), y los amantes del júbilo poético de Alberti, en verso, ya lo tienen doblado, desdoblado, multiplicado en líneas y colores. Los visitantes se arrebataban estas «lexicografías» en las exposiciones de Buenos Aires.

Y de esta época data su libro sobre la pintura, ahora joya bibliográfica, libro en el que el poeta, el gran poeta, sale a flote arrastrando con él hacia la superficie del verso más sutil y hermoso todo lo que en los grandes, grandísimos pintores fue gracia y milagro, magia y adivinación, y también secreta maestría de operario. En estos poemas de Rafael Alberti sobre la pintura no tenemos solamente el gozo poético, sino el placer de sentirnos introducidos, por puertas invisibles, a los misteriosos secretos de

la ley pictórica. Y de esa época también su farsa *Noche en el Museo del Prado*, en la que nuevamente hace gala, así como lo hiciera en el libro sobre la pintura, de poder manejar a su capricho sus sombras queridas, sus españoles más amados, Goya, Velázquez, el Greco...<sup>1</sup>

Ricard Salvat: — **¿Has vuelto a escribir teatro después del éxito de *Noche de guerra en el Museo del Prado*?**

Rafael Alberti: — A mí, realmente, me hubiera gustado escribir teatro. Pero cuando se escribe teatro sin estrenar, uno no está seguro de lo que hace. Es lo que le pasa a Valle-Inclán. Si hubiera estrenado hubiera sido mejor, con ser muy bueno. Ahora, tal vez, después de esta rica experiencia de *Noche de guerra en el Museo del Prado* intente alguna cosa. Me gustaría hacer un teatro donde el escritor tenga mucha importancia. Cada vez me interesa menos el teatro de tramoya. No sé bien lo que haría, pero haría un teatro donde lo que se dijera fuera importante. Si la tramoya va en detrimento del escritor de teatro, prefiero hacer teatro delante de la cortina.

R.S. — **¿Qué opinas sobre la posible viabilidad actual del realismo?**

R.A. — Yo sería partidario. Pienso que el teatro, aun siendo todo el experimento que tú quieras, si no tiene una repercusión, no tiene valor. Debe ser como un balazo, como un disparo de ametralladora. Hay que hablar claro y luego buscar las formas y expresiones. Teatro impregnado de la etapa que uno está viviendo. Esta vanguardia verbalista no tiene repercusión ninguna. *Noche de guerra en el Museo del Prado* está en ese sentido. Aparentemente es extraña, pero, a la vez, es clara, me parece.

R.S. — **¿Qué crees que debes hacer ahora con tu teatro?**

R.A. — Pienso en una poesía coral. Creo en eso aunque creo también en la sensación subjetiva. Al lado de uno, se puede hacer lo otro.

R.S. — **¿Podrías explicar al público joven cómo fue surgiendo tu *Noche de guerra en el Museo del Prado*?**

R.A. — Ha tenido varias etapas. En el año 1936, en el mes de noviembre, las cosas vimos que empezaban a agravarse. Franco con sus tropas estaban muy próximos, demasiado, a Madrid. Era lógico pensar que iban a bombardear pronto. El gobierno de la República dio la orden de evacuar del Museo del Prado a quienes estaban allí. Sufrimos unas primeras bombas incendiarias y esto nos inquietó a todos, porque provocaron daños en las salas altas. Como era muy difícil sacar los cuadros del museo y no teníamos demasiados medios, decidimos ponerlos a salvo en el subterráneo. María Teresa y yo elegimos las trescientas obras más importantes.

R.S. — **Sería bueno que tuviéramos la lista de esas trescientas obras.**

R.A. — Hombre, ahora no la recuerdo. Pero está claro que estaban los Velázquez, los Goya, los Tintoretto, los Greco. Cuando ya habíamos vaciado las salas más peligrosas, decidí una noche quedarme sólo en ese museo y, de noche, cuando habíamos acabado, me paseé por las salas vacías, todas con las paredes desnudas, a la luz de una antorcha. Yo conocía aquella casa, palmo a palmo, de cuando era joven. Cuando llegué a Madrid me pasaba la vida en El Prado. Conocía todos los cuadros, había arena en el suelo, sacos terreros, el aspecto de las paredes era fantasmal. Todo resultaba extraordinario. Y así, mientras descolgaban los cuadros, los evacuaban y las salas quedaban solas, paseando, me venían a la memoria los cuadros que allí había. Tuve la idea de escribir una obra de teatro sobre aquellas presencias en las salas desiertas. Primero escribí un artículo muy largo sobre el museo solitario.

R.S. — **¿Empezaste a escribir algún borrador de la obra?**

R.A. — No, no. Empecé a hacerlo en Buenos Aires, en 1956. Era el veinte aniversario de la defensa de Madrid. Fue en aquella ocasión cuando tuve la idea de escribir una obra de teatro. Llevaba mucho tiempo, quizás veinte años madurando esta idea de la obra, pero no daba con la forma teatral. No había manera de dar con ella.

R.S. — **¿Y cómo encontraste el núcleo dramático?**

R.A. — Recordando a Goya. Recordé que todos los Goya que habíamos evacuado representaban gente del pueblo, del Madrid y de los milicianos de 1808. La toma de Madrid por los franceses dio pie a una grandiosa rebelión popular que fue la primera derrota de Napoleón. Se me ocurrió pensar que Madrid había sido tomada por las fuerzas extranjeras, tanto en 1808 como en 1936, porque Franco se apoyaba en las fuerzas, ayudas y soldados extranjeros. Mi obra es una barricada a favor de la libertad y contra Franco, que no era en ese momento una persona, sino que era el símbolo de la dictadura, de la guerra, del fratricidio, de la última crueldad contra nuestro pueblo.

R.S. — **¿Aparte de Goya, qué otras experiencias pictóricas utilizaste?**

R.A. — Como te decía, *Noche de guerra en el Museo del Prado* se desarrolla recuperando a todos los milicianos de Goya pero también salen, como contraste, otros personajes de otros cuadros del Museo, que se encuentran mezclados por aquel bombardeo y por aquella evacuación. Aparece la figura de Felipe IV, que me servía para hacer una sátira de la monarquía; luego, los ángeles que no saben qué está sucediendo; también aparece la fábula de Venus y Adonis. Me interesaba recordar que Adonis murió por culpa de Marte. Es una fábula contra la guerra. Salen muchos personajes. Sé que se ha montado en Japón —he recibido las fotografías—. La puesta en escena es muy cara. En Argentina no se pudo montar a causa de los regímenes militares. Había un golpe militar casi cada semana. Era impensable montar una obra así. Como sabes, nunca se pronuncia la palabra *Franco*. Pero Franco está presente. Cuando se pone en escena una barricada por la libertad no hay necesidad ninguna de mencionar a Franco.

R.S. — **¿Qué opinas del teatro español actual?**

R.A. — Que no lo he visto. Conozco alguna cosa de Buero Vallejo. Pero el teatro leído me aburre mucho. Por eso no quiero escribir teatro si no sé que se va a estrenar. Haría algo parecido a los «Poemas escénicos»: pienso en la línea esa, en una ampliación de *El espejo y el tirano*, que hizo Gassman en teatro. Y la poesía mía es muy directa por lo general. No hay que ser hermético. Lo que no puede ser es escribir un poema claro y luego oscurecerlo. Eso se había hecho mucho. Gassman también presentó *El matador*, en la RAI, *La condición*, *El mendigo*, lo dirigió su mujer en su casa. Él tenía un teatrillo en su casa. Lo hicieron unos jóvenes actores del Teatro Belli. También estrenó una cosa de Arrabal y, además, tres o cuatro poesías mías.

R.S. — **¿Qué piensas de Piccolo Teatro, de la descentralización teatral italiana?**

R.A. — Hay el de Strehler, el de Squarizima, el Teatro Stabile dell'Aquila. Pero tienen que venir a Roma. En Roma los grupos experimentales tienen un gran interés. El teatro en Italia, de siempre, no ha existido. El teatro italiano está en la calle, en las pequeñas cosas, en la máscara del Pantalone, en la de Arlequino. No es como en España. Aquí no hay algo parecido a la grandeza de nuestro teatro. Sí tienen unas obras, *La mandrágora*, *El candelabro*. Pero el teatro importante es el teatro de la calle. Los italianos son muy buenos en la calle. Goldoni es precioso. La verdad es que no hay

un teatro como nosotros. Luego, en teatro moderno está el gran Pirandello, y d'Annunzio tiene una obra y media, y con mucho interés Massimo Bontempelli, demasiado olvidado.

De la Europa última, sólo Beckett y Gênet. Anouilh no me gusta nada. Beckett es teatro especial, pero ha hecho cosas terribles. A *Noche de guerra en el Museo del Prado*, lo que le sobra es teatro.

Para mí ha sido una sorpresa el verlo. La tenía un poco olvidada. Estuvo aquí Pierre Debauche, con el que habíamos trabajado. Él montó *Noche de Guerra en el Museo del Prado* en París. Cuando vi el espectáculo con él, el otro día, me pareció muy novedoso. Están rotas las medidas clásicas, se cruzan los tiempos, existen tiempos cruzados. Hay saltos atrás. Creo que es de una gran modernidad, de un juego continuo.

En este momento prefiero esta obra a todas las otras. Más que *El adefesio*. Como creación de formas teatrales creo que ésta va más lejos. En *El adefesio*, a pesar de su extraña atmósfera, queda más dentro de las formas conocidas. En *Noche de guerra en el Museo del Prado* las escenas surgen imprevistamente, como por ensalmo. Me gustaría que se hubiera hecho *La lozana andaluza*. Tenía que hacerla Luca Ronconi.

R.S. — **¿Qué aportó vuestra generación, vuestro grupo del 27?**

R.A. — Nuestra generación era más que nada de poesía. El teatro, entre esos poetas, sólo nos interesó a Federico y a mí. Éramos un grupo muy libre, se coincidía en una serie de cosas. Casona iba por su lado. Yo creo que si se hubieran madurado la cosa y la gente, hubieran surgido cosas muy importantes en teatro. Max Aub ha hecho cosas muy interesantes. Yo estrené *El hombre deshabitado* y fue una verdadera bomba. Esa noche fue una bomba, se abucheo a Quintero, se insultó a Benavente.

En Machado, en su teatro, de pronto hay trazos buenos. Valle-Inclán es un anticipo de todos. Va más lejos que todos, incluso que Lorca. *Así que pasen cinco años* es una obra extraña. Yo hice el telón para esta obra, quiero decir, que lo pinté yo. A mí me interesó. El Federico de la gente es el Federico que coincide con el del *Romancero*. En cambio, *Así que pasen cinco años* está en una atmósfera diferente. Por cierto, María Teresa me ha contado que las hermanas han roto con Marcelle Auclair. *El público* también está en este sentido, me parece. Es otro mundo, otro clima, otra atmósfera.

Rivas Cherif creo que fue muy útil. La dirección escénica no existía en España. Sólo lo había hecho Martínez Sierra en el Teatro Eslava. A él le debe mucho la escena española. Él se rodeó de escenógrafos nuevos: Burman, Ontañón, Barradas, Ferrer. Gente nueva que estaba en contra de la escenografía de Fontanals. Cipriano Rivas Cherif tuvo un papel importante al lado de Margarita. Hicieron una dirección conjunta que a veces dio buen resultado. Visualmente, quedaba muy bien. *Divinas palabras* en aquel momento no quedó nada mal. Tengo un gran recuerdo de esa noche. *El gran teatro del mundo* fue un acontecimiento.

Margarita era lo más audaz de nuestro teatro. Ayudó mucho a la gente joven. *El adefesio* en Buenos Aires fue un acontecimiento. Años después de Madrid, en el exilio de Buenos Aires, de Uruguay, seguía siendo la misma.

De Sartre me gusta *Huis clos*. Tiene cierta coincidencia con *El hombre deshabitado*. Dullin quiso hacer este texto mío. Como Brecht, que estuvo a punto de montar *Noche de guerra*...

Debauche estrenó *El trébol florido*. Yo he estrenado poco y no he tenido demasiada suerte.

Hice dos versiones de *Numancia*, de Cervantes. La que hizo María Teresa es la que hizo en Madrid para la defensa de Madrid. Luego en Uruguay, como no tenía la edición de la guerra civil, la hice de nuevo. La recordaba de memoria, pero había cosas nuevas. La había perdido e hice lo que recordaba. Por tanto, hay dos ediciones. Manuel Bayo ha encontrado la primera. Pero cuenta tú, María Teresa, lo que pasó con *Numancia*.

R.S. — **Explica, por favor, María Teresa, tu trayectoria teatral.**

María Teresa León: — Primero dirigí teatro de arte y propaganda en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Pusimos en escena *Numancia*, de Cervantes (en la Zarzuela), *La tragedia optimista*, de Vsevolod Vichnievski. No sé si vino ya traducido el texto de la URSS. Ésta es la que quedó más bonita. Santiago Ontañón hizo los decorados. Cuando cayeron las bombas decidimos continuar con *La tragedia optimista*, y desapareció el telón. Estábamos en contacto constante con el público. Para nosotros *Numancia* era nuestro propio pueblo asediado. Los soldados romanos llevaban camisas negras. Todo era de una ternura tremenda hacia ese pueblo. Cuando cayeron, decidimos representarlo en pequeñas fracciones. Los franceses nos mandaron un camión (Aragón y Elsa Triolet nos lo trajeron). La Alianza de Intelectuales nos ayudaba en todo. Hicimos teatro en el frente, teatro de guerrilla.

Empezábamos con un baile y luego se hacían pequeños entremeses: Cervantes, cosas actuales que no me acuerdo quién las había escrito. Era la guerrilla del teatro. También montamos, para divertir un poco, *Chateau Margot*. Una apuesta para los milicianos. Los trajes de Heredia Espinola también los hicimos servir. El teatro estaba en la sede de la Alianza. Las cuadras las convertimos en un teatro precioso. En 1937 representamos *Amor de don Perimplín con Belisa en su jardín*. Hicimos un homenaje a Lorca. Fue nuestro sentido homenaje al amigo asesinado.

Nuestro grupo, con el camión, ha ido a muchos frentes en los pueblecitos que estaban sin hombres, sólo viejos y mujeres y unos lloraban de emoción al ver que nos acordábamos de ellos, en sus lejanos lugares.

Todos parecían mejor porque no comían. Una de las mujeres me dijo: «Si vas al frente de Guadarrama, dile que estamos bien. Se llama Pepe». Cuando íbamos a marchar, los soldados que iban al frente me dijeron, ya en el camión: «María Teresa, los que van a morir te saludan». Es una experiencia extraordinaria. Yo no la olvidaré nunca. Representamos *La libertad sobre el tejado*. Hicimos muchas cosas cortas, que andan por ahí olvidadas o escondidas.

## NOTA

1. ASTURIAS, Miguel Ángel. «Rafael Alberti, poeta y pintor mágico». A *La Vanguardia*, 16 de diciembre de 1973. P. 15.