

**TEORÍA DRAMÁTICA DE ALFONSO SASTRE.
LA TRAGEDIA “COMPLEJA”**

Josefina Manchado Lozano
(Universitat de les Illes Balears)



Como ya anuncié en el primer número de Caligrama este artículo completará el perfil evolutivo de este dramaturgo de posguerra, Alfonso Sastre, ahora desde la contemplación de nuevas propuestas con respecto a las que detallé en el artículo anterior. Si podemos hablar de un primer teatro urgente y social-realista, apoyado en una teoría estética determinada, a partir de 1962 se inicia una nueva etapa en el teatro de Sastre con la escritura de los siguientes dramas: *La sangre y la ceniza* (1962), *El banquete* (1965), *La taberna fantástica* (1966), *Crónicas romanas* (1968) y *El camarada oscuro* (1972). Transcurre una década, la de los sesenta, durante la cual son escritas las cinco tragedias denominadas "complejas" por el propio autor; bastante atrás queda el teatro existencialista de los cuarenta del que sería claro ejemplo *Escuadra hacia la muerte*, así como también la producción de un teatro más social en su contemplación de la problemática histórica del individuo que, desde *Tierra Roja* (1954), anunciaba el estadio al que voy a referirme.

Los nuevos dramas mencionados intentan aglutinar en su formulación teórica diversos ingredientes: el teatro épico de Brecht, cierto grado de esperpentización valleinclanesca y, en suma, lo más válido del drama histórico contemporáneo. En mi anterior artículo ya señalé la particular preocupación que Sastre manifestó siempre por el teatro documental en la forma actualizada de Peter Weiss y remito al lector a aquellas páginas por lo que a este tercer ingrediente de las tragedias "complejas" se refiere ¹. Las páginas que siguen girarán en torno a los restantes componentes de su nueva etapa.

Anticipándome someramente al desarrollo del tema propuesto, quiero resaltar desde ahora la importancia que el nuevo teatro de Sastre pudo tener en los años en que fue escrito, cuando el autor intentó superar el agotamiento del realismo "social" en el momento preciso en que nuevos autores como Miguel Romero Esteo, Luis Matilla, Martínez Mediero, solicitaban una renovación teatral que culminaría hacia 1967. En ese año, concretamente, el teatro realista del grupo inspirado en la ruptura de

(1) Manchado, Josefina. "Teoría dramática de Alfonso Sastre". *Caligrama Revista Insular de Filología*. Vol. 1, núms. 1-2, tomo 2, 1984, págs. 109-125.

A. Sastre y A. Buero años atrás, es por completo silenciado, y, aunque este silenciamiento viene a constituir un hecho definitorio del grupo en toda su trayectoria, durante diez años se acentúa de tal manera que apenas se estrenan obras de los autores de teatro realista (Lauro Olmo, José Martín Recuerda, J.M. Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz), hasta 1976, fecha que se considera símbolo de su reaparición con el estreno de *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, de Martín Recuerda. Este largo paréntesis coincide con el nuevo teatro trágico-complejo de Alfonso Sastre, también silenciado, a pesar de que representa lo mejor de su producción dramática.

De las cinco tragedias sólo *La sangre y la ceniza* fue representada en España, con quince años de retraso respecto de su publicación, en 1978. El cansancio o la frustración llegaron para el autor tras ese grupo de dramas que quedaron en el texto; después sólo *Ahola no es de leil* (1979) y una versión libre de *La Celestina* representada en Roma. Fuera del teatro escrito, su trabajo continuó por otros derroteros que, en principio, no dependían del contacto directo con el público, tan pocas veces conseguido.

Teorización de la tragedia compleja

1. El teatro épico de Bertolt Brecht

Las tragedias "complejas" son el resultado de lo que observo como un avance en la consolidación de la estética de Sastre: el momento en que conoce la obra de Brecht. Si bien su teatro es conocido por el autor desde 1956, fecha en la que muere Brecht, su teoría dramática no es mencionada por Sastre hasta 1965 en *Anatomía del Realismo*. En ese momento Sastre entra en contacto y analiza al autor europeo más discutido en los años cincuenta y sesenta, creador de un teatro tildado de "revolucionario" por lo innovador y de "antirrevolucionario" por cuestionar uno de los pilares del social-realismo, la "teoría del reflejo" directo de la realidad en el arte.

Anatomía del Realismo, escrito entre 1962 y 1963, fechas de su primera tragedia "compleja", tiene mucho que ver con la nueva fórmula de Sastre propuesta como ideal en el teatro realista. Brecht es, entonces, el instrumento que Sastre utiliza en su estética, y sus puntos de vista con respecto a la labor del teórico alemán constituyen una de las claves reveladoras de ese nuevo realismo, ni plenamente social ni absolutamente épico.

En su propuesta de un teatro para el futuro ² el teatro brechtiano de los años veinte se contempla como ejemplo prioritario sobre otros también aprovechados por Sastre, el teatro dramático de Jean-Paul Sartre o Miller y el teatro de vanguardia de un Samuel Beckett por ejemplo. Como siempre, Sastre trata de adecuar su quehacer a las diversas tendencias europeas que de alguna manera significaron la ruptura con el naturalismo decimonónico. Brecht y su teatro épico representan ahora la negación del naturalismo desde posiciones vanguardistas expresionistas; esa relación, por oposición al teatro dramático ("la triple raíz de un teatro futuro") es matizada por Sastre de forma que las tres opciones dramáticas manejadas permiten la síntesis en su teatro de lo más acertado de cada una.

(2) Sastre, A. "Sobre la triple raíz de un teatro futuro (Discurso didáctico)". *Anatomía del Realismo*, cap. II. págs. 237-255.

El término *épico* se opone por definición al término *dramático*, desde que Aristóteles distinguiera entre poesía épica y dramática, así Sastre contempla el sentido de los textos brechtianos:

*"A un teatro que presenta los hechos imaginados 'como ocurriendo' en el momento de la representación, Brecht opone un teatro 'narrativo' "*³.

El *drama*, por lo tanto, responde a un tipo particular de "literatura actuada" que incluye lo cómico y lo trágico, de acuerdo con la situación representada. Las diferencias formales que distancian así lo épico de lo dramático, no se producen sin embargo entre el teatro épico y el vanguardista, tercera opción barajada. El teatro de vanguardia se halla íntimamente ligado a una cosmovisión específica que para Sastre se aproxima al "nihilismo"; del mismo modo, el teatro épico depende también de una sola instancia ideológica, en este caso "marxista"; por el contrario, el teatro naturalista se sustentó en distintas concepciones del mundo y del arte (August Strindberg, Gerart Hauptmann o Chejov). Las diferencias de sustrato ideológico, no obstante, no alcanzan a una contemplación exhaustiva de las diferentes renovaciones dramáticas mencionadas en los textos de Alfonso Sastre.

Desde su óptica, las tesis de Brecht, aún sustentadas por un esquema ideológico distinto, no se contradicen del todo con el drama aristotélico al que pretende superar; al contrario, conceptos brechtianos están ya presentes en Aristóteles y en la tragedia desde siempre. Así, por ejemplo, la clave del teatro épico, el "distanciamiento", se daba en el teatro dramático, menos acentuado añadiría yo, y ahí radica la esencia de Brecht, en los aspectos que Sastre señala:

- "1... se acepta irónicamente, por parte del espectador, la 'actualidad' de los acontecimientos del escenario (...) el acontecimiento representado denuncia, por el hecho de la representación, su ausencia...*
2. El actor 'dramático' no vive su personaje sino que lo controla y dirige desde la inteligencia utilizando como materia artística su cuerpo (...). Lo normal, en el actor brechtiano, es que haya cierta participación (...) pero también ironía y crítica, distancia...
*3. El autor dramático escribe también a suficiente distancia de sus temas (salvo el sainetero, el costumbrista, el escritor castizo: los autores del teatro menor)"*⁴.

Los tres protagonistas del hecho teatral, público, autor y actores, están contemplados en este texto que unifica dos tendencias dramáticas tan lejanas y opuestas aparentemente. Si la proximidad entre el brechtismo épico y la tragedia aristotélica se produce en torno al "distanciamiento" es porque Sastre no ve en ese concepto más que

(3) Sastre, A. op. cit. pág. 246.

(4) Sastre, A. op. cit. Cap. V. pág. 66.

la herencia directa de la "anagnórisis" aristotélica: el mirar extrañado del espectador ante los mitos trágicos.

Lo interesante de ese análisis, creo, es ver cómo Sastre acepta las formulaciones brechtianas en su calidad de tradicionales o presentes desde siempre en la historia de la tragedia; porque, de otro lado, el aspecto verdaderamente innovador de su modelo, la forma de representar, el "distanciamiento" escénico, ya no se contempla de todo punto necesario por su posible resultado equívoco o confusionista en el espectador. Incluso la receta de Sastre respecto de la función del actor en un ajustado teatro distanciador, se apoya en los sistemas procedentes del magisterio de Stanislawski, según el que los actores "atravesan los muros de los convencionalismos escénicos, aniquilan la distancia que los separa del público (...) introduciendo al espectador junto con ellos dentro de la vida de cada instante durante el cual son creadoramente activos en el escenario, simplemente porque han captado la verdadera naturaleza de las pasiones que están retratando" ⁵. Estas directrices del teórico del naturalismo convienen a la estética de Sastre más que la instrucción técnica del actor brechtiano basada en la alienación, en la actuación desde fuera de la acción, en la simple relación de lo que se representa.

Es bastante evidente que la aproximación de Sastre a Brecht fue bastante cautelosa, ello le condujo a la elaboración de un concepto fundamental en la definición y realización de sus tragedias "complejas", el llamado *efecto boomerang*. El término pretende superar el escueto distanciamiento épico y es formulado por primera vez en 1959, aunque su teorización y explicación definitiva corresponde a los años sesenta dando como resultado *La revolución y la crítica de la cultura* (1971). La primera mención del concepto aparece en un intento de explicación que el autor redactó para su obra *Asalto Nocturno* (1959) en forma de Nota de presentación, en ella el mecanismo distanciador utilizado y los objetivos perseguidos eran planteados en la siguiente forma:

"Si consideramos, como uno lo considera, que el teatro es un testimonio del mundo en que vivimos, todo dependerá (...) de cómo concibamos ese "mundo" (...) y de las formas según las cuales concibamos ese "testimonio". Se trata, en fin, para los escritores que nos consideramos realistas, del concepto que tengamos del realismo como entidad estética. Para mí, por ejemplo, es posible concebir, frente a los naturalismos que nos dan el testimonio detallado de una parcela (su fórmula dramática típica es el sainete), un realismo por el cual se nos presente un mundo que no es una descripción, pero que está cargado de significaciones reales. Así, el presente drama (...) puede significar, en este tratamiento no pegado en las rugosidades de la tierra (o, si se quiere, un poco abstracto), cualquiera de los cruentos procesos por los que percibirán, en la historia de la Humanidad, el dolor y la sangre. (...) El boomerang vuelve cargado

(5) Stanislawski, Konstantin. *El arte escénico*. Siglo XXI editores s.a. (quinta ed.). Madrid, 1977. pág. 102.

de energía y el autor desea que el primer impacto opere sobre sus vecinos. También desea que luego, a ser posible, el círculo se amplíe hasta una, por ahora problemática, acción internacional”⁶.

Asalto Nocturno, prefiguró antes de 1960 esa síntesis brechtiano-aristotélica que luego fue esencial en las obras posteriores, aunque en aquellos años Sastre afirmaba su desconocimiento de las teorías de Brecht. Fue esta obra un preludio de lo que el autor se proponía desarrollar con mayor acierto pocos años después: abandonar el realismo estricto, presente en *La mordaza*, *Muerte en el barrio* y otras, “distanciarse” de la visión subjetiva de lo particular para obtener del público una reflexión crítica en torno a los hechos que el drama presenta objetivamente.

En los años en que un “nuevo teatro” era pensado y escrito por oposición al de la generación realista, Sastre amplía los márgenes del realismo inicial mediante la incorporación de un nuevo componente dramático, el distanciamiento. Este, en relación dialéctica con el reconocimiento inmediato de la realidad (boomerang) define sus tragedias, indiscutiblemente realistas, a pesar de lo exótico o lejano de los personajes, el espacio y el tiempo de la acción.

La situación del teatro europeo en esos años propició la evolución del pensamiento y obra de Sastre. En 1965, los discípulos de Brecht trivializaban (Dürrenmatt) o dogmatizaban su doctrina (los franceses). Inmediatamente, hacia 1970, se abrió camino la contestación del teatro épico; cierta desorientación condujo a la resurrección de formas dramáticas convencionales tanto como a la resurrección de los planteamientos teatrales de Artaud, el teatro de la crueldad y el vanguardista de Ionesco o Beckett, ya deteriorados, pretendiendo superar a Brecht. El rechazo se produjo también desde la actualización del teatro político de Erwin Piscator de la mano de Weiss, cuya influencia en Alfonso Sastre ya apuntamos en otro lugar.

Ante tales acontecimientos aumenta la necesidad en Sastre de replantearse la renovación del social-realismo, hasta ahora única forma posible de romper con el tradicionalismo y oficialismo de los Pemán, Luca de Tena y demás glorias nacionales. Sastre pretende dar complejidad a su obra y junto a la aportación brechtiana otra nueva perspectiva dramática se le ofrece.

2. El esperpento de R.M. del Valle-Inclán

Efectivamente, junto al aprovechamiento de valores extranjeros, en sus tragedias “complejas”, es el teatro de Valle el ingrediente que del pasado literario nacional más conviene a sus propósitos renovadores. Sastre encuentra en él el ejemplo de lo que se requiere en el teatro del futuro, o de siempre, el equilibrio justo entre el devenir cultural propio (nacional) y el universal. En los años veinte es el autor que descubre el expresionismo español, en consonancia con las vanguardias que definen por entonces la cultura occidental. Es Valle un autor recuperable en la avanzada posguerra que impregnará sin duda el teatro posterior.

(6) Sastre, A. *Obras Completas*. Ed. Aguilar. Madrid, págs. 720-721.

En su artículo *Tragedia y Esperpento* ⁷, Sastre señala lo específicamente válido de Valle, por lo avanzado en su momento; este espíritu de anticipación, admirado por Sastre, le relaciona directamente con el otro gran avanzado, Brecht, del siguiente modo:

"empleó la técnica que Brecht había de llamar 'técnica de la distanciamiento'; rompió con las convenciones neoclásicas y naturalistas; escribió su teatro con un componente narrativo (empleando una forma teatral que con Brecht se llamaría épica) pero al mismo tiempo cargado de sustancia dramática (lo que no siempre ocurre en Brecht); se burló (...) de la compartimentación preceptiva de los géneros; creó un teatro social satírico de gran capacidad demoledora; se manifestó en un bellissimo lenguaje-acción...".

Como otros críticos hicieran en torno a los años que nos ocupan ⁸, Sastre analiza la estética de Valle-Inclán en el artículo indicado, a través del que se considera su primer esperpento, *Luces de Bohemia* y de su protagonista Max Estrella, y en él descubre la razón que explica la general incomunicación de España con el resto de Europa. Las declaraciones del poeta en el momento de su muerte expresan tal desajuste, distribuido e interpretado por Sastre en varios puntos que expongo a continuación.

En primer lugar atiende a la posible definición de una tragedia propiamente nacional, española, que tendría como punto de partida la expresión de Estrella, "*La tragedia nuestra no es tragedia*", sino esperpento, modalidad específicamente española que Sastre prefiere denominar de acuerdo con el Diccionario de la R.A.E., *tragicomedia*.

El segundo punto de su recorrido por el teatro de Valle se remonta a los orígenes de lo esperpéntico, más allá de la conciencia valle-inclanesca que los detiene en Goya (Max afirma, "*el esperpentismo lo ha inventado Goya*"). Para Sastre, los primeros ejemplos esperpentizadores de la realidad española a través de la literatura se concretan en el Renacimiento con Fernando de Rojas y su *Tragicomedia de Calisto y*

(7) Sastre, A. "Tragedia y esperpento" *Anatomía del Realismo*. art. VI. pág. 75. Artículo en el que compendia su visión de la estética de Valle en los años sesenta y del que extraemos los puntos más interesantes.

(8) Es precisamente en la década de 1960-70 cuando empiezan a publicarse estudios que contemplan analíticamente y con intención reivindicativa la obra de Valle-Inclán resumiendo los principios fundamentales de sus "esperpentos". Por citar algunos de los trabajos más destacados señalaría:

De Quinto, J.M. "Un teatro desconocido: el de Valle-Inclán". *Insula* 236-237 (1966) pág. 23.

Fernández Almagro, M. *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Taurus. M, 1966.

Sender, R.J. *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*. Gredos. M. 1965.

Zamora Vicente, A. *La realidad esperpéntica (aproximación a "Luces de Bohemia")*. Gredos. M, 1969.

Speratti-Piñero, Emma. *De "Sonata de otoño" al Esperpento (Aspectos del arte de Valle-Inclán)*. Tamesis. London, 1968.

Estos y otros estudios no citados hicieron de los sesenta los años del replanteamiento decisivo acerca de la estética valleinclanesca, coincidiendo Sastre con una corriente crítica de la que dependen los últimos ensayos sobre el tema.

Melíbea, de quien recogerían la herencia Cervantes en su *Quijote*, *Rinconete y Cortadillo*, y Quevedo en *El Buscón* y *Los Sueños*; otros autores de menor renombre usaron de esa técnica deformadora en el Barroco. Todos ellos aportaron la peculiar visión literaria de la España de su época como Valle lo hiciera en nuestro siglo y de todos ellos Sastre la recoge en lo que presenta como nueva estética, aunque la sustenta en la línea más tradicional de nuestras letras.

Para Alfonso Sastre resulta evidente, y ésta es su tercera conclusión en torno a las propuestas de Valle, que en nuestra literatura se dan unos rasgos especiales directamente propiciados por una realidad en sí esperpéntica. Así amplía la expresión del protagonista de *Lucas de Bohemia*, "España es una deformación grotesca de la civilización europea", en los siguientes términos:

"lo español estaría en el éxtasis místico y en la blasfemia (nunca en el ateísmo), en la resignación infinita y en la carnicería salvaje (nunca en la crítica), en el idealismo absurdo y en el materialismo grosero (nunca en la dialéctica), en la abnegación por cualquier desconocido y en matar al padre y echarse al monte...". (Tragedia y esperpento, pág. 71).

Para esta realidad o material literario, Sastre sólo entiende una estética descriptiva y trágica, la que Valle propone a través de su personaje ("sistemáticamente deformada"), lo que Sastre llama la "poética de la caricatura", cuyo funcionamiento ya expresó el primer teórico de esta estética al mencionar la transformación de las normas clásicas mediante el "espejo cóncavo".

Con esta reflexión, Sastre hace suyas las bases estéticas del esperpento como sucediera al mismo tiempo con las del teatro épico, o mucho antes con las aristotélicas. Así consigue conciliar dos ópticas estéticas que sólo fusionadas posibilitarán la pervivencia del género trágico en el teatro occidental actual. Esta fusión está en la base de las tragedias "complejas" intentando evitar los extremos a que cada óptica adoptada (Valle o Brecht) podría conducir: la inclinación literaria del lado de lo existencial y pesimista conduce a una literatura de tipo "anarquizante", "valleinclanesco"; en el extremo opuesto, el optimismo socialhistórico que supone la épica brechtiana, "esperpentismo revolucionario" puede producir efectos sociales erróneos por cercanos al conformismo. El peligro del teatro épico es, para Sastre, el exceso distanciador provocado en el espectador frente a los conflictos desarrollados en escena, lo que desembocaría en la ausencia de necesidad transformadora en el individuo, en el nulo efecto social del teatro.

Su tragedia, la de Sastre, en el momento apuntado, intenta ajustar en lo posible las tendencias señaladas, conseguir el equilibrio o tensión entre lo existencial y lo socio-histórico. En esta definición la tragedia que propone puede coincidir con los mejores esperpentos como con el mejor teatro épico, pero la diferencia primera será que en aquellos se requiere una reflexión crítica de la obra para descubrir lo que revelan, mientras que en ésta, en la "compleja", se hará claramente perceptible mediante la ya descrita estética del "boomerang".

Por último, el héroe de esa nueva formulación trágica, el personaje, es perfilado en el volumen *La revolución y la crítica de la cultura*, años más tarde. No podrá aparecer como grotesco, como en los esperpentos, ni antitrágico, como en el teatro épico, sino simplemente trágico-complejo, esto es: poseerá un alto grado de concienciación, de afectividad, y su actitud se resumirá en el nihilismo deseoso de superación, en la *esperanza*, esencial en la tragedia de Sastre.

A modo de conclusión

Introduciendo el artículo ya he apuntado algunos datos respecto del contexto en que se produce la consolidación estética del teatro de Sastre. Sus reflexiones no constituyen un caso aislado en los sesenta, muy al contrario, coinciden con un replanteamiento general del teatro español en torno al problema del *drama histórico*, denominación en la que encajan las tragedias del autor por sus fuentes teóricas y por su realización.

Los realistas, que en los años cincuenta constituían un grupo de autores ocupados en la creación de un teatro "urgente", guiados por el social-realismo de Sastre, en los sesenta advierten la importancia que para su supervivencia tiene el abandono de las prisas y el asentamiento de unas técnicas y temas sólidamente desarrollados.

Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Rodríguez Buded y Alfonso Sastre, practican un teatro en contacto continuo con el devenir histórico en el que lo producen. Su teatro, histórico por lo tanto, no puede dejar de contemplar en su deseo de superación, la propuesta que Brecht planteara en su momento en su esquema de un teatro didáctico tan adecuado a la función que el teatro debe cumplir para el grupo mencionado.

En los sesenta, España sigue ofreciendo un panorama político desviado y culturalmente siguen produciéndose respuestas a esa situación. La evolución de los realistas en el sentido apuntado coincide con la aparición de determinados autores en la escena española, Valle, Brecht, Ionesco, Weiss, atendiendo a una demanda del público plenamente justificada; resucitan inquietudes culturales que en las décadas anteriores permanecían quietas por la inmediatez de unos hechos de todos conocidos.

Con todo, el silenciamento del teatro realista en su nueva línea continúa de parte de la administración; contra el entorno, el realismo adquiere solidez, y Alfonso Sastre, lúcidamente, vuelve a ocupar el lugar de teórico del grupo, ofreciendo y contemplando en su teatro la renovación que muchos aceptarían: expresionismo, esperpento, teatro épico, teatro documental.

Así es como J.M. Rodríguez Méndez escribe *Los inocentes de la Moncloa* (1961), *El círculo de tiza de Cartagena* (1963) o *La batalla del Verdún* (1965), en la línea de un teatro histórico nutrido del análisis de circunstancias de la vida popular española más actual; o, en su caso, Martín Recuerda en 1963 con *Las salvajes en Puente San Gil* y después con *Las arrecogías...* (1976) se decide por la tragedia ejemplar en torno al pasado, ofrecida como advertencia de un erróneo comportamiento histórico. Por lo mismo, Sastre escribe los dramas históricos o tragedias "complejas" ajustándose con el resto del grupo a la evolución que la nueva década solicita.

La recuperación de Valle en sus teorías y en la práctica tiene mucho que ver con la celebración del veinticinco aniversario de la muerte del escritor en 1961. La revista *Insula*, en ese año, publicó una encuesta sobre la validez estética de sus esperpentos y sobre el arrinconamiento injusto al que se le había sometido⁹; los interpelados pertenecen al mundo de las letras y se reparten entre distintas generaciones: la del noventa y ocho, representada por Azorín, la del catorce por Pérez de Ayala y la de posguerra con Buero y Sastre entre otros.

La síntesis de las distintas opiniones vertidas sobre el tema, ilumina eficazmente un nuevo camino abierto en el que el aprovechamiento de la obra de Valle será esencial. En general, coinciden los encuestados en atribuir al escritor el carácter de "adelantado", juzgando el nivel de incultura teatral del pueblo español y la carencia de una crítica solvente que, en su momento, hubiera podido contribuir a la difusión y aceptación de su obra. El propio Buero habla incluso de una "difusa conspiración" que, sin embargo, no pudo evitar la repercusión del teatro de Valle en el poeta y dramaturgo García Lorca.

La validez en el presente de la estética valleinclanesca parece aceptada por todos como única vía de elaboración de una línea dramática específicamente española; sin embargo, se decanta del terreno de lo utópico, Fernando Lázaro, quien explica en la revista con sobrada clarividencia los obstáculos que todavía podían impedir la recuperación del esperpentismo. Lázaro, frente a la desorganización del teatro español, frente al olvido que del teatro manifiestan la administración y el público, contempla esa actividad cultural impedida de la necesaria estabilización que requiere:

"si el arte escénico llega a ser atendido como lo que es, como "uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país", según dijo Lorca (...). Cuando esta conciencia se imponga, y el temor deje paso a la confianza generosa, habrá llegado el momento de Valle-Inclán, junto al de Tirso de Molina, Lope y Calderón".

Cuando la entrevista se publica, Carlos Muñiz acaba de estrenar con el Grupo de Teatro Realista el primer intento de expresionismo histórico, *El tintero* (1960).

En este contexto, Sastre escribe su primera tragedia "compleja", *La sangre y la ceniza*, sobre la que quisiera apuntar algunas observaciones con la intención de explicar la forma en que la nueva técnica dramática de Sastre se aplica en ésta como en las cuatro restantes tragedias denominadas con los mismos términos. Quiero notar también el hecho de que las cinco tragedias que reflejan la complejización de su teatro no hacen sino reunir técnicas, ideas y temas que su teatro anterior ya insinuaba de manera mucho más dispersa y menos elaborada.

La obra que presento como modelo de tragedia "compleja" desarrolla la personalidad del científico español Miguel Servet, sobre la que Sastre escribiría también una biografía para la editorial Rivadeneyra publicada en 1967. Las circunstancias en que se desarrollaron las investigaciones de Servet, la persecución ideológica constante a la

(9) *Insula*, núms. 176-177, pág. 4.

que se vio sometido por la Inquisición, el siglo XVI en definitiva, son el esquema del conflicto trágico que el autor presenta. La evidente intención del tema elegido se identifica con la revisión de un momento histórico preciso en el que el individuo vivía sometido a las arbitrariedades del poder, física y mentalmente; a partir de ahí cualquier paralelo que un espectador cualquiera de los años en que hubiera podido representarse la obra estableciera entre la época histórica perfilada y la presente vivida sería efecto de la voluntad consciente del autor. El distanciamiento conseguido mediante la visión retrospectiva de unos hechos remite inmediatamente al reconocimiento de la injusticia y errores de la dictadura franquista.

El personaje histórico elegido como protagonista constituye para Sastre el modelo de héroe humanizado (antihéroe casi) con el que se propone disminuir la rigidez de anteriores protagonistas. Ese grado de humanismo del Servet histórico y literario se manifiesta en la obra en momentos que resaltan su debilidad frente a determinadas situaciones. Un buen ejemplo al respecto puede ser la escena en que Servet es arrastrado a la hoguera completamente desfallecido; así presentado, el protagonista se acerca al público y éste reacciona eficazmente a la defensiva contra cualquier sistema opresivo que base su poder en la práctica de la tortura y la condena sistemática; el público se predispone a captar con posibilidades de éxito el contenido crítico de toda la obra.

El valor del protagonista reside también en otro aspecto de su tratamiento dramático: lo esperpéntico, el residuo valleinclanesco propio de las tragedias "complejas". El esperpentismo lo consigue Sastre ya desde la propia realidad física del personaje, en sí mismo grotesco, herniado, cojo e impotente. Y es esa propia deformidad histórica, junto a la de su equivalente literario, la que desemboca en lo tragicómico, verdadera innovación dramática en el teatro de Sastre. Efectivamente, en el sentido trágico del tema desarrollado que finaliza con la quema de Servet, los ingredientes cómicos juegan una importante función: posibilitan el reconocimiento del lado humano, menos mítico del héroe, lo desmitifican, evitan el distanciamiento épico extremado.

En una entrevista de Francisco Caudet a Alfonso Sastre aparecida en la revista *Primer Acto* con motivo de la publicación de su versión de *La Celestina* (núm. 192, Segunda Epoca enero-febrero de 1982), entrevista realizada en 1980, se plantea el problema de tono tragicómico de sus tragedias últimas; Sastre especifica su uso de lo cómico "*como un vehículo para encontrar lo irrisorio del ser humano, lo pobre del ser humano, las deficiencias del ser humano. De modo que es una comicidad que no tiene la crueldad de lo cómico propiamente dicho, sino que sirve para la comprensión de lo trágico*"¹⁰.

En lo grotesco del personaje, en su apariencia física, en su actitud de víctima aterrorizada que reclama misericordia entre vómitos, en otras escenas de la obra (la de la Posada de la Rosa, la de la lectura de Maugirón de las anotaciones de Servet al libro de Calvino, *Instituciones*), ofrecen un tratamiento humorístico plenamente equilibrado con el tono trágico general.

Abundando en la relación dialéctica que el efecto "boomerang" posibilita, recordaría también en este momento el juego establecido entre la remisión a un tiempo

(10) *Primer Acto*, pág. 53.

lejano a partir de la época y figura que protagonizan la acción, y la época presente en que se escribe y escenifica. Sastre lo reproduce mediante la introducción de detalles e indicios de actualización plenamente identificables: el lenguaje actual de los personajes que intervienen en la acción, las referencias constantes a la vida clandestina y a la opresión del siglo, signos y gestos de tipo fascista...

Lejos de mi intención la empresa de abordar en estas páginas un análisis exhaustivo del texto dramático elegido para ilustrar el intento experimental de Sastre que antes he resumido en sus bases teóricas. Lo sugerido acerca de *La sangre y la ceniza*, aunque sucinto, puede o pretende confirmar la voluntad de ampliación y complejización de una estética mediante la integración de elementos de diversa procedencia, incluso lo vanguardista se manifiesta en el uso de máscaras y marionetas o en escenas crueles y absurdas más propias de un teatro artaudiano. Sin embargo, debería añadir que, con esta y con las restantes tragedias, Sastre no alteró en ningún momento ni su concepción del hecho dramático, el mismo desde sus primeras obras, ni sus objetivos ideológicos iniciales. Desde siempre, en Sastre importa, más que nada, hasta que deje de escribir teatro, la función transformadora del entorno que este producto cultural produce, en particular la tragedia y su efecto catártico; desde siempre, la defensa de una sociedad de individuos libres, de intelectuales libres, constituye el móvil primero de su dedicación a la literatura. Viene al caso mencionar aún una declaración del autor en la entrevista antes mencionada respecto de lo que acabo de afirmar, acerca de los motivos prioritarios de sus tragedias, y que yo contemplaría también como explicación de la subsistencia del "drama histórico" entre la llamada "generación realista" que le es contemporánea y que hace de ese género una modalidad dramática habitual:

"Siempre que podíamos empleábamos la Historia para tratar de situaciones actuales. La Historia era siempre como una metáfora (...). De modo que era una forma de enmascarar el ataque al sistema fascista en el que vivíamos, haciendo como que era un tema histórico".

Por ese motivo, el teatro deja de ser necesario para Alfonso Sastre, como para otros realistas, tras la dictadura. En la nueva etapa política que se inicia en 1975 en España Sastre sólo produce algunos intentos dramáticos más hasta el definitivo silencio teatral. En 1974, tras su regreso de Burdeos, hace público su Manifiesto por un *Teatro Unitario de la Revolución Socialista*¹². Posteriormente, en 1978, escribe la pieza *Análisis espectral de un comando al servicio de la Revolución Proletaria* y su versión libre de la *Celestina*¹³.

(11) *Primer Acto*, pág. 52.

(12) Publicado el Manifiesto en la revista *Pipirijaina*, núm. 4, 1974. págs. 8-9.

(13) *Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria*, fue publicado en el volumen *Teatro político de Alfonso Sastre*. Ed. Lur. Donostia, 1979.

La versión de *La Celestina*, en *Primer Acto*, Segunda época, 192, enero-febrero de 1982.

De los realistas del cincuenta y sesenta apenas nada queda si no es la esporádica reedición o edición de algunas de sus obras. J. Martín Recuerda es el único que quizás mantiene cierta vitalidad en el teatro español de hoy, sus *Arrecogías...* ya simbolizaron la resurrección del teatro realista en su momento y aún hoy preside la creación de un "I Encuentro de Teatro" con su nombre en Almuñécar (Granada), muestra de carácter anual de lo mejor del teatro español presente; desde su cátedra de "Teoría y práctica teatral", Martín Recuerda sobrevive, en esta década que corre, como ningún otro autor de su grupo.

En cuanto a Alfonso Sastre, en sus últimas tragedias acaba, pienso, lo mejor de su teatro. Lejos quedan los manifiestos y la lucha por un digno teatro español, por una digna sociedad y cultura españolas. Con sus palabras cierro esta pequeña contribución al reconocimiento de sus mejores años, los peores de nuestra reciente historia:

*"Era todo la defensa de hacer un teatro autónomo en España... Eso yo no me vería escribiéndolo ahora, no me reconocería, no. Entiendo que estaba bien hacerlo en un momento, pero ahora ya no me importa. Las cosas en España ya las hacen ellos. ¡España son ellos!"*¹⁴.

(14) Caudet, Fco. "Conversación con Alfonso Sastre". (Fuenterrabía, 1980). *Primer Acto*. Núm. 192. Segunda Epoca. Enero-febrero de 1982. págs. 50-62.

OBRA DE ALFONSO SASTRE

1. Teatro

- Teatro de vanguardia. (Ha sonado la muerte; Comedia sonámbula; Uranio 235; Cargamento de sueños)*. Editorial Perman. M., 1948.
- Escuadra hacia la muerte*. Col. Teatro, 77. Edl. Alfíl. M., 1954.
- La mordaza*. Col. Teatro, 126. Edl. Alfíl. M., 1955.
- La sangre de Dios*. Col. Teatro, 152. Edl. Alfíl. M., 1956.
- Ana Kleiber*. Col. Teatro, 171. Edl. Alfíl. M., 1957.
- El cuervo*. Revista *Primer Acto*, núm. 6, enero-febrero 1958. Madrid. Y en la Col. Teatro, 246. Edl. Alfíl. M., 1960.
- Teatro. (Escuadrilla hacia la muerte; Ana Kleiber; El cuervo; Muerte en el barrio; Guillermo Tell tiene los ojos tristes; Tierra Roja)*. Edl. Losada. Bs.As. 1960.
- La cornada*. Col. Teatro, 253. Edl. Alfíl. M., 1960. Y en *Primer Acto*, núm. 12. enero-febrero 1960.
- El pan de todos*. Col. Teatro, 267. Edl. Alfíl. M., 1960.
- Muerte en el barrio*. Col. Teatro, 286. Edl. Alfíl. M., 1961.
- En la red*. Col. Teatro, 316. Edl. Alfíl. M., 1961. Y en *primer acto*, núm. 23 mayo 1961.
- Guillermo Tell tiene los ojos tristes*. Col. Teatro, 354. Edl. Alfíl. M., 1961.
- Los acreedores*. Versión libre de la obra de August Strindberg. Col. Teatro, 376. Edl. Alfíl. M., 1961. Y en *Primer Acto*, núm. 36. M., 1962.
- Medea*. Versión de la de Eurípides. Col. Teatro, 387. Edl. Alfíl. M., 1963. Y en *Primer Acto*, núm. 44. M., 1963.
- Cuatro dramas de la revolución. (El pan de todos; En la red; Guillermo Tell tiene los ojos tristes; Tierra Roja)*. Edit. Bullón. Col. "Generaciones Juntas". M., 1963.
- Cargamento de sueños. Prólogo patético, Asalto Nocturno*. Col. "El Mirlo Blanco", Teatro, 3. Edit. Taurus. M., 1964.
- Historia de una muñeca abandonada*. Col. Girasol. Edit. Anaya. M., 1964.
- Tres dramas españoles*. Editions du la Librairie du Globe. París, 1965.
- Teatro selecto de Alfonso Sastre. (Escuadra hacia la muerte; La mordaza; Ana Kleiber; La sangre de Dios; Guillermo Tell tiene...; En la red; La cornada)*. Edl. Escelicer. M., 1966.
- Oficio de Tinieblas*. Col. Teatro, 546. Edl. Alfíl. M., 1967.
- Guillermo Tell tiene los ojos tristes. Muerte en el barrio. Asalto Nocturno*. Col. Novelas y Cuentos, 29. Ed. Magisterio Español. M., 1967.
- Obras Completas, I. Teatro*. Col. Autores Modernos. Edl. Aguilar, M., 1968.
- El escenario diabólico. (El cuervo; Ejercicios de terror; Las cintas magnéticas)*. Edit. Saturno. Barcelona, 1973. Y en Los Libros de la Frontera el mismo año.
- Escuadra hacia la muerte. La mordaza*. Ed. introd. y notas de Farris Anderson. Clásicos Castalia, 61. Edl. Castalia. M., 1975.
- La sangre y la ceniza*. Pipirijaina. núm. 1. 1976.
- El camarada oscuro*. Pipirijaina, textos núm. 10. Madrid, sept-oct., 1979.
- Teatro político de Alfonso Sastre. (Askatasuna; El camarada oscuro; Análisis espectral de un comando al servicio de la revolución proletaria)*. Ed. Lur. Donostia, 1979.

- La sangre y la ceniza. Crónicas romanas.* Edit. Cátedra. M., 1979.
- Ahola no es de leil.* Col. La Farsa, 6. Vox. M., 1980.
- Tragedia fantástica de la gitana Celestina.* Primer Acto, segunda época, enero-febrero, 1982.

Existe y circula un tomo mecanografiado de Alfonso Sastre titulado *Teatro Penúltimo* (1965-1972), conteniendo algunas obras inéditas: *La sangre y la ceniza*; *El banquete*; *La taberna fantástica*; *Crónicas romanas*; *Ejercicios de terror* y *El camarada oscuro*.

2. Poesía

- Balada de Carabanchel y otros poemas cúlulares.* Ruedo Ibérico. París, 1976.
- El español al alcance de todos.* Sensemayá Chororó. Madrid, 1978. Contiene poemas escritos entre 1942 y 1971.

3. Narrativa

- Las noches lúgubres.* Biblioteca Literaria Actual. Ed. Horizonte. M., 1964.
- El Paralelo 38.* Col. La Novela Popular. Edl. Alfaguara. 1965.
- Flores Rojas para Miguel Servet.* Ed. Sucesores de Rivadeneyra. M., 1967.
- Lumpen, marginación y jereigonça.* Legasa Literaria. M., 1980.
- El lugar del crimen.* Argos-Vergara, S.A. Barcelona, 1982.

4. Ensayo

- Drama y Sociedad.* Col. Ensayistas de Hoy. Edit. Taurus. M., 1956.
- Anatomía del Realismo.* Ed. Seix-Barral. Barcelona, 1965. Reeditado con nuevos prólogos y notas del autor en 1974.
- La revolución y la crítica de la cultura.* Edl. Grijalbo. Barcelona, 1970.
- Crítica de la imaginación.* Col. Nuevo Norte, 23. Edl. Grijalbo. B., 1978.

No incluyo los numerosos artículos que Sastre ha ido publicando desde 1949 hasta hoy, algunos publicados en 'La Hora' como preparación y antecedente del Manifiesto del grupo T.A.S. fundado en 1950 con José M. De Quinto, otros recogidos en sus volúmenes teóricos ya reseñados.