

ANÁLISIS ACTANCIAL DE *EL ADEFESIO*

PEDRO GUERRERO RUIZ
Universidad de Murcia

TINA PEREDA BARONA
Nazareth College of Rochester

PUESTA EN ESCENA

Estrenada en el teatro Avenida de Buenos Aires el 8 de junio de 1944 fue reestrenada en el teatro Reina Victoria de Madrid el 24 de septiembre de 1976, donde el poeta Rafael Alberti saludaba, a través de unos versos enviados desde Roma para la ocasión:

Fuerte España levantada,
sólo un clavel luminoso
no entre el clavel y la espada.
Y os doy las gracias y os digo
que en cada dedo que os doy
arde una espada de trigo.

Hacía tan solo un año que había muerto el dictador y la obra de Alberti *El Adefesio* representada en España fue considerada como un encuentro de reconciliación. En *ABC*, el 26 de noviembre de 1976, L. López Sancho, refiriéndose a las dos Españas, comenta que “se reencontraban en el arte, sin vencedores ni vencido”.

Llovet, en *El País* califica la obra de “gótica, vagneriana, monumentalista, magnificante (...) que aplastó la voz del poeta. Señala la puesta en escena como lenta, aparatosa, abrumadora, aunque el texto de Alberti, según el propio Llovet, “es un texto importante, con propuestas dramáticas tan aceptables como vírgenes y, por supuesto, con un maravilloso y sensual lenguaje de riquísimas modulaciones”.

Las propuestas de la prensa respecto a la representación, en general, coincidían en señalar dos cuestiones:

- 1.—El carácter cívico de la manifestación teatral: un momento de reconciliación nacional.
- 2.—La inadecuación del texto y de la representación.

EL ESPERPENTO

En *El Adefesio*, la primera característica esperpéntica aparece en la presentación de los personajes. Gorgo encarna la deformación de la autoridad. Lo grotesco del personaje encubre una autoridad, igualmente grotesca, extratextual, que es la representada por el general Franco, referente último de la obra.

El mundo de *El Adefesio* está dividido en dos esferas:

1.—Representada por los tres viejos y el mendigo Bión (encarna el mundo puramente esperpéntico).

2.—Relaciones entre Gorgo y su sobrina, Altea (el esperpento encarna la autoridad, a pesar de su carácter grotesco).

Es indudable la influencia de la estética esperpéntica de Valle en *El Adefesio*. El tema del honor es el que preside de la obra, a veces enmascarado por la relación existente entre Gorgo y don Dino. Alberti denuncia el tema clásico que, en su obra, lleva a la heroína al suicidio por encubrir la realidad. La sociedad formada por los viejos y los mendigos es la deformación grotesca de la sociedad española que en los años cuarenta detentaba el poder.

Los personajes (míticos-perniciosos) son una caricatura de la sociedad real. El mundo extratextual está totalmente esperpentizado. El hombre-masculinidad está representado por un mendigo piojoso, Bión; el grupo del poder en los años de la posguerra está iconizado por tres viejos cuya actividad principal es el alcohol, y la sexualidad frustrada es su fantasma. Todo ello queda enmarcado en la dramaturgia valleinclanesca.

ACTANTES

La función actancial de sujeto es de Gorgo: porque es el personaje más elaborado y porque Gorgo establece la diferencia entre el espacio exterior, el pueblo, y el suyo, la casa.

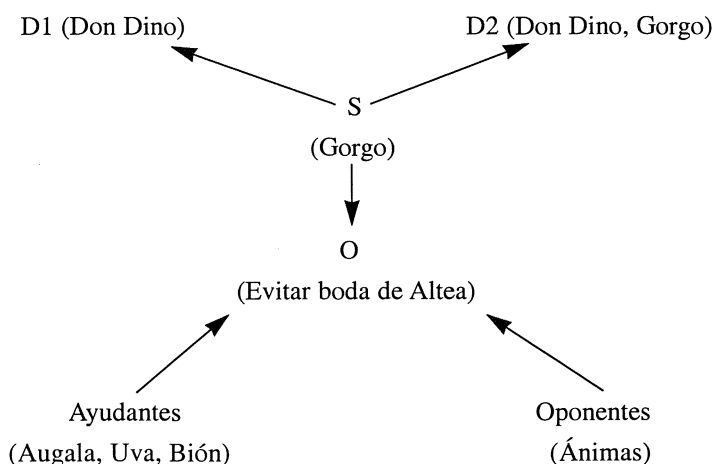
El destinador de la obra es la ideología representada por don Dino, y que está encarnada en su icono en la tierra: Gorgo con barbas.

Los ayudantes son Uva, Anlaga y Bión.

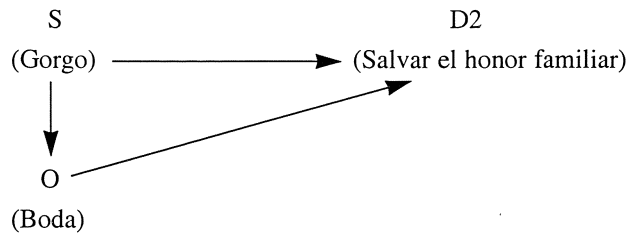
El único oponente es Ánimas, cuya función es traer cartas de Cástor a Altea.

El destinatario es don Dino. Altea entra en el modelo actancial indirectamente, a través de su proyectada boda con Cástor.

MODELO ACTANCIAL DE *EL ADEFESIO*



TRIÁNGULO IDEOLÓGICO DE *EL ADEFESIO*



Conclusión del modelo y el triángulo ideológico: la representación del poder de Gorgo y de la ideología que ella pone en escena.

Desde el punto de vista dramático, la decisión de usar el procedimiento esperpéntico queda justificada al ser un vehículo único de denuncia. El esperpento denuncia un período histórico español.

ESTRUCTURA ESPACIAL

Está conformada paradigmáticamente imitando el eje vertical de la tradición cristiana (cielo/tierra). Todo lo que ocurre en la tierra parece estar predestinado por el único habitante del cielo, don Dino. El binomio (religión /poder) vuelve a ser la matriz de esta obra albertiana y el objeto de su denuncia. La oposición sintagmática entre los espacios esperpéntico y trágico ritual opone dialécticamente dos mundos separados por la impenetrable frontera que aísla el poder del pueblo en un sistema dictatorial.

El espacio señalado en las didascalias corresponde al de los actos. La obra está dividida en tres actos y cada uno de ellos se desarrolla en una parte de la casa de Gorgo.

El espacio referencial primero es el de la didascalia que sigue a la del “*dramatis personae*” del primer acto (donde sucede la fábula, años setenta, pueblos del sur de España, con reminiscencias musulmanas).

Alberti determina el país (España) y la región (Andalucía), para terminar con una casa de un pueblo (Rute), donde vive Gorgo.

La temporalidad: 1944, fecha de representación de la obra, y el final de la Primera República, 1974; dos repúblicas y dos dictaduras entre esos setenta años.

El espacio físico iconizado en escena es el de una casa rica andaluza.

LAS TÉCNICAS

Conviene también hacer referencia a otros elementos relevantes en esta obra teatral. Cuando parece desaparecer lo estrictamente dramático se evidencia la vena lírica de Alberti, mezclando lo grotesco con lo poético. La deformante visión objetiva da paso a una concentrada expresión personal y humana. No es una técnica que use por primera vez en el teatro, sentimos y percibimos el mismo impacto en sus poesías líricas, adoptando con frecuencia un tono burlesco y chocante (Roma, peligro para caminantes). Lo grotesco sirve de alivio al espectador, lo humano sobre lo demoníaco, sirve a la audiencia para reflexionar sobre lo absurdo de la situación. Gorgo y sus acompañantes pueden actuar de forma grotesca y esperpéntica, pero no hay duda que bajo su aspecto repulsivo y chocante son portadoras del Destino.

En *El Adefesio*, los personajes son marionetas sin libertad propia, se dejan llevar por el fatalismo. Lo inexorable, con su grandeza comienza a torturarnos hasta que el toque lírico albertiano, la gracia de la palabra o el gesto de la expresión (indicado en las acotaciones) nos hace olvidar el nefasto impulso que empuja la acción.

El Sino adverso domina los amores de Cástor y Altea. El sentimiento de impotencia domina a la criatura humana. En *El Adefesio* los pocos personajes oscilan en movimiento pendular entre la burla y la indignación. Gorgo desea oponerse y hacer frente a la fatalidad llegando a actitudes macabras, procediendo a la tortura y encerramiento de Altea para que no pueda comunicarse con Cástor, su amante. El lector-espectador se indigna y juzga duramente a Gorgo por su proceder, pensando lo hace por odio hacia la bella Altea. No será hasta el final de la obra que comprendamos sus razones bien justificadas. Altea y Cástor son hijos del mismo padre, es decir, hijos del hermano difunto del propio Gorgo. Altea termina por suicidarse al pensar que su adorado Cástor ha muerto. Este trágico final melibealesco parece ser otra característica dramática de Alberti. Los personajes se dejan arrastrar por un impulso incoercible, se sienten incapaces de poner orden o de cambiar su destino y de nada les vale recurrir a lo diabólico o pactar con lo caprichoso. Estos personajes acuden a la conjuración, como "aquelarre goyesco", tratando de encontrar una salida posible al encadenamiento del Destino a que se sienten sometidos.

El Adefesio ha sido una de sus obras de teatro más representadas de Alberti. Tanto el título "adefesio" como el subtítulo, "fábula", preparan al espectador para los contrastes exagerados. Las viejas que cuidan de la joven Altea: Gorgo, Uva y Aulaga, nos recuerdan a las tías lorquianas que cuidaban de Yerma. Cuando oímos la voz de Gorgo (tía de Altea), autoritaria y fría, recordamos también la rigidez y austeridad indomables de Bernarda Alba. Cuando Gorgo se pone la barba de su difunto hermano Dino para imponer respeto, nos parece ver de nuevo a Bernarda, blandiendo su bastón fiero imponiendo orden entre sus hijas desvariadas.

Gorgo, aunque mujer, quiere imponer su hombría, pero ni la barba, ni la dureza de sus sentimientos le sirven de nada. La rigidez de las tradiciones ancestrales acaban dominándolo todo. Estos personajes parecen moverse irremisiblemente en una danza macabra, una parodia enmascarada, acabando con la verdadera víctima que es Altea.

Esta "fábula del amor y las viejas", subtítulo que lleva la obra, nos aclara la posición de esta bella joven Altea que permanece "encerrada" por amor, bajo el escrutinio feroz de estas tías inexorables. "Encerrada" que nos recuerda a esas obras "encerradas" que leemos en la obra poética de Alberti. A este respecto Aitana escribe una carta a su padre Rafael Alberti donde menciona "la encerrada", (dicha carta aparece en el prólogo de *Cuaderno de Rute*). Entre los diálogos que Aitana entabla con la gente del pueblo se menciona a Manolo, el impresor, que dice conocer a la "muchacha encerrada" que inspiró a Alberti el personaje de Altea en *El Adefesio*. Alberti parte de eventos concretos y conocidos en el pueblecito cordobés de Rute y los lleva a escena. El mismo poeta nos lo cuenta en *La Arboleda* perdida:

Allí, en el barrio alto, vivía una hermosa muchacha, conocida en el pueblo y los alrededores por el nombre de "La Encerrada", a la que solamente podía vérsela, siempre en compañía de alguien, tapado el rostro por un velo, durante la misa de alba. Muchas noches subía yo hasta su calle, paseándola de arriba abajo las horas muertas, en la inútil espera de adivinarla tras las ventanas y balcones, jamás abiertos, de su casa. Corrían sobre esta joven las más raras y hasta torpes leyendas, que todo el pueblo repetía, añadiendo cada cual lo peor de

su imaginación. Tanto la madre como las tías que la custodiaban tenían el odio de los hombres, quienes soñaban con la muchacha, deseándola abierta y desvergonzadamente. También mi sueño se llenó de ella, naciendo en mí un sentimiento triste, un silencioso amor, un ansia acongojada de arrancarla de aquellas negras sombras vigilantes que así martirizaban su belleza, su pobre juventud entre cuatro paredes. (204)¹

Alberti nos da detalles de cómo era la linda joven y las horribles tías que le acompañaban, “no acompañada sino presa por dos —y hasta por cuatro a veces— de sus tías, espantables rebujos de mirada redondas, desafiantes” (205). Y más adelante nos narra el final trágico de la misteriosa joven. “Sólo supe más tarde que “La Encerrada” de mis primeras canciones ruteñas, siguiendo una triste tradición muy antigua en su pueblo, se habrá suicidado” (205). Alberti prosigue, “con lo que sabía ya de ella y sus terribles guardianas, puede también, pasados casi veinte años, tejer mi fábula de amor y las viejas, a los que por todo el horror moral y físico que respira titulé *El Adefesio*” (205).

Los viajes de Alberti por las serranías de Córdoba y sus pueblos ancestrales (Iznájar) llenos de tradiciones, leyendas de espiritismo, quedan plasmados, de alguna forma, en *El Adefesio*. El amor imposible de Cástor, el encerramiento de Altea, y el dominio invisible de Dion son matices de la vena lírica albertiana que ya nos ha dejado en sus numerosas coplillas en *Cuaderno de Rute*² :

EL AMANTE SOLO

Oraciones a San Rafael

¡PRINCIPE de los arcángeles,
protege a mi dulce amante!

Líbrala de las cadenas
de los malos rondadores.
¡Protege nuestros amores! (45)

O esta otra:

PERSIANAS, celosías,
Cortinas, puertas cerradas...
No quiero mirarlas más.
—¿Por qué no?

—¡Porque no quiero,
que esas cortinitas son
las que a mí me dejan muerto!

(1) Todas las citas de *Arboleda perdida* vienen de la misma edición. Ver bibliografía.

(2) Todas las notas de Cuadernos de Rute (C.R.) vienen de la edición Litoral, Torremolinos, Málaga, 1968. Ver bibliografía.

¿A qué viene ese espiarme
detrás de los terciopelos,
si estás ya comprometida?

—¡Un cuchillo, que me muerdo
por rasgar esas cortinas,
ya que mirarte no puedo! (49)

El sustrato mítico que se adhiere a la “fábula” *El Adefesio* es evidente en todos sus personajes: Animas, Uva, Gorgo. Mujeres diabólicas, “Erinias” de la mitología griega, diosas de la venganza, identificadas con las “Furias” de los romanos que vivían en el Tártaro y cuya misión consistía en castigar los posibles crímenes de los hombres. Estas mujeres vengativas, como las divinidades mitológicas, son juezes y reparadoras de las transgresiones morales, guardianas de los sagrados derechos de la familia. Gorgo, en *El Adefesio*, “Tirana” cruel, que quiere garantizar el orden de la naturaleza como diosa inexorable. “Las Furias” en la mitología romana son también divinidades infernales³, que aparecían ya en Homero como las guardianas de los derechos sagrados de la familia.

Hay otro signo que Alberti integra en *El Adefesio* que merece especial mención. El espejo que aparece ya en el primer acto en preparación del juicio inexorable. Hay que colocarlo en el centro de la sala y a una distancia adecuada de las sillas que utilizarán las arpías inflexibles. El espejo en la literatura renacentista tenía una especial significación normativa relacionados con el arte de gobernar. También el espejo es necesario para reencontrarse a sí mismo. Espejo y agua son signos que ayudan a reflejar la imagen, a despertar el propio conocimiento si uno puede resistir la fuerza de la mirada.

En el tercer acto de *El Adefesio*, las palabras acusatorias de Altea se levantan iracundas contra las “viejas nefastas”, nos recuerdan las protestas de Adela en *La Casa de Bernarda Alba*, la voz de Yerma al final del drama, o de los personajes agónicos del teatro de Buero Vallejo: Ignacio, Esquilache, Fernando, soñadores que mueren sin haber conseguido tampoco su sueño.

CONCLUSIÓN FINAL

El Adefesio es una pieza teatral que, estando construida a partir de un acontecimiento real, se transforma gracias a una superposición de símbolos en la crítica de un sistema político.

El modelo actancial, estructura profunda de la obra, está conformado por conceptos más que por personajes (honor, castidad). La obra se inscribe en una teatralidad de la herencia valleinclanesca del esperpento.

Alberti usa modelos y procedimientos dramáticos clásicos, y algunos menos clásicos, para plasmar una ideología denunciadora del autoritarismo, pero no es sólo eso, ya que convertir a los personajes en meros símbolos, o los temas en simple exposición ideológica mermaría la dimensión total de la obra. La rigidez ancestral, la ignorancia de los pueblos

(3) Todas las referencias de mitología están consultadas de los libros señalados en la bibliografía.

aislados, con creencias y rituales serviles, se manifiesta teatralmente a través de las máscaras y la parodia múltiple de los personajes. No olvidemos que el poder absoluto y los hilos que mueven a los personajes, a modo de marionetas, están controlados precisamente por un personaje que no entra en escena. Aunque los posibles elementos didácticos nos remonten a hechos históricos-biográficos hay que hacer hincapié en el impacto de los muchos componentes artísticos de *El Adefesio* que hacen de esta obra de teatro un entramado de denuncia social integrado al lirismo de la palabra albertiana.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael. *Cuaderno de Rute*. Torremolinos, Málaga: Litoral, 1968.
- ALBERTI, Rafael. *De un momento a otro. El Adefesio*. Ed. Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1992.
- ALBERTI, Rafael. *La Arboleda perdida*, 1: primero y segundo libros. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1998.
- CAUDET YARZA, F. *Diccionario de mitología*. M.E. Editores, S.L., 1994.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *Mitos, viajes, héroes*. Taurus: Santillana, S.A. 1996.
- JIMENEZ-FAJARDO, Salvador. *Multiple Spaces: the poetry of Rafael Alberti*. London: Tamesis Books Limited, 1985.
- KÖHLMEIER, Michael. *Breviario de mitología clásica*. Barcelona: Edhasa, 1999.
- MURRY, Alexander S. *Who's Who in Mythology: a classic guide to the Ancient World*. New York: Portland House, 1998.
- PÉREZ-RIOJA, J.A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1984.