

El exilio literario en las tablas (algunas consideraciones acerca de tres hitos en su puesta en escena contemporánea)¹

Simone TRECCA
Università di Roma Tre

Resumen

Se propone el análisis de tres puestas en escena de obras del exilio literario español, *San Juan*, de Max Aub, dirigida por Pérez de la Fuente en 1998; *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti, en la versión escénica dirigida en 2003 por Ricard Salvat; *El laberinto mágico*, de Max Aub, con dramaturgia de José Ramón Fernández y dirección de Ernesto Caballero, en 2016. El principal propósito del estudio es poner de relieve los rasgos que caracterizan dichos espectáculos como manifestaciones de un intento de recuperación desde el tablado de una palabra des-terrada, sea ella originalmente depositada en obras dramáticas como en otros géneros literarios.

Palabras clave: exilio literario, teatro, puesta en escena, Max Aub, Rafael Alberti.

Abstract

This study aims at analyzing three stagings of works from the Spanish literary exile: *San Juan*, by Max Aub, directed by Pérez de la Fuente in 1998; *Noche de Guerra en el Museo del Prado*, by Rafael Alberti, in the stage version directed in 2003 by Ricard Salvat; *El laberinto magico*, by Max Aub, with dramaturgy by José Ramón Fernández and directed by Ernesto Caballero, in 2016. The main purpose of the study is to highlight the features that characterize these shows as manifestations of an attempt to recover from the stage a word exiled, originally deposited in dramatic works or in other literary genres.

Keywords: literary exile, theatre, staging, Max Aub, Rafael Alberti.

PALABRAS PRELIMINARES

Es de muy reciente publicación un extenso y documentado artículo de Cristina Santolaria, en el que se da cuenta de la presencia (y ausencia) del teatro escrito por dramaturgas y dramaturgos del exilio republicano en la programación del Centro Dramático Nacional, desde sus comienzos hasta nuestros días. La estudiosa informa de que “no llegan a la treintena los títulos de los dramaturgos de las dos generaciones del

¹ Comentaré los espectáculos gracias a la posibilidad de visionar las grabaciones depositadas en el archivo digital del Centro de Documentación Teatral del INAEM (<http://teatroteca.teatro.es>).

exilio que se han exhibido —o leído— en las salas del Centro Dramático Nacional” y al final de su trabajo llega a la siguiente conclusión:

Como característica común a todo el periodo destacaríamos, con las previsibles excepciones que confirman la regla, una desconfianza acusada en la obra dramática de los autores exiliados: unas veces se han hecho versiones de su obra poética, novelística o ensayística. Otras veces, la ‘recuperación’ ha consistido en la lectura dramatizada, una sola función, de fragmentos de sus obras o de sus obras enteras; o en la exhibición de espectáculos de compañías invitadas durante muy breve tiempo. (Santolaria, 2019a)²

Por otro lado, hace ya más de dos décadas Manuel Aznar Soler señalaba que cuando una obra del teatro del exilio ha llegado a las tablas a partir de 1975, es decir, ha podido “superar el drama del lugar (reconquistar la tierra de los escenarios) y el drama del público (reconquistar a los espectadores de la sociedad española), se ha podido vivir con toda su crudeza el drama del tiempo, esto es, la experiencia del des-encuentro entre el teatro exiliado y el espectador español actual” (Aznar Soler, 1999: 14). Con contadas excepciones, este teatro parece entonces carecer de interés para el público de la España democrática, dando lugar a un indeseable desajuste entre el problemático pasado representado en y/o por esas piezas y un no menos problemático presente, muy a menudo incapaz de dialogar con sus propias lacras. Se trata, sin lugar a dudas, de un teatro desterrado, que muchas veces ya había padecido su “segundo exilio” en las Américas (Monleón, 1989), en fin, de una dramaturgia doblemente exiliada que a duras penas consigue conquistar los escenarios y los espectadores actuales.

Los espectáculos reseñados por Santolaria evidencian, “cuando los autores tratados cuentan con obra dramática entre sus creaciones, una desconfianza tal vez en la vigencia de su pensamiento, quizá en su capacidad de adaptación a los gustos y cánones actuales, en su tenue estructura dramática o en su lenguaje excesivamente literario, etc.” (Santolaria, 2019a). Sin que todo lo que acabamos de ver deje de ser más que cierto, creo sin embargo que lo que hay que plantearse, de entrada, es cómo estudiar la puesta en escena actual del teatro del exilio o, más bien, de la literatura del exilio; desde qué perspectiva es posible y aconsejable abordarla. Con su acostumbrada lucidez, al considerar la presencia de Rafael Alberti en las tablas, Jerónimo López Mozo (2004) afirma: “estaremos en el buen camino cuando logremos que cada estreno de una obra de Alberti no sea un examen en el que se juega su condición de dramaturgo, cuando sus poemarios dejen de ser el soporte de espectáculos a mitad de camino entre el recital poético y la representación teatral”. Y en efecto, la primera pregunta que me hice a la hora de disponerme a escribir esta contribución fue: ¿tenemos que justificar la dignidad teatral de los autores del exilio a cada montaje? ¿Tenemos que justificar su presencia en los escenarios, más allá de la voluntad de rescatar su nombre y su obra como exiliados? Creo que, dentro de las posibles formas de aproximarse a la interpretación y al análisis del fenómeno de la puesta en escena de esta literatura (teatral o teatralizada), lo primero

² En el número 9 de la revista *Don Galán* aparece otro artículo de la misma estudiosa consagrado a la puesta en escena por iniciativa pública durante la democracia, pero limitado a la producción dramática del exilio (Santolaria, 2019b).

y más conveniente sería optar por una de entre dos perspectivas generales opuestas, a saber³:

- a. Limitarse a estudiar los montajes que surgen de la literatura dramática del exilio, según los criterios propios del teatro, y dejando de lado, en la medida de lo posible, la condición exiliada de la misma (a no ser que el exilio esté tematizado en la obra o en cierto modo la vertebre);
- b. Estudiar todas las puestas en escena que puedan considerarse como manifestaciones de un intento de recuperación de una palabra exiliada, sea ella originalmente depositada en obras dramáticas como en otros géneros literarios.

Ninguna de las dos opciones, a mi modo de ver, está exenta de inconvenientes, siendo común a ambas el hecho de que la lectura que de ellas resulte pueda ser parcial e incompleta, al no considerar en detalle todos los aspectos implicados. Así y todo, entiendo que adoptar un enfoque híbrido entre las dos no sería provechoso por varias razones, entre otras por el hecho de que, por un lado, reduciría aún más el corpus de obras montadas, por otro coartaría la capacidad que tiene el teatro, como medio y no como género, para resignificar escénicamente la palabra.

Para los fines del presente trabajo, me he decantado por la segunda alternativa y, en efecto, abordaré tres espectáculos, pero solamente dos de ellos tienen su origen en un texto dramático, mientras que el tercero surge de la adaptación teatral de una serie de novelas: me refiero a *San Juan*, de Max Aub, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti, y *El laberinto mágico*, también de Aub, en la versión de José Ramón Fernández. Las páginas que siguen no van a ser análisis exhaustivos de cada uno de los montajes, por motivos de espacio y por razones inherentes a la perspectiva que aquí quiero proponer, que no excluye, ni mucho menos, un enfoque comparativo del que daré cuenta en las conclusiones.

SAN JUAN, 1998

El estreno de *San Juan* de Max Aub tuvo lugar en febrero de 1998 en el Teatro Principal de Valencia, bajo la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente, a la sazón responsable del Centro Dramático Nacional, que co-produjo el espectáculo junto con Teatres de la Generalitat Valenciana. El montaje acabó siendo todo un hito en la historia de la puesta en escena del teatro del exilio, por ser el primero en España de una obra de Max Aub en un teatro público, por la trascendencia política que, en época de gobiernos

³ Dichas opciones no se aplicarían a los estudios, tan imprescindibles, cuya finalidad primaria es la de documentar la existencia y pervivencia del teatro del exilio en los escenarios de la España democrática, o su recepción en otros países y culturas.

del PP, adquirió el evento⁴, pero también porque representó, como deja muy claro Aznar Soler (en Aub, 2006: 268-271), un extraordinario éxito de crítica y público⁵.

El montaje de Pérez de la Fuente, en todo caso, importa en esta sede por varias razones que atañen al espectáculo en sí como estrategia de puesta en escena de un texto tan necesario y al mismo tiempo tan difícil del teatro del exilio. Lo que me interesa destacar aquí, en primer lugar, es el extraordinario (y logrado) esfuerzo por transmitir a través del lenguaje escénico adoptado la complejidad de la obra: me refiero especialmente tanto a aspectos estructurales (como la presencia de una multitud de personajes o la exigencia de construir una escenografía adecuada) como a elementos más dramáticos, que con los estructurales tienen en el texto estrecha vinculación, como el protagonismo colectivo y, al mismo tiempo, la necesidad de articular el conflicto dialéctico propio de la tragedia aubiana, o la caracterización de los movimientos, el gesto y cada una de las intervenciones de los personajes, por pequeña que sea, de cara a la creación de una función orgánica.

Creo que uno de los retos que acarrea la puesta en escena de *San Juan* es precisamente el de componer el inmenso material dramático dentro de una organización escénica creíble, incluso diría sostenible a nivel espectacular, pero al mismo tiempo capaz de transmitir la complejidad trágica que caracteriza la pieza. Desde luego la co-producción de dos teatros públicos representa una ventaja material con respecto a los problemas estructurales arriba indicados, y sin embargo ello no anula, ni mucho menos, el riesgo de desaprovechar tales ventajas. En una época (me refiero a la nuestra actual) en que los espectadores (excluyendo los aficionados a los musicales) nos hemos acostumbrado a ver dramas con pocos personajes que se mueven, bastante a menudo, en espacios más bien íntimos, cuando no estilizados o desdibujados, el riesgo de que un montaje 'fiel' de *San Juan* resulte (si no en las intenciones de sus realizadores, al menos en los resultados) poco más que un desfile de caracteres hablando y moviéndose por un escenario mastodóntico es bastante elevado.

Mi impresión es que, en cambio, la propuesta de Pérez de la Fuente consigue aglutinar y dinamizar todos estos elementos, no solamente gracias a una atenta y acertada dirección de escena, sino también apoyándose en la labor de un extraordinario equipo, entre todos escenógrafo y diseñador de iluminación. Ello permite una organización del espacio conforme con las indicaciones dadas por las acotaciones del dramaturgo (en las que se distingue claramente en qué porción del mismo actúan los

⁴ "La asistencia al estreno del secretario de Estado para Cultura, Miguel Ángel Cortés; del presidente de la Generalitat Valenciana, Eduardo Zaplana; del presidente de la Diputación de Valencia, Manuel Tarancón, así como la del propio presidente del gobierno español, José María Aznar, en su estreno madrileño el 17 de abril, confirman este carácter de acontecimiento político-teatral. El círculo de contradicciones que constituyen el contexto de este estreno político-teatral se completa así, porque tras catorce años de gobierno del PSOE en que el militante socialista Max Aub Mohrenwitz no fue estrenado en ningún teatro público, el estreno de *San Juan* era utilizado por el Partido Popular como prueba de una política cultural tolerante y democráticamente abierta a la recuperación del exilio republicano de 1939" (Aznar Soler en Aub, 2006: 257). Véase, al respecto, también el artículo de Vilches de Frutos (1999).

⁵ Al mismo trabajo de Aznar remito para quienes quieran conocer en detalle los datos del espectáculo, un exhaustivo análisis de las críticas y una valoración global y muy atinada de la puesta en escena.

personajes) y a la vez potenciada por la eficacia del tratamiento dramático de la luz. Este consiente, además, subrayar las contradicciones y los conflictos individuales y colectivos que vertebran la obra, marcar los cambios de tono, incluyendo el humorístico o los paisajes más íntimos de la esperanza y la ensoñación, en fin, conformar un espacio dinámico en el cual se puedan efectivamente desarrollar las fuerzas que mueven el drama. Así, la presencia masiva de actores es funcional a mantener el protagonismo colectivo pero también se articula de manera que resulte clara la dialéctica entre una posición coral pasiva y de resignación y otra más activa, aspecto, este, fundamental de cara a la interpretación del drama como tragedia abierta (Aznar Soler en Aub, 2006: 56-60). Del mismo modo, los cortes de luz y los desplazamientos por el imponente espacio escénico otorgan un adecuado peso a cada una de las voces o a cada uno de los grupos que componen el extenso reparto, calibrando correctamente las alternancias entre los conflictos más individuales o familiares o de colectivos específicos frente al que acomuna a todos los personajes.

Estas consideraciones me llevan a comentar el aspecto quizá más polémico de la recepción de este montaje, su monumental escenografía, desde la perspectiva que me he propuesto adoptar en esta ocasión. La valoración de la estructura escénica en las críticas ha sido reseñada y oportunamente glosada por Aznar (en Aub, 2006: 264-268), quien pone de relieve el hecho de que, ante juicios demasiado negativos hubo también posiciones más equilibradas, como la de Nel Diago, que expresó su parecer con palabras muy acertadas:

Posiblemente lo que más llame la atención en este *San Juan* sea su escenografía gigantesca, apabullante; innecesaria, tal vez, pero, en cualquier caso, impresionante y bien utilizada: el sentimiento de claustrofobia en un espacio tan grande se consigue gracias a las continuas subidas y bajadas de los actores por las estructuras metálicas, cual si de animales enjaulados se tratara. Y es que de eso va la obra: de seres humanos tratados como bestias. (en Aub, 2006: 265)

El mismo Aznar (en Aub, 2006: 265) sostiene finalmente que “en esta ocasión la escenografía de Castanheira estaba [...] plenamente justificada desde la lectura escénica del director Pérez de la Fuente”: no solo comparto las opiniones que acabo de mencionar, sino que creo que la escenografía del *San Juan* de Pérez de la Fuente puede estudiarse como factor de resignificación escénica de la obra de Max Aub, sobre todo en la medida en que nos está invitando a una imperceptible oscilación, que se hace cada vez más pujante a medida que avanza la acción, entre un modo de representación realista y otro más alusivo, también a través de una estética visual de raigambre expresionista, que tiene el efecto de vehicular el sentido existencial (que no existencialista) de la tragedia aubiana. El mismo escenógrafo, el portugués José Manuel Castanheira, afirmó su intención de que la representación del barco se configurase como “una prisión”, “un laberinto”, un “campo de concentración. Todos en el vientre de un animal pavoroso. Un barco ballena. Ratonera. Lugar cerrado para siempre”, un “mundo en miniatura. Un mapa hecho de restos de otros barcos desaparecidos. Un mundo para la fantasía, para la esperanza, a pesar de todo” (Castanheira, 1998: 20-21). Y es que la trascendencia

trágica de *San Juan* pasa, en este montaje, también y en gran medida por la funcionalidad de este escenario.

El público pudo experimentar lo que el escenógrafo se proponía precisamente por la dialéctica que se crea entre el espacio y las dinámicas dramáticas, una dialéctica que, a mi modo de ver, queda muy clara en la escena final del hundimiento. Para intentar dar cuenta de ello, reproduzco a continuación, si bien omitiendo los versos bíblicos (*Job* IX, 2-12) pronunciados por el Rabino, el último fragmento de la pieza:

(La luz se apaga. En el fondo de la bodega, el Rabino enciende una vela. El buque, por el balanceo de la gente, parece moverse de derecha a izquierda y viceversa.)

[...]

(Se apaga la vela. Suben los ruidos y al momento cesan. Oscuridad, silencio.)

VOZ DEL RABINO. (*Salmo LXXVIII, 39.*) –Y acordóse que eran carne; sopló que va y no vuelve.

(Silencio absoluto. A los diez segundos, cae el TELÓN.) (Aub, 2006: 180-181)

Tres elementos pueden destacarse en la puesta en escena de este epílogo. En primer lugar, el balanceo: la escenografía de Castanheira consentía tal efecto mediante el uso de unas plataformas hidráulicas que hacían posible representar el movimiento incluso cuando los personajes se quedaban inmóviles, de pie o sentados. En segundo lugar, la relación entre iluminación y espacio sonoro: en su montaje, Pérez de la Fuente opta por modificar la articulación de los silencios y los ruidos con los efectos de luz y los versos de la *Biblia*. Cuando se apaga la vela después de que el Rabino recita el fragmento del libro de *Job*, empieza en efecto a subir el ruido, pero con un acompañamiento musical que se interrumpe mientras una voz en *off* enuncia el verso del Salmo; a este no sigue el “silencio absoluto” indicado por la acotación de Aub, sino el ruido ensordecedor e inquietante del buque hundiéndose que sigue aumentando, hasta llegar idealmente a tragar al público junto con los personajes en las profundidades. Solo en ese momento culminante, cesa todo súbitamente. Y llegamos así al tercer aspecto que me interesa recalcar: la interrupción repentina del ruido no se da en la total oscuridad, sino que está marcada visualmente por un brevísimo pero potente fogonazo asociado a un estallido igual de fugaz. Gracias a este efecto, podemos ver por última vez a los protagonistas de la tragedia, dispuestos en varios puntos de la bodega, todos sentados en sus maletas, como esperando o como capturados en la espera por el flash de una fotografía. A la par que en el Salmo y en los versículos de *Job*, se trata de pequeños seres, a los que vislumbramos por última vez enmarcados en su gigantesca prisión de metal, enjaulados para siempre en ese barco que es también metáfora de un mundo hostil. Sin embargo, gracias al expediente que acabo de describir, queda abierta la opción del recuerdo de esos hombres y mujeres, niños y niñas, a través de la evocación de la fotografía, que es al mismo tiempo testimonio y petición de memoria.

La imagen final, capturada por medio de una eficaz organización de los elementos dramáticos y escénicos, le quita algo a la sensación de inexorabilidad del desenlace trágico de la obra, ya de por sí abierto si consideramos, como justamente afirma Aznar

Soler, que no conocemos el destino de Levi y sus compañeros, que consiguieron escaparse del barco. La instantánea con la que se cierra efectivamente la función nos restituye un retrato tan familiar como miles de fotos que hemos visto inmortalizando a grupos de exiliados, refugiados, migrantes de todos los tiempos, jugando con nuestro imaginario para que, al reconocer la imagen, nos impliquemos en una dialéctica espacio-temporal y, en definitiva, respondamos a la llamada a la memoria que, a mi manera de ver, representa el epílogo del montaje.

NOCHE DE GUERRA EN EL MUSEO DEL PRADO, (1973-1978) 2003

El estreno de *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti, el 28 de noviembre de 2003 en el Teatro de Madrid, representa otro hito en la puesta en escena contemporánea de la literatura del exilio, a pesar de que, como es sabido, el montaje de Ricard Salvat tiene una historia bastante larga y complicada que se remonta a los años setenta del pasado siglo y se mueve entre Italia, precisamente el Teatro Belli de Roma en 1973, y España, en el María Guerrero de 1978⁶. Uno de los aspectos que llaman la atención es el hecho de que a cada montaje el texto de la pieza sufrió un proceso de modificación y adaptación a las circunstancias de su realización escénica, “como si el libreto tuviera alguna carencia o se buscara resolver posibles dificultades para transformarle en materia dramática pura” (López Mozo, 2004). De hecho, la redacción de la obra supuso para Alberti un proceso de revisión desde el comienzo: se sabe, gracias a las afirmaciones del propio autor, que a una primerísima versión de 1955 se le añadió, a instancias de Bertolt Brecht, que tenía la intención de incluir *Noche de guerra* en la programación del Berliner Ensemble, un prólogo que introdujera a un público no español al Museo del Prado y a su importancia para la conservación del patrimonio artístico. La puesta en escena italiana implicó una nueva labor de dramaturgia y en la de 1978 en Madrid se incorporó, por decisión de Alberti y Adolfo Marsillach, otro prólogo explicativo de carácter histórico⁷, que desaparece nuevamente en la versión más reciente de 2003, la que nos ocupa en el presente trabajo.

En esta se incluyen nuevas secuencias en las que aparecen personajes como María Teresa León, García Lorca, Salvador Dalí y Maruja Mallo, algunas de las cuales comentaré a continuación, no sin antes recordar, aunque sea superfluo, que a un plano más o menos realista se superpone en la pieza el nivel imaginativo, grotesco, surreal representado por los personajes que surgen directamente de los cuadros de Goya y, en sendas escenas icónicas, de Ticiano, Fra Angélico, Velázquez, dando lugar a una estética escénica acusadamente antirrealista que consiente una continua y eficaz mezcla de tiempos y espacios (Monti, 2001: 174). Durante todo el prólogo, como indican las acotaciones, se proyectan algunos cuadros en una escenografía que reproduce la gran sala central del museo, y sin embargo hay diferencias notables en la articulación

⁶ Reconstruye de manera exhaustiva dicha historia Jerónimo López Mozo (2004), reseñando también su recepción crítica. Al mismo artículo remitiré de vez en cuando para sugerir alguna útil profundización.

⁷ Que se encomendó a Álvaro del Amo y Miguel Bilbatúa, a espaldas de Ricard Salvat (López Mozo, 2004).

dramatúrgica y la organización escénica de las primeras secuencias de la representación. En primer lugar, podemos afirmar que el prólogo está precedido por una especie de introducción coral a cargo de todos los actores, quienes acceden al tablado desde la sala, bajando por las gradas del teatro y recitando versos de Alberti sacados de “Paraíso perdido” (*Sobre los ángeles*) y “Mil novecientos diecisiete” (*A la pintura*). En segundo lugar, el personaje del Autor que, recordémoslo, tiene entre sus funciones la de poner en perspectiva los hechos representados, se encuentra en el montaje con su propio yo de juventud, a cuyo lado enuncia el prólogo, compartiendo con él a dos voces partes tan esenciales como los versos:

Yo no sabía entonces que la vida tuviera
Tintoretto –verano–, Veronés –primavera–,
ni que las rubias Gracias de pecho enamorado
corriesen por las salas del Museo del Prado. (Alberti, 2006: 56)

Esto evidentemente refuerza ese efecto de proyección temporal y lo hace más concreto, al mismo tiempo que contribuye a uno de los aspectos fundamentales del prólogo, ya oportunamente señalado por Silvia Monti, el proceso de resignificación que “passa attraverso la scrittura poetica, nella quale il segno pittorico viene codificato in segno verbale per divenire successivamente segno teatrale” (Monti, 2001: 176). Dicho proceso de aglutinación teatral de varios lenguajes artísticos se completa, en el segmento de apertura de la función, con la aparición de María Teresa León al lado de Alberti: le toca a ella, nada más explotar la primera bomba, explicar el programa de defensa de las obras del Prado, con palabras sacadas de su libro *La historia tiene la palabra. Noticia sobre el salvamiento del tesoro artístico de España*. Con frases como “la huella de miles de cuadros manchaba de recuerdos las paredes”, su parlamento se convierte desde el principio en un poético discurso sobre el éxodo, siendo el de los cuadros una clara anticipación del que van a sufrir dentro de poco los exiliados republicanos. La inclusión de la figura de María Teresa León es todo un homenaje a la escritora en el año del centenario de su nacimiento, pero su presencia se resignifica de manera muy eficaz dentro de la dramaturgia a la que fue sometido el texto para este montaje, y contribuye a desarrollar las funciones del prólogo ya reseñadas.

El acto único que conforma el resto de la representación alterna escenas protagonizadas por los personajes intrahistóricos y las caricaturizaciones de los históricos (como Godoy y la reina María Luisa), basadas en una estética grotesca de matriz goyesca, con secuencias-cuadros inspiradas en Velázquez, en la *Anunciación* de Fra Angélico o en el *Venus y Adonis* de Ticiano. En este los amantes, cuyas actitudes y palabras están remitiendo a nivel intertextual a la *Égloga III* de Garcilaso, se ven perseguidos por el dios Marte, que significativamente mata al joven y simbólicamente representa, como exclama la diosa, la muerte de “la juventud del mundo” (Alberti, 2006: 69). El cuadro de los arcángeles también insiste, en cierta medida, en la imposibilidad del amor, ya que Gabriel llega a escena herido y con un ala rota, desfavorido y desorientado, en busca de María, a quien tiene que transmitir un mensaje que ni se acuerda. Al final se dejará guiar por Miguel. En la versión de 1978 los dos ángeles

aparecían bajo el aspecto de Lorca y Dalí, respectivamente, mientras que en esta ocasión Salvat alarga la secuencia para incluir a los dos. Estos, nada más despojarse del angélico atuendo, se juntan con Buñuel y Maruja Mallo, con quienes dialogan y actúan, remitiendo evidentemente a la actividad teatral que los cuatro compartían en la Residencia de Estudiantes. No es nada gratuito, sin embargo, el hecho de que la escena se cierre con una descarga de fusiles que idealmente mata al poeta granadino: el mensaje de vida y amor, representado por el arcángel Gabriel, no tiene lugar en el mundo de la guerra fratricida; solo queda la opción de entregarse a Miguel, el de la espada y la armadura⁸.

Lo último en que me quiero detener es en la tónica general del montaje que, acorde con el texto de la pieza, no dudaría en definir esperpentizada, por influjo directo de Goya pero quizá también del Valle-Inclán de *Luces de Bohemia*. Se trata de un expresionismo cargado de historia y de intrahistoria, sin dejar de ser antirrealista, donde la violencia y la muerte están omnipresentes pero acompañadas de una risa grotesca que, posiblemente, represente la única vía de salvación para estos últimos de la tierra. Me parecen muy llamativas, al respecto, las siguientes palabras del Manco: “En esta barricada se ríe todo el mundo. Que se vaya el que lllore. [...] ¡Somos los mismos del 2 de mayo! ¡Los acuchillados y pateados de la Puerta del Sol! ¡Los resucitados de la Casa de Campo y las orillas del Manzanares! ¡Más vais a llorar luego que nosotros reírnos ahora!” (Alberti, 2006: 78). Tiene toda la razón Magda Ruggeri Marchetti al afirmar que Alberti, como lo hizo Goya, “retrata a un pueblo que se ríe del poder y que termina por triunfar, militar o moralmente, porque al final dos muñecos con los rasgos de Godoy y de la reina María Luisa son ahorcados y la obra de Alberti termina con el Decapitado que recita los versos de Antonio Machado” (Ruggeri Marchetti, 2004: 217). Lo que sí matizaría es su interpretación optimista tanto de la obra como de la puesta en escena, no obstante el epílogo aludido: es verdad que los versos de Machado cierran la función, pero son versos del poeta que emblematiza el exilio, un exilio tan cercano a España como lo fue, en otra época de guerra y de terror, el de Goya, un exilio tan cercano a la muerte, un exilio de fantasmas cuya palabra tiene que resonar, eso sí, a lo largo del tiempo:

¡Madrid! ¡Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena!
 Rompeolas de todas las Españas.
 La tierra se estremece, el cielo atruena.
 Tú sonríes con plomo en las entrañas. (Alberti, 2006: 97)

En su última propuesta escénica, Ricard Salvat quiso que dichos versos se reiterasen tres veces: la primera, como en el texto, por boca del Descabezado, la segunda y la tercera a cargo de todos los personajes, en un final coral que sugiere cierta circularidad con el comienzo. Tras cada una de las primeras dos, una descarga de metrallera tumba primero al Descabezado, luego a los demás; pero todos vuelven a levantarse y, avanzando hacia

⁸ Para un examen más exhaustivo de todas las secuencias de la pieza, remito a Torres Nebrera (1991) y Monti (2001).

el espacio del espectador, repiten por última vez las palabras poéticas antes de que se haga el oscuro final.

Elementos corales, perspectivismo cronológico, aglutinación escénica de diferentes lenguajes y formas expresivas, ruptura de las coordenadas naturalistas de la representación, son los rasgos que caracterizan el montaje de *Noche de guerra en el Museo del Prado* en su versión de 2003. Más que de carga optimista, creo que puede hablarse aquí de una llamada al compromiso y a la memoria, para que los muertos no lo sean para siempre, no se conviertan en fantasmas erráticos sino en presencias vivas para las generaciones del presente y del futuro.

EL LABERINTO MÁGICO, (2015) 2016

El montaje más reciente que quiero comentar es el fruto de la labor de dramaturgia llevada a cabo por José Ramón Fernández a partir del ingente material del ciclo de novelas *El laberinto mágico*. Volvemos, pues, a Max Aub, pero no a su obra dramática pura, sino a la que palpita por debajo de su escritura narrativa, en la cual, según afirma Ernesto Caballero (2016: 28), que fue quien impulsó el proyecto y dirigió el espectáculo en el Centro Dramático Nacional, está “encriptado” mucho teatro. Pero el proceso de creación no se debe solamente a Fernández, ya que, como este afirma en varias ocasiones⁹, es el resultado de una sinergia extraordinaria surgida en las diferentes fases del mismo, a partir del primer momento en que el dramaturgo fue adaptando a la forma teatral las novelas hasta llegar al formato último del espectáculo que se montó en 2016.

El laberinto mágico nació la temporada pasada como un trabajo de experimentación dramática del Laboratorio Rivas Cherif. Eso supuso un proceso de trabajo distinto al habitual y el texto se fue elaborando con los ensayos. El material que yo tenía para empezar a trabajar era una adaptación al teatro de unas 10 horas, con una gran cantidad de escenas. Dentro de eso le propuse a Ernesto una determinada selección y sobre ella, él hizo una nueva criba.

He tratado de adaptar todo lo que he podido de narrativa a teatro y una vez adaptado decidir si jugaba o no. Si Ernesto necesitaba una escena en particular, echábamos mano de la “mochila” de escenas y la encontrábamos. Ha sido un trabajo enorme, muchísimas horas durante muchísimos días. Creo que he estado un año y medio prácticamente sólo con esto.

[...]

Hay que añadir que después de la puesta en escena de la temporada pasada y de las sugerencias de los espectadores hemos introducido cambios. Podemos decir que la representación ha terminado de escribirla el público. (Fernández, 2016: 16, 18)

El estreno, tras el éxito del experimento llevado a cabo en el marco del Laboratorio Rivas Cherif, tuvo lugar en el Teatro Valle-Inclán el 7 de junio de 2016 y fue acogido con entusiasmo y favor por parte de público y crítica, además de valerle a José Ramón Fernández el premio Max a la Mejor adaptación o versión de obra teatral y a Ernesto Caballero el Valle-Inclán por su dirección. Por estas razones, pero sobre todo

⁹ Pueden leerse, entre otras, la entrevista con Manuel Aznar Soler (2016) o la que se reproduce en los *Cuadernos Pedagógicos* del CDN (Fernández, 2016).

por la incuestionable calidad y potencia del espectáculo, existen ya comentarios y análisis del mismo a los que puede acudir quien quiera conocer en detalle sus circunstancias o profundizar en aspectos que aquí no trataremos sino sucintamente: entre ellos, remito al de Esther Lázaro (2018), que acompaña la grabación completa publicada en el número 8 de la revista *Don Galán*, cuya visión desde luego recomiendo.

Lo que me interesa destacar de este montaje, en esta sede, tiene que ver con el espacio de la representación y con la dinamización en él de los aspectos dramáticos de la magnífica versión de José Ramón Fernández, desde dos puntos de vista distintos pero complementarios: el espacio escénico y el espacio teatral. La acción se desarrolla enteramente en la explanada del patio de butacas del teatro Valle-Inclán, que conforma así una zona en cierta medida híbrida y versátil, no solamente porque los cambios de ambientación tienen lugar a la vista del público, sino también porque los actores entran y salen por las mismas puertas de la sala por donde pasan los espectadores. No quiero decir en absoluto que la puesta en escena cuente con estrategias de ruptura de la cuarta pared de tipo metateatral o metadramático, sino únicamente poner de relieve que dicha conformación escenográfica implica que el espacio dramático no resulte del todo realista. Los espacios se van haciendo y deshaciendo gracias a unos cuantos elementos de decorado oportunamente movidos por los actores, los cuales, además, contribuyen a esa continua resignificación también, como no deja de notar Lázaro (2018), “con sus propios cuerpos e interpretaciones”.

La configuración de esta zona de acción no acotada se enlaza perfectamente con la sala teatral del Valle-Inclán, sobre todo con el aforo reducido que resulta de dicha opción escenográfica. Se crea, de hecho, un muy eficaz efecto de implicación de los espectadores, una proximidad que consiente percibir intimidad y participación a pesar del carácter coral y aparentemente episódico de la función¹⁰. Así, incluso un elemento de raigambre tan brechtiano como la autopresentación de los personajes, que “no solo dicen quienes son, sino que anuncian cuándo van a morir” (Fernández, 2016: 17), cede algo de su función didascálica en favor de un más acentuado contacto personal con el público.

Las características escénicas referidas, además, posibilitan y hasta diría que potencian aspectos tan trascendentes de la dramaturgia de Fernández y, en definitiva, de la escritura de Aub, como las animalizaciones y la inclusión de secuencias humorísticas. Que la función, por ejemplo, empiece con una escena taurina y que el actor que hace de toro de repente se convierta en un miliciano herido de muerte en Madrid y luego se levante para ser otro personaje más que, con función de acotador, nos indica que nos hemos trasladado a Valencia, en el verano de 1936. O que en un momento dado se inserte una entera secuencia sacada del *Manuscrito cuervo*, una asamblea de cuervos en la cual el conferenciante diserta irónicamente sobre la condición humana.

¹⁰ “En mi trabajo como director de escena, cada vez dialogo más con la arquitectura. Es un aspecto determinante para que un espectáculo funcione: la disposición de los cuerpos en el espacio, la de los actores y los espectadores. [...] cada vez el público demanda más esa cercanía. Los auditorios enormes quedan prácticamente ya para grandes eventos, conciertos y musicales. El público quiere proximidad con el actor o la actriz” (Caballero, 2016: 27).

Todo resulta perfectamente equilibrado y coherente gracias a la conformación de los espacios y a los movimientos y actuaciones de los actores dentro del mismo, así como mediante un uso muy consecuente del espacio sonoro y del diseño de iluminación.

Y es también a estos últimos aspectos que se debe a mi manera de ver la extraordinaria eficacia escénica del final de la representación, que está ambientado en el puerto de Alicante, donde los vencidos esperan, en vano, los barcos que los saquen de España. Mientras que el escenario se oscurece, el fondo se tiñe de azul y todos los personajes, volviendo la espalda al público miran hacia el Mediterráneo: solo en este momento un panel se levanta y deja ver, inmerso en el color del mar, el resto del espacio teatral, ampliando así la perspectiva en profundidad y transmitiendo una débil sensación de esperanza, frustrada en seguida por la constatación de que los barcos han izado la bandera de Burgos, esto es, no representan ninguna vía de fuga, como subrayan tanto el acompañamiento sonoro como la iluminación que vira hacia el morado. Antes de ser acibillados, todos se dan la vuelta hacia el espectador, con un cambio de luz en los tonos del amarillo y un corte lateral que confiere dramatismo, y van desplomándose uno a uno al ritmo de un tambor que reemplaza acústicamente los golpes.

La apertura del escenario, remachada por el tratamiento dramático de luz y sonido, tiene entonces la función de marcar el epílogo de la obra, un final trágico, sin lugar a dudas, porque la Historia que palpita por debajo de las páginas del *Laberinto mágico* lo es. Así y todo, la inexorabilidad se matiza gracias a la forma de escenificar los últimos momentos del espectáculo, que tiene aparentemente un tono narrativo, pero, bien mirado, desata una potencia dramática y escénica notables. En el escenario, ocupado enteramente por los cuerpos exánimes de los personajes, se yergue la figura del médico, que enuncia las siguientes palabras del autor/narrador de *Campo de los almendros*, con en la mano una copia del libro:

Toda vida, toda novela, debiera acabar en medio de una frase –porque sí– aunque todos los personajes hubieran otorgado testamento. [...] la guerra, ya lo dijo Francisco Franco: “Ha terminado”. Los barcos no llegaron. Ahora, es otra cosa. Los vencidos ya no son enemigos sino prisioneros. También el autor se siente prisionero de sus historias, no sabe cómo salir del laberinto.

Es una invitación a poner en perspectiva los hechos, a enfocar lo factual a través del prisma de la literatura, de la palabra poética, al mismo tiempo que una reflexión sobre la escritura frente a la vida, si es que de tal binomio pueden aislarse los elementos. Y por ello, tampoco es esta la última palabra, sino la de otro personaje recurrente, Asunción, la actriz de la compañía valenciana. Es ella quien se encarga de dar cuerpo y voz a esa escritura, de encarnar la poesía que cuenta la tragedia de la Historia:

Este es el lugar de la tragedia: frente al mar, bajo el cielo, en la tierra. Este es el puerto de Alicante, el treinta de marzo de 1939. Las tragedias siempre suceden en un lugar determinado, en una fecha precisa, a una hora que no admite retraso. El cielo está cubierto porque tiene vergüenza de lo que [ha sucedido] [...] Lo mismo da, para el hombre, que Dios exista o no: la pena es idéntica. ¿Qué mal le ha hecho al cielo haciéndose? ¿Por qué las tristezas son aquí más punzantes? ¿Por qué las

tierras más secas o más fértiles que en otros lugares? No es cierto. Pero es una tragedia, y viviré para escribirla. Este es el lugar de la tragedia: frente al mar, del que lo esperamos todo¹¹.

Y lo hace, también con el libro en la mano, pero sobre todo con una sonrisa serena que es la de un muerto, de un fantasma y, a la vez, la de quien se acaba de enterar de que, quizá, la literatura pueda hacer justicia, hacer memoria, soslayar el riesgo de la segunda y definitiva muerte de las víctimas, de su olvido eterno. Mientras, por fin, se escucha el mar, y se va haciendo el oscuro.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En atención al somero análisis que de cada espectáculo acabo de proponer en las páginas que anteceden, creo que es posible sacar algunas conclusiones, aunque sean parciales o provisionales, así como una consideración final sobre la utilidad o no de este método de aproximación al teatro del exilio. Tengo, ante todo, la impresión de que, a pesar de las diferencias evidentes e incuestionables que existen entre los tres montajes reseñados, también pueden recalcar algunos rasgos comunes. El primero: el protagonismo colectivo y las dinámicas corales. Como hemos visto, ello no es óbice para que surjan y sean reconocibles las voces individuales o, en su caso, los conflictos más íntimos. Sobre todo, el elemento coral parece estar vinculado cada vez más a una búsqueda de la implicación directa del espectador, como creo haber puesto de relieve al comentar la escenificación de los tres epílogos, por ejemplo.

Este aspecto se conecta con otro, que tiene que ver con las estrategias de hibridación del realismo de fondo que vertebraría, en principio, una escritura de argumento histórico-factual. Si en lo que atañe a *Noche de guerra* ello está evidentemente presente ya en la opción expresionista de Alberti, menos obvio hubiera sido con respecto a los dos montajes aubianos. Aún así, si bien a través de recursos diferenciados, los tres espectáculos consiguen matizar el realismo en pro de una proyección más universal del relato escénico que favorece el efecto de implicación que acabo de mencionar y, en definitiva, la construcción de lo trágico. Y justamente hablando de tragedia, opino que en todos los montajes se logra dejar abierta la puerta a la esperanza, potenciando el texto gracias a efectos de perspectivización dados por la arquitectura dramaturgica y/o escénica. En *San Juan*, que ya de por sí es tragedia abierta, el epílogo propuesto por Pérez de la Fuente rompe el velo del tiempo mediante una fulminante aparición fotográfica, que ofrece una perspectiva sobre el pasado y una presentificación del mismo. De manera cada vez más marcada, en *Noche de guerra* y *El laberinto mágico* las voces que desempeñan dicha función se multiplican, así como los mecanismos de la puesta en escena que a tal efecto contribuyen de manera significativa.

Todo ello está respaldado por una general atención al potencial de resignificación escénica de cualquier elemento textual que pueda explotarse con tales fines, incluyendo la teatralización de otros lenguajes, como el poético y pictórico, o el narrativo. En

¹¹ Esta y la cita anterior se sacan directamente del espectáculo. Los corchetes indican las modificaciones o supresiones con respecto al texto de la novela.

medida progresiva, dicho potencial se ha venido aprovechando, máxime si consideramos el proporcional aumento del nivel de autorreflexividad de la representación, muy acorde con las poéticas que caracterizan el teatro de la memoria de las últimas décadas en España. Es esta última consideración que me induce a afirmar que puede haber cierta utilidad en optar por considerar teatro del exilio todo espectáculo que intente exhumar la palabra exiliada y, especialmente, evocar desde el tablado la memoria del exilio, como circunstancia histórica y, asimismo, en tanto tragedia humana a nivel más universal. Para dejar huella en el presente y en las generaciones futuras de esa palabra desterrada, para evitar que se entierre, que se le dé segunda muerte (lo que equivaldría en muchos casos a un tercer exilio) o que su “doble exilio” lo sea para siempre y sin retorno posible.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (2006): *Noche de guerra en el Museo del Prado*, en Doménech, Ricardo (ed.): *Teatro del exilio: obras en un acto*, Madrid: Fundamentos, pp. 53-97.
- AUB, Max (2006): *San Juan*, edición estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Sevilla: Renacimiento.
- AUB, Max (2019): *El laberinto mágico*, dirección de Ernesto Caballero, dramaturgia de José Ramón Fernández [grabación completa del espectáculo con acceso abierto en línea http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum8/grabacion.php?vol=8&doc=5_1].
- AZNAR SOLER, Manuel (1999): “Escena y literatura dramática del exilio republicano español de 1939”, en Aznar Soler, Manuel (ed.): *El exilio teatral republicano de 1939*, Sant Cugat del Vallés: GEXEL, pp. 11-53.
- AZNAR SOLER, Manuel (2016): “Entrevista a José Ramón Fernández”, *El correo de Euclides*, 11, pp. 124-130.
- CABALLERO, Ernesto (2016): “Entrevista con el director Ernesto Caballero”, *Cuadernos pedagógicos del CDN*, 92, pp. 23-28.
- CASTANHEIRA, José Manuel (1998). “Algunas notas dispersas sobre la concepción de la escenografía para *San Juan* de Max Aub”, *Cuadernos pedagógicos*, 8, pp. 20-21.
- FERNÁNDEZ, José Ramón (2016): “Entrevista con el dramaturgo José Ramón Fernández”, *Cuadernos pedagógicos del CDN*, 92, pp. 15-21.
- LÁZARO, Esther (2018): “*El laberinto mágico*, de Max Aub, con dramaturgia de José Ramón Fernández, en una producción del Centro Dramático Nacional”, *Don Galán*, 8.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2004): “*Noche de guerra* en el escenario”, en Santonja, Gonzalo (ed.): *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, tomo II, pp. 221-244.
- MONLEÓN, José (1989): “El segundo exilio”, *Primer Acto*, 231, pp. 62-67.
- MONTI, Silvia (2001): “Pittura e rappresentazione: Alberti e Buero Vallejo”, en Cancellier, Antonella; Londero, Renata (eds.): *Le arti figurative nelle Letterature iberiche e iberoamericane. Atti del XIX Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani*, vol. 1, Padova: Unipress, pp. 169-178.
- RUGGERI MARCHETTI, Magda (2004): “*Noche de guerra en el Museo del Prado* en el original montaje de Ricard Salvat”, *Assaig de teatre*, 41, pp. 215-220.
- SANTOLARIA, Cristina (2019a): “Los dramaturgos del exilio español en el Centro Dramático Nacional”, *Las puertas del drama*, 52.
- SANTOLARIA, Cristina (2019b): “La dramaturgia del exilio español durante la democracia. Su puesta en escena por la iniciativa pública”, *Don Galán*, 9.
- TORRES NEBRERA, Gregorio: “*Noche de guerra en el Museo del Prado*”, en Alberti, Rafael: *El hombre deshabitado. Noche de guerra en el Museo del Prado*, edición crítica y estudio preliminar de Gregorio Torres Nebrera, Sevilla: Alfar, pp. 86-139.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1999): “Teatro e historia: una mutua interrelación en la escena española contemporánea”, *Hispanística XX*, 17, pp. 3-13.