

# TEORIA DRAMATICA DE ALFONSO SASTRE

Josefina Manchado

(Universidad de Palma de Mallorca)



- (\*) Este artículo se propone revisar las primeras teorizaciones de Alfonso Sastre acerca del teatro español de postguerra y se completará en el próximo número de esta revista con un segundo artículo referido a la formulación de la "tragedia compleja", resultado práctico de las últimas soluciones dialécticas del autor al teatro realista.



Alfonso Sastre (Madrid, 1926), autor de teatro y ensayista, permanece en una zona semioscura de nuestro panorama cultural de postguerra. Su figura se debate entre el reconocimiento de los valores combativos de su obra dramática, y el distanciamiento cauto por parte de los historiadores del teatro español, quienes contemplan en esa combatividad el menoscabo de sus resultados literarios. No se trata, en estas páginas, de solucionar la disyuntiva planteada, sino de profundizar en uno de los aspectos más olvidados del autor: su paulatina elaboración de una teoría dramática que, desde 1950 hasta hoy, ha intentado aportar soluciones al desarrollo de la escena española <sup>1</sup>.

Alfonso Sastre interesa, en principio, por sus obras dramáticas; sin embargo, al conocer sus escritos teóricos, descubrimos la faceta más interesante de este autor que ocupa un lugar sobresaliente entre los dramaturgos de su generación, poco aficionados a manifestar públicamente sus reflexiones teóricas, limitadas, en todo caso, a colaboraciones esporádicas en la prensa del país.

Aunque Sastre figura como teórico del *social-realismo* de postguerra en algunas historias del teatro español contemporáneo, su labor, en este sentido, no ha sido considerada profundamente por ningún estudioso de nuestro país. Su repercusión exterior, sin embargo, ha sido notable; se han realizado algunos estudios sobre la significación de su teoría teatral en conexión con su propia creación dramática que, por su fecha de elaboración o por su escasa penetración en la materia, resultan todavía parciales e insuficientes.

Oswaldo Obregón presentó en 1972, en Madrid, el trabajo "*Teoría y creación dramáticas en Alfonso Sastre*", con motivo del Curso Iberoamericano para profesores de Lengua y Literatura Española del Instituto de Cultura Hispánica, del que sólo

---

(1) Las manifestaciones teóricas de A. Sastre acerca del teatro, la literatura y el arte en general, han sido publicadas en cuatro volúmenes: *Drama y Sociedad*. Ed. Taurus (Col. Ensayistas de Hoy) Madrid, 1956. *Anatomía del Realismo*. Ed. Seix-Barral. Barcelona, 1965. *La revolución y la crítica de la cultura*. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1970. *Crítica de la imaginación*. Ed. Grijalbo. (Col. Nuevo Norte, 23). Barcelona, 1978.

ha sido publicada la parte dedicada a la creación dramática en 1977, en *Etudes Ibériques*, de la Universidad de Haute-Bretagne. Francis Donahue, con los mismos objetivos, publicó en 1973, en Buenos Aires, *Alfonso Sastre, dramaturgo y preceptista*. El enfoque comparativo teórico-práctico de la obra de A. Sastre es, también, el que Magda Ruggeri Marchetti adoptó en su ensayo sobre una de las últimas aportaciones del autor, *La tragedia "compleja": bases teóricas y realizaciones en los dramas inéditos de Alfonso Sastre*. Este estudio se publicó en 1979, en las Actas del VII Congreso de la Asociación de Hispanistas celebrado en Toronto. La misma autora italiana ha publicado con cierta regularidad artículos y estudios sobre el teatro de Sastre, introduciendo las ediciones italianas de algunas de sus obras.

La evidente limitación cualitativa y cuantitativa de los trabajos mencionados hacía necesaria la investigación del pensamiento estético de Alfonso Sastre, de la reflexión del escritor sobre su dedicación a la Literatura, sus motivaciones, su elección de una forma de expresión determinada, sus interrogantes en torno al propio acto de la creación dramática. Sus artículos y ensayos permiten discernir una evolución en su pensamiento que se concreta en dos momentos significativos: el que corresponde a sus primeros años de incursión en el teatro como dramaturgo, al que podemos asignar el calificativo de *período urgente*, y el que coincide con el cuestionamiento de la literatura realista de postguerra y la búsqueda de soluciones al estancamiento cultural y político del país.

En el primer momento, Sastre es un producto de nuestra postguerra. Sus primeros artículos de colaboración periodística, ampliados y complementados posteriormente en *Drama y Sociedad* (1956), su primer teatro polémico y sujeto a los postulados teóricos que los grupos "Arte Nuevo" y "Teatro de Agitación Social" intentaron llevar adelante, sintetizan una primera concepción de la Literatura y de su función esencial para el entorno que la recibe y la produce, básicamente combativa. En este sentido fueron concebidas obras como *Escuadra hacia la muerte* (1954), *El pan de todos* (1960), *La mordaza* (1955) o *Tierra Roja*, escrita en 1954.

En la década de 1950, el teatro es, para Sastre, un vehículo utilizable para incidir en la sociedad española y modificar conductas y estructuras, directamente combatidas desde la militancia política que, en estos años, aún no comprometía a nuestro autor. La preocupación estética por conseguir en la obra escrita una adecuada expresión formal de los contenidos, está lejos de ser racionalizada por Sastre, quien antepone la urgente renovación social del país a la creación de un todo armónico, propiamente artístico y contribuyente a la evolución literaria española truncada tras la guerra civil de 1936. El pensamiento estético de Sastre se alinea, entonces, en posiciones matizadamente marxistas que se deducen generalmente de sus conclusiones particulares sobre la tragedia aristotélica. La función purificadora y revolucionaria que el teatro, a través de la tragedia, debe ejercer en la sociedad, implica un rechazo de las formas poéticas transfiguradoras de la realidad o evasivas, y el de las concepciones formalistas capaces de atentar contra la temporalidad e historicidad del Arte en general, y del teatro en particular.

Desde 1960, el *social-realismo* de A. Sastre se enriquece con nuevas aportaciones teóricas que profundizan y modifican su primitiva visión combativa en una

fórmula realista más compleja. Caracterizan esos años, su ingreso en el Partido Comunista de España, la teorización de la *tragedia compleja* y la incursión imaginativa en su producción (*El escenario diabólico*, (1973), *Las noches lúgubres*, (1964). El realismo dialéctico que define su concepto del drama, en los ensayos *Anatomía del Realismo*, *La revolución y la crítica de la cultura* y *Crítica de la Imaginación*, coincide, en parte, con su comunismo activo. La comprensión total de la realidad, en sus aspectos individuales y sociales, particulares y universales, es lo que Sastre pretende captar en su teatro y en la pequeña muestra de prosa escrita por entonces. Las relaciones del Arte con la Sociedad, la Filosofía, la Historia y la Ideología, apuntadas e insinuadas en el primer momento que he llamado *urgente* son consideradas ahora desde una perspectiva más amplia.

La dialéctica individuo/sociedad, constituye la base de su *tragedia compleja*, superadora del molde aristotélico de la década precedente, y aglutinadora de su concepción del teatro realista, integrador y crítico de las distintas soluciones realistas aportadas en nuestro siglo: teatro político, épico, expresionista español, documental. La representación de situaciones particulares en las que se reconozcan otras generales, y en las que el *distanciamiento* brechtiano procure el grado adecuado de objetividad, lo que Sastre define como el *efecto boomerang*, es el objetivo esencial de sus nuevas tragedias. En última instancia, la nueva fórmula trágica supone la superación de las vanguardias, del drama existencialista y del teatro épico como fenómenos aislados, a la vez que la integración de sus bases primarias, el nihilismo, la esperanza y la apertura de perspectivas socialistas.

La actitud ideológica del autor es la que determina su rechazo a los realismos burgueses (naturalismo y vanguardias), por su ahistoricidad y superficial detallismo; por otro lado, esa misma actitud determina la aceptación crítica de las soluciones realistas contemporáneas derivadas del carácter histórico y social del Arte. Su militancia comunista coincide con la desaparición de la escena española de las últimas obras escritas, las *tragedias complejas*<sup>2</sup>. Sus fechas de escritura permiten contemplarlas como soluciones al estancamiento general del teatro realista, repetitivo de temas y formas, y, sin duda, supusieron una superación del realismo sastriano precedente.

Al iniciarse la década de los setenta, Sastre intenta todavía superar sus planteamientos. Desde su último volumen, *Crítica de la imaginación* (1973) asigna a este concepto una función que, por lo menos desde el punto de vista teórico, soluciona el problema central de su trabajo creativo. La imaginación se convierte en la facultad humana capaz de conectar la doble perspectiva agónico-individual y colectiva, trasladándola a lo puramente literario. La función del Arte así determinada

(2) Bajo esta denominación se agrupan los siguientes dramas: *La sangre y la ceniza* (1962), *El banquete* (1965), *La taberna fantástica* (1966), *Crónicas romanas* (1968), *El camarada oscuro* (1972), de los cuales únicamente el primero fue representado en España años después de su aparición, en 1978.

por Sastre, a partir de la renovación catártico-aristotélica, de la teorización trágico-compleja y de la posibilidad imaginativa más reciente, corresponde esencialmente a la integración de las tres formas habituales de entender el hecho artístico: la comunicación de un conocimiento de la realidad, en forma de juego. En su nivel más perfecto, la imaginación funcionará como elemento aproximativo y distanciador de la realidad, imposibilitando el cumplimiento exacto de la *teoría del reflejo* lucacsiano por cuanto instala la literatura resultante en el terreno de lo alegórico o referencial.

Consideraré, en adelante, los fundamentos del drama social-realista desarrollando en cierta medida los diferentes estadios de su estética conducentes a la profundización de objetivos y perspectivas.

### Del drama social-realista al realismo dialéctico.

La vía social-realista de A.Sastre se inicia poco antes de 1950 y en sus aspectos más significativos, queda recogido su pensamiento en 1956 con la publicación de *Drama y sociedad*.

Entre las diferentes clasificaciones del teatro español de posguerra, sobresalen las que atienden al mayor o menor éxito obtenido entre el público y la crítica. Desde esta perspectiva sólo cabe hablar de un amplio espectro dramático dividido en un teatro público y otro que no lo es, en un teatro de *diversión* y un teatro *comprometido*. Francisco Ruiz Ramón (*Historia del teatro español. Siglo XX*) y William Giuliano (*Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*) son los autores de las denominaciones mencionadas que nos remiten a una coincidencia exacta entre el alcance público del teatro de diversión y el silencio casi general del drama testimonial, o más específicamente social-realista. Observemos, no obstante, la clasificación especial de Antonio Buero, cuyo testimonio posibilista y alta difusión nos parecen indiscutibles.

Al teatro público pertenecían autores no necesariamente identificados por sus resultados dramáticos (Pemán, Calvo Sotelo, López Rubio, Ruiz Iriarte...), que pretendían mantener la línea costumbrista y moralista de dramaturgos como Benavente, Marquina, Arniches, en un teatro de posguerra nada problemático en sus temas y defensor de los valores morales de la clase dirigente, de la Iglesia y el Estado. Así sucedió incluso con las piezas menos evasivas, que bien podrían calificarse de dramas históricos o de tesis, y cuyos objetivos esenciales atendían al mantenimiento del orden nacional y político.

Contra esta concepción del hecho escénico se inicia, en 1945, la actividad del grupo "Arte Nuevo", en el que trabajaron junto a Sastre, José Ma de Quinto, Alfonso Paso, Medardo Fraile, José Gordon, José M<sup>a</sup> Palacio y otros. Las pretensiones de sus componentes apuntaban al agotamiento de la corriente dramática continuista, pero el grupo se disolvió tras dos años de reducida actividad experimental.

En 1949, con el estreno en Madrid de *Historia de una escalera*, se inicia en "La Hora" una serie de artículos de Sastre que defienden el desarrollo de un teatro social español, y que culminan en el Manifiesto del "Teatro de Agitación Social"

(T.A.S.) de 1950, firmado con José M. de Quinto<sup>3</sup>. En este documento se perfila la primera definición funcional del teatro como *arte social* en nuestra postguerra. La importancia del texto reside, además, en su carácter de primer documento oficial por el que Sastre hace pública su línea dramática, antes de que sus ensayos y artículos fueran publicados de manera organizada.

El T.A.S. obedecía a una situación de urgente renovación teatral encaminada a la crítica reveladora de las circunstancias españolas de estos años; la "agitación social" revolucionaria, que no pasó de mero intento tras la intervención decisiva de las instituciones correspondientes, fue el inicio de una lucha constante por conseguir el normal funcionamiento de un teatro realista español. Las reivindicaciones del grupo se plantearon en los siguientes términos:

1. "CONCEBIMOS el teatro como un "arte social" en dos sentidos:
  - a) Porque el teatro no se puede reducir a la contemplación estética de una minoría refinada. El teatro lleva en su sangre la exigencia de una gran proyección social.
  - b) Porque esta proyección social del teatro no puede ser ya meramente artística.
2. EN EL PRIMER SENTIDO, nos declaramos al margen de los teatros de Ensayo o de Cámara, rechazando como erróneo su enfoque del problema teatral. Un teatro de Ensayo no sirve más que para el aprendizaje del oficio. El T.A.S. no es un teatro de amateurs.
3. EN EL SEGUNDO SENTIDO, rechazamos la vieja concepción de "teatro del Pueblo" como "arte para el Pueblo", "belleza al alcance de todos". El T.A.S. es un "teatro del Pueblo" en un sentido rigurosamente distinto.
4. NOSOTROS no somos políticos, sino hombres de teatro; pero como hombres -es decir, como lo que somos primariamente- creemos en la urgencia de una agitación de la vida española.
5. POR ESO, en nuestro dominio propio, (el teatro) realizaremos ese movimiento, y desde el teatro, aprovechando sus posibilidades de proyección social, trataremos de llevar la agitación a todas las esferas de la vida española.
6. PERO conste que la preocupación técnica por la renovación del instrumental artístico del teatro está orientada a servir la función social que preconizamos para el teatro en estos momentos, y no obedece, de ningún modo, al ímpetu de un cuidado puramente artístico.
7. LO SOCIAL, en nuestro tiempo, es una categoría superior a lo artístico.

(3) La lista de artículos publicados en "La Hora" puede consultarse en mi Tesis de Licenciatura "Teoría dramática de Alfonso Sastre". En cuanto a la significación de los grupos "Arte Nuevo", T.A.S. y "Grupo de Teatro Realista", remitimos también al Capítulo IV del trabajo mencionado en que se describe la "Situación del teatro realista en la postguerra española", no desarrollada aquí por considerar otro el objetivo del artículo.

8. NUESTRA actitud, por otra parte, es plenamente teatral. El camino que estamos trazando es el único por el que las grandes masas volverán al teatro, al drama..."<sup>4</sup>.

La tendencia *social* que proponen los firmantes del Manifiesto, evita por estéril el drama político, excesivamente propagandístico. Entre las creaciones dramáticas nacionales y extranjeras más significativas, recogen un material de trabajo que refleja distintas orientaciones ideológicas y, a pesar de que no consiguieron representar ninguna de las obras seleccionadas, los autores elegidos demuestran un claro intento de renovación escénica Upton Sinclair, Ernst Toller, John Steinbeck, Arthur Miller, Elmer Rice, Jean Paul Sartre, Michael Carroll, Gabriel Marcel, Lope de Vega, Bertolt Brecht, Armand Salacrov, E. O'Neill, Medardo Fraile y el propio Sastre.

Contra el teatro burgués, supuestamente identificado como propiamente "nacional", el T.A.S. se propone ocupar su lugar en el "Estado social".

Estos primeros intentos de socialización del drama se completan con dos documentos que Sastre publicó en 1952 en *Correo Literario* y en la revista *Índice*, respectivamente<sup>5</sup>. El primer artículo al que nos referimos, titulado "*Sobre las formas sociales del drama*", es una respuesta del autor a Eusebio García Luengo, quien, en *Índice*, había publicado un escrito señalando la confusión teórica que afectaba a Sastre respecto a lo *social*. La confusión la recogía García Luengo de una encuesta que él mismo realizara en *Correo Literario*, en 1951, a distintos autores españoles entre los que figuraba Sastre.

En su respuesta Sastre recopila los puntos de vista que le enfrentan a su oponente, insistiendo en algunos aspectos ya declarados en la encuesta del año anterior, y corroborando, sin duda, los fundamentos del T.A.S., silenciado desde 1950. Destaquemos en este artículo la definición social del teatro en los dos sentidos apuntados, el estético y el ético, el artístico y el social en definitiva:

*"Esta dimensión artística hace referencia -decía yo- a lo puramente técnico y teatral de la obra dramática. Es decir, a lo que la obra tiene de 'estructura' de 'juego de efectos', de 'dosificación de interés', etc. por un lado (tecnicidad), y de momentos de emoción dramática, de instantes de suspensión y alivio (...) por otro, (teatralidad)... En realidad, la teatralidad va en función del talento y de la personalidad del dramaturgo"*<sup>6</sup>.

(4) El Manifiesto apareció en "La Hora" en 1950 y ha sido publicado en la edición de *Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*. Ed. Taurus. (Col. El Mirlo Blanco, Teatro, 3). Madrid, 1964. págs. 97-100.

(5) "Sobre las formas sociales del drama". *Correo Literario*. Vol. III, núm. 39, 1952. pág. 14. "Qué es el social-realismo?" *Índice*. Vol III, núm. 51, 1952. págs. 15-16. Artículo recogido en *Drama y Sociedad* con el título "En el que se llama 'social-realismo' a lo que está pasando en el arte actual", págs. 69-72.

(6) "Sobre las formas sociales del drama", *Correo Literario*, p. 14.



La dimensión social del hecho teatral queda explicada en este artículo, desde el tema que conforma la propia obra dramática desde su proyección en el público y desde la intención del autor que no escapa de su entorno. Las necesidades del momento exigían la definición del artista, no sólo del dramaturgo, en el sentido más justo y comprometido, y fueron esas necesidades las que provocaron la fundación del T.A.S., o antes de Arte Nuevo, y mucho más tarde del "Grupo de Teatro Realista", en 1961. Contra la inhibición habitual del drama de postguerra se alzaba la defensa de los valores dramáticos de la realidad que el dramaturgo tenía la obligación de observar. Por lo mismo, Sastre afirmaba en el artículo al que nos referimos que, *"la misión del dramaturgo, parece que está en conectar con las grandes realidades dramáticas y denunciarlas; en hacerse eco de la angustia social y expresarla eficazmente"* <sup>7</sup>.

El segundo artículo, *"Qué es el social-realismo"*, es una definición concisa del fenómeno cultural del momento, enraizado en el realismo socialista soviético y en sus principales derivaciones realismo social mejicano en pintura y cine, tendencias "sociales" cristianas occidentales, neorrealismo y existencialismo.

Aquí la fórmula social-realista española se concibe como superadora del dogmatismo marxista que ceñía el "realismo socialista" a límites creativos angustiosos. Al mismo tiempo, Sastre lo concebía también como superación de la concepción liberal del arte, según la cual éste es un categoría suprema atenta sólo a la resolución de problemas formales. Tema, intención y tratamiento artístico definen el quehacer social-realista sastriano, en el que los planteamientos estéticos del escritor dependerán de una exclusiva finalidad: conseguir la purificación ética del espectador.

Estas primeras reflexiones acerca del *social-realismo* empiezan a debatirse desde una perspectiva teórica más elaborada entre 1950 y 1960, años en los que la realización práctica de la misma se resume en una fórmula trágica muy cercana a la propuesta aristotélica y muy esquemática en sus planteamientos. De su posición estética marxista antidogmática deriva un realismo anticonstructivista, opuesto a toda intervención estatal en la línea creativa edificadora de un nuevo ser social. Como otros escritores marxistas del momento, Sastre no acepta la visión parcial de la Historia y de la Sociedad en detrimento de las angustias y situaciones problemáticas individuales. El problema que Sastre intenta solucionar, y que, por otro lado, afecta en particular al escritor ideológicamente comprometido, es el siguiente: en qué medida las relaciones individuo-sociedad deben verificarse en el texto para que la literatura realista no privilegie un término sobre otro, no caiga ni en lo meramente circunstancial ni en lo meramente introspectivo.

El realismo profundo y correcto deberá expresarse a través de la tragedia, concebida ésta como fórmula ideal, capaz de reproducir el conflicto dialéctico que relaciona al ser individual con el devenir histórico-social de la humanidad; sólo contando con ambas premisas la tragedia realista podrá definirse por su total comprensión de lo

(7) "Sobre las formas sociales del drama", *Correo Literario*, p. 14.

real<sup>8</sup>. De este modo, los fundamentos estéticos del autor resumen las relaciones inevitables entre Arte y Sociedad, Filosofía y Política, Artista e Ideología, es decir, el problema del compromiso o la autonomía de la Literatura con el entorno que la sustenta.

Alfonso Sastre se sitúa desde este momento entre los escritores de posguerra que, lejos de atender únicamente al problema de la Belleza del Arte, se preocupan por comprender y explicar el propio proceso de creación artística; intentan, pues, forjarse una Poética que además abarque el alcance que dicho proceso consigue más allá de su mismo desarrollo. La polémica fundamental entre los escritores de posguerra tiene sus raíces precisamente en la forma de concebir el hecho artístico. Por un lado, se produce simplemente una adhesión a la literatura llamada *pura*, en la que habría que incluir a todo escritor dedicado sólo a escribir; contra y frente a este sector trabajan aquellos escritores que, como Sastre, se preocupan por la función primordial que deben asignar a su producto literario. La polémica entre *utilitaristas* y *puros* continuó desarrollándose en la década de los 60.

Sastre, no obstante, no intenta en ningún momento perfilar una Estética general capaz de solucionar de una vez por todas la inquietud del escritor comprometido, sino consolidar de alguna forma una actividad humana, la literaria, que define en términos de contradicción dialéctica desde las páginas de *Anatomía del Realismo* en 1965: "*La literatura es y no es política; o bien es una actividad política que no lo es. La Literatura es -y no es- filosofía*". De esta forma, la Literatura, lejos de concebirse autónoma, se define referida a otras actividades del pensamiento humano, sin que en ningún caso se la proponga exclusivamente dependiente de éstas.

Cuando se producen tales declaraciones, había sido publicada en 1962, la novela de Luis Martín Santos, "*Tiempo de silencio*", lo que en terreno de la narrativa suponía un gran avance experimental y renovador del ambiente objetivo y realista de la novela española. Más significativo es recordar que en 1963 se había celebrado el Congreso de Escritores sobre "*Realismo y realidad*". Los asistentes anunciaban el fin de las perspectivas evolutivas del realismo español. Al mismo tiempo, Antonio Buero y Alfonso Sastre abrían un paréntesis de silencio escénico mantenido hasta 1967, fecha en la que *El tragaluz* y *Oficio de tinieblas* significan su respectiva reincorporación a la escena española.

En 1968, la generación del *nuevo teatro* era algo consolidado, aunque, mientras hegemonizaban en parte los escenarios, los realistas demostraban su continuidad. Jorge Cela Trulock funda en 1965 la colección narrativa "*La novela popular*", dedicada a publicar novelas de claro matiz social; en 1968 Mauro Muñiz publica *La*

---

(8) A este respecto Sastre afirma en *Anatomía del Realismo* acerca de la tragedia realista, su capacidad de "presentar el más hondo reflejo de lo real actual; de constituir -crear- los mitos más expresivos de nuestro momento histórico, y de cumplir una misión profetizadora (. . .); integrará seguramente el mundo de los sueños y las ilusiones -y los terrores!- de los hombres, en la forma, quizás, de un romanticismo superado". Cap. IV, Segunda Parte, pág. 144.



en opinión de Sastre, la revolución social, que en el drama se expresa mediante la denuncia de situaciones injustas y la esperanza en nuevas estructuras sociales. Los peligros consecuentes al *engagement*, de nuevo, son precisamente la degeneración del teatro revolucionario en formas melodramáticas, subjetivas y parcialmente expresivas de la realidad objetiva. La toma de partido del dramaturgo no debe superar su intención última de crear un drama, de lo contrario nos encontraríamos frente a un libelo propagandístico cuyo interés sería puramente extraliterario.

Estos principios, manifestados hacia 1950, entran en colisión directa con el peligro mismo que amenazaba a los miembros de T.A.S., cuando en el postulado séptimo de su Manifiesto, recogido en este artículo, afirmaban la superioridad de lo *social* sobre lo *artístico*, en esos momentos especiales necesitados de un *arte de urgencia*. Cabe suponer que las posteriores advertencias de Sastre al respecto van referidas a situaciones socio-históricas no extremadas, en las que el Teatro Político puede contribuir a la transformación de las mismas, sin menoscabo de la dimensión artística que es esencial al Arte. De no ser así, no podríamos entender la crítica de Sastre a Sidney Kingsley por su obra *El cero y el infinito* como ejemplo degenerado de teatro político en el que priva la intención socio ideológica del autor sobre la propia poética dramática. La crítica aparece en 1952 en *Correo Literario*. La obra, que según Sastre, hubiera podido resultar una tragedia aceptable, carece de justificación artística. Personajes, ideas, fuerzas en conflicto, símbolos, componen una serie de elementos trágicos deformados por la adhesión excesiva del autor a unas premisas ideológicas manifiestas:

*"Con lo que el drama pierde siempre grados de fuerza, la trama queda forzada y los caracteres debilitados. Es el peligro general del teatro de tesis. El dramaturgo, fiel a la tesis, ciega la salida de la antítesis, y se queda, naturalmente a cien leguas de la síntesis dramática.*

*El teatro político es artísticamente válido -y sólo al serlo artísticamente lo es socialmente- cuando la consecuencia política es un último resultado que arroja, sin esfuerzo, la trama, la fábula, el mito."*<sup>11</sup>.

La justificación que Sastre utiliza para denegar la entrada directa de las ideas en el drama, es, inevitablemente, en este período temprano de su pensamiento dramático, el pensamiento aristotélico. Del orden mismo que en su *Poética* establece Aristóteles con respecto a la intervención de elementos dramáticos, recordemos la trama de la que se desprenden los caracteres y las ideas; por el contrario, en el teatro de tesis se toma como punto de partida, la idea, configuradora de los restantes factores dramáticos.

Más adelante, al pensamiento aristotélico Sastre añadirá un nuevo elemento; sin negar la influencia ideológica del autor en su trabajo creativo, rechazará todo dog-

— — — ■ ■ ■ . . . . .  
(11) *Correo Literario*, núm. 50, 1952, pág. 7.

matismo y propondrá cierto *distanciamiento*, provechoso para la función que se pretende del drama realista. La función del drama, función didáctica, a través de la distanciación ideológica del autor, introducirá solapadamente al espectador su propia ideología. Se trata de una fórmula brechtiana en su esencia, y al respecto señalemos que Sastre conecta con la labor teórico-literaria de Bertolt Brecht a finales de los años cincuenta; lo menciona como teórico por primera vez, en *Anatomía del Realismo*.

En el prefacio a la primera edición de este volumen, destinado al desmenuzamiento de las cuestiones polémicas que el Realismo ha suscitado en nuestro siglo, y con el que tiene mucho que ver la configuración de la *tragedia compleja*, Sastre convierte a Brecht en un segundo gran aliado de su estética realista. El *distanciamiento* brechtiano, será en adelante un componente trágico esencial del teatro de Sastre, junto a la *identificación* aristotélica. Las relaciones entre el pensamiento de Brecht y el de Sastre conducen a la elaboración de la fórmula realista ideal, la *tragedia compleja*, tema que no desarrollé en este artículo por sus numerosas implicaciones con otras fórmulas dramáticas contemporáneas que Sastre aprovecha en el mismo sentido.

Resumiendo brevemente los aspectos brechtianos que el autor considera útiles para la elaboración del drama actual, diríamos que: acepta la función revolucionaria que Brecht pretende adjudicar a su teatro, convirtiéndolo precisamente en épico para destruir la representación ilusoria de una historia propia del drama aristotélico. Lo interesante es que, desde el punto de vista de Sastre, las propuestas de B.Brecht no se contradicen con los principios aristotélicos que el autor alemán pretende aniquilar, sino al contrario, coinciden con conceptos que Aristóteles mismo propone, y que en la tragedia se consideran habituales. Resulta evidente el "distanciamiento" en todos los autores cuya base documental para elaborar su teatro pertenece al pasado, y el pasado fue la base mítica de los trágicos griegos en su mayoría, como después lo fue de Shakespeare o Schiller.

Sastre acepta de Brecht su *distanciamiento*, en tanto en cuanto actúa ya en el teatro dramático, y en cuanto es necesario ya en Aristóteles, como es necesaria la *identificación* en igual medida, pero señala el punto justo en que debe situarse la aportación brechtiana

*"Se practica, en cualquiera de los casos, una distanciación que, no sólo no significa la evasión del autor dramático frente a sus contemporáneos, sino que es la conditio sine qua non de una penetración profunda en el medio vecino y de la acción social aquí y ahora. El drama produce ese 'mirar extraño' que a los brechtianos les parece propio y exclusivo del teatro épico (. . .). Y ese doble impacto -extrañeza y reconocimiento- es el motor purificador, catártico, de las acciones humanas a la salida del teatro y después"*<sup>12</sup>

Identificación y distanciamiento, Aristóteles y Brecht, indispensablemente

(12) *Anatomía del Realismo*. Art. V. pág. 67.

equilibrados, permitirán el cumplimiento exacto de la función didáctica del drama realista; la distancia temporal entre el autor y la realidad permitirá una correcta remisión del drama a ésta.

La segunda de las formas dramáticas directamente originadas de la relación estrecha entre Arte e Historia, es el *Teatro Documento*, polémicamente considerado por manifestar directamente las raíces reales que lo sustentan en detrimento de su validez estética.

En 1952, Alfonso Sastre y Gonzalo Torrente Ballester iniciaron una discusión en el diario "Arriba", a propósito del *teatro documento*, a partir de la representación en Madrid de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller. Contra la opinión de Torrente, que suponía la fórmula documental prácticamente caduca por aquellos años, Sastre defendía tal fórmula como una de las variantes "sociales" del drama, vigente en sus valores estéticos.

La construcción dramática sobre bases documentales está avalada por largos años de práctica teatral en este sentido. Sastre propone a su oponente, desde los ejemplos naturalistas a los norteamericanos (Rice, Sinclair, Steinbeck), alemanes (Toller, Brecht). El *Teatro Político* de Erwin Piscator, que fue la base de estas variantes posteriores, proponía, de todas formas, un drama propagandístico-documental con el que Sastre no coincide: el documento histórico en Piscator es desarrollado en sus condicionamientos sociales a nivel de espectáculo. La línea del *Teatro documento* (histórico), como la del *Teatro político* (ideológico), se endureció cuando se prescindió de la imaginación fabulante, del aspecto individual de lo social, y cuando, en definitiva, el contenido se redujo al relato de lo histórico-social<sup>13</sup>. La necesidad de una fórmula teatral piscatoriana se explica únicamente por el proceso de revolución social que acompañó su gestación.

En relación con estas consideraciones fue significativo para la evolución teórica de Sastre el conocimiento de Peter Weiss. Este autor representa, hoy, el teatro documental espectacular. Sastre realizó el 1965 una versión española del *Marat-Sade*, estrenada en Madrid en 1968; en *La revolución y la crítica de la cultura*, le dedica un capítulo como figura máxima del teatro documental, y finalmente le entrevistó en 1971 para la revista italiana "Il Drama", entrevista que apareció en "Primer Acto" al año siguiente.

La divergencia fundamental entre Sastre y Weiss respecto de la fórmula documental es, su consideración secundaria por parte del primero en un teatro del presente, y el carácter primario que le concede Weiss, sobre todo en sus formas más perfectas, en las que el documento recibe un tratamiento creativo de gran calidad.

Sastre observa en la producción de Weiss distintas fases, desde el *Marat-Sade*, pasando por *La indagación*, *Fantoche lusitano*, *Trotsky en el exilio*, hasta el *Höl-*

(13) Sobre los errores de la propuesta Piscator, Sastre se muestra definitivo en su prólogo al *Teatro Político*.

derlin que considera conflictivo en la línea general del autor <sup>14</sup>. Para Weiss, en todo caso, Hölderlin y Marat-Sade son las muestras más perfectas del teatro documento, aunque entre una y otra obra se interpongan una serie de piezas documentales que no revelan una evolución paulatina de ese perfeccionamiento. Sus declaraciones pueden explicar concisamente la situación privilegiada de las dos obras mencionadas:

*"... es tan importante cambiar las condiciones sociales y políticas de un país como desarrollar en él todas las facultades del hombre. La acción y la fantasía deben encontrarse en el mismo espacio; deben ir del brazo acción política y desarrollo de la fantasía. Sin esta unión la acción revolucionaria será un fracaso. Así lo dice Hölderlin, mi personaje, y así lo pienso yo. De esta manera el Marat-Sade y Hölderlin pueden ser entendidas en la línea maestra del teatro documento a cuyas propuestas de acción aportarían la expresión de la necesidad de la fantasía"* 15.

Lo más significativo de este texto, desde nuestro punto de vista, es la revelación de Weiss acerca del elemento fundamental de su teatro realista-documental: el ejercicio de la imaginación, la fantasía. Antes de que se produjera tal revelación, Sastre había resumido en 1968 sus puntos de vista respecto del teatro documental, al que encasillaba en una denominación más amplia, el *Teatro de Imaginación Dialéctica* <sup>16</sup>. Recordemos que a principios de los sesenta, la solución imaginativa resolverá la antinomia del Arte, definido por su ser-y-no-ser a la vez (autonomía relativa) *política* o *filosofía*. Al igual que Weiss, Sastre reclamaba la presencia de la acción fantástica contra el arte puramente propagandístico.

Desde este momento, podríamos concluir una línea de desarrollo del *elemento imaginativo en el Realismo de A.Sastre*, que, ausente en sus primeros escritos (años inmediatos a la posguerra), empieza a formar parte de su propuesta hacia 1960 y culmina en *Crítica de la Imaginación*. Si al principio sólo descubrimos en Sastre la certeza de la necesaria adecuación entre Realidad e Imaginación, en su último volumen asistimos a la teorización coherente de sus primeros planteamientos.

En *Anatomía del Realismo*, encontramos ya los postulados, embrionarios, para el esbozo de una *Estética* general que partiría del *medio imaginario* en Literatura. Este *medio imaginario* quedaba definido como *situación* cuya estructura

(14) Ver al respecto *La revolución y la crítica de la cultura*. Cap. III, "Weiss: como un breve análisis a propósito del Teatro documental", págs. 45-49.

(15) "Teatro y Política. En un diálogo con Peter Weiss". *Primer Acto*, núm. 152, 1972.

(16) La acuñación "Teatro de la imaginación dialéctica" aparece en *La revolución y la crítica de la cultura*. Años antes, en *Anatomía del Realismo*, Sastre intentaba resolver "imaginativamente" la caída del teatro realista-social en pura cultura al servicio del socialismo dirigente.

procedería de la síntesis entre *personaje y medio*; su naturaleza dialéctica, que dejó sólo apuntada, posibilitaría su relación con lo Real.

La forma en que Sastre entiende la fase creadora del escritor (en el volumen indicado) enuncia los resultados teóricos de su último tratado, y permite ya establecer la base distintiva entre Literatura Realista-Documental y Literatura Realista Dialéctica. Quizás explique también la elevación artística de las piezas de Weiss, de ahí la necesidad de transcribir sus propias palabras: "*hablo de esta fase creadora como de una fase investigativa: se trata de un asalto a la verdad ejecutado por un método sui generis caracterizado por el hecho de que lo que se pone en marcha a la más alta tensión es la imaginación imaginante*"<sup>17</sup>. En la medida en que se habla de creación como investigación del pensamiento, se explica la definición antinómica, antes citada, del Arte en el aspecto filosófico. Partiendo de la base imaginativa consustancial a la Filosofía, mediante la cual ésta se aproxima a lo Real por vía del ejemplo, se descubre en el Arte otro procedimiento que lo diferencia de lo filosófico: lo imaginativo es aquí lo menos real pero lo más verdadero y constituyente, para Sastre, el elemento básico de la *Materia y Forma* artísticas. Por su naturaleza imaginaria, el Arte se deslinda de la Filosofía, y se relaciona con ella porque es investigación de la Realidad.

La segunda antinomia definitoria del Arte que consideraba su faceta política o ideológica, se explica desde una determinada concepción de las relaciones entre el *Artista* y la *Realidad*, a través del *medio imaginario*. Sastre observa una primera fase en estas relaciones, la *creadora-investigativa* (POETICA) y la *proyectora-política* (ESTETICA), y afirma "la obra —el autor a su través— realiza lo que podríamos llamar una política imaginaria"<sup>18</sup>.

Así que la relación *Autor-Lector* proviene del mutuo acuerdo de instalación en una zona imaginaria. La característica ficticia de esa zona es la que posibilita la relación del compromiso del autor tal como lo plantea Sastre, de manera ambigua, con la propuesta de Jean P. Sartre, quien parte también del destinatario del hecho literario:

*"La operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo hay arte por y para los demás"*<sup>19</sup>.

En ese *Realismo Dialéctico*, resultado del primer realismo-social, debe observarse, tal y como quedó apuntado con respecto a la tragedia, un correcto ajuste entre las dos fases creativas del escritor su situación individual (*fase agónico-creadora*),

(17) *Anatomía del Realismo*, pág. 228.

(18) *Anatomía del Realismo*, pág. 231.

(19) Sastre, Jean-Paul, *Qué es la literatura*. Ed. Losada. Biblioteca Clásica y Contemporánea, 433). Buenos Aires, 1976.



en la que el contenido de la obra se ofrece al lector como propiedad personal adquirida por la experiencia; y su conciencia de individuo histórico-social (*fase práctica*), en la que los contenidos se revelan como proposiciones. Las funciones del Arte contenidas en las dos fases creativas así establecidas, son las que posibilitan un Realismo desvelador de lo que los modos de vida burgueses ocultan.

Los defensores de la Tesis del Arte como juego creador de un mundo ideal, reservan al científico, al político, al teórico o al obrero, las relaciones con la realidad, con el fin de investigar, conocer o transformar. Al contrario, la Tesis realista que define el Arte como conocimiento, o como Política, excluye a la vez ambas actividades; o bien se considera el arte como Política y no como Filosofía, o bien se le supone un trabajo investigador al Arte que excluya la actividad política. En ambos casos, reconozcamos con Sastre que, su intervención en el desarrollo de lo real es nula.

Lo que propone nuestro autor es una salida a la polémica Arte lúdico/ Arte Realista en forma *dialéctica*, definiendo antinómicamente el Arte porque es antinómico en su *esencia*. La relación dialéctica entre conceptos opuestos se concilia mediante la *imaginación*, evitando la instalación categórica de lo Artístico en cualquier otra actividad del pensamiento humano, sea la filosófica, la política, la ideológica, la lúdica, la realidad, en fin. Con todo, pensamos que Sastre consigue integrar en su Estética lo que ha constituido la base del enfrentamiento entre la crítica marxista y la teorización de la literatura evasiva practicada por los partidarios del ludismo artístico (función meramente recreativa del Arte). Incluso unifica posibles tendencias dentro del seno de la Estética marxista, tomando lo que de positivo considera en las tesis cognoscitivas del Arte o en las exclusivamente ideológicas.

Bertolt Brecht, Georg Luckács, Erwin Piscator, Vladimir Ilich Lenin, los dogmáticos del período post-congresista, se aglutinan en este teórico y dramaturgo español que pretende abrir nuevas rutas al limitado campo del Realismo. Dentro de lo que Sastre defiende, con otros, como arte comprometido, desde su propia definición, y postulando responsabilidad social del artista, se observa contradictoriamente la capacidad interventora del Arte en la Realidad de modo absoluto. Si el Arte es una actividad social, lo es por ser también una actividad individual imaginativa.

La forma en que el elemento imaginario se articula con la Realidad en el pensamiento del escritor, es el aspecto que Sastre desarrolla en su último volumen, hasta hoy, *Crítica de la imaginación*, con el que agota la propuesta realista más elaborada en los últimos años por parte de un dramaturgo dedicado a la reflexión profunda sobre el acto creativo. El resultado último de la evolución de la estética de Sastre debe contemplarse en las *Tragedias complejas*, sin duda su mejor teatro. En estas páginas hemos pretendido recoger y ordenar las premisas teóricas que originaron la complejidad trágica de Sastre. Nuestra intención es facilitar la comprensión de una propuesta dramática que, hacia los años setenta continuaba apoyándose en el carácter revolucionario del texto y de la representación dramática.