



Hipertexto 16  
Verano 2012  
pp. 78-93

***El adefesio* de Rafael Alberti: una denuncia  
de la impostura y el autoritarismo**

André Mah  
Universidad de Yaundé I

Hipertexto

De las publicaciones teatrales y estrenos de la posguerra española, *El adefesio* de Rafael Alberti (1944)<sup>1</sup> nos parece haber sufrido una valoración crítica inmerecida e indigna de su forma y contenido ideológico. La crítica española (D. Pérez Minik, 1976; J. García López, 1990; F. Ruiz Ramón, 1992, etc.) suele, en su clasificación, ubicar esta obra de Alberti dentro de su “teatro poético” junto con *El trébol florido* (1940) o *La Gallarda* (1945), por oposición a su “teatro político” que abarca *El hombre deshabitado* (1931), *Noche de guerra en el museo del Prado* (1956), *De un momento a otro* (1958), etc.

En cuanto a la crítica inglesa,<sup>2</sup> la considera también injustificadamente como obra desprovista de contenido ideológico. La crítica francesa es la más despiadada con esta obra. En una comunicación de Robert Marrast (1957: 53-73) sobre “L’esthétique théâtrale d’Alberti”, un participante expresa su opinión sobre *El adefesio* en esos términos:

Ce qui m’a particulièrement frappé dans **El adefesio**, c’est la disposition, entre la richesse et la densité de l’élément symbolique et poétique d’une part, et d’autre part, la banalité de l’intrigue qui me paraît dénuée de tout intérêt.

Y concluye con la suposición de que *si tal impresión se generalizara, habría que pensar que los talentos de Alberti son más poéticos que dramáticos.*

<sup>1</sup> Según fuentes de Gregorio Torres Nebrera (1982), *El adefesio* fue estrenado en el Teatro Avenida de Buenos Aires el 8 de junio de 1944; se reestrenó en España en el teatro Reina Victoria de Madrid el 24 de septiembre de 1976.

<sup>2</sup> Pensamos en Louise B. Popkin (1976), una estudiosa del teatro albertiano.

Lo curioso aquí es que Robert Marrast es el estudioso francés más calificado del teatro de Alberti,<sup>3</sup> y en ningún lugar ni momento desmiente el comentario y la suposición.

Nosotros nos oponemos radicalmente a esas valoraciones. Por un lado, nos inclinamos tanto hacia la significación política como a la dimensión artística de la obra: vemos en *El adefesio*, bajo la apariencia de un drama rural andaluz, la denuncia más clara, feroz y despiadada del sistema opresivo de la dictadura franquista, en el teatro de posguerra. Una de las pistas nos la ofrece la didascalia del principio del texto donde Alberti localiza la historia dramatizada:

La fábula sucede en cualquier año de estos últimos setenta y en uno de esos pueblos fanáticos caídos entre las serranías del Sur de España, cruzados de reminiscencias musulmanas (Alberti: 47).

La temporalidad determinada por el periodo transcurrido entre 1944 (fecha del estreno de la obra) y el final de la Primera República española (1874) corresponde bien a los setenta años, es decir, a dos efímeras repúblicas y a dos dictaduras. Si bien la obra no hace referencia explícita a ninguna de ellas, podemos suponer que sí lo hace al sistema de valores y a la visión del mundo de las ideologías sobre las que descansaban.

Por otro lado, leemos la obra de Alberti desde nuestro fervor de hombres de 2011. Desde esta perspectiva, los temas de la impostura y del autoritarismo que creemos formantes del contenido ideológico de *El adefesio* son de una actualidad candente.<sup>4</sup>

### **Una teatralidad de la claustración y del grotesco**

Si recurriéramos a una crítica de las fuentes, nos daríamos cuenta de que *El adefesio* de Alberti puede proceder de la conjunción de tres importantes antecedentes de la tradición literaria española: Galdós, Valle-Inclán y Lorca.

De Galdós tenemos las novelas de intransigencia, como *Doña Perfecta* (1876), con la concepción clasista de las relaciones entre señores, sirvientes y mendigos y, sobre todo, el obsesivo sentido del honor del que procede el

---

<sup>3</sup> No solo leyó una tesina de estudios superiores (DES) en la Universidad de Burdeos (1957) sobre el teatro de R. Alberti sino que es también autor de varios artículos sobre el dramaturgo, entre los cuales: Marrast. R (1955; 1957; 1963; 1967).

<sup>4</sup> A este respecto, una estudiante, Batoum M. Giresse (ENS, 2011), está realizando bajo nuestra dirección una tesina titulada "*El adefesio* de Rafael Alberti: una denuncia de la dictadura". Como se puede notar, no se pone en el tapete sólo la dictadura franquista. Los recientes acontecimientos del Norte de África, en el Oriente Medio y en otras partes del mundo, son patentes ejemplos de que los supuestamente tan queridos –hasta la deificación– dirigentes de ciertos Estados no son más que verdaderos autócratas que imponen a su pueblo una férrea dictadura disfrazada de democracia: una "democradura". Basta con una chispa que ponga fuego a la pólvora para que se derrumbe todo el falso edificio montado sobre una gran mentira.

autoritarismo de Gorgo, protagonista de la pieza de Alberti. En *El adefesio*, se trata de una joven (Altea) que, por haber hablado con un hombre a través de la celosía de la casa cerrada de su tía (hermana de su difunto padre) sufre un verdadero interrogatorio para saber quién es el pretendiente. Cuando, finalmente, confiesa a la criada y al mendigo de la casa la identidad de su amado, la tía decide prohibir el casamiento para evitar el incesto y por lo tanto el deshonor de la familia. Ello determina la suerte de Altea: *¡Ánimas! ¡Ánimas! ¡Encierra a Altea en la torre! (...) ¡A obedecer! ¡A obedecer, bruja!* (Alberti: 97). De manera definitiva, es acusada Altea y condenada antes de saber que está enamorada de su hermanastro. La confesión de la joven y su encierro posterior con el fin de evitar el deshonor le niegan toda posibilidad de relacionarse con personas fuera del recinto de la casa.

De Lorca sacamos el tema de la “encerrada” tratado en *La casa de Bernarda Alba* (1936).<sup>5</sup> Tanto en Alberti como en Lorca y Galdós, asistimos a la historia de una muchacha veinteañera (Altea/Adela) encerrada en su casa por la familia. En este sentido, *El adefesio* son tres actos, es decir, tres fases de un opresivo encierro que conduce al suicidio como única salida, y todo ello desde la represión, la hipocresía y el falaz paternalismo, resumidos en el último parlamento de la obra puesto en boca de Gorgo, el protagonista del drama: *¡Ánimas! ¡Atraca bien la verja del jardín! ¡Cierra con cien cerrojos todas las puertas y ventanas! ¡Que no encuentre la soledad por donde irse de estos muros!* (Alberti: 147).

El mundo cerrado de *El adefesio* se pliega sobre sí mismo hasta tapiar toda rendija por donde pueda entrar la débil luz de una esperanza. Si estudiáramos la estructura espacial de la obra, veríamos claramente cómo la oposición se organiza en torno a las nociones de *cerrado* y *abierto*. Gorgo va cerrando todas las escapatorias posibles a su víctima, Altea, su sobrina. Esta se convierte así en *la enamorada de los muros* (Alberti: 124). Esta oposición productora de sentido<sup>6</sup> nos demuestra la denuncia, por parte de Alberti, de un mundo regido por el autoritarismo. Tanto Alberti como Galdós y Lorca re-presentan el símbolo de las páginas negras de una España sometida a tiranías que operan en nombre de hipócritas valores sacrosantos, como el de la honra del grupo en el poder.

En cuanto a la influencia de Valle-Inclán (1954), es indudable que la construcción de *El adefesio* responde, como lo analizaremos a continuación, a los cánones de una estética marcada por el esperpento. Los ingredientes de crueldad de personajes grotescos y de inversiones de situaciones mitificadas y sacralizadas pertenecen a la estética esperpéntica valleinclanesca.

### **El modelo actancial de una usurpación y un ejercicio violento del poder. Configuración del modelo.**

---

<sup>5</sup> Lorca escribe esta obra en 1936, pocas semanas antes de ser asesinado.

<sup>6</sup> Lo abierto suele representar la libertad, por oposición al carácter opresivo y dictatorial que reina en el espacio cerrado.

Como lo subrayamos en trabajos anteriores,<sup>7</sup> el modelo actancial no es una mera figura geométrica. Su configuración tiene como finalidad poner de manifiesto la ideología subyacente en la producción teatral. Además, el establecimiento de los actantes es una interpretación de la trama del drama, y por lo tanto, en muchos casos, serán posibles esquemas discrepantes según se vea la distribución de las intervenciones por un lado, y por otro según se quiera interpretar las circunstancias expuestas.

La mayor dificultad, a la hora de configurar un modelo actancial, es la de la determinación del actante Sujeto, pues su identificación va a determinar también cuál es el Objeto propuesto como tesis por el autor. Por lo general, en un texto narrativo, el equívoco no es frecuente, ya que el Sujeto se confunde con el héroe de la historia que persigue una misión, y al que suceden casi todas las aventuras. Este criterio es el de la Escuela Semiótica rumana (Tordera, 1989: 183); Kurt Spang, 1991: 193). Se trata de la fórmula consistiendo en “medir” la importancia de cada personaje. Sobre esta base, podríamos contar, como por ejemplo en *El adefesio*, el número de apariciones de un personaje, el número de sus réplicas y hasta el número de líneas que comprende su discurso. En el caso de que estas tres cifras destaquen a dicho personaje, es posible que hayamos dado con el héroe de la obra.

Otro criterio común de elección del Sujeto es el añadido y definido por A. Ubersfeld (1989: 56):

(...) Es sujeto de un texto (...) aquel en torno a cuyo deseo se organiza la acción, es decir, el modelo actancial; es Sujeto, pues, el actante que puede ser tomado como Sujeto de la frase actancial,<sup>8</sup> el actante cuya positividad del deseo, al enfrentarse con los obstáculos que encuentra a su paso, arrastra en su movimiento a todo el texto.

Como podemos notar, la determinación del Sujeto solo puede hacerse en relación con la acción y en correlación con el Objeto.

Respecto a *El adefesio*, cualquiera que sea el criterio mencionado arriba que utilicemos, la función actancial de Sujeto está encarnada por Gorgo. Podríamos pensar en Altea quien tiene un objeto de búsqueda (el amor de Cástor) y no logra alcanzarlo al final.<sup>9</sup> Sin embargo, Altea es un personaje poco desarrollado, sin

---

<sup>7</sup> Véase A. Mah (1997; 2010).

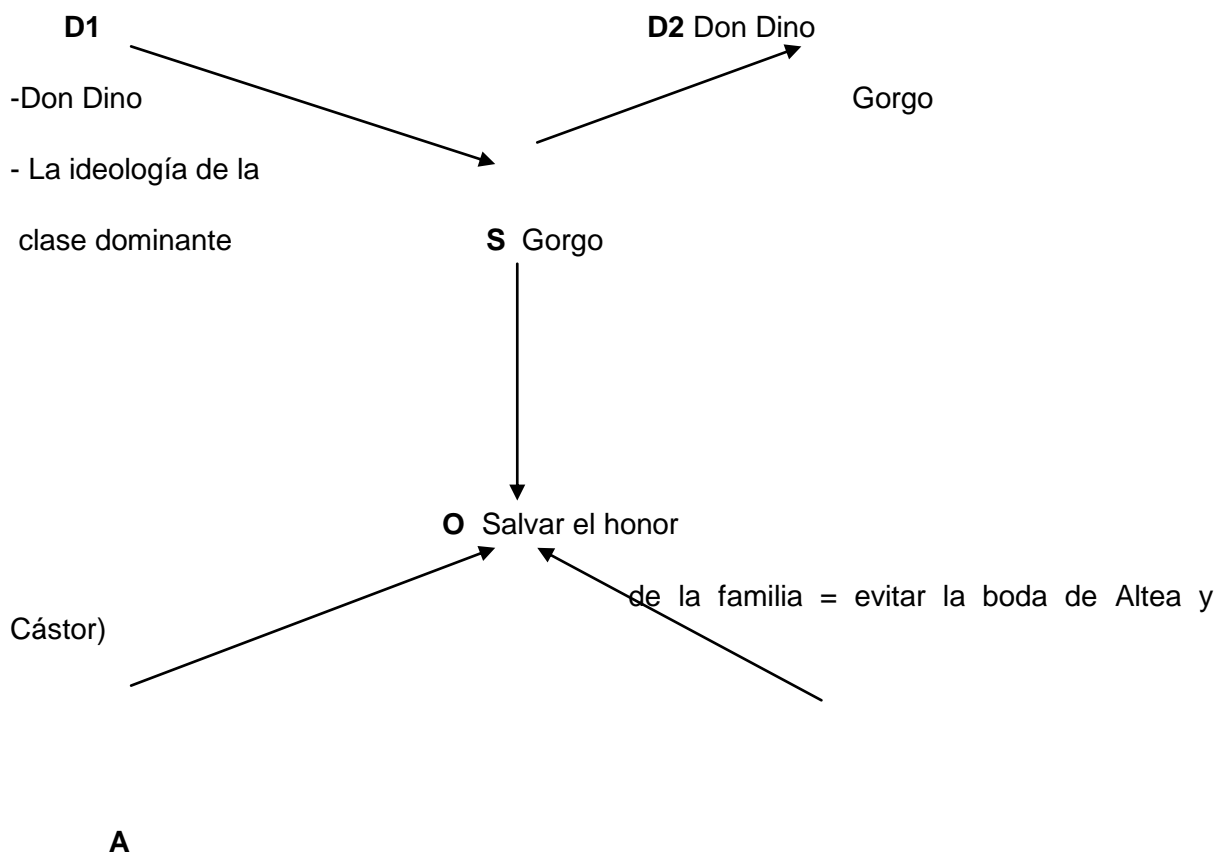
<sup>8</sup> La frase actancial puede resumirse así: si se da una acción, existe alguien que la realiza, alguien o algo que la padece, gentes o cosas que la favorecen, gentes o cosas que se oponen a ella, un propulsor u origen de la acción y alguien u algo para el que se realiza.

<sup>9</sup> Podríamos comparar el personaje de Altea con el de Adela en *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, o al de Blanquette en *La chèvre de M. Seguin* de A. Daudet. En los dos casos, los trabajos realizados por A. Tordera (1989) relativos a la pieza de Lorca y los de N. Everaerd-Desmelt (1989) en lo referente a *La chèvre de M. Seguin* hacen de Bernarda y M. Seguin los Sujetos de la acción. Sin embargo, Adela y Blanquette también podrían desempeñar esta función actancial, aunque en su trayectoria hacia el objeto (la libertad) las dos pierden la vida. Adela, a lo largo de toda la obra, quiere huir y constituirse en la concubina de Pepe el Romano: pasa a los actos y logra mantener relaciones sexuales con Pepe. En cuanto a Blanquette, logra cortar la cuerda, ir a la montaña (símbolo de

relieve, que se presenta como una enamorada adolescente y romántica, soñando con un amor dentro de las reglas impuestas por la sociedad que la rodea. Reducida a ser sólo un símbolo de la pureza y de la inocencia, es una enamorada que no lucha por su amor. Personaje pasivo a lo largo del texto, decide suicidarse y lo hace hacia el final. Es la única acción propia.

En contraste, Gorgo destaca por su protagonismo hasta convertirse en personaje epónimo: el adefesio es Gorgo como ella misma lo afirma en la última intervención de la pieza: *Ánimas...Tan sólo ella y Cástor son dignos de mirarte, Altea. Yo, no... Yo soy un monstruo... Una furia encendida... Un adefesio...* (Alberti: 151).

La fórmula de la Escuela semiótica rumana viene a propósito a la hora de poner de manifiesto el carácter despótico de este personaje que domina la escena desde el principio hasta el final. Gorgo monopoliza de tal forma la acción que convierte el resto de los personajes (Altea, Aulaga, Uva, Ánimas y Bión...) en simples acompañantes, sea como impulsores iniciales de las acciones que ella lleva a cabo, sea como representantes pasivos de la adversidad. La importancia del rol de Gorgo ha obligado, sin duda, a Rafael Alberti a destinar su nombre (el seudónimo) a la pieza teatral, de modo que el esquema actancial se presenta de la forma siguiente:



libertad) y encararse con el lobo durante toda la noche para dejarse morir al alba. No es el caso de Altea.

Aulaga

OP:

Uva

Ánimas

Bión (y los demás mendigos)

Altea  
Cástor

### Interpretación de la función actancial

La función actancial del Sujeto está encarnada por Gorgo, por razones que dimos, y porque ella conoce el objeto de su deseo y logra alcanzarlo, es decir evitar el matrimonio de Cástor y Altea, y consecuentemente evitar el escándalo que puede destruir el honor de la familia. Gorgo sabe lo que quiere: o bien un matrimonio ventajoso para su sobrina, o bien impedir el incesto. Gorgo puede llevar a cabo sus planes, pues dispone de los atributos que su autoridad le confiere para impedir el matrimonio incestuoso. Y Gorgo lo hace aunque ello implique la muerte de su sobrina Altea. Gorgo, celadora de los intereses de Altea y del buen nombre de su familia, impone su terrífico poder ayudándose de un amuleto (las barbas de su difunto hermano, Don Dino) que se coloca en los momentos claves en los que debe hacer valer esa autoridad dimanada de un grotesco ser ausente y deificado en aquel microcosmos.

El conflicto surge desde el momento en que Gorgo ha recibido noticias nada concretas sobre un posible noviazgo secreto de Altea con alguien que no conoce, y cuyo nombre desea sonsacar a la joven: *O confiesas quién es, o te desnudo y salto a arañazos la sangre* (Alberti: 74). Se agrava hacia lo trágico cuando sabemos (y luego lo sabe Gorgo) que el pretendiente no es otro que Cástor, hijo ilegítimo del cacique Don Dino, y por lo tanto hermanastro de la “encerrada”. La prohibición tajante de la vieja represora para encubrir la posible lacra familiar, y la mentira urdida sobre el suicidio del muchacho (Cástor) colgado de un olivo (Acto III) seguida del suicidio real (despeñándose) de la propia Altea, son las trágicas consecuencias de un secreto ocultado de la vida licenciosa de un noble de una España católica. Con respecto a la sociedad, Gorgo representa la virtud encarnada por su soltería y la caridad de los ricos con los pobres (organiza un día de caridad con los mendigos durante la Semana Santa).

El Objeto del deseo de Gorgo evoluciona desde un primer momento donde sólo pretende proteger a Altea, y saber quién es el pretendiente y si corresponde a su clase social hasta el segundo tiempo en que se entera que el pretendiente de su sobrina es Cástor, el hermanastro de ella. Aquí es donde empieza la tragedia, porque el objeto de deseo de Gorgo es claro: evitar a toda costa el matrimonio (y aun la relación amorosa) entre Altea y Cástor. En dos poemas de la obra (Alberti: 118; 132), Gorgo suplica a su hermano ayuda, luz y fuerza para evitar el deshonor de la familia. Todo cuanto realiza Gorgo en la obra, lo hace para evitar el deshonor de su hermano y de su familia.

El Destinador de la obra es Don Dino y la ideología representada por él y encarnada en su icono en la tierra: Gorgo con sus barbas. Difunto hermano de Gorgo, le ha confesado en el lecho de muerte su vida “pecadora” y ésta va a ser el

terrible secreto que determinará el comportamiento de Gorgo. Don Dino es un personaje físicamente ausente en la pieza y su única presencia discursiva en boca de su icono Gorgo. La identificación de Don Dino con la divinidad no está definida claramente, sin embargo, el poder que Gorgo obtiene cuando se disfraza con las barbas de su difunto hermano es un signo, es decir, la encarnación de la ideología que cree en el origen divino del poder. Son reveladoras las didascalias relativas a las reacciones de los demás personajes frente a las apariciones de Gorgo disfrazada de su hermano Don Dino:

- Uva, Aulaga y Bión se santiguan* (Alberti: 51)
- Bión espantado (...) cae suplicante de su taburete* (Alberti: 52)
- Ánimas cae de rodilla* (Alberti: 52)
- Altea arrodillándose ante Gorgo* (Alberti: 65)
- Bión arrodillándose ante ella e intentando besarle la punta del vestido* (Alberti: 144)

O las palabras de Gorgo a la hora de la cena:

Encomendémonos antes de empezar a aquel que nos legó esta santa y familiar costumbre.  
Los manteles de tu casa  
Los abra siempre tu amor  
Bendícelos desde lejos  
Échales tu bendición (...) (Alberti: 132).

Se trata también de una ideología plasmada en la tierra bajo la forma de código del honor y la virtud familiar que hay que proteger a toda costa, y también de una axiología que determina que es el hombre quien debe asumir el poder. Por eso, sólo Gorgo ejerce su autoridad de forma explícita cuando se disfraza de Don Dino. Las barbas (y el bastón) de Don Dino tienen, como signos una función icónica y simbólica. Con las barbas de su hermano, Gorgo representa la senectud y por consiguiente todos los atributos que conlleva: tradición, sabiduría, respeto y autoridad. Por eso, la imagen del anciano resucitado implica una relación de exclusividad: no puede haber otras barbas que las suyas. La inclusión en escena de las barbas de Don Dino implica el afeido de las de Bión (el único hombre de la casa) hasta ese momento símbolo de la masculinidad. El brutal corte de las barbas del mendigo Bión (Acto I) significa en este contexto la eliminación de toda forma de autoridad rival. Sólo las barbas de Don Dino tienen la función icónica del poder:

Gorgo (levantándose el bastón): ¿Con tus barbas Bión? ¿Con tus barbasas piojosas? ¡Fuera de aquí, perturbador de vírgenes!  
Aquí yo no hay más barbas que las mías  
¡Puaf! ¡Se acabaron para siempre los hombres en esta casa!  
(...)  
Y éstas mías (las barbas) son de santo.... Reliquias, Uva, reliquias... Suaves barbas que dieron majestad a la cara de alguien que voló de este mundo (Alberti: 52-54).

Aulaga, comadre de Gorgo, lo recuerda a la asamblea: *Gorgo manda. Ella es la autoridad. El varón. El hombre.* (Alberti: 107). Pero no es solo la autoridad lo que se esconde debajo del símbolo de las barbas y el bastón. Son, al mismo tiempo,

metonimia del poder. Este poder es, a su vez, metonimia de una ideología que representa Don Dino y a la clase social a la que pertenece. Es de crucial importancia el hecho de que la representación fantasmagórica de Gorgo disfrazado de Don Dino se nos relate en una didascalía en los términos siguientes: Golpes secos de bastón en el suelo. Iluminada por una palmatoria, Dona Gorgo aparece en el marco de la puerta del fondo. Trae barbas de hombre. Aire de abatimiento (Alberti: 51). Y produzca efectos en los demás personajes. Como ya dicho, Aulaga, Uva y Bión están asustados por la aparición del fantasma y comienzan a entonar una serie de oraciones para conjurar el resucitado. Ánimas, la criada, quien lo identifica inmediatamente como tal, sale corriendo a buscar a Altea, la hija del difunto. Estas reacciones circunscriben un espacio en el que Gorgo ejerce plenamente su voluntad. Gorgo utiliza las barbas y el bastón de su hermano para llegar a ser el icono y símbolo de la autoridad de aquél, y ejercer un despótico poder sobre el espacio cerrado que representa su casa. Además, llega a ser el símbolo de un poder que trasciende el de Don Dino y que tiene sus raíces en una organización social, moral y económica de la sociedad española: es el símbolo del poder de los terratenientes andaluces, metonimia de la nobleza española: El olivar, el olivar. Me saquean estos miserables, me arruinan. ¡No puedo más, no puedo más! Reviento (...) Sancta Maria, Sancta Dei Genitrix, Sancta Virgo Virginum, Mater Christi, Mater Divinas Gratia (Alberti: 55), grita Gorgo imitando la voz de su hermano y disfrazada con sus barbas.

Sin embargo, es una ideología basada en la hipocresía y la falsedad. Primero, se presenta como encubridora de la mala conducta de don Dino (“el pecador”), cuyo fruto es el hijo ilegítimo (Cástor) y que, a la larga, le costará la vida a su hija legítima Altea, muerte que pudo haberse evitado si se hubiera hecho públicos los amores de Don Dino. Parece satisfecha Gorgo de haber cumplido con su deber: *Ahora tú, hermano mío, me mirarás desde lo alto, satisfecho. Sucedió todo como tú deseabas. Nada se consumó* (Alberti: 148), pero reconoce su conducta criminal cuando exclama ante la muerte de Altea:

¡Dios! ¡Dios de Dios! ¡Contempla, mira bien lo que he hecho! ¡Qué odioso crimen con tu hija por salvarte! (...) ¡Llora, Gorgo llora; caída también tu llanto, hermano mío, sobre esta piedra cruel que ya nos dobla y nos aplasta para siempre! (Alberti: 150).

En segundo lugar, esta ideología descansa sobre una moral socializante falsa presentada por una falsa caridad cristiana cuando Gorgo, en nombre de su difunto hermano, ofrece un banquete a los mendigos, parodia que no tiene más función que la de redorar el prestigio de la casa y su fama de familia cristiana caritativa.

En el eje Ayudante/Oponente, encontramos a los demás personajes, todos víctimas de Gorgo. Uva, Aulaga, Bión y los otros mendigos, son ayudantes porque en su funcionamiento actancial, apoyan a Gorgo en todo lo que hace, es decir, mantener la opresión sobre Altea: participan directa o indirectamente en su muerte. Uva, Aulaga y Gorgo son viejas comadres y entre ellas existe una complicidad: se dan al alcohol y proyectan sus frustraciones y apetitos sobre el mendigo Bión que vive de la limosna de Gorgo. Los mendigos aceptan la autoridad de Gorgo que les ofrece comida el día de la caridad. Bión actúa más: para no ser expulsado de la



casa, sirve de espía para Gorgo; traiciona a Altea revelando el nombre del amado y lleva las cartas de Cástor a Gorgo.

La función Oponente está investida por Ánimas, Altea y Cástor. Pero, en realidad, son personajes sin voz, víctimas de las tres viejas. Altea, como ya dicho, es la heroína sacrificada de la pieza. Está sometida al cuidado de su tía Gorgo, permaneciendo en continuo encierro, ocultando su belleza a cualquier ojo inquisidor y privada de toda iniciativa. Cástor está fuera de escena y su presencia se manifiesta por sus cartas de amor: Altea no logra acercarse a él sino a través de la celosía de su ventana. En cuanto a Ánimas, es la criada obediente que, en ningún momento de la obra se opone a Gorgo. Sin embargo, es la única que siempre apoya a Altea e intenta protegerla.

En conclusión, desde la perspectiva de la gestión de los personajes, Alberti, por un lado, presenta a Gorgo como heredera de la fortuna de su hermano y por lo tanto representante de la clase terrateniente reaccionaria andaluza. Todos los personajes que la rodean, o no sabemos su ascendencia social (caso de Aulaga y Uva) o pertenecen al mundo de la mendicidad. Por otro, opone dos mundos: el primero es el mundo de la obra es decir, la casa de Gorgo donde ésta reina despóticamente sobre su sobrina Altea, sus comadres, Uva y Aulaga, la criada Ánimas y el mendigo Bión; el otro es el exterior de la casa, el mundo de Cástor y la sociedad.

El mundo de la obra se opone así al del exterior. Alberti expresa de este modo el momento histórico de la escritura plasmando las condiciones en las que se encontraba España. En este espacio cerrado de la obra, la ausencia del mundo exterior recalca lo absurdo del régimen que gobernaba el país. La España cerrada al exterior, autócrata, se refleja en el mundo de Gorgo, mundo regido por la simbiosis de la Iglesia y unos principios políticos que pretendían retroceder el país a la época imperial. El código de honor y de la virtud cristiana y la transcendencia que les da Gorgo, representan los mismos valores de ese período histórico español. Por eso, el dramaturgo recurre al esperpento valleinclanesco como vehículo de denuncia.

### **Esperpentización de un poder despótico**

Es indudable, como ya subrayado, la influencia de la estética esperpéntica de Valle-Inclán<sup>10</sup> en *El adefesio* de R. Alberti. Recordemos las expresiones con las que la crítica nacional e internacional se refirió al esperpento a la hora de su recepción: “distanciamiento”; “tragedia grotesca”; “compromiso con la realidad”; “teatro del absurdo”; “visión degradadora”; “visión discualificadora”; “teatro de denuncia”; “teatro de protesta”... (F. Ruiz Ramón, 1992:118). Ricardo Domenech (1972:464) resume la técnica esperpéntica en estos términos:

---

<sup>10</sup> Por las limitaciones que impone un artículo, no vamos a desarrollar aquí toda la teoría sobre el esperpento valleinclanesco. Para esto, léase la definición que de dicha dramaturgia dio su propio creador en una entrevista concedida a G. Martínez Sierra en el ABC del 7 de Diciembre 1938 y recogida por F. Ruiz Ramón (1992:20). Es también interesante a este respecto el libro de Antonio Risco (1966).

El esperpento descoyunta, si es que puede decirse así, la realidad; transforma por completo la imagen aparente que tenemos de su estructura y de su dinámica precisamente para mostrarnos cómo es la realidad(...). Valle presenta en el escenario, la realidad en que vive el espectador, pero de tal manera deformada que éste no puede por menos de quedar atónito, pues esta realidad nos obliga a una toma de conciencia: la conciencia de que son grotescos unos valores generales en los que se fundamenta la realidad concreta que nos rodea.

Dicho de otro modo, el esperpento es la transposición grotesca de una sociedad grotesca. Podemos deducir que la estética esperpéntica descansa en algunos elementos característicos:

- El carácter deformante de la realidad.
- La presentación grotesca de unos personajes.
- La visión del mundo esperpentizada y grotesca de la sociedad extratextual.

Desde esta perspectiva, *El adefesio* es una obra esperpéntica o dicho de otra manera, en esta obra, Alberti esperpentiza el poder despótico de aquel entonces. De hecho, el dramaturgo gaditano ha preferido, para representar y denunciar la arbitrariedad del poder y la falsedad de los argumentos que los sostenían, una dramaturgia enraizada en el realismo español: el esperpento.

El honor de la familia es el motivo por el cual Gorgo permite toda la tragedia que concierne la obra. Sin embargo, la muerte de Altea hubiera podido evitarse si la tía no se obcecara a ocultar el parentesco entre los dos enamorados Altea y Cástor.

El tema del honor que preside la obra viene enmascarado por la relación entre Gorgo y Don Dino. Alberti denuncia ese tema clásico que, en su obra, lleva a Altea al suicidio por encubrir la realidad. La simbiosis poder/honor se plasma bien en la obra: Gorgo no sólo defiende sus intereses sino que lo hace basándose en los designios y revelaciones de un muerto quien mantiene su poder desde ultratumba. Si comparamos *El adefesio* con *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, la diferencia es que, aunque Bernarda encarna los mismos pervertidos principios morales (defender la virtud y el honor de la familia), ella no necesita barbas para ejercer su autoridad. Gorgo es pues, a diferencia de Bernarda, un esperpento, un “adefesio”, es decir la imagen especular deformada de la autoridad de su hermano.

Altea se suicida: ese suicidio no hace sino encubrir, y al mismo tiempo descubrir, la verdadera cara de una sociedad que no admite sus propias contradicciones: nunca podrá saberse nada de los amoríos de Don Dino, porque, si se supiera, el honor de la familia quedaría manchado para siempre. Altea muere, pero nadie sabe porqué. Gorgo anuncia el posible crimen y la vida llevada por Don Dino sólo al final de la obra cuando exclama: *¡Contempla, mira bien lo que he hecho! ¡Qué odioso crimen con tu hija para salvarte!* (Alberti: 15). Es decir salvar su honor. El drama alcanza aquí su verdadero significado: Gorgo sacrifica a Altea para dejar en buen lugar el nombre de su hermano. El drama de honor queda teñido por los colores del esperpento. Alberti denuncia de esta forma una sociedad basada en valores pasados de moda y falsos. Los valores defendidos por Gorgo son inauténticos porque descansan en la hipocresía y la mentira. La iconización de

Don Dino sirve para investir a Gorgo de un poder que le permita sacrificar a su sobrina y encubrir la vida licenciosa de su hermano. Altea ha tenido que luchar contra esta aristocracia rural para salir del espacio cerrado que es la casa de su tía. No lo ha conseguido: el adefesio ha acabado matándola. La libertad no se encuentra dentro del recinto marcado por la esperpéntica representación del poder: la libertad está en la muerte.

Otro motivo de esperpentización es la religión por medio de Gorgo, quien oficia como el representante de su hermano en la tierra, llegando hasta la blasfemia cuando imita a Cristo en el lavatorio de los pies de los mendigos el día de caridad (Acto III). Estamos ante una visión deformada del cristianismo, de quienes se sirven de la fe para sus propios fines, hasta en casos malvados como el de Gorgo.

A partir del título de la obra, *El adefesio*, estamos ante la historia de una usurpación, de la impostura de un personaje (Gorgo) víctima y verdugo de un oscurantismo, un ritual de convenciones y “un mantener las apariencias”. Estamos de acuerdo con F. Ruiz Ramón (1992:223) cuando afirma:

Lo realmente plasmado en el drama es el significado trágico de todo principio de autoridad, con mayor exactitud, de la esencia misma del principio de autoridad. Pretendiéndose trascendente –de ahí la referencia continua de Gorgo al hermano muerto, identificado, con consciente ambigüedad del autor, a la Divinidad- se realiza, a través y mediante individuos concretos, y es esa necesaria mediación la que necesariamente prostituye y corrompe, hasta anularla, su presunta raíz trascendente. Gorgo ejerce la autoridad en nombre de un poder trascendente, pero su ejercicio de la autoridad va dirigido (...) por oscuros móviles personales, que escapan a la conciencia y al control de quien ha asumido la autoridad, y cuya raíz es irracional.

De hecho, la parodia de la autoridad se mueve en la obra en el eje vertical del poder terrenal que procede de Dios. Don Dino muerto se encuentra en compañía de Dios, según lo concibe la religión católica: así al menos lo afirma Gorgo. No sorprende que, a veces, la hermana lo aparenta, para sus planes, con la divinidad. El “bienaventurado”<sup>11</sup> Don Dino, al estar en presencia de la Divinidad, se convierte en el inspirador de Gorgo y así lo cree ella para imponer su autoridad a toda la casa. Gorgo se convierte, en la obra, en el monstruo responsable de cuanto sucede: le basta empuñar el bastón y cubrir su rostro con unas barbas, símbolo y emblema de la autoridad, para aterrorizar, torturar y destruir, justificando cada una de sus acciones con la apelación a una instancia superior que la guía y la empuja y

---

<sup>11</sup> Don Dino no puede sino encontrarse en los cielos. La enumeración que Gorgo lleva a cabo del discurso de su difunto hermano está posteriormente reforzado por las cualidades que las tres viejas atribuyen al difunto:

Uva: fue vara dura de virtudes.

Aulaga: Brazo potente, justiciero.

Uva: Bondad.

Aulaga: Amor

Uva: Sonrisa.

Aulaga: Luz

la cual cree servir. La idea de base que rige el mundo organizado por Gorgo es que el poder procede de Dios.

Toda la farsa montada por Gorgo tiene como finalidad encubrir la vida impúdica de su hermano y la pérdida del honor que su desvelamiento acarrearía: hay que evitar el incesto impidiendo el matrimonio entre Altea y Cástor. Don Dino, padre de ambos, debe mantenerse fuera de todo escándalo sobre su vida terrenal, ya que está en los cielos por su virtud. Gorgo tiene que mantener el honor de la familia cueste lo que cueste. En este caso, es preferible la muerte de Altea que manchar la memoria del difunto hermano. El personaje de Gorgo no es sino la deformación del poder y de la persona que representa (Don Dino). Más allá de los temas (del honor y la religión), la mayor característica de la deformación del poder reside en la presentación esperpéntica de los personajes.

Desde la perspectiva onomástica, el nombre mismo del personaje, "Gorgo", puede por sí solo encarnar toda la teoría del esperpento. De hecho, se trata de un nombre a mitad de camino entre el gorgojo (insecto dañino que anida en el interior de ciertas semillas y decima los cereales) y la Gorgona (furia mitológica). Esta semejanza se acentúa si establecemos la correlación "gorgonas" = viejas (tres) Uva, Aulaga y Gorgo. En las connotaciones de los nombres de las tres viejas se incorporan un componente burlesco que desvalúa esperpénticamente el mito griego de la Medusa y las furias que Alberti recrea en su teatro. Como en la Medusa del mito, el personaje albertiano electriza y paraliza con su mirada ejercida sobre Bión, Ánimas y Altea, y con sus barbas sentidas como signo de autoridad usurpada. El postizo capilar que Gorgo se pone para simbolizar la autoridad heredada es una especie peculiar de transformación del personaje que nos remite a otra metamorfosis sufrida por el referente mítico, ya que la leyenda de Medusa nos cuenta que esa divinidad preolímpica se sentía profundamente orgullosa del esplendor de la cabellera, y que recibió el castigo de Atenea al transformársela en manojos de serpientes que rodeaban su cabeza y aumentaban el horror (como en Gorgo) de su figura en cuantos la miraban.

La doble pertenencia del referente del nombre "Gorgo" caracteriza al personaje como elemento deformado de la realidad. Gorgo conduce a Altea al suicidio sin que nadie haga nada para evitarlo. Poseedora del secreto de Don Dino – Altea es hermanastra de Cástor - Gorgo nunca lo ha compartido con nadie. El honor – el código del honor clásico- se ha convertido en *El adefesio* en un código moral-religioso, el del incesto. Si Gorgo hubiera aceptado las relaciones ilícitas de su hermano Don Dino, la tragedia no hubiera tenido lugar. Pero el código de honor, en nombre de una falsa moral, que debe proteger el buen hombre de la familia rige el mundo de Gorgo: un mundo esperpentizado cuyos valores se han degradado. El grupo formado por Gorgo, Aulaga y Uva no sólo tiene relación con el mundo mítico de las gorgonas sino que se ha convertido en una grotesca deformación de una sociedad formada por elementos dañinos: Gorgo= gorgojo; Aulaga= flor amarilla y espinosa; Uva= vino alcoholizado.

Como si no fuera poco, la relación caritativa, evidentemente falsa, que se establece entre Gorgo y el grupo de los mendigos sirve para mantener otros atributos de la clase dominante: la caridad y el poder que ella conlleva, es decir

perpetuar la apariencia de que Gorgo y la clase que representa son generosos y magnánimos.<sup>12</sup> Toda la relación entre Gorgo y los mendigos está marcada por el signo de la ironía. El despojo final de los bienes de Gorgo por los mendigos (como suele ocurrir en casos de revolución) hace resaltar lo falso de la relación: los mendigos no son más que el complemento necesario de la clase dominante; sin su presencia no hay caridad posible.

La hipocresía de Gorgo y la autoridad de que se inviste (autoridad suprema que ha recibido de su hermano difunto) se ponen al servicio de un sistema de valores entre los que domina el honor (falso) y la religión sentida como fuerza alienante y coadyudora del poder. Los temas honor, poder y religión forman un todo que refracta un momento histórico, la posguerra, en el que el poder en España los utiliza para justificar su propia existencia.

La sociedad formada por las tres viejas y los mendigos es la deformación grotesca de la sociedad española detentora del poder en aquellos años 40. Los personajes de símbolos dobles –mítico/pernicioso- son una caricatura de la sociedad real, y como aquella lo era, son capaces de matar a los que les rodean. El mundo extratextual está esperpentizado: el grupo que poseía el poder en los años 40 está iconizado por tres viejas. El hombre, como signo de la masculinidad, está representado por Bión, un mendigo piojoso y un grupo de harapientos. Todos estos elementos corresponden a la dramaturgia valleinclanesca.

Desde el punto de vista dramático, la decisión de usar el procedimiento esperpéntico queda justificada al ser un vehículo de denuncia. En *El adefesio*, el esperpento valleinclanesco se carga ideológicamente y denuncia un periodo histórico español. Lo grotesco de los personajes encubre un poder igualmente grotesco, extratextual, que es la representada por el General Franco, referente último de la obra. El momento de escritura de *El adefesio* nos remite a la España franquista de inmediata posguerra y el sistema autoritario que ella representa. La asociación entre el “Caudillo por la gracia de Dios” y un sistema de valores profundamente degradados origina el “adefesio” de la obra. La obra de Alberti es la representación de un poder que el autor considera inútil, desproporcionado y deformado, un “adefesio”, un poder que se representaba acuñado en las monedas su origen divino.<sup>13</sup> La pieza es la esperpentización del poder franquista. La parodia continua que estructura la obra sirve para denunciar un Estado corrompido que juega con valores eternos para justificar y legitimar su ejercicio despótico del poder. Es de conocimiento común que el régimen franquista de los años 40 se servía de ese tipo de discurso religioso-traditionalista para legitimar su existencia.

---

<sup>12</sup> He aquí uno de los atributos del abuso del poder cuando hablamos de “democradura”: un acto político del dirigente, dentro de las funciones regalianas del Estado se convierte en expresión de su magnanimidad que obliga al pueblo a una reacción consecuente: la manifestación de su gratitud a través de mociones de deferencia y de indefectible apoyo al generoso “padre de la nación”.

<sup>13</sup> Cuando llegamos por primera vez a España, en 1978, en el “duro” (moneda que, antes del advenimiento del euro, valía 5 pesetas) seguían plasmados los términos siguientes: “Generalísimo Francisco Franco, Caudillo de España por la gracia de Dios”.

## Conclusión

En la introducción, abogamos por la lectura política de *El adefesio*. Y como lo destacamos, una de las fuertes consideraciones que nos ha puesto en esta pista la ofrece la didascalía del principio del texto.

En efecto, si partimos de 1944, esta indicación espacio-temporal nos remite al período que media entre esta fecha y la de 1874 en España, y pensamos que esta temporalidad es bastante elocuente. De hecho, desde las condiciones personales, anímicas de R. Alberti en el exilio, con la herida de una guerra civil que ha servido una vez más para cegar las libertades, la postura del dramaturgo es comprensible: el año 1874 había puesto fin, con la intervención militar del General Martínez Campos, a un corto período republicano, del mismo modo que la rebelión armada del 18 de julio 1936 supondría el derribo de la IIª República y un largo período de una férrea dictadura. Entre esas dos fechas (1874-1944) median, efectivamente setenta años en los que España se ha visto a merced de sucesivos autoritarismos, depresivas dictaduras de infinitas “Gorgo” que han enarbolado una corrosiva y usurpada autoridad, llevando a unos españoles a la muerte, como Altea, y a otros a clamar en el exilio, a ser “españoles del exilio y del llanto”.

El autoritarismo denunciado en la obra no es otra cosa que una particularidad del modo de ser de los españoles de aquel entonces, casi transferible a África y otras regiones del mundo. F. García Lorca en *La Casa de Bernarda Alba*, comparte la misma temática del autoritarismo que R. Alberti en *El adefesio*, aunque aquel prefiere la tragedia moderna mientras que éste se ha inclinado por el esperpento valleinclinés. Las circunstancias extratextuales no son ajenas a ambas decisiones: en 1936, Lorca sólo intuye lo que será el franquismo; en 1944, para Alberti, toda esperanza está aniquilada por esa dictadura. Es evidente que el ejercicio del poder por Gorgo muestra, entre otras cosas, que las mujeres tradicionalmente no han tenido el poder dentro de una sociedad cerrada como la representada en la obra. Pero al final, Gorgo no necesita las barbas. El sacrificio de Altea representa en estas circunstancias algo más que la muerte de una joven para evitar el escándalo. Altea es el símbolo de todo un pueblo, el pueblo español. Incluso, podríamos decir que es toda la humanidad sometida a una tiranía sea cual sea su signo y su ideología. Para R. Alberti, esta ideología, la de los terratenientes andaluces (la nobleza española), es la de años 40, un poder representado por un “adefesio”, debido a la falsedad de los principios en que se fundamenta. La elección de la teatralidad de la claustración y del modelo valleinclinés, está no sólo justificado sino que adquiere un valor simbólico para denunciar lo esperpéntico del poder español en aquellos años 40 y en otras partes del mundo.

*El adefesio* es una obra que, construida a partir de un acontecimiento real, se transforma gracias a una superposición de símbolos, en la crítica feroz del sistema político. La ideología de la obra es la denuncia de todo sistema despótico y, sobre todo, el que se basa en unos principios morales pervertidos como instrumentos alienantes del poder.

## Obras Citadas

- Alberti, Rafael (1968). *El adefesio*. Madrid: Edicusa, 1968. Impreso.
- . *El hombre deshabitado*. Madrid: Plutarco, 1931. Impreso.
- . *El trébol florido*. Buenos Aires: Losada, 1940. Impreso.
- . *La gallarda*. Buenos Aires: Losada, 1945. Impreso.
- . *Noche de guerra en el Museo del Prado*: Buenos Aires: Losada, 1956. Impreso.
- . *De un momento a otro*. Buenos Aires: Losada, 1958. Impreso.
- García López, J. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vivens, 1990. Impreso.
- Marrast, R. "Essai de bibliographie de Rafael Alberti". *Bulletin hispanique* 57 (1955): 147-177. Impreso.
- . "L'esthétique théâtrale de Rafael Alberti", in *la mise en scène des œuvres du passé : Entretiens d'Arras*. Paris: CNRS, 1957. 53-73. Impreso.
- . "Tradiciones populares en *El Adefesio*". *Ínsula* 18 (1963): 7. Impreso.
- . *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*. Paris: S.E.E.S, 1967. Impreso.
- García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Castalia, 1936. Impreso.
- Mah, A. *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire*, Tesis. Madrid: UNED, 1997.
- . "*El hombre deshabitado* de Rafael Alberti: una teatralidad de la subversión". *Annales de la FALSH*, 1113.11 (2010):122. Impreso.
- Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta*. 1876. México: Porrúa, 1968. Impreso.
- Pérez Minik, D. *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromiso*. Madrid: Guadarrama, 1976. Impreso.
- Popkin, L. B. *The Theatre of Rafael Alberti*. Londres: Tamesis Book Limited, 1976. Impreso.
- Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1992. Impreso.
- Spang, Kurt. *Teoría del drama*. Pamplona: EUNSA, 1991. Impreso.

Tordera, A. "Teoría y técnica del análisis teatral", in *Elementos para una semiótica del teatro artístico*. Madrid: Cátedra, 1988.155-199. Impreso.

Torres Nebrera, G. (1982). *El teatro de Rafael Alberti*. Madrid: SGEL, 1982. Impreso.

Ubersfeld, A. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989. Impreso.

Valle Inclán, Ramón. *Obras completas de don Ramón del Valle Inclán*. Madrid: Castalia, 1954. Impreso.